

**Tartu Ülikool
Sotsiaalteaduskond**

Ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakond

Režissööride Rein Marani ja Andres Söödi ametilood

Bakalaureusetöö

Madli Zobel

Juhendaja ajakirjanduse teadur,

MA (ajakirjandus) Anu Pallas

**Tartu
2005**

Sisukord	1
Sissejuhatus	2
I Teoreetiline käsitus	4
I.1 Elulugu ja ajakirjanduslugu	4
I.2 Eestis ilmunud teatmekirjandus kui biograafilise materjali allikas	11
I.3 Ajakirjanike uurimata ja uuritud biograafiad	16
I.4 Uuriija roll ning osa allikate kujundamisel	21
I.5 Biograafiline lähenemisviis (meetod)	24
5.1 Käesoleva töö metodoloogilised lähtekohad	25
5.2 Materjali allikad ja iseloom	26
II Režissööride ametilugude interpreteerimisvõimalusi	28
II.1 Dokumentalistika kui ajakirjanduse osa	29
II.2 Sotsiaal-poliitiline taust eluloos	32
II.3 Eesti TV kui meediainstitutsiooni osa elulugude kujunemisel	40
Diskussioon	48
Kokkuvõte	50
Summary	52
Viidatud kirjandus	54
Publitseerimata allikad	56
Lisa 1	
Lisa 2	

Sissejuhatus

Ajakirjanike biograafiate uurimine aitab laiendada arusaamist ajakirjanduse sisemistest arenguprotsessidest. Uurijad hindavad ühtviisi niihästi prominentide kui avalikust tähelepanust kõrvale jäänud inimeste elulugusid. Ajakirjanikud on kõigil aegadel olnud tuntud inimeste hulgas, mida on tinginud nende elukutse iseloom – olla sündmuste keskel nende toimumise ajal ja vahendada inimestele toimuvat. Teisalt on ajakirjandustöö looming, millesse tegija paneb oma isikliku vaatenurga ja väljendusviisi, millega ta jääb meelde ja millega ta ära tuntakse. Elulooline aines ajakirjanduses annab materjali ka üldistuste tegemiseks elukutse kujunemise mitmete aspektide kohta. Ajakirjanike loodud tekste uurides saab teha järeldusi ametialase ideoloogia, eetiliste normide, kutseteadlikkuse kohta (Mälk 2000).

Käesolev töö vaatab ajakirjanduslugu filmitegijate elulugude kaudu. Režisöörid Rein Maran ja Andres Sööt töötasid Eesti Televisiooni koosseisu kuulunud Eesti Telefilmis ning nende elulugude vahendusel saab uurida televisiooni ja telefilmide tegemise telgitaguseid. Oma olemuselt on nii ajakirjaniku kui filmitegija tööprotsess sarnane: kogutakse infot, pannakse see sobivasse vormi ning edastatakse kanali vahendusel vastuvõtjale. Kuid oma iseloomult on filmilooja töö pikem – kui uudisteajakirjanikul valmib iga päev lugu, siis filmitegija ajaühikuks on pigem aasta. Nagu ajakirjanik kogub paralleelselt informatsiooni järgmiste lugude tarbeks, kogub ka filmitegija materjali ja mõtteid järgnevate filmide tegemiseks. “Tavaliselt kuulutan filmi välja ja hakkam otsima toetajaid alles siis, kui olen 70 protsenti kindel, et saan sellega hakkama. See eeldab aasta-poolteist eelnevat tööd. Siis julgen öelda, et olen selle uue liigiga suutnud niipalju kohaneda, et riskin filmi teha. Kui oskad ette näha, kuhu loom järgmisena vaatab, oskad mõelda, mis ta edasi teeb. Mõelda ennast temaks – siis oled valmis filmimiseks” (Lisa 2: 20).

Sarnaselt käitub ka traditsiooniline ajakirjanik: kogub materjali ning kui on kindel oma info tõesuses, pakub lugu toimetajale. Bakalaureusetöö „Režisööride Rein Marani ja Andres Söödi ametilood” üks eesmärk ongi uurida filmi valmimisprotsessi koos sinna juurde kuuluvate ideoloogiliste, tehnoloogiliste, tunnetuslike jne probleemide ja rõõmudega. Käesoleva töö teine eesmärk on panna kirja elulood ETV juubeliks välja antavas kogumikus „Eesti ajakirjanike elulood II” ilmutamiseks. Valitud režissööridest esimene, eesti loodusfilmide grand old man Rein Maran oli nõus avama oma elukäiku jäädvustamiseks põhjalikumalt, ehkki ta mainis korduvalt, et keda see peaks küll huvitama. Temast valmis ka käesolevale

tööle eelnenud kursusetöö „Rein Marani elulugu”. Võrdlemiseks ja põhjalikumana analüüsi võimaldamiseks on valitud tema kõrvale teine sama ajastu režissöör (kusjuures ajastut tuleks siinkohal mõista kui sünniaega ja töötamist Eesti Telefilmis, Sööt hakkas filmiga tegelema varem ning filmivad mõlemad siiamani), kes ei soovinud ise oma elulugu kirjutada, ent oli plaanitud kogumikus kajastada. Dokumentalistika suurmeister Andres Sööt ei soovinud esineda enamaga oma elust, kui Eesti Telefilmis töötatud seitsmeaastase perioodiga. „Oleks see kogumik Tallinfilmi juubeliks, siis räägiksin,” tõdes ta intervjuueerijale.

Eesti Televisioonis töötanud inimesed on loonud eestikeelse televisiooni, hoidnud alles audiovisuaalset peegelpilti meie elust. Siiski pole enamuses saadetest alles, nad läksid otse eetrisse ja sinna nad ka jäid. Seega pole võimalik ETV ja teleajakirjanduse ajalugu uurida vaid säilinud töid vaadates ning see on põhjus, miks läbi elulugude uurimine on oluline. Nii leab vastuseid ka küsimustele, mida säilinud kirjalikes allikates pole. Ning ei saagi olla.

E.Laugu doktoriväitekiri „Historical and Sociological Perspectives on the Development of Estonian Journalism” on esimene publikatsioon, kus on selgelt paika pandud uus lähenemisviis ajakirjanduse uurimisel. See toob sisse sotsioloogilise perspektiivi, andes teoreetilise raamistiku ajakirjanduse kui ühiskonna tähtsa institutsiooni ja kui elukutse uurimisele (ajakirjanike uurimise sotsioloogiline vaatepunkt) (Lauk 1997). Teatavasti alustas ajakirjandusharidus Tartu Ülikoolis 50 aastat tagasi, spetsiaalne teleharidus alustas aastakümneid hiljem. Millise taustaga inimesed läksid televisiooni? Miks? Kuidas nad vastava haridusega hakkama said – polnud ju ka vanemat telepõlvkonda, nagu praegu, kes toetaks ja õpetaks. Millised olid nende inimesete töötulemused, saame teada, kui vaatame säilinud töid. Kuid töötulemuste osas, nagu ka teleinimeste tausta osas, ei pea toetuma vaid olemasolevatele tehnilistele allikatele: filmidele, fotodele, saatekavadele, montaažilehtedele, koosolekuprotokollidele..., vaid võib juurde uurida inimestelt, kes toona töötasid, sest peamine osa möödunud perioodist ongi alles seal töötanud inimeste mälestustes ja ülestähendustes. Salvestustehnika arenes visalt, suhteid telemajas, tingimusi, olusid aga ei jäädvustanud see üldse. Huvitavam kui ajaloolise tõe küsimus elulugudes on see, millisena tajusid või mõistsid ja nägid konkreetsed inimesed konkreetseid sündmusi, nähtusi ja teisi inimesi. Sidumaks nimetatud huvipunkte, ongi töö keskseteks persoonideks režissöörid Rein Maran ja Andres Sööt.

Töös spetsiifikast – uurida läbi elulugude, kusjuures enne need elulood ka üles kirjutada – lähtub veel üks käesoleva töö eesmärke: anda ülevaade elulugude uurimisest ja selle võimalustest ning teoreetilistest lähtekohtadest Eestis.

I Teoreetiline käsitus.

I.1 Elulugu ja ajakirjanduslugu

Elulood teaduse vaatepunktist

Eestis on paralleelselt kasutusel mõisted `eluloo uurimine` ja `biograafilise lähenemine`. Esimene on niiõelda kodumaine, teine kasutusel rahvusvahelises teadusterminoloogias. Ühest küljest tähendab eluloo uurimine nii narratiivset käsitlust, mis keskendub jutustusele – *loole* – elust, teisest küljest tähendab eluloo uurimine ka *elu ajaloo* ehk indiviidi kogemusajaloo uurimist. Probleemid eluloo uurimise kui terminiga tekivad siis, kui mõista elulugu vormiliselt, s.t. kirjaliku või suulise tekstina, milles indiviid on jutustanud (tavaliselt kronoloogiliselt ja niiõelda algusest lõpuni) oma elukäigust. Seega, kui mõista elulugu kindlalt piiritletud žanrina, siis on ka eluloo uurimine liiga kitsas termin, hõlmamaks kogu uurimistööd. Mõiste `elulugu` kasutusala Eestis on kujunenud mõneti laiemaks kui žanrikeskne autobiograafia – selle all mõistetakse nii tervet elukäigu kirjeldust kui ka kogumiskeskset teemajutustust (näiteks tööbiograafia, Siberi elulood), mis võivad olla nii laiema eluloo sees kui ka iseseisvalt (Kõresaar 2003 :61).

Roberts'i käsitluse kohaselt on elulugu on täielik narratiiv kellegi elukogemusest kui sellisest, mida tuleb mõista sotsiaalses kontekstis (Roberts 2002: 3). Ka sellest tõlgendusest pole võimalik välja luigeda, kas elulugu mõistetakse suulise või kirjaliku narratiiviga, kas tegemist on vormi või midagi enamat väljendava terminiga. Roberts kasutab paralleelselt elude lugude uurimisest rääkimisel ka elude uurimisest rääkimist. Üleskirjutatud ja toimetatud elulugu nimetab Roberts elu ajalooks – mõiste, mida eestikeelses kirjanduses ei kasutata. Ning biograafiliseks uurimuseks nimetab Roberts uurimust isiku elu kohta, kusjuures see hõlmab nii autobiograafilisi dokumente, intervjuud ja muid antud isikut esindavaid erinevates vormides materjale (näiteks suuline, visuaalne, kirjutatud jms).

Reinvelt defineerib elulugu kui subjektiivset kirjeldust ajaloolise isiku ja sotsiaalse maailma vahelistest suhetest, mis sisaldab (sageli) ajalooliselt korrektset infot inimesest ja sündmustest; on vormitud kultuuriliste mõistete, ideede ja hinnangute abil (Reinvelt 2002: 26), kuid eluloo vorm jääb siingi lahtiseks. Eraldi kasutab Reinvelt terminit `kirjalik elulugu`, mille all mõistab teksti, mille on inimene oma elust ise kirjutanud.

Mõiste `eluloo uurimine` kätkeb ka allika kujundamise meetodit – elulooliste narratiivide kogumist üleskutsete ja biograafiliste intervjuude abil. Biograafilist intervjuud võib mõista avaramalt kui eluloo intervjuud: esimeses keskendutakse kogemuse eri aspektidele, teisel juhul

indiviidi elukäigu kirjeldamisele ja tõlgendamisele. Samas ei kasuta kõik autorid kogemusajaloole suunatud intervjuu puhul terminit `biograafiline intervjuu` ega seosta seda biograafilise meetodi või eluloo uurimisega (Lähemalt näiteks Leete 2001. Kõresaar 2003 :61). Seega põrkutakse ka käesolevas töös osati terminite erinevatele kasutustele, johtuvalt kasutatavast originaalallikast. Kuid elulugu on alati inimese elu lugu, käsitletagu seda siis ükskõik millises teadusharus.

Elatud elu ja jutustatud elu ei ole identsed, nende vahel on teatud vastuolu. Eluloo näol on tegemist jutustusega personaalsetest kogemustest ja elamustest. Autobiograafia kuulub samasse perekonda mälestuste ja memuaaridega, kuid erineb viimastest selle poolest, et autobiograafias räägitakse iseendast, samal ajal kui kaks ülejäänud žanrit käsitlevad teisi inimesi ja sündmusi, kas siis suhtes enese isikuga (mälestused) või sõltumatult omaenese isikust (memuaarid) (Bjerg, Reinvelt 2002 kaudu: 20). Et teooria alati praktikas kasutatav pole, seda avab H.Johansen (Reinvelt 2002 kaudu: 20): paljud elulood ei ole siiski nii lihsalt ühe või teise žanri alla paigutatavad, eriti just mitteprofessionaalsete autorite lood. Sageli on nad žanriliselt mitmekülgsed, koosnedes samaaegselt erinevatest osadest. Biograafia vormis oma elust kirjutajal või minevikust jutustajal on silme ees mall: mida minult oodatakse ja millest ma kindlasti vaikima peaksin (Frykman, Reinvelt 2002 kaudu: 20). Jutustaja ju tunneb lugu ning valib kajastatavad sündmused lähtuvalt sellest eesmärgist, mida ta jutustusega saavutada tahab. Sündmused seotakse omavahel põhjuslikust või ajalisest seosest lähtuvalt (Niedermüller, Reinvelt 2002 kaudu). Väga hästi on see liin näha Rein Marani eluloos. Esiteks esitab ta seda kronoloogiliselt, kuid samuti on loos sees põhjuslik johtuvus: ei saanud minna õppima muud kui teadusfilmi oma mineviku tõttu, mineviku tõttu ei võetud palgatööle, vaid oli lepinguline jms.

Minevikus toimunud sündmuste pääsu elulukku määrab ka meie tänane elu, st elulugu on filtreeritud läbi tänase minevikutaju. See filter ei ole neutraalne, osad minevikusündmused unustatakse, teised saavad suurema tähenduse ja elustuvad uuesti hilisemate sündmuste poolt esilekutsututena (Thorsen, Reinvelt 2002 kaudu). Meie praeguses ühiskonnas on selline käsitus eriti hästi näha. Saab teatud asjad endast vabaks rääkida, mida minevikus ei saanud. Mitmed küsimused saavadki vastuse ainult tänu ülestähendatud elulugudele, päevikutele või kirjavahetusele. Omal ajal hoiti neid kirjutisi vaid iseenda või lähedaste tarbeks, mõnikord üksnes sisekõnelusteks, et mahutada kuhugi oma mõtteid, mida süsteem ei aktsepteerinud (Pallas 2004: 7). Arvestades, et osad minevikusündmused unustatakse ja teised saavad suurema tähenduse, võib järeldada, et tõenäoliselt on oma elulugu jutustades ka Rein Maran

vaid põgusalt puudutanud asjaolusid, mis ei ole tema kui loodusfilmide tegija elukäiku oluliselt mõjutanud.

Samas uued kogemused võivad muuta seda tähendust, mille indiviid on andnud varasematele kogemustele. Sama elamust võidakse erinevates kontekstides erinevalt tõlgendada (Danielsen, Reinvelt 2002 kaudu). Väga heaks näiteks oleks Rein Marani vanglas olemise lugu. „See oli elukool, mis õpetas nägema. Sel ajal oli muidugi hirmus, aga tagantjärele olen kohutavalt tänulik sellele koolile, sest ei kujuta ette, mis `tsura` sellela oleksin” (Lisa 1). Ka Andres Sööt mainib korduvalt, et ehkki mõnikord fiminduslikult võttes polnud tulemus just selline, mille üle uhkust tunda, ei kahetse ta, kuna muu kogemus kaalus kehvema tulemuse üles (Lisa 2).

Kuigi elulugusid uurivad teadlased rõhutavad just informandi isiklikus elus toimunut ja tema mõtteid seoses oma individuaalse arenguga, ei õnnestu loo autoritel alati keskenduda omaenese isikule ja sageli on ühiskondlikus ja poliitilises elus toimunu peaaegu võrdselt esindatud isiklikus elus toimuvaga. Ajaloolise allikana sisaldavad elulood sotsiaal- ja kultuuriajaloolisi andmeid. Kuna elulood oma olemuselt on siiski indiviidile orienteeritud, puudutavad andmed ühiskondlikku ja kultuurilist mikrotasandit. Ka seal, kus informant esineb osalisena suuremates ühiskondlikes seostes – kool, äri- ja poliitiline tegevus – ei vaadata sellele institutsiooni või organisatsiooni silmadega, vaid läbi indiviidi – väikseima üksuse sellistes suhetes (Eriksen, Reinvelt 2002 kaudu). Erinevate autorite lugudes võib rõhuasetus ajaloolise ja individuaalse vahel olla küllaltki varieeruv. Pigem võib väita, et väga vähesed elulugude rääkijad või kirjutajad seavad jutustuse keskmesse väga isiklikud kogemused. Teisisõnu öeldes varjutavad ajalooline ja biograafiline aeg privaatse aja, kusjuures privaatne aeg tähendab antud kontekstis isiklikest kogemustest rääkivat ning biograafiline aeg biograafiliste kogemustena edasi antavat informatsiooni üldistest oludest. Paratamatult tekib küsimus, kui võrd täpselt või moonutatult aastakümneid tagasi toimunut mäletatakse ehk kui võrd väärtuslikud on antud allikad. Kuid eluloouurijad on leidnud, et elulood ei ole ainult tõlge tekstiks, vaid ka osa elust endast. Autobiograafia on seega integreeritud osa sellest elust, millest ta püüab rääkida (Reinvelt 2002: 28, 29).

Suuliste ehk oraalsete dokumentide, sealhulgas ka elulugude kasutamine on pikka aega olnud ühiskonna-, sotsiaal- ja humanitaarteadustes põhiliseks tehnikaks allikmaterjali kogumisel. Elulugude kasutamine algas kõigepealt USA-s, kus hakati huvi tundma indiaanlaste pärimuste vastu. Vanim sellekohane biograafiline materjal pärineb aastast 1825 (Langness 1981,

Reinvelt 2002: 22 kaudu). Biograafilist meetodit ongi kasutatud kirjaoskamatute ühiskondade puhul, kuid ka ühiskonna erinevate klasside puhul. Elulugusid käsitleti sealjuures kui allikaid, mis esitavad ajalugu `alt üles` ehk induktiivselt. Sotsioloogias oli esimene oluline uurimus, mis kasutas biograafilist meetodit, migrantide tegude sisemist loogikat uuriv „Polish Peasant in USA and Europe” 1918-1920. Sotsioloogide huvi elulooliste allikate vastu ongi eelkõige seotud indiviidide kohanemis- ja sulandumisprotsessidega ühiskonnas.

Antropoloogia vallas publitseeriti ühe indiaanlase elulugu kuus aastat hiljem, kusjuures tähelepanu koondati inimesele kui kultuuri šabloonile (Reinvelt 2002: 22, 23).

Biograafilise uurimuse objekt võib olla erinev: nii näiteks on uuritud pagendatute autobiograafiaid ja nende inimeste mentaliteeti ning seda, kuidas nende vaimulaad välja kujunes. W.G.Allport on käsitletud isiklike dokumentide kasutamist psühholoogias (The Use of Personal Documents, New York 1940) ning L.Gottschalk jt on avaldanud raamatu isiklike dokumentide kasutamisest ajaloos, antropoloogias ja sotsioloogias (The Use of Personal Documents in History, Anthropology and Sociology, New York 1945). Samuti on isiksusepsühholoogia vallas tehtud katsetusi, mille sihiks oli üksikjuhtumite uurimisest tõusva tulu tõstmine teoreetiliste üldistuste jaoks (Rust 1987: 47).

Võimalusi biograafilise meetodi abil individuaalsetel kogemustel põhinevat ajalugu ja seejärel üksiktulemuste sünteesi kaudu kollektiivset ajalugu kirjutada uurivad Hans Dieter Kübler metoodilisest ja teadusteoreetilisest ning Knut Hieckethier uurimispraktilisest seisukohast (vt lähemalt Bobrowski et al 1987: 41-77, Mälk 2000 kaudu).

Biograafilise meetodi ajalugu ei ole Euroopas ühtlane. Enamikes maades avastati elulood kui allikas ja meetod 1970. aastatel, Itaalias 20 aastat varem, Skandinaavias 1940.-50. aastatel, Saksamaal takistas kvantitatiivne traditsioon suuliste allikate tunnustamist veel 1970. aastatelgi (Kõresaar 2001: 42). Autobiograafilise materjali taasavastamine teaduses tekitas esialgu suurt vaimustust (1970.aastad). Sellele järgnes langus, kus esitatud fakte ei vaadeldud faktidena, vaid teksti või jutu osadena. Vahepeal võeti teadmiseks, et autobiograafia oluliseks osaks on narratiiv; et autori, iseduse ja reaalsuse vahel on tihti pingelised suhted; identiteediküsimus; autori ja auditooriumi erinevad tasemed; teksti primaarsus – st tekst on tekst, mitte elu, mida me käsitleme; autobiograafia piiritleb elulugu (Roos 2003: 29).

Eestis sai järjepidev elulugude kogumine alguse 1980. aastate lõpul, mil Eesti Kirjandusmuuseum alustas ajakirjanduses avaldatud üleskutsete abil elulugude kogumist ja säilitamist ning Pirgu mäluosakond hakkas Merle Karusoo eestvedamisel koguma eluloolisi

intervjuusid. 1996. aastal loodi elulugude ja elulooliste materjalide kogumise ning uurimisega tegelevate inimeste ja asutuste kokkuviiamiseks ühendus Eesti Elulood (Reinvelt 2002: 24).

Elulugude uurimisest Eestis

Eestis on biograafilise meetodi tekkimine seotud distsipliinidega, mis olid kõige vähem `mures` biograafilise jutustuse `allikaväärtuse` pärast, nagu näiteks folkloristika ja etnoloogia (Kõresaar 2003: 61-76).

Eestis on paralleelselt kasutusel mõisted `eluloouurimine` ja `biograafiline lähenemine` (Jaago 2003: 191-210). Kusjuures kontekstist ja tõlgetest lähtuvalt tundub, et mõeldakse `biograafilise lähenemise` all biograafiat kui meetodit, hõlmates sealjuures meetodeid nagu biograafiline intervjuu jne, kuid terminoloogia on distsipliinilt erinev (vt ka Roberts 2002). Probleemid eluloouurimise kui terminiga tekivad siis, kui mõista elulugu vormiliselt. Võib mõista elulugu kitsalt piiritletud žanrina või eluloouurimise allikana, hõlmamaks kogu uurimistööd. Biograafilist intervjuud võib mõista avaramalt kui eluloointervjuud: esimeses keskendutakse kogemise eri aspektidele, teisel juhul indiviidi elukäigu kirjeldamisele ja tõlgendamisele (Jaago 2003: 191-210).

B.Roberts väidab, et biograafilise uurimise tekkimine sotsiaalteadustes on rea paradigmaatiliste muutuste tulemus ning ühendab eri teaduste (näiteks psühholoogia, psühhoteraapia, kasvatusteadused, eriti aga sotsioloogia ja ajalooteadus) eri vaatepunkte ja käsitlusi, millel on tihti ühiseid seisukohti pigem interdistsiplinaalselt kui distsipliinide sees. Erinevad distsipliinid võivad küll tegeleda samade asjadega, kuid nimetada neid üpris erinevalt (Roberts 2002). Näiteks Eesti ajakirjanduse ajaloo uurimine on ajalooteadlase E.Janseni ja ajakirjandusteadlase E.Laugu hinnangul selgelt asetunud interdistsiplinaarsele pinnale ja selles saavad kokku erinevate teaduste lähenemisviisid ja meetodid. Tartu Ülikooli juures alustas 1991. aastal tööd ajakirjandusloo uurimisgrupp, mis on asunud koostama eesti ajakirjanike biograafilist leksikoni (Jansen ja Lauk 1992).

Huvi elulugude ja biograafilise kogemuse vastu tekkis Eestis nn teise rahvusliku ärkamisega 1980.aastate lõpul, kuna totalitaarne süsteem oli minevikukonstruksioone moonutanud või neist vaikinud. Vallandus memuaaride või mälestustele tuginevate dokumentaalraamatute kirjutamine. Elulugusid käsitleti eelkõige kui privaatset ajaloomälu, mille ülesandeks oli teha avalikuks eestlaste "tõeline ajalugu" (Kõresaar 2003: 61-76). Ka rahvusvahelises teaduses sai pärimuslik ajalugu (originaaltekstis *oral history*) märkimisväärse tõusuga postsotsialistlike ühiskondade mälu uurimisel uut impulssi (Humphrey et al 2003: 14). Chamberlayne, Bornat

ja Wengraf esitavad suulist ajalugu kui võimalust lõpetada piirid akadeemilise ning igapäevase ajaloo ja ühiskonna mõistmise vahel (Chamberlayne et al 2000). Roberts defineerib suulist ajalugu kui üksikisikute intervjuerimist nende kogemuse kohta minevikusündmuste osas, eesmärgiga luua ajaloolist aruandlust (Roberts 2002: 177).

`Kõva` teaduse kõrval on elulugude käsitlemine teadusliku allikmaterjalina väga `pehme`. Eluloolist materjali kritiseeritakse peamiselt kolmest aspektist: ajakäsitlus, reaalsuskäsitlus ja tõekäsitlus. Pärimus vahendab jutustajakeskseid minevikusündmusi, mille abil antakse tähendus iseendale ning oma kohale tänases ja homses ajas, kirjutab T.Jaago kogumikus "Pärimuslik ajalugu". Jaago toetub Cassireri hermeneutilisele ajakäsitlusele: inimene ei korda minevikku, vaid taasloob seda. Seega on minevikust jutustamise näol tegemist loova ja konstruktiivse protsessiga, mille tulemuseks on mineviku, oleviku ja tuleviku koosinemine pärimusjuttudes. Elulooteksti (nii suulise kui kirjaliku) loomises on seotud nii jutustatava sündmuse aeg, jutustamise aeg kui sinna vahele jääv aegruum oma muutumises, samuti suhtuvad erinevad jutustatud ajad üksteisesse erinevalt, vastavalt sellele, milline tähendus elatud ajale eluloos antakse. Ühte ja sama kogemust kogetakse ja mõistetakse erinevalt, sest ühes ja samas sündmuses kohtuvad erinevad varasemad kogemused ning sellele järgnevad erinevad tulevikud (Jaago 2003: 191-210). Seda iseloomustab näiteks lõik Rein Marani loost, kus ta otsesõnu mainib, et kuigi tol ajal tundus vangis istumine kohutav, on ta tagasi vaadates sellele kogemusele väga tänulik – see aitas tal vormuda inimeseks, kes ta on hea meelega. Tagantjärele on Maran tänulik, sest vanglakogemus oli üks ilusamaid eluülikoole, mille on saanud. "See oli väga ilus elukool, mis õpetas nägema. Sel ajal oli muidugi hirmus, aga tagantjärele olen kohutavalt tänulik sellele koolile, sest ei kujuta ette, mis "tsura" selleta oleksin. Vangidel pole midagi teha ja nad lobisevad omavahel. Sunnitöö prügikast täis kogemustega inimesi, ehkki nummerdatud nagu loomad. Sain ülevaade ajaloost, parima ülevaate Nõukogude Liidu olemusest. Euroopa riikidest ka, ja neegritest, Hiinast, Jaapanist..." (Lisa 1: 1).

Reaalsuskäsitlust lahates tuleb nentida, et biograafiline narratiiv ei ole lihtsalt lineaarne kronoloogia, vaid kompleksne minevikutaju olevikukogemuses, tulevikuperspektiivides ja nende muutuvates kontekstides (Kõresaar 2003: 61-76). Seda huvitavam on uurida, mida mainimata jäetakse, mida rõhutatakse, mida välja tuuakse ja millest rohkem räägitakse. Tänapäeva eluloo uurijate huviorbiidis on peamiselt möödunud sajandi elud ning mitmed uurijad toovad välja, et sealsed suured muutused (sõda, lähedaste ja kodu kaotus, võõrvõim)

kajastuvad kui muster (vt ka Hindrikus 2001, Pallas 2004). Ajastute erinevused annavad erinevad alused sellele, mis on ses ajas tõde. Elulugude tõe ja usaldusväarsuse küsimus on probleem, millesse takerduvad enamasti distsipliinid, mis oma uurimispraktikas samastavad tõe kategooria kontrolliga. Tõde peab sellise käsitlusviisi järgi vastama kindlatele neutraalsetele ja üldkehtivatele kriteeriumitele – normidele, mis paratamatult kuuluvad teatud teadmised – tegelikult inimkogemuse korrapäratuse kui sellise – kõrvalekaldeks. Niisuguse limiteeritud tõe kriteeriumi kasutamine tunnistab ainult ühte tõe standardit, tajumaks ja interpreteerimaks vaid väikest osa komplekssest reaalsusest. Elulood neid standardeid välja ei kanna (Kõresaar 2003: 61-76).

Uusrealistlik elulookäsitlus, mida Kõresaar peab rohkem või vähem omaseks Eesti eluloouurimustele suundadele, eeldab, et elulugu – autobiograafia - on oma olemuselt tõele orienteeritud. Tõde nähakse siinkohal autori – elulookirjutaja-jutustaja seisukohast, kes jutustab teistele oma elust: mis juhtus ja kuidas ta seda näeb. Uuriija ülesannet nähakse nende tõdede rekonstrueerimises võimaluste piirides (Kõresaar 2003).

Kui juba on märgitud, et teoreetilistest suundadest eelistavad eesti eluloouurijad uusrealistlikku käsitlust, siis tuleks ära märkida ka sellega seonduvad teised võimalused. Liigitus pärineb Brian Robertsi raamatust “Biographical Research” (Roberts 2001: 15). Teoreetilisi lähenemisi nimetatakse kolm:

realistlik kasutab mh induktsioonilist, lahtist intervjuud, arvamuste usaldusväarsust.

neo-positivistlik on deduktiivne, teooriat kontrolliv, kasutab fokuseeritud intervjuusid ja rõhub paikapidavusele.

narratiivne, kus inimese unikaalne seisukoht avaldub arendavas konstruktsiooniuringus, rõhutades intervjuueerija ja intervjuueeritava vastastikust mängu.

Kuigi Eestis võib eluloolisel käsitlusviisil põhinevaid projekte ja uurimisgrupe ühe käe sõrmedel üles lugeda, on see muutumas ja mitmekesistamas traditsioonilist allikakäsitlust terviklikumaks, avatumaks ja dünaamilisemaks (Kõresaar 2003: 61-76).

I.2 Eestis ilmunud teatmekirjandus kui biograafilise materjali allikas.

Pole mõeldav, et iga uurija hakkaks ise majast majja käima ja elulugusid kirja panema. Eriti neil puhkudel, kui uuritakse perioodi, mille esindajad enam ei ela – näiteks erinevusi mõldrite haridustasemes Mulgimaal ja Võrumaal 19. sajandi teisel poolel. Nii tulebki appi võtta arhiivid ja juba varem publitseeritud elulooline teatmekirjandus.

Elulooline teatmekirjandus on mitmekesine, biograafiaid on ilmunud kas üksikult (juubeliartikkel, elulookirjeldus ehk cv, autobiograafia, nekroloog jms) või kogumikena. Viimasel puhul võib olla tegemist puhtatüübiliste biograafialeksikonide, elulugusid sisaldavate entsüklopeediate või biograafiliste teatmeväljaannetega (Kals 1990: 4). Eestlased on olnud kirjaoskaja rahvas. Arhiivimaterjalides on vallakohtu protokollid, kus näha, et talupojad jm madalamat seisu rahvas tõmbas ikka kolm risti. Kuni tuli korraldus, et kes oskab, kirjutagu nimi. Kõik hakkasid nime kirjutama. Varem lihtsalt oli toimitud korralduse järgi, mille kohaselt pidi kolm risti tegema (Leppik 2005). Kui on kirjaoskajad, on ka kirjandus, teatmekirjandus sealhulgas.

A.Kals nendib raamatus “Eestikeelne elulooline teatmekirjandus,” et eestlasi ja Eestiga seotud isikuid käsitlev biograafiline teatmekirjandus on küllaltki mitmekesine, kuid tihti vähetuntud. See on ilmunud trükistena või koostatud käsikirjadena kodu- või välismaal ligi kolme sajandi vältel seitsmes keeles: eesti, inglise, ladina, läti, prantsuse, saksa ja vene keeles. Eestis ilmunud eluloolist teatmekirjandust aitavad selgitada E. Winkelmanni, E. Blumfeldi ja N. Loone ning Õpetatud Eesti Seltsi koostatud autobiograafilised väljaanded, samavõrd väärtuslikud on ka Eesti raamatuid registreerivad üld- ja koondnimestikud.

Eluloolisi andmeid annavad Eestis ka jooksvalt ilmuvad raamatu-, artiklite ja retsensioonide kroonikad, samuti viimaste koondväljaanded, lisaks Rahvusraamatukogu, Tartu Ülikooli raamatukogu, Eesti Kirjandusmuuseumi ja Eesti Teaduste Akadeemia raamatukogu kartoteegid ning kataloogid. Neist ehk kõige hinnatum on Kirjandusmuuseumi bibliograafiaosakonna personaaliakartoteek (Kals 1990: 4, 5).

Seega biograafiliste talletuste maht on märkimisväärne. Mida aga sisaldab mainitud ja muu sarnane kirjandus sisuliselt, kes seda kirjutanud on, miks ja mismoodi?

Teadaolevalt tunti Eestis elulugude vastu huvi hiljemalt 6.sajandil. Seda ei ole ajendanud teaduslikud, vaid poliitilised vajadused. Nimelt korraldasid Rootsi võimud Põhja-Eestis 1586. aastal üldise mõisate revisjoni ja 1589. aastal mõisnike ülekuulamise. Nende aktsioonide

käigus taheti selgitada, kui lojaalsed olid alamad sagedaste võimuvahetuste aegu mitu aastakümnet väldanud Liivi (1558-1583) ja teiste sõdade keerises.

Elulugude süstemaatiline uurimine algas Eestis nähtavasti 17.-18. sajandi vahetuse paiku. Sel ajal koostati ladinakeelsed biograafialeksikonid Narva, Pärnu, Tallinna ja Tartu literaatidest. Eesti ajalooarhiiv hakkas 1988.aastal publitseerima Eestimaa 1725.-1726. aasta adramaarevisjone (Harjumaa 1988, Järvamaa 1989, Virumaa 1989, Läänemaa 1990) (Kals 1990: 7).

Baltisakslased on oma dokumentide säilitamisel olnud vägagi hoolikad, sest pidevate võimuvahetuste tõttu on neil tulnud oma omandit ja isikut ning põlvnemist korduvalt ja korduvalt tõestada (Leppik 2005). A.Ehapalu on kirjutanud 1977. aastal diplomitöö "Talurahva genealoogia uurimisest Eestis," kus töötas läbi Kurrikoffide, Masingute, Undritzide jt suguvõsade matejalidest jäädvustatud raamatud aastatest 1907, 1912 ja 1913. Väljapaistvamaks elulooliseks teatmikuks Eesti Vabariigi eelsest ajajärgust peab A.Kals ajalehe "Postimees" illustreeritud biograafilise teatmeosaga juubeliteost "Postimees" 1857-1907".

Aastatel 1926-29 ilmus neli osa teosest "Eesti biograafiline leksikon" (Tartu 1926-29). Aastal 1940 ilmus ka täiendusköide. Teose koostamise ajal kogunenud materjalid on talletatud Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolisse Arhiivi. Füüsiliselt lugemissaali seinal asuva kartoteegi kaardid on järjestatud alfabeetilisel isikute perekonnanimede järgi. Järgnevad teemakaardid, kus esiteks on viidatud arhiivis olevad kirjad, seejärel käsikirjad, tõlked, dokumendid, varia, trükimaterjalid ja tema kohta ilmunud materjalid ning tõlked tema materjalidest. Kui vastavaid jäädvustusi pole, siis antud vaheliigitust pole, on vaid liigitus nende allikate osas, mis on olemas. Siiski võib liigitamine sõltuvalt isikust ka tunduvalt laiem olla. Näiteks Paul-Erik Rummol, kes küll on hilisemast ajastust kartoteeki paigutatud, kui EBL-is esindatud inimesed, on teemakaartidena ka dramaturgia, publitsistika, retsensioonid, artiklid, kõned- ettekanded, raadio ja teleesinemised (näiteks masinkirjas), eriküsimuslik. 1932. aastal ilmus Kes on kes?-tüüpi leksikon "Eesti avalikud tegelased" (Tartu 1932). Ka selle koostamisel kogunenud materjali säilitatakse samas.

Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKLA) põhilisteks ülesanneteks on kultuurilooliselt oluliste käsikirjaliste allikmaterjalide, fotode jmt kogumine ja korraldamine, inventariseerimine ja alfabeetilise kartoteegi koostamine, süstematiseeritud materjalide kättesaadavaks muutmine uurijatele. Arhiivis on 347 fondi, mis enamasti on personaalkogud (Fr.R.Kreutzwald, Fr.Tuglas, B.Alver jne). On ka asutuste ja organisatsioonide fonde (Eesti Kirjameeste Selts,

"Vanemuine", kirjastused jm). Viimastel aastatel on laekunud suuri materjalikogusid pagulastelt (A.Oras, H.Salu, G.Helbemäe, Eesti Kirjanike Kooperatiiv jt). Eraldi kogudena on korraldatud fotod ja kunstiteosed ning helilindistused ja filmi- ning videomaterjal. Fotokogus on 139 445 fotot ja negatiivi, nende hulgas arvukalt fotosid möödunud sajandi teisest poolest (vt ka V.Asmer "Esimestest piltnikest Eestimaal ja ..." EKM 1996. a aastaraamatus).

Kunstikogus on kultuuritegelaste portreesid ja eesti autorite teoste illustratsioone.

Fondid 193 ja 194 on eluloolised, neis ongi jäädvustatud Akadeemilise Ajaloo-Seltsi väljaandel ilmunud EBL-i materjalid.

Hilisemad materjalid virtuaalsed, neid leiab internetist aadressil

<http://www2.kirmus.ee:8080/ellen/avalik.do>, sest seinakapp-kartoteek ei mahuta enam.

Leheküljel on ka mitmekülgne otsingumootor, mis hõlbustab uurija otsinguid.

Suurt tähelepanu on pööratud mälestuste kogumisele. 1990. aastast alustati Eesti ja eestlaste elulugude kogumist. Selle aja jooksul on laekunud ca 1000 inimese elulood. Sellele kogule liidetakse varem kogutud elulood ja mälestused. Kogu olemasoleva materjali põhjal on koostamisel andmepank, mis pidevalt täieneb eestlaste elulugudega kogu maailmast. 2000.-2001. aastal viidi läbi ka eluloovõistlus "Minu ja minu pere elu ENSV-s ja Eesti Vabariigis" (www.kirmus.ee).

Eluloolised kartoteegid on lugejaile/uurijaile kättesaadavad paberkandjail EKLA lugemissaali laual. Tähestiku järjekorras on vanem väljaprint, 855 inimest alfabeetilises järjekorras perekonnanime järgi. Lisaks on ära toodud sugu, ca pooltel ka sünnikoht, enamusel sünniaasta, ca 2/3 korral amet. Vanimad elulood pärinevad 19. sajandi viimasest veerandist. Kuid on paar erandit, näiteks 1780. aastal sündinud Tõnis Toht. 1900. aastal on sündinud Olga Leismaa on tüüpiline näide - pole antud sünnikohta ning ametina on märgitud majateenija. Samal aastal sündinud Otto Trakov`il pole samuti märgitud sünnikohta ega ametit. Kuid näiteks 1862. aastal Pärnumaal sündinud Peeter Laredei oli õpetaja. Visuaalsel hinnangul ongi õpetajaid proportsionaalselt enim.

Noorimad on ametiks märkinud `õpilane`, nad on sündinud 1975. aastal ning selliseid on kümnekond.

Uuem väljaprint ehk elulugude kartoteek on laekumiste järjekorras. Seal on tuhande inimese andmed. Lisaks nimele, soole, sünniaastale-kohale, ametile on märgitud ka praegune elukoht, repressioonid/elumuutus (kui on à la küüditamisaasta, Siberis vangilaagris, 25 a Vorkutas jms) ning žanr (elulugu, mälestused, kroonika, päevik, küla ajalugu, sugupuu, lauleldus, suguvõsa kroonika jne). Mitmetel on märgitud mitu ametit, mis on üsna kokkusobivad (näit

ajalooliselt üksteisest johtuvad a la talupidaja, kolhoosnik; majateenija, taluteenija) kui ka eriskummalised (ajakirjanik, arveametnik; kokk, arveametnik; maksuagent, lüpsja).

Eesti Kirjandusmuuseumis on ka bibliograafiaosakonna personaaliakartoteek, kus on bibliografeeritud ka ajakirjanike teoseid, kusjuures paljude kohta on muuseumil ka eluloolisi andmeid. Siiski pole Kirjandusmuuseumis kõik andmed bibliografeeritud, mistõttu kartoteegi abil leiab sealt vähem andmeid, kui on tegelikult olemas.

Nõukogude perioodil kogunes väga palju eluloolist materjali välisviisade andmist taotlenud inimeste kohta taustinformatsiooni kogudes. Esiteks pidi viisa taotleja ise lühibiograafia kirjutama, teiseks sisaldavad toimikud ka järelvalveorganite kogutud informatsiooni.

Toimikuid säilitatakse Riigiarhiivi Tõnismäe filiaalis, nagu ka paljusid teisi kommunistliku partei koostatud materjale, kuid delikaatsete isikuandmete kaitsmise klauslist johtuvalt pole nendeni kõigil inimestel vaba juurdepääsu. Ka olid paljude prominentsemate isikute toimikud (näiteks Lennart Meri ja Andres Tarand) teiste hulgast kadunud juba siis, kui kogu Pagari tänava miilitsaosakonnast Riigiarhiivi toimetati.

Aastail 1968-76 raamatariiuleile jõudnud ENE (Eesti Nõukogude entsüklopeedia, 8 köidet, Tallinn) sisaldab kokku 10 959 elulugu, millest 1988 on ühenduses Eestiga. 1985. aastal alustas ilmumist ENE uus trükk, mis lõpuni ilmus juba Eesti Entsüklopeedia (EE) nime all. Aastal 2000 ilmus Eesti Entsüklopeediakirjastuselt Kes on kes? tüüpi väljaanne "Eesti elulood", kus lisaks minevikutegelastele on ka kaasaegsete biograafiaid. (Tallinn 2000). 52% artiklitest käsitles inimesi, kes ilmumise ajal olid elus. Toimetuskollegium on täppisteadused, loodusteadused, ühiskonnateadused, kirjandus ja kunst. Raamatu lõpus on lisaartiklid. On lisatud, et need 189 artiklit on põhiosa täiendus, mis moodustab sellega ühise sisulise terviku, kuid polnud erinevatel põhjustel tähtjaks laekunud.

Isiku biograafia lõpus on mõnedel lisaandmeid, näiteks teoseid (T), osi (O), filme (F), lavastusi (L), biograafiaandmeid (B). Järeldatakse ka, et käesolevasse teosesse on mahtunud igalt erialalt piiratud arv esindajaid, seetõttu soovitakse lisaks kasutada teisi meie kirjastuses välja antud biograafilisi leksikone, millele on viidatud eespool (EE 2000). Kuna käesolev töö keskendub ajakirjandusele, ei ole siinkohal tarvidust teha ülevaadet mainitud leksikonidest. Kuid tasub märkida, et erialaste biograafiade koondamiseks on suure töö teinud A.Kals. Tema raamat "Eestikeelne elulooline teatmekirjandus" annab ülevaate 20 ameti või eriala isikute biograafilistest allikatest. Põhjalik ülevaade on ka piirkondlikest biograafialeksikonidest. Viidatud on enam kui viiesajale kasutatud teosele. Peatükist

Kasutatud eluloolised teatmematerjalid võib leida viited 339 raamatule ning 25 käsikirjale. Lisaks on peatükk Kasutatud bibliograafia ja retseptsioon 172 raamatu ja 15 käsikirjaga (vt Kals 1990).

I.3 Ajakirjanike uurimata ja uuritud biograafiad

Elulugude uurimine on ühiskonnateadustes päris populaarseks muutunud. Mõnedki “Eesti rahva elulugude” lugejad, rääkimata nende uurijaist tunnistavad, et see on emotsionaalselt raske aines, sest uuritavate inimeste saatus ja lugeja või uurija enese kogemused põimuvad. Interpreteerimisel peab säilitama ettevaatlikkuse hinnangute andmisel. See ongi biograafilise lähenemise kitsaskohti – oht teha subjektiivseid otsustusi ja järeldusi (Pallas ÕES).

Ajakirjanike elulugusid on seni Eestis suhteliselt vähe uuritud. “Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost” sisaldab valiku ajakirjanike elulugusid ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakonnas kogutud andmete põhjal (Lauk 2000). A.Undla-Põlmäe on kirjutanud Lilly Suburgist ja tema ajakirjast Linda (Eesti ajakirjanduse ajaloost (EAA) 1976), R.Kurvits on kirjutanud Harald Tammerist (EAA 1991), E.Lauk on kirjutanud Georg Eduard Luigast (EAA 1994), P.Liimal Marie Koppelist (EAA 1994). Eesti Kirjandususeumi teaduri K.Aru juhendamisel on lõputöö “Georg Naelapea: 1896-1969” kirjutanud I.Mustimets. M.Mälk on kirjutanud bakalaureutöö “Naisajakirjanikud ja –kaastöölised 1861-1930” (1999), millel eelnes kursusetöö “Eesti naisajakirjanikud 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul” (1998). Naisajakirjanikke on raamatus “Naine hanesulega. Kirjutisi naskirjanikest” (Kruus 1971) uurinud O.Kruus. Raamatu “Eesti naine läbi aegade” II osas “Akadeemilised pioneerid” on mõnede naisajakirjanike elulugusid kirja pannud H.Mäelo (Mäelo 1957). Mahukaim elulugudel põhinev uurimistöo on ilmunud A.Pallaselt. “Harrastusest elukutseks: Eesti ajakirjanikkonna kujunemine aastatel 1878-1940” (Pallas 2000) analüüsib biograafiate põhjal ajakirjanike sotsiaalset, piirkondlikku ja hariduslikku päritolu, keskmist tööiga, tegemisi peale ajakirjanikuametist lahkumist jms. Eraldi on võrreldud andmeid ajakirjanikel, kes kuulusid ajakirjanike kutseorganisatsiooni Eesti Ajakirjanike Liit nendega, kes ei kuulunud. Lisaks ajakirjanikele on antud ülevaade ka ajaloolisest kontekstist ning uuritud põhjuseid, mis üht või teist tendentsi esile kutsus.

Töö käigus korrastas Pallas mahukat elektroonilist andmebaasi ajakirjanike biograafiliste andmetega, selle korrastamine jätkub. Elektroonilise andmebaasiga saab tutvuda Tartu Ülikooli ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakonnas. Baas on Exceli tabelite kujul, kus ajakirjanike eluloolised andmed on liigitatud (nimi, sünni- ja surmaaeg, sünnikoht, vanemate amet, haridus, amet enne ajakirjanikuks saamist, töökohad, vanus ajakirjandusse lülitumisel, vanus teatud aastal; mida tegi ajakirjanduskarjääri järel jms). Nii saab biograafilisi andmeid

statistiliselt töödelda. Lisaks on koostatud okupatsiooniperioodi ajakirjanike biograafiliste andmetega tabelid, mille materjal pärineb Eesti Ajakirjanike Liidust, 1990. aastatel kogutud ankeetidest ja nõukogude-aegsetest juba kogutud elulugudest.

Veel hiljuti oli olukord võrdlemisi kasin ka ajakirjanike elulugude jäädvustamise vallas. Jäädvustatud elulugusid on siiski rohkem kui uuritud elulugusid. Ajakirjanikud ise teavad ehk kõige paremini, kuivõrd keerukas on andmete kogumine. See aga ei ole neid põrmugi leebemaks ega abivalmimaks teinud inimeste suhtes, kes nende kohta andmeid koguvad. Näiteks juba 1922. aastal ilmunud Eesti Ajakirjanike Liidu koguteose "Õitsituled" leheküljelt 11 võib lugeda: "Lühikese aja jooksul, mil selle albumi kokkuseadmine sündis, oli väga raske kõigi kohta, kes meil ajakirjanduses kutseliselt töötanud, andmeid koguda, seda enam, et meil andmed selleks peaaegu täiesti puuduvad. Paljude ajakirjanikkude poole tuli isiklikult suusõnal või kirjalikult pöörduda ja andmeid nõutada, mis õige tülikas ja vaearikas töö oli, mitmeid tuli enam kui kümme korda andmete nõudmisega tülitada" (Õitsituled I 1922: 11). Hiljem EAL loobuski elulooliste andmete kogumisest, avaldades üksnes kutseühingu liikmete nimestikke.

Sinnapaika tegevajakirjanike elulooline kajastamine siiski ei jäänud. 1975. ja 1985. avaldatud Ajakirjanike liidu tegevust ja liikmeskonda tutvustavad eluloolise teatmeosaga kogumikud "Aeg, trükis, eetris, ekraanil". Neis väljaannetes tuuakse ära liidu liikmete nimekiri ja eraldi vastavalt 24 ja 85 fotodega varustatud elulugu teenelistest ajakirjanikest, kultuuri- ja sporditegelastest, juristidest jne, kes kuulusid liidu liikmeskonda. "Biograafiad on enamasti täpsed, üksikasjalised ja humoorikadki" (Kals 1990: 34).

1997. aastal andis Eesti Ajakirjanike Liit välja EAL Aastaraamatu.

Tartu Ülikoolis akadeemilise ajakirjandushariduse saanud isikute kohta saab lugeda osakonna poolt akadeemilise ajakirjandushariduse 40nda sünnipäeva puhul välja antud teosest *Academia Journalistica* (1994). Kümme aastat hiljem ilmus osakonna 50nda juubeli puhul sarnane ent veelgi mahukam ja põhjalikum teos „*Verbum creat omnia*”, kuhu on lisatud ka ajakirjanike endi kirjutatud elulugusid ning teatmeteose kohta erakordselt ka värvilised fotod. Mõningaid ajakirjanikke on leida ka 1975. aastal ilmunud "Eesti kirjanike biograafilisest leksikonist" (toimet E. Nirk ja E. Sõgel) ja 20 aastat hiljem ilmunud "Eesti kirjarahva leksikonist" (Kruus 1995). Uus „Eesti Kirjanike Leksikon,” mis sisaldab entsüklopeedilisi andmeid 1400 loovisiku kohta, ilmus Eesti Raamatu väljaandena aastal 2000.

2004. aasta oli ses vallas ilmunu poolest mahukam, kui varasemad aastad kokku. Äripäeva Kirjastus ilmutas leksikoni “Ajakirjanduse 1550 võtmeisikut”. Leksikon on suunatud ettevõtjatele, et neil oleks hõlpsam meediaga suhelda. Äripäeva Kirjastuse juht I.Rõtov nendib sissejuhatuses: “Parim viis oma ettevõtte huvisid kaitsta, on olla meediaga avatud ja suhtlemisaldis. Loodan, et see leksikon on teile asjalikuks abimeheks” (Riidas 2004: 5). Meediainimesed on süstematiseeritud peatükkidesse: toimetused; õppejõud, õpetajad ja koolitajad; munitsipaal- ja poliitväljaanded ning vabakutselised ajakirjanikud. Toimetuste nimekirjas on nii kohalike muusikaraadiote saatejuhid, telesaadete ja dokumentaalfilmide tootjafirma omanikud, televisiooni operaatorid kui ka lehtede küljendajad. Loomulikult ka reporterid, toimetajad, fotograafid jpt. “Oleme koostanud praeguse ajahetke põhjalikema ja parima ajakirjandusvaldkonna kogumiku,” kirjutab Äripäeva TOPi toimetuse juht J.Suu Leksikoni koostamise meetodika peatükis. Samas mainib Suu, et leksikoni ei läinud mitte kõik ajakirjanduses tegutsevad isikud, sest ehkki prooviti kontakti astuda nii meili kui ka telefoni teel, jäi tagasiside kasinaks. Kindlasti ei jää see leksikon aga viimaseks, kõlab eessõnas, koos palvega saata täpsustusi ja ettepanekuid (Riidas 2004: 10).

Ajaloolisem ja elulugusid mahukate jutustustena pakkuv on A.Pallase koostatud kogumik “Meie jäljed jäävad. Eesti ajakirjanike elulood I” (2004). Kogumikus on 30 ajakirjaniku elulood, mis nad on ise kirja pannud (v.a. teleajakirjanik Endel Sõerde oma, hiljuti surnud mehe eluloo on jäädvustanud ta vend). Vanim kirjutaja, Juhan Kangur, saatis oma eluloo mõned kuud enne surma aastal 2003. Kangur oli sündinud aastal 1906 ning rohkem kui pool tema elust kulges eksil. Noorim osavõtja on Teet Roosaar, kes sündinud 57 aastat hiljem ning ülikooli lõpetamisest aastal 1986 siiani töötanud Pärnus uudistekütina ning uudisteosakonna juhina. Nende vahele mahuvad näiteks Linda Poots, kes ajakirjanik üldse olla ei tahtnud, kuid siiski 25 aastat “Eesti Looduse” peatoimetajana töötas; Ethel Aesma, kes sattus ajakirjanikuks vaid asjaolu tõttu, et ta piirkonna inimesena ainsana vene keelt mõistis ning okupatsiooniperioodil rajoonilehte vene keelest tõlkijat oli vaja; 40 aastat Otepäält rajooni- ja maakonnalehele kirjutanud Aili Miks, kel juba sündides oli teatripisik veres ning kes lehetöö kõrvalt ka koolilapsi jõudis õpetada; ka Priit Aimla, Vello Lään, Rein Sikk jt (Pallas 2004). “Selle elukutse esindajate elulugusid koguma asudes lootsime anda võimaluse kirjutada lahti meie ameti rõõmud ja valud ning saada ühtlasi põnevat täiendust oma ettekujutusele varasemast eesti ajakirjanduselust,” kirjutab Pallas kogumiku alguses. Mõni kirjutaja lahkab detailselt tinaladumise protsessi; teine seletab muigamisi, kuidas ta esimest korda elus telefoni kasutas. Mõnel korral mainitakse, milline ajakirjanik kirjutajate visioonides oli, kui nad ise

tööle asusid. Palju käsitletakse tehnilisi ja ideoloogilisi viperusi, mis tõid kaasa punase riigikorra ajal “vaibal käimised” või koguni töökoha kaotuse.

Pallas nendib eessõnas, et vaadates selle isiku tasandilt, kes tolle elu kaasa teinud, paistab olukord vahetum: oma elu tuleb ise elada ja teha selliseid valikuid, mis tooksid kõige vähem kannatusi. Mitmed küsimused saavadki vastuse ainult tänu ülestähendatud elulugudele, päevikutele või kirjavahetusele. Omal ajal hoiti neid kirjutisi vaid iseenda või lähedaste tarbeks, mõnikord üksnes sisekõnelusteks, et mahutada kuhugi oma mõtteid, mida süsteem ei aktsepteerinud (Pallas 2004: 7).

Käesoleval aastal peaks ilmuma ka “Eesti ajakirjanike elulood II”, mis tõenäoliselt saab olema pühendatud Eesti Televisiooni 50ndale juubelile sel aastal ja Eesti Raadio 80ndale juubelile järgmisel aastal ning koondab ringhäälingus töötanud inimeste lugusid.

Ent mille poolest on oluline koguda ja uurida just ajakirjanike elulugusid? Sellele on leidnud vastuse mitmed autorid. Eesti Kirjandusmuuseumi teadur R. Hinrikus juhatab ajakirjanike elulugude kogumiku sisse järgneva: “Eesti memuaristika ajalugu algab ajakirjanike mälestustega. Esimeste mälestuste autorid August Kitzberg (“Ühe tuuletallaja noorpõlvemälestused” 1924-25) ja Lilli Suburg (“Suburgide suguvõsa” 1923, 1924, osaliselt alustas L. Suburg mälestuste avaldamist juba 1887-91) on mõlemad teeninud ajakirjanikuleiba. ... Ajakirjandus ei olnud võõras ka teisele naisele eesti memuaristika alustajate hulgas – Marta Lepale, kes avaldas aastail 1922-27 kolm mälestusteraamatut. Kindlasti ei saa mälestuste traditsiooni rajajate hulgas jätta nimetamata Eesti Ajakirjanike Liidu auliiget Anton Jürgensteini ja tema aastail 1926-27 ilmunud “Minu mälestusi” (Pallas 2004: 7).

Naisajakirjanikke uurinud Undla-Põldmäe leiab: “Biograafia aitab läheneda ajakirjanikule kui inimesele, autori isiksusele, mõista suure talendi ajastut ületavat põlemist” (Undla-Põldmäe 1981).

Põhjendus võiks olla ka see, et ajakirjanik ju vahendab tavaliselt teiste lugusid, püüdes ise kõrvale jääda. Oma eluloo kirjapanekul seisab ta silmitsi küsimusega, kas tal on õigus hinnata oma kaasaegseid enda vaatevinklist. ... Kokkuvõttes asetub rõhk mitte niivõrd erinevustele, kui võrd ühendavale: ajakirjanduslikule töökogemusele ja sellest lähtuvatele valikutele.

Ühendavateks teguriteks on näiteks sõnavabadus ja selle piiramine (tsensuur), soov aidata inimesi ka rasketes oludes, mõistvate kolleegide olulisus, tunnustusvajadus, aga ka keeruline lapsepõlv (Pallas 2004: 10).

Kommunikatsiooniteoreetikud on sama meelt. Biograafilise meetodi rakendamine ajakirjanduslikus ajaloo tagab ajaloo individuaalse tunnetuse. Biograafiliste `leidude`

tõlgendamisel on vältimatu raamtingimuste analüüs. Üksikbiograafiat on võimalik tõlgendada vaid ühiskonda ning majanduse, poliitika jm konteksti arvesse võttes (Rust 1987).

Teatud üldistusteni on püütud jõuda ka kvantitatiivseid meetodeid kasutades. Näiteks saab süstematiseerida elulugude kaudu tunnused nagu haridus, sotsiaalne ja geograafiline päritolu. Möödunud sajandi alguse naisajakirjanikke uurinud Mälk proovis jälgida ajakirjanike arvu ja arvu muutumist eri perioodidel, hindas naisajakirjanike osa ajakirjanike üldarvust, luges kokku ajakirjanikuna töötatud aastad ja arvutas keskmist. Mälk ise sõnab, et tema uurimuse eesmärk on näidata ajakirjanduse ja ajakirjaniku ameti arengut professioni naisesindajate individuaalsete tõlgenduste kaudu (Mälk 1999).

Nagu saab elulugude puhul kasutada induktsiooni ehk meetodit, kus üldist ajalugu uuritakse läbi elulugude, on võimalik biograafilisele meetodile läheneda ka deduktiivselt – saab uurida ka inimese lugu ajaloos. Paljudes maades, näiteks Soomes ja Norras, kasutatakse biograafilist meetodit nii ajakirjanduse ajaloo kui ka meediaretseptiooni ehk tajumise uurimisel.

Tegeldakse just tavaliste inimeste elulugudega, sest prominentide ja tuntud ajakirjanike elulood ja biograafilised materjalid on nendes maades juba põhjalikult läbi uuritud. Tavaliste inimeste kogemustest tuleb meediaga seonduvad mälestused esmalt vastavast eluloost välja selekteerida. See on küll aeganõudev protsess, andes tunnistust nii meedia perifeersest tähendusest küsitletutele kui ka harjumatuses meedia-alastest kogemustest rääkida (Rust 1987).

I.4 Uuriija roll ning osa allikate kujundamisel

Kvalitatiivsetes uuringutes on traditsiooniliselt uurija surutud rõhutatult `subjektile` orienteeruma, ta ei saa kunagi nii `objektiivsele` orienteeritud rolli, kui on uurijatel kvantitatiivsetes uuringutes. Uuriija peab olema teadlik oma suhtest uurimusse, oma sotsiaalse tausta mõjutustest. Koguni avaldama oma sotsiaalse tausta soost religioonini, et saaks hinnata, kui palju uurija isiklik taust mõjutab uurimistulemusi. On ka välja toodud, et `natrissism` ja `enese imetlemine` võivad uurimustesse sisse tikkuda (vt näiteks Sparkes 1994). Ka on leitud, et teoreetilised ja `subjektiivsed` mõjutused enamasti segunevad või ühtlustuvad (vt näiteks Atkinson 1998). Kuid hoolimata sarnastest küsimustest ja trendidest on bigraafilise lähenemise kavatsus koguda ja mõista isikute elu kogemust koos nende sotsiaal-ajaloolise kontekstiga (Roberts 2001: 13).

Meil kõigil on oma lood, selle peab ära tundma. Nende kogumises (läbi intervjuude) pole suhtlemine ehk interaktsioon ainult rääkija aitamine jutujärjele, vaid ka uurija aitamine, et ta saaks edaspidi neile kogemustele toetuda (Roberts 2001: 13). Uuriija on sarnaselt uuritavale isik, kes tõlgendab varasemat elu minevikukogemustest lähtudes ning läbi unustustefiltri. Seeläbi on oluline mainida, et lisaks metodoloogilisele küljele on uurija rollil ka eetiline külg. Seega arutlused uurija rollist ei peaks piirduma asjaoluga, kuhu uurija peaks paigutama oma `hääl` ühiskondlik-poliitilises kontekstis (Roberts 2001: 14).

Ehkki käesoleval juhul on tegemist sotsiaalteaduse alla kuuluva tööga, on huvitav lõik etnoloogide elulointervjuu käsitlesest: Viimase kümne aasta jooksul on etnoloogilise materjali kogumine muutunud. Varem olid küsitluslehed tugevalt mõjutatud uurija huvidest. Etnoloogid teadsid, mida küsida ja `rahvas` teadis, mida vastata. Kõike, mis jäi `ainekaanonist` väljapoole - paratamatult valdav enamus – seda ei jäädvustatud. Hetkel loetakse parimaks etnoloogiliseks intervjuuks mitte struktureeritud küsitlust, vaid intervjuud, mis sarnaneb mitteformaalsele vestlusele. Vastused peaksid olema kontekstirikkad ja andma rohkem infot, kui küsimust esitades oodati, eriti kultuurilisi ja sotsiaalseid seoseid puudutavates küsimustes (Pärdis 1995, Reinvelt 2002: 16 kaudu). Sõltuvalt teemast võib informant olla pikalt pajatav või lühidalt lakooniline. Ka isiksuseti on jutustamisstiil erinev: kui mõni räägib fragmentidest tunde, siis teine mahutab oma eluloo kümnesse minutisse (Reinvelt 2002: 17).

Kindlasti mõjutab intervjuu käiku ja jutustamiseks valitud teemade ringi uurija isiku ja informantide vanuseline ja rahvuslik ning sooline erinevus. Samavõrd tuleb arvestada intervjuule vahetult eelnenud sündmusi ja teemasid, mis võivad jutustamist mõjutada (Reinvelt 2002: 17). Samuti nagu võib jutustamist mõjutada nende kahe asjaoli koosmõju: teema ja isik. Näiteks 1995. aasta suvel tegi ameerika sotsioloog H. Johnston Eestis 34 intervjuud kultuuriprominentidega. Koos A. Aarelaiuga, kes sellest kui fenomenist oma raamatus kirjutab: “Hankist sai eesti intelligentsi pihhiisa – enamus küsitletutest avas välismaalasele oma salajasemad hingesopid, rääkis avameelselt sellest, millest varem oli kõneldud ehk koduseinte vahel ja kitsas sõprade ringis. Hanki veetlev isik osutus omamoodi kollektoriks, mille kaudu eesti intelligents tahtis paisata laia maailma ängi nõukogude ajal üleelatust ja aastakümneid salaja mõeldust” (Aareloid 1998: 80). Samas võib olla ebamugav rääkida päris võõrale inimesele, keda intervjuueeritavast ühendab tugev ajaline või geograafiline vahe, kuna ta ei mõista konteksti ning eluloo jutustamise asemel peabki keskenduma konteksti edasiandmisele.

Kuna mineviku uurimiseks pole võimalik kasutada vaatlust, peab uurimuse rajama nende inimeste narratiividele, kel kogemus olemas. Elulood on üheks võimalikuks meetodiliseks vahendiks, mis võimaldavad valgustada seoseid ja olusid, mille kohta muid allikaid ei leidu. Ka elulugusid võib kirja panna tehtud tööde ja saavutatu loeteluna või kronoloogiliselt järjestatud sündmuste reana, kuid need ei reeda meile inimese olemust. (Reinvelt 2002: 14) Siinkohal võiks Reinveltile mõneti vastu vaielda, sest kindlasti sõltub see mitmetest asjaoludest, kasvõi erialast. Näiteks Marani puhul annab tehtud tööde nimekiri, filmograafia just edasi tema olemust – mida aeg edasi, seda enam leiab ta end loodusfilmide tegijana. See on ka põhjuseks, miks nimekiri eluloos esitatud on: seal on näha kujunemislugu. Kui filmograafiat täiendada tema enda jutuga, siis on hästi mõisteta, miks alul olid tehtud mõned kunstifilmid (seda valdkonda ta valdas), hiljem paar mängufilmi (kutsuti ja läks, kui tundus põnev, kuid rohkem ei tahtnud) ning edasi on filmid peamiselt populaarteaduslikud, soovitatavalt loodusest (et avada liigi olemust) (vt ka Lisa 1).

Enamasti paneb inimene eluloolistesse mälestustesse ka oma hinge, andes juhtunule alati mingi selgituse (Reinvelt 2002: 14). Nii võib ka ainult Marani tööde nimekirja lugedes mitte mõista tema olemust, kuid tema puhul filmograafia siiski pigem näitab tema olemust. Sõöt on selles mõttes veidi komplitseeritum, kuna tema nišš – dokumentaalfilm – annab laiemad piirid. Siiski võib inimese olemust mingil määral tõlgendada ainuüksi lähtudes asjaolust, et ta teeb dokumentaalfilme, aga mitte mängu- või loodusfilme.

Eluloo sisuks on loo autori enese kirjutamise/jutustamise eelne elukäik ja tavaliselt on loo raskuskese asetatud eksistentsiaalsetele küsimustele. Kindlasti on see nii kirjalike elulugude puhul, sest siis on autor tundnud sisemist vajadust oma loo kirjapanemiseks ja on enne kirjutama hakkamist oma mõtetega mõnda aega olnud eelneva elu juures ja läbi mõelnud, miks üks või teine asi just nii on läinud. Intervjuude puhul on olukord natuke teistsugune. Enamus informante räägivad spontaanselt. Kuid enamus inimesi mõtleb aegajalt oma elu ja tegude üle järele ning seetõttu ei puudu intervjuudest ka elus ettetulnud sündmusi, kogemusi, elamusi ja tehtud valikuid analüüsivad ja hindavad lõigud (Reinvelt 2002: 15). Ehkki nii Maran kui ka Sööt teadsid intervjuu toimumist ette, võib nende jutustusi siiski vaadata kui spontaanseid lugusid. Ning hinnanguid ja analüüse neil tagasivaates jagub: „see ei huvitanud mind absoluutselt”; „siiski ma ei kahetse”; „õppisin sellest palju” jms.

Lugudes võib sisalduda rohkelt informatsiooni ühe kindla grupi liikmena. Eriti kirjalike elulugude puhul on valdavaks tendentsiks soov edasi anda ühe põlvkonna kui grupi kogemust (Reinvelt 2002: 16). Antud töös vaadeldud isikute puhul eristab põlvkondi lisaks ühiskondliku korra erinevusele ka tehnika areng. Kui tänapäeval on väikesed digikaamerad ja arvuti- või videomontaaž, siis on küllalt keerukas ette kujutada olusid, kus 16mm filmiga suur ebamugav kaamera on eraldi ning heli võetakse üles eraldi; värvifilmid ilmutatakse Leningradis ja saab kätte kõige vähem kahe nädala pärast; toimetuse kolleegium kontrollib kogu materjali ideoloogilise pilguga jms.

Õpiti sensorite, mitut sorti vaimsete järelevaatajate jt totalitaarset vaimu esindavate ametimeestega mängima, neid ridade vahele peidetud mõtetega petma, tekste alltekstidega asendama (Aarelaid 1998: 41). Kuid tsensorid ja vaimsed järelevaatajad kahtlustasid seda ja otsisid vihjeid lubamatule. Ning loeti välja ilmvõimatuid asju, nagu näiteks uskliku Arvo Pärdi käsi ristikujuulisel esemel (vt Lisa 2), mis tuli kahtlemata filmist välja võtta, ehkki oli paranoiline. Sarnaseid situatsioone oli ajastule omaselt väga palju. „Ükskord tegime mitmikutest saadet. Vana Ader oli nagu võlur, seljas suur mantel, linnuvabrikust võtsime karbitäie tibupoegi. Lapsed olid ta juures ja tibupojad tulid tal varukast välja. Aga meie töö käis ju mitu kuud ette, ja juhuslikult läks saade eetrisse sel päeval, kui olid lihavõttepühad. Igasuguste pühade ajal oli meil häireolukord. Ülemused käisid ja kontrollisid, ega kuskil ei ole jõulu ajal mõnda risti vms. No kuidas te võisite niiviisi, et tõite tibupojad – praktiliselt pühade sümbol. Ma ütlesin, kust meie teadsime, et ta lihavõtte ajal eetrisse läheb, see oli ju nii ammu valmis. Ülemused vahtisid ju siis kõik asjad läbi” (Virve Koppeli elulugu).

I.5 Biograafiline lähenemisviis (meetod).

Ajaloota inimest ei ole olemas ja sageli selgub, et praegune on mineviku tagajärg (Bringeus Reinvelt 2002 kaudu). Situatsiooni, milles ollakse tänapäeval, ei ole võimalik kirjeldada sünkroonselt ehk siis staatiliselt antud ajahetkes. Tuleks kasutada diakroonsset lähenemist, kus tuleb minna ajas tagasi ja liikuda järjest lähemale kaasajale. Oleviku mõistmiseks tuleks suunata pilk minevikku (Reinvelt 2002: 29). Kusjuures esile ei tule mitte minevik, vaid tunnetest ja väärtustest mõjutatud spontaansed mõtted minevikusündmustest (Hodne, Reinvelt 2002 kaudu).

Kuna käesoleva uurimistöö üks eesmärk on uurida filmi valmimisprotsessi koos sinna juurde kuuluvate ideoloogiliste, tehnoloogiliste, tunnetuslike jne probleemide ja rõõmudega, ei saa vaadata Eesti Televisioonis ehk siis Eesti Telefilmis töötanud rezissööre siin ja praegu, vaid tuleb ajas tagasi minna. Tänu oma olemusele on elulood üheks selliseks allikatüübiks, mis annavad edasi Eesti Telefilmis toimunud ajal, mil antud töös esinevad rezhisöörid seal töötasid. Eluloo uurimine aitab mõista ka ühiskondlikke muutusi läbi inimese vaatenurga, mis loovad võimaluse saavutada uurimistöös ajaline perspektiiv. Loetletud teemasid ja küsimusi analüüsitakse ja vastatakse elulooliselt allikate valguses, st informandid on vähemal või rohkemal määral neist rääkinud. Kontekstipõhiselt analüüsitud elulood on vaid selle töö teine osa. Metodoloogiliselt võttes on Robertsi käsitlemise järgi uurimuse tulemuseks kollektsioon helikandjatest suulise ajaloo, või kirjalikud talletused ülestähenduste või ankeetide näol (Roberts 2002). Käesoleva töö helikandja on kahjuks ebakvaliteetne ning suulise ajaloo talletamisele ei lähe, kuid kirjalikud elulood on vormistatutena Lisades ning need peaksid minema ka avaldamisele raamatus.

5.1 Käesoleva töö metodoloogilised lähtekohad

Teoreetilisi ja empiirilisi lähtekohti käsitlev osa on üles ehitatud strukturalistlikku lähenemisviisi kasutades. Teoorias kasutatavad mõisted ja arutlused eri mõistete üle on antud eraldi alapeatükkides.

Valim, kelle elulugusid jäädvustada ja analüüsida, on tehtud nende isikute hulgast, kelle elulugusid soovitakse jäädvustada raamatusse “Eesti ajakirjanike elulood II”. Raamatust on juttu ka peatükis Eesti ajakirjanike uuritud ja uurimata elulood.

Elulugusid on vaadatud kvalitatiivanalüüsi meetodit kasutades. Elulood on üles kirjutatud kui biograafilised intervjuud. Käesoleva töö autor võttis endale biograafilist intervjuud läbi viies nõ trükimasina positsiooni soovides ja soovitades, et eluloo objekt jutustaks oma parema äranägemise kohaselt. Vastavad intervjuueerija ja jutustaja positsioonid oli ka telefoni teel kohtumist kokku leppides läbi räägitud. Igal inimesel on õigus oma elust jutustada nii, nagu ta soovib ja vajalikuks peab. 90ndatel jutustatud elulood oleks paarkümmend aastat tagasi sootuks teisiti jutustatud olnud (Aarelaid 1998: 81). Usuti, et on võimalik raskusteta rääkida millest iganes. Selgus, et inimesed keelduvad või ei suuda rääkida paljustki: on asju, mida tahetakse unustada, ning kogemusi ja traditsioone, mida ei saa sõnadega väljendada. (Kõresaar 2001: 46).

Elulugusid on võimalik koguda, ja on ka kogutud, ankeetide kaudu, näiteks leksikonide tarbeks. Selliste tulemustega on mugav teha kvantitatiivseid uuringuid, kuid kvalitatiivsete uuringute tarbeks nad nii hästi ei sobi, kuna ei ava suhtumist, tagamaid, põhjuseid...

Biograafiate kui osalt ajalooliste allikate mõistmine ajaloolises kontekstis eeldab objektiivse ja subjektiivse andmestiku kombineerimist (Chamberlayne et al 2000: 19). Et mõista ennast ja teisi, peame mõistma omaenese ajalugu ja kuidas me saime selleks, kes praegu oleme. Me teeme iseenda ajalugu, kuid mitte üksnes iseenda valikutega – me sõltume ka tingimustest. Tingimuste tundmaõppimine võimaldab kujundada oma elu rohkem selliseks, nagu ise loodame ja soovime (Chamberlayne et al 2000: 7). Nii hakkasin koguma andmeid konteksti kohta, milles antud töös käsitletud režissöörid töötasid. Käesolevas töös on ülevaade nii riiklikust-poliitilisest taustast – see ning sellest johtuvalt palju muud seoses elu kontekstiga on jõudnud antud meeste eluajal juba korduvalt muutuda – kui ka käsitletud dokumentalistikat kui eriala selle tekkest ja arengust tänapäevani välja. Kontekstide tähenduse kohta märgib T. Wengraf: tekstile konteksti otsides võib käsitleda indiviidist subjekti kui süsteemi üht esindajat, kuid käepärasem on eraldada indiviid kui tegutseja või ka subjektiivsus konteksti teistest iseloomulikest omadustest (Chamberlayne et al 2000: 160).

5.2 Materjali allikad ja iseloom

Nii on kronoloogia ning episoodid eluloo jutustaja valitud. Käesoleva töö autor küsis üleskirjutajana vaid mõningaid täpsustavaid küsimusi, kui täpselt aru ei saanud. Ka proovis otsida järgmist sõlmteemat, kui eluloo jutustaja jäi toppama fraasiga `millest siis veel võiks rääkida`.

Üks keerulisi nüansse elulugude jäädvustamisel on suulise kõne kirjakeelde transformeerimine. Nii Aarelaid kui ka Reinvelt esitavad oma eluloointervjuusid allikateks võtvates raamatutes („Sovietid või eurooplased” 1998 ja „Ingeri elud ja lood” 2002) tsiteeritud materjali transformeerimata, see on paarilõiguliste illustratsioonidena jutu sees. Kuna käesoleva töö üks eesmärke oli koguda ETV töötajate elulugusid ilmuva kogumiku „Eesti ajakirjanike elulood II” tarbeks, pidi kõnekeele kirjakeelde ümber panema. Kohati on kasutatud ka lisamaterjale, et saada lisainfot ja/või selgust. Roberts märgib, et eluloole võib lisada mitteformaalseid ja mittepulitiseeritud isiklikke dokumente nagu päevikud, mälestused, märkmed (Roberts 2002), kuid mina kasutasin ajakirjanduses leiduvaid materjale, nagu intervjuud ning kirjeldused oma tööst ja mõttemaalmast.

Rein Maraniga kohtusime 2004. aasta detsembri alguses ühes Tallinna Pedagoogikatülikooli õppehoone klassiruumis. Intervjueeriija kirjutas räägitut üles paralleelselt diktofoniga, kusjuures hiljem selgus, et ehkki kassett ja patareid olid selleks kohtumiseks ostetud, venitas diktofonilint aegajalt muutes teatud kohad täiesti arusaamatuiks. Kirjalik dubleering osutus sealjuures hädavajalikuks, kuigi kiiresti ja kaua kirjutamisest oli käekiri peaaegu loetamatu. Intervjuu kestis kaks tundi, kusjuures vähemalt viimased pool tundi arutati intervjueerijat ja intervjueeritavat ühiselt huvitavaid maailmaasju, mis ei olnudki määratud jäädvustamiseks. Maran andis ka varem ettevalmistatud paberi oma CV ja filmograafiaga, mille ta tavaliselt lisab plaanitava filmi rahastamistaotluste juurde.

Andres Söödiga kohtuma minnes ei õnnestunud üldse diktofoni saada. Seega pole ka intervjuud Söödiga helikandjal. Kuna intervjueeriija oli võtnud õppust ka apsust loetamatu käekirjaga, salvestati intervjuu käsikirjana otse sülearvutisse. Kohtumine Söödiga toimus tema kodus ühel aprilli alguse laupäevaõhtul aastal 2005. Jutuajamine kestis poolteist tundi. Sööt oli ette valmistanud nimekirja filmidest, mis valmisid tal Eesti Telefilmis töötades, kuid ta ei andnud seda intervjueerijale. Valminud tööd on saadetud tagasi intervjueeritavatele, kelle

lugusid jäädvustati. Ning saadud tagasi koos paranduste ja täpsustustega ning uuesti üle toimetatud.

Rein Marani elulugu on enamvähem kronoloogiline tervik sünnist jutustamishetkeni, teine – Andres Söödi oma - aga tööbiograafia ühes töökohas töötamise ajast ehk siis seitse aastat Eesti Telefilmis. Kuna käesolevas töös on eesmärgiks pigem töö- kui eraelu analüüs, siis ei jää töösse sellest johtuvalt silmapaistvaid lünki. Siiski iga indiviidi elu jaguneb tsükliteks. Lapsepõlvest saab tavaliselt eluloos tähendusrikkaim osa, s.o “mina” saamislugu, inimlike väärtuste omaksvõtt (Reinvelt 2002: 28). Ning seda kõne all olevatest elulugudest põhjalikult lugeda ei saa. Rein Maran küll puudutab oma lapsepõlve, kuid ei lahka seda. Võibolla seepärast, et ajastule omaselt ei olnud lapsepõlvekogemuste- ja tõekspidamistega väga palju võimalik korda saata. Fotograafia õppimise asemel tuli vangilaager. `Märgitud linnuna` ei saanud isegi asfalteerimisele tööle, rääkimata siis elukutse valikust. Kõik, mis on saavutatud, tuli hiljem tasapisi ning lapsepõlve kaasavarana tuleb kaasa huvi hetke jäädvustamise ja looduse vaatlemise vastu. Huvitaval kombel on Rein Maran oma noorpõlvest rääkides põgusalt puudutanud ka Andres Söödi tausta. (vt lähemalt Lisa 2: 1).

II Režissööride ametilugude interpreteerimisvõimalusi

Kaks režissööri oma ajas, oma spetsiifilisemas valdkonnas, oma tausta ja suhetega, oma nägemuste ning tõlgendustega – sellest tuleb juttu II peatükis. Ka sellest, miks režissööride ametilood sobivad ajakirjanduslukku, kuidas nad on osa massikommunikatsioonist. “Eluloolise materjali kasutamine on mahukas ja aeganõudev töö,” on nentinud ajaloodoktor E.Jansen. “Probleem on ju ka selles, et välja selgitatud biograafiliste faktide analüüs on vaid asja üks külg ja tulemused hakkavad „rääkima” ikkagi ainult kindlas ajaloolis-sotsiaalses kontekstis” (Pallas 2000). Kuna käesolev töö käsitleb inimelu mõistes küllalt pikka ajavahemikku, millesse jäävad olulised muutused nii riigikorras kui ka tehnoloogia arengus – viimane on äraütlemata tähtis asjaosalistele endale, kuna tehnika olemus andis teletöös vabaduse ja piirid – on ka käesolev peatükk koostatud nii, et lisaks eluloolisele analüüsile, mille kaudu saab otsida vastuseid miks? küsimustele, antakse ülevaade ka ajas ja institutsioonis, et paigutada uuritud persoonide tegevus konteksti. Iga inimese elu kujundavad paljuski sellised tegurid, mis ei sõltu tema tahtest ja eneseanalüüsi oskustest. Lükkides ühel ajalõigul elanud inimeste eluepisooode helmestena ketti, võib see ajastu ise meie jaoks varasemast kõnekamaks ja mitmepalgelisemaks osutada (Aarelaid 1998: 81). Biograafiate kui osalt ajalooliste allikate mõistmine ajaloolises kontekstis eeldab suhteliselt objektiivse ja suhteliselt subjektiivse andmestiku kombineerimist (Chamberlayne et al 2000: 19). Ajalooline kontekst, mis võiks antud töös esineda kui suhteliselt objektiivne andmestik, on kombineeritud raamatutest ja muudest allikatest. Suhteliselt subjektiivne andmestik on kogutud eluloolistest narratiividest.

Objektiivset materjali ei tohiks pidada à priori objektiivseks. Samamoodi tuleks suhtuda töös esinevasse andmestikk. Seda võiks seletada T.Jaago mõttekäiguga, et elulooteksti (nii suulise kui kirjaliku) loomises on seotud nii jutustatava sündmuse aeg, jutustamise aeg kui sinna vahele jääv aegruum oma muutumises, samuti suhtuvad erinevad jutustatud ajad üksteisesse erinevalt, vastavalt sellele, milline tähendus elatud ajale eluloos antakse. Ühte ja sama kogemust kogetakse ja mõistetakse erinevalt, sest ühes ja samas sündmuses kohtuvad erinevad varasemad kogemused ning sellele järgnevad erinevad tulevikud (Jaago 2003: 191-210). Käesolevas töös kogutud elulooline materjal kui ka loetud raamatud on kirja pandud tänaseks kogutud kogemuse valguses ja seda ei tohiks, eriti Eesti konteksti silmas pidades, märkamata jätta. Sest veel 15 aastat tagasi oleks sarnase uurimuse tulemus kindlasti teiste rõhuasetustega olnud.

II.1 Dokumentalistika kui ajakirjanduse osa

Miks filmimehed on käesolevas töös paigutatud just teleajakirjanduse kategooriasse? Selle mõistmiseks tuleb kõigepealt uurida, mis on massikommunikatsioon. Nimelt hõlmab massikommunikatsioon institutsioone ja tegutsemisviise, mille kaudu sellele spetsialiseerunud grupid rakendavad tehnoloogilisi vahendeid (press, raadio, filmid jne), et levitada sümbolilist sisu suurtele heterogeensetele ja hajutatud auditooriumitele (Janowitz 1968, McQuail 2000 kaudu: 12). Massikommunikatsioon kui protsess ei ole samatähenduslik massimeediaga, millena mõistame organiseeritud tehnoloogiaid, mis teevad massikommunikatsiooni võimalikuks (McQuail 2000: 13). Filmist, sealhulgas dokumentaalfilmist ja loodusfilmist, millele töö läbi režisööride keskendub, sai peaaegu otsekohe tõeline massimeedium: see jõudis suhteliselt kiiresti elanikkonna laiade hulkadeni, isegi maapiirkondadesse. McQuaili kohaselt ongi filmi ajaloos olnud kolm olulist joont: filmi märkimisväärselt sage kasutamine propagandaks; mitmete filmikunsti koolkondade esilekerkimine; sotsiaalse dokumentalistika teke, kusjuures viimaseid eristas põhisuunast kas siis populaarsus vaatajate vähemuse hulgas või tugev realismi element (või mõlemad koos) (McQuail 2000: 21). Päris filmikunsti koolkonnaks ei söandaks filmimehi Maranit ja Sööti nimetada, kuid tehnoloogia ja riigikord panevad teatud sarnased piirid geograafilistele piirkondadele ning Moskva Kinoinstituudis õppinud eestlasi võiks laialt võttes liigitada ühte koolkonda. Kuna nende filme esitati televisioonis, toob see neile võimaldatud piirid veel kitsamaks. Ka McQuail peab filmi jõudmist televisiooni üheks kolmest olulisest pöördepunktist filmi ajaloos filmitööstuse ja filmikultuuri amerikaniseerumise kõrval I Maailmasõja järel. Televisiooni tulek ja filmi eraldumine kinost, kus televisioon võttis ära suure osa filmide auditooriumist. Samuti võttis televisioon ära või suunas kõrvale filmi sotsiaaldokumentalistika arengusuuna, pakkudes sellele olemuslikult sobivamat ümbrust (McQuail 2000: 22).

Nüüd, kui on selge, kuidas režisöörid asetuvad kommunikatsioonimaastikule, vaatame lähemalt filmi ja tele seoseid. Nimelt on kaasaegsete teležanrite juured varasemates meediates – kinokroonikas, dokumentaal- ja mängufilmis ning raadios. Dokumentalistikas kasutati mitmeid võtteid ja viise ning narratiivi struktuure, mis leidsid hiljem televisioonis igapäevast rakendust. Dokumentalistika algus langeb kokku filmiajaloo algusega, enamuse 1890ndatel filmitud lühipalasad olid elufaktide ülesvõtmised, argieluliste seikade kujutamised. 20. sajandi esimese kümnendi lõpul kujunes uudisväärtuslike sündmuste katmiseks välja lihtne fragmentaarne ringvaade. Üksikpaladest koosnev kinoringvaade ja radiouudised olid alusvormid 50ndatel kujunema hakanud teleuudistele.

Mõiste *documentary* võttis 1926. aastal kasutusele J.Grieson, kes defineeris dokumentalistikat kui `tegelikkuse loomingulist käsitlust`. Hiljem on dokumentalistikat defineeritud väga mitmeti. Paljud teoreetikud väidavad, et tõene dokumentalistika peab edastama sotsiaalseid ideid ja väärtusi ning olema suunatud ühiskondlike ja majanduslike muutuste esiletoomisele. Teine vaateviis näeb dokumentalistikat eelkõige kui loomingulise ajakirjanduse vormi, mis katab faktidele toetuvaid ainevaldkondi, nii sotsiaalseid, teaduslikke, hariduslikke kui ka meelelahutuslikke (Katz 2001: 345).

Kuigi filmiajaloo alguses võeti peamiselt igapäeva elu kirjeldavaid, hiljem ka uudisväärtuslikke filmilõike, siis peagi peeti jäädvustamisväärseteks ka loomi ning teadusfilm sai alguse. 1913. aastal sai näha filmi "Animal Life in Antarctic", mis oli jäädvustatud kapten Scotti Antarktika-reisi ajal. Kolm aastat hiljem sai näha vee all filmitud "Thirty Leagues Under the Sea", mikrofoto graafiat katsetati filmis "How Life Begins". 1920ndail tehti edusamme teadus- ja haridusfilmide käsituse ja tehnika osas nii USAs, Inglismaal, Prantsusmaal, Saksamaal kui ka Venemaal. 30ndail lisati Inglismaal Griesoni eestvedamisel dokumentalistikale sotsiaalset eesmärki kandev mõõde. Grieson oli USAs õppinud kommunikatsiooni meedia mõju avalikule arvamusele. Põhiline eeldus oli, et dokumentalistikat peab looma vastusena ühiskondlikule vajadusele ja see peab olema avalikkuse teenistuses (Katz 2001: 377).

Üha linnastuvas maailmas olid ka loodusfilmid teretulnud. Näiteks H.Sielmann Saksamaalt kogus peale Teist maailmasõda loodusfilmidega, kuid üldiselt oli dokumentalistika sõltuvuses sponsoritest. Hiljem tõusis dokumentaalfilmide peamiseks rahastajaks televisioon. Ida-Euroopas ja Nõukogude Liidus tagas valitsusepoolne rahastamine pideva filmivoo, sageli propagandistliku alatooniga (Katz 2001: 379). Propagandistlikuks alatooniks võib pidada valitseva ideoloogia valguses tehtud dokumentaalfilmi, kuid see ei pea tähendama, et filmitegija eesmärk oli propaganda. Ka Söödi ja Marani jutust saab teada, et institutsiooni eesmärk oli propaganda, kuid üksikisiku tasandil sellega kaasa ei mindud.

Dokumentalistikat mõjutas kerge 16mm filmiga kaasaskantava kaamera tulek. Rein Maran nimetab varasemaid 35mm filmikaameraid `tummadeks traktoriteks` (Lisa 1: 10). Väiksem kaamera võimaldas mitte ainult suuremat liikuvust, kuid ka rohkem intiimsust kaamera ja filmitava vahel ning tugevnes reaalsuse hõng ning vahetus ehk kohaloleku tunne filmis (Katz 2001: 380). Siiski polnud tehniline uuendus mingi revolutsioon dokumentalistikas. Ruumis sees tuli käsikaamera müra summutamiseks terve rida abinõusid käsile võtta. Müravabad kaamerad olid suured ja kohmakad, nende kasutamiseks tuli jälgida, et oleks kolmefaasiline

vool. Ja kaamera oli nii kohmakas, et kogu mõte kadus ära dokumentaalfilmi puhul (Lisa 2). „Siis unistasime, et kui oleks väike kaamera, oleks teinud praami peal saate, kuni sõidame, räägiks inimestega. Siis ei olnud sellist mobiilset tehnikat” (V.Aruoja elulugu). Ka 1986. aastal tehtud uurimus teleajakirjanke seas tõdeb, et suurimaks takistuseks on tehnika piiratus (Jürgen 1986: 11).

Peale videotehnika – olgu siis analoogse või digitaalse - valitsevaks tõusmist on füüsiliselt filmide tegemine kordades kergem. Kuid tõusevad esile esteetilised küsimused: keda, kuidas, kus filmida jms. Näiteks kõnnib Mark Soosaar ringi, kaamera kotis ning presenteerib hiljem nii naturaalseid dokumentaalfilme, et see võib põhjustada ebameeldivusi isikutele, kes kaamera ette on jäänud. Ka on esteetiline probleem filmi kunstiline tase. Filmi peale võtmisel on oma esteetika, oma võlu, omad väärtused. Õpid materjali kriitiliselt suhtuma ja materjali valima ja valikuid tegema (Lisa 2).

Palju dokumentalistikat jõudis ka kinolinale. Ameerikas näiteks J.Algari loodusfilmid. Praeguseks ajaks on välja kujunenud palju festivale, mis on kohandunudki dokumentaalfilmidele, tuntumad Bolognas, Budapestis, Chicagos, Edinburgis, Nyonis, Oberhausenis ning Ameerika filmi- ja videofestival (Katz 2001: 380). Eestis peetakse kolme filmifestivali, neist Pärnus peetav on keskendunud dokumentaal- ja antropoloogiafilmide (Andres Sööt on seal mitmeid auhindu saanud, võistlusfilme näitab ka ETV), Matsalus toimuv loodusfilmidele. Matsalu Loodusfilmide Festivali üritas Rein Maran käima lükata 1990ndate alguses, kui Lihulasse oli kerkinud uhke kultuurimaja. Kuid ebaõnnestunult. Aastal 2003 tegid Lihula vald, Matsalu looduskaitseala ja Eestimaa Looduse Fond mõtte teoks. Rein Maranist sai žürii esimees. Ka tegi ta oma töötoa, kus näitas filme “Sookured”, “Nõialoom” ja “Rein Marani loodusfilmide kangelased läbi aegade”. Maranile meeldib end filmide puhul tituleerida pigem autoriks kui režissööriks – enamasti on ta ka stsenaarist, operaator ja produtsent, kuigi alustas Maran, nagu Söötki fotohuvilise ja operaatorina.

II.2 Sotsiaal-poliitiline taust eluloos

Sotsialistliku ühiskonnas lähtub ajakirjandus parteilisuse, rahvalikkuse ja tõepärasuse põhimõttest. Tema ülesanne on kasvatada rahvahulki teadlikult osalema ühiskonna majanduslikus, poliitilises aj kultuurielus, abistada noore põlvkonna kommunistlikku kasvatamist... (Marx Jürgen 1986 kaudu).

Eesti vägivaldne ühendamine NSV Liiduga 1940. aasta suvel muutis radikaalselt siinset elukorraldust. Tegelikult tähendas see totalitaarset diktatuuri majanduses, poliitikas ja kultuurielus. 1946. aasta augustis avaldati ÜK(b)P Keskkomitee otsus “Ajakirjadest Zvezda ja Leningrad”. Sellele järgnesid otsused “Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamisest” ning “Kinofilmist “Suur Elu””, mida iseloomustas primitiivne lähenemine kunstile ja väljapaistvate kultuuritegelaste toores materdamine. Kriitika alla sattunud kirjanikud, heliloojad või teadlased kannatasid nii psühholoogiliselt kui materiaalselt (Kuuli 2002: 9-11). 1946. aastal taasalustanud Teaduste Akadeemia presidendiks sai Eesti Vabariigis professorina töötanud H.Kruus, kes oli end juba 1940. aastal sidunud kommunistidega. Teda ja veel mõnda meest peetakse n.ö. puhvriks, miks eestiaegsele intelligentsile suuremat nõiajahti ei organiseeritud. Siiski läks 1950. aastal olukord karmimaks, endised inimesed, s.h. Kruus, vabastati ametist. Kүүditamisjärgse hirmu õhkkonnas viidi läbi kiirkollektiviseerimine, mis laostas mitmeks aastaks Eesti põllumajanduse (Kuuli 2002: 15, 17). Sellistes oludes möödus Vabariigi ajal sündinud Marani ja Söödi noorukiiga. Keskkond muutus kiiresti ja põhjalikult, inimese mõtte ei jõudnud muutunud ideoloogiaga kaasa minna (vrd ka Aarelaid 1998). Näiteks Maran mainib, et tema reaktiivlennuväkke sattumise üheks põhjuseks oli paras annus naiivsust. „Ei osanud arvata, et kohalikul sõjakomissariaadil olid hoopis oma plaanid,“ nendib aerofoto ja raadiolokatsiooni õppimiseks suunamise saanud Maran (Lisa 1: 1).

Stalini surmale järgnenud aastatel asendusid riigi siseelus massirepressioonid vangide arvu vähendamise ja osade poliitvangide rehabiliteerimisega. Aastatel 1954-55 suurenes tunduvalt poliitilistel põhjustel vangistatute või väljasaadetute tagasitulek – kas karistusaja lühendamise, amnestia või rehabiliteerimise alusel. Kõik see näitas poliitilise õhkkonna muutumist ja tekitas pinnase ka kultuurielu liberaliseerumiseks.

ENSV Riikliku Julgeolekukomitee andmeil oli 1955. aastal Eestis 5188 laagrist vabastatud inimest, kelle tegevust vabaduses julgeolekumehed hoolikalt jälgisid (Kuuli 2002: 25, 31). Teiste hulgas istus ajal, mil Stalin suri, Patarei vanglas järjekordse uurimise all ka Rein Maran. Sarnaselt tuhandetega tõi tallegi ennetähtaegse vabanemise Hruštšovi “sula”. “Mind

vabastati kohtukaristuse kustutamise ja kõikide õiguste tagastamiseta rehabiliteerimiseta,” räägib Maran oma eluloos. “Lõplik õigeksmõistmine, rehabiliteerimine toimus 30 aastat hiljem perestroika ajal” (Lisa 1: 2). Vangi oli Maran mõistetud süüdistatuna spionaažis. Ainult, et kelle kasuks, jäi selgusetuks.

Sula kõrgperioodile pani aluse NLKP 20. kongress veebruaris 1956, kus Hruštšov tegi ettekande “Isikulkultusest ja selle tagajärjedest.” Poliitvangide vabastamine jätkus aastatel 1956-57, kusjuures osa neist ka rehabiliteeriti. Tagasisaabunud represseeritud olid enamuses üsna ettevaatlikud oma mõtete väljaütlemises – nad teadsid ju, et neid hoolikalt jälgitakse. Poliitilise jälitamise ja represseerimise süsteem säilis ka sula ajal (Kuuli 2002: 59, 62, 68-69).

Sellesse segasesse perioodi jäi ka Eesti Televisiooni loomine. 1955nda aasta lõpuks oli 34 teletöötajat ja ligi 5000 televaatajat. Televisioon kujunes raadiomajas ning asus seal aastatel 1955-65. Kümne aastaga televaatajate arv sajakordistus (Lindström 1995) – majanduslikud olud paranesid, nagu järgnevast lõigust lugeda saab, inimesed suutsid omale televiisoreid soetada. Filmitootmine Nõukogude Eestis oli asutatud varem: 1946. aastal nimega Tallinna Dokumentaal- ja Populaarfilmide Stuudio, mis sisuliselt oli ümbernimetatud Eesti Kulturfilm. 1949. aastal kujunes sellest Filmistuudio Tallinnfilm, kus aastatel 1954-1957 (enne Moskvasse õppima suundumist) töötas operaatori assistendina ka Andres Sööt, ja 1961. aastal Tallinnfilm, kus Moskvast kõrgharitud operaatorina naasnuna töötas Sööt aastatel 1963-1972.

Olud kergenesid paljuvintsutatud eestlastele veidi, kui 1958. aasta märtsis võeti Ülemnõukogus vastu “Kolhoosikorra edasiarendamise ja masina-traktorijaamade reorganiseerimise seadus.” Eesti jaoks oli üleminek majanduse territoriaalsele juhtimisele ning oma rahvamajandusnõukogu loomine positiivne sündmus. See kergendas majanduse operatiivset juhtimist ja kohalike tingimuste paremat arvestamist (Kuuli 2002: 64). Levis seisukoht, et valitsevat süsteemi on võimalik mõnevõrra parandada, kui selles süsteemis arukalt kaasa töötada. See oli üheks põhjuseks, miks 60ndate alul kasvas tunduvalt parteisse astujate arv. Kommunistliku partei liikmete arvu kasv ning eestlaste osakaalu suurenemine parteis ei tähendanud kommunistliku ideoloogia mõju suurenemist Eestis. 1961. aastal kuulus 23% eesti intelligentsist NLKPsse, paraku olid aga enamus kommuniste loomeliitides loiid Keskkomitee juhiste elluviimisel (Kuuli 2002: 98).

Glavlit ja julgeolekuorganid jälgisid hoolega, et ei ilmuks midagi, mida võiks tõlgendada nõukogudevastasena. Siiski oli õhkkond leebem. Mõnikord on seda nimetatud eesti

rahvusliku kultuuri taastamiseks (Kuuli 2002: 109). Eestis hakkas “sula” ajal kujunema topelt-mõtlemine (originaaltekstis *double-thinking*). Eestlus polnud küll lubatud, kuid looritatult võis ta siiski avalikkuse ette ilmuda. Nõukogulik elukorraldus oli inimestele vastukarva, kuid seda andis juba oma käe järgi sättida. [...] Ühiskondlikud olud pehmenesid sedavõrd, et maailmavaate ja veendumustega oli võimalik lausa sohki teha. Selgus, et elus edasijõudmiseks polnudki vaja veendunud kommunist olla, piisas õigel ajal endale rinnale patsutamise ja väikesest udujutu ajamisest (Aarelaid 1998: 41).

Teaduste Akadeemia juurde loodud H.Kruusi juhitud komisjoniga eesotsas algas taas kodu-uurimine, mis etendas olulist osa rahva ajaloolise mälu kogumisel ja säilitamisel (Kuuli 2002: 112). Aastatel 1957-1967 töötas Eesti Teaduste Akadeemia teadusfilmi- ja foto laboratooriumi juhatajana Rein Maran. See oli esimene Marani parem töökoht peale vangist vabanemist – endine poliitvang ei kõlvanud märgitud inimesena asfalteerijakski. Tema juhtida oli kogumise ja säilitamise tehniline pool fotograafia ja filmi mõttes. “Käisin kaasas ekskursioonidel kultuurimälestiste, kirikute, maalide, skulptuuride ja muu sarnase jäädvustamistel. Tolleaegne jäädvustusmaterjal ongi kõik minu tehtud,” räägib ta eluloos (Lisa 1: 2).

Ehkki Stalini perioodiga võrreldes oli totalitaarsus vähenenud – nagu perioodi hüüdnimi „sulagi” viitab – oli meedia kõva kontrolli ja järelkontrolli all. Näiteks 15.07.1964 nenditi Raadio ja Televisiooni Komitee esimehe käskkirjas, et eetrisse on antud üksikuid materjale, milles on ignoreeritud kehtestatud nõudeid ja ettekirjutusi, mõnel stuudio töötajal puudub küllaldane poliitiline valvsus, mille tulemuseks on riiklike saladuste hoidmise eeskirjade rikkumine (www.etv.ee).

Oktoobris 1964 Hruštšov kukutati Uueks esimese sekretäri Leonid Brežnevi ja uue juhtkonna oluline tegevussuund oli püüde muuta majandust stabiilsemaks ja efektiivsemaks. Valitsev ebaratsionaalne majandussüsteem ning tohutud sõjalised kulutused ei võimaldanud püsivat edu. Siiski vähendati Hruštšovi aegseid piiranguid individuaalse abimajapidamise suhtes. Kuid kruvide kinnikeeramise algas kultuurielus, tsensuur tugevnes. Sula atmosfäär püsis veel inimeste teadvuses, esmajoones kirjanike ja kunstnike loomingus ning esinemistes. Teadusrindel esines põhimõttelisi vastuolusid: ühest küljest taheti näidata, et NLKP tugineb oma tegevuses teaduslikele alustele. Teisalt kardeti objektiivsete andmete avaldamist ühiskonna majandusliku olukorra ja rahva meeleolude kohta. Neil aastail pööras EKP juhtkond suurt tähelepanu ka ajakirjanduse ideoloogilisele kontrollile.

Praha kevad 1968. aastal tõi sulale lõpu, ehkki Eestist võib tuua rea näiteid, mis on sellega vastuolus (Kuuli 2002).

1969. valmis film “Viimne reliikvia”, millest sai paljudeks aastateks kultusfilm kui protest surve ja vägivalla vastu ning vabaduse ülistamine (Kuuli 2002: 158).

Ehkki ühiskondlikult oli alanud stagnatsioon, jäi aastatesse 1965-70 Eesti televisiooni esimene kõrgperiood. Peamiselt V.Pandi ja R.Karemäe töö põhjal kujunes ETV NSV Liidu juhtivaks telejaamaks, nn Tallinna koolkond arvestatavaks publitsistikakeskuseks, korraldati seminare SEMPORE (Unt 2002: 77).

Järgmised 20 aastat (1970-90) oli ETV liidulis-vabariiklikus alluvuses. Moskvale allumisega kaasnes otsene nõue orienteeruda üleliidulisele auditooriumile. Eesti Telefilmile tähendas see eelkõige meelelahutuse tootmist muusikafilmide vormis ja propagandafilmide tootmist ülevaadete vormis. Moskva polnud huvitatud eestikeelse telemängufilmi ja seriaali arendamisest, sest dubleerimine oli kulukas, subtiitrit venekeelne vaataja aga ei loe. Vaatamata kõikvõimalikele ettekirjutustele olid 1970ndad aastad Eesti Telefilmi dokumentalistikas otsingulised ja tulemuslikud (Lindström 1995). Just 70ndad oli periood, mil Eesti Telefilmis tegi 17 dokumentaalfilmi Andres Sööt. Neist neli on tema oma autorifilmid. „Mina ei tea, kas Telefilmis oli raha rohkem, või see plaan otseselt Moskvast ei sõltunud, hakati kohe tegema. Kuidagi ligadi logadi see käis, et ei olnud sellist ranget süsteemi nagu kinomaailmas. Hakati tegema ja pärast käigusolevate filmide osas esitama Moskvale plaani” (Lisa 2: 3).

Samas andis üleliidulisse süsteemi kuulumine autorile võimaluse saada film väga paljude vaatajateni. „Tol ajal kõik dokumentaalfilmid käisid kõik paikkinod ja rändkinod läbi. Mõnda näidati isegi mitu korda ja seda kartust ei olnud, et nägemata jääb. Ka filmi kvaliteet kinos oli tunduvalt parem, kui tol ajal telekraanil” (Lisa 2). Kui Söödi arvates oli kinos toonane mittemängufilmi levitamise ja näitamise süsteem hea, siis Maran on vastupidisel arvamusel. „Telefilmil oli üks ja kõige peamine ja olulisim eelis – telefilmis toodetud filmidel oli tohutu auditoorium televaataja näol. Eestis sadade tuhandete, Nõukogude Liidus sadade miljonite vaatajate näol. Lisaks veel miljonid vaatajad teistes maailma telelevides.

Loodusfilmidel oli suur ja tänulik vaatajaskond” (Lisa 1: 6). Võrdluseks toob Maran välja, et Tallinnfilmis tehes pidid olema populaarteadusliku filmi raamid, millest üle ei pääsenud. „Ja samal ajal ei olnud vaatajat. Neid oli minimaalne arv. Võibolla nii palju, kui Tallinnfilm pakkus televisioonile koopiat näitamiseks, aga see oli ka siin, vabariigi piirides. Kaugemale nad ei jõudnud. Samal ajal telefilmis tehtud asjadele, kui nad läksid läbi üleliidulise sõela, oli garanteeritud terve üleliiduline vaatajaskond. See oli siis sadakond miljonit” (Lisa 1: 7).

Erineva suhtumise põhjuseks võib olla ka erinevate filmide tegemine ja institutsioonide ootused – loodusfilm ja dokumentaalfilm võivad teatud nurga alt väga erinevad olla. Erinev ülemuste suhtumine nendesse ja suhtumine nende filmide tegijatesse. Ning sellest jäänud emotsioon tegijatel. Näiteks Maranile öeldi, et tee jah, selliseid lühikesi, hea jalgpalli vaheajal näidata. (Lisa 1: 7).

Televisiooni areng sõltub lisaks inimestele, kes seal töötavad, olemasolevast tehnikast, avalikkuse kultuurilistest ootustest ja poliitilise korra ideoloogilisest ettekirjutusest ühiskonnas. (Unt 2002: 70). Olemasoleva tehnika osas on oluline asjaolu, et filmikaameraga tegemine oli väga raske töö, tehniliselt tunduvalt keerulisem videokaameraga tehtavast tööst. Pilt võeti üles eraldi ja heli võeti eraldi ning see kõik tuli sünkroniseerida, mis Söödi hinnangut kasutades oli „tohutult nüri ja aeganõudev töö.” Et filmilimiit ahistas, selle võiks liigitada nii tehnilise kui ka ideoloogilise takistuse alla. Film polnud (valgus)tundlik, kaamera plärises ja kõrises võimatult. Müravabad kaamerad olid suured ja kohmakad, neid tuli eelmisel päeval tellida, kuid nende puhul tuli jälgida, et filmipaigas oleks kolmefaasiline vool (Lisa 2). Nii kulus tol ajal filmi tegemiseks palju rohkem aega ja füüsilist jõudu. Ka Maran rõõmustab, et kaasajal film tehes on olemas kerge digitaaltehnika ning võimsad arvutiprogrammid, mis kokkuvõttes mõjuvad soosivamalt ka tervisele. „Unustatud on kohmakad filmikaamerad 35 ja 16 mm filmiga, atsetaadi järgi haisvad filmimontaažiruumid, spetsiaalsed filmi kontrolllõbivaatusaalid jne jne. See kõik on juba ajalugu” (Lisa 1: 11). Kuid tehnilistest asjaoludest ehk kurnavamatekski osutusid ideoloogilised olud.

Tolleaegse nõukogude ühiskonna poliitilise ja vaimse kliima iseloomustamisel tuleb arvestada mitte ainult seda, kui palju rakendasid võimud survevahendeid ja kui sageli läks vabaduselõhnalistel ettevõtmistel korda ideoloogiliste väravate vahelt läbi lipsata (Kuuli 2002: 158). Näiteks 1971.aastal valminud Vladimir Karasjov-Orgusaare mängufilmi, mis küll ikkagi riigilisse jäi, tegemise kohta räägib Rein Maran nõnda: “Telefilm oli nagu omaette maailm, kuigi ta oli seotud selle ideoloogilise süsteemiga. Ja seetõttu oli mõtet Telefilmis natuke rohkem proovida. Nii imelik kui see ka pole, Telefilm oli koht, kuhu said tulla Tallinnfilmi ärksamad tegelased tegema oma töid, mis ei läinud Tallinnfilmis ideoloogiliselt läbi. Tallinnfilmis oleks “Lindpriid” poole pealt kinni pandud” (Lisa 2: 7). Telefilmis ei pandud filmi poole pealt kinni. Küll aga pandi valminud film riigilisse ning selle esilinastus toimus mitukümmend aastat hiljem. Ehkki Maranit mängufilm ei huvitanud, oli ta nõus veel korra proovima, sest filmi mõte paelus teda. Kuid ka Jaan Toomiku ja Virve Aruoja „Värvilised unenäod” ei võetud säärasel kujul, nagu ta oli tehtud, vastu. „Nii et

mängufilmidega pole mul vedanud," nendib Maran lakooniliselt. Veelgi eredamalt näitab ideoloogilise süsteemi survet aga see, et nii Karasjov kui ka Aruoja otsustasid peale neid filme nõukogude süsteemist lahkuda. Aruoja käis Moskvast komisjoni ees filmi dubleerimise jaoks raha küsimas. „Mu 6-aastane tütar sai filmis kõigest aru, aga Moskva mehed ei saanud. Mäletan, et kui ma sealt komisjoni kohtumiselt välja tuli, siis mõtlesin “siia lauta ma enam oma jalga ei too”! Eks see oligi üks esimesi hoope, mis viis mõttele, et oleks hea see Nõukogude Liit maha jätta. Elu siin oli olnud ju juba pikka aega mitmeski suhtes üsna vastik, aga nii teravat soovi ära minna mul varem ei olnud ette tulnud” (V.Aruoja elulugu).

70ndate keskel aeglustus järsult majanduse juurdekasv, tööviljakus ja palgad olid Nõukogude Liidu keskmistest siiski oluliselt ees. Ametlikke nõudeid täideti üha formaalsemalt – eriti stagnatsiooni lõppjärgus (Vihalemm 2004: 3). A.Aarelaid, kes on nõukogude perioodi uurinud läbi 90ndate teisel poolel kogutud eluloointervjuude, kirjutab: “70ndatest räägiti vähe, kümnend ei olnud inimeste jaoks kuigi oluline. Pigem tunti, et 1960ndatel ilmselt midagi lõppes ja 1980ndate keskel algas uuesti. Tšehhi sündmuste ja Gorbatšovi tuleku vahele jäi mingi ähmane ajajärk, mil nõukogulik mentaliteet aeglaselt tarretus. Omakeskis jutustati tagedavõitu anektoote parteilis-gerontoloogilistest tobedustest” (Aarelaid 1998: 192). Eestis oli oluliseks arengujärguks püüd venestamisele 1978-1982. Sellega seoses tugevnes tsensuur, alustati sõda Soome televisiooni vastu. Seoses kooliõpilaste rahutustega pöörasid võimud 1980-82 erilist tähelepanu Eesti Raadio ja Eesti Televisiooni tegevusele. Samas meediakasutus ja kultuuritarbimine ühendas eestlasi, soodustas vastuseisu Moskva poliitilisele ja ideoloogilisele survele, kompenseeris võimaluste puudumist poliitiliseks aktiivsuseks ja väheseid võimalusi majanduslikuks aktiivsuseks. Elulaadi uuringust selgus, et pool rahvast hoidis end igasugusest aktiivsest sotsiaalsest elust eemale, tegeledes igapäevase tööga, oma pere ja majapidamisega, harrastustega (mille hulka kuulusid nii lugemine, laulukooris käimine kui viinavõtmine) (Vihalemm 2004: 8).

Ka Sööt, kel oli tolleks ajaks juba mitukümmend aastat filmitegija olnud, nendib, et tsensuur hakkas mõjutama ja filme hakati tähelepanelikult jälgima. Konkreetselt 70ndatel, Eesti Telefilmis töötades, tuli tal toimetuskolleegiumiga suuremaid naginaid kahe filmiga: „Unenägu”, kus peatoimetaja ja veel mõned leidsid, et Sööt on Telefilmi kui firmamärki pilanud, ja „Arvo Pärt novembris 78”, kus oli tegemist usklikkuse ja religiooniga ning kardeti, et see paistab välja. „Ega see Pärdi film hilisemate sündmuste valguses eriti ei meeldinud, aga ime küll, ta ikkagi eetris pärast seda käis” (Lisa 2). Hilisemate sündmuste all on mõeldud lahkumist Nõukogude Liidust.

Vastuseis režiimile oligi pigem varjatud ja kultuuriline kui avalik ja poliitiline. Kultuurilise vastupanu põhilisteks kandjateks olid kunst ja kultuur, ülikoolid ja meedia, mitmed kodu-uurimisega, looduskaitsega jms tegelevad seltsid ja muidugi laulupeod (Vihalemm 2004: 7).

Ühe laulupeo korraldamist meenutab Vaino Väljas: “Vaatasime, kuidas eesti kultuurile veidike laiemat kaalu ja hingamisruumi anda. 1975. aastal olin üldlaulupeo komisjoni esimees, meil olid Gustav Ernesaksaga väga head suhted. [...] Laulupeo eel tema ütles, ja mina katsusin võimuešelonides asju läbi suruda” (Aarelaid 1998: 214).

Laulupeofilm „Dirigendid” (1975 rež. A.Sööt) õnnestus suruda telefilmile ette nähtud kohalike tööeesrindlaste propageerimise raamidesse, kuigi üleliiduline propagandaametkond mõtles selle all midagi rohkem proletaarset. Et tegemist oli laulupeoteemaga `kus kõige tähtsamad on dirigendid`, siis õnnestus kolleegiumi liikmed ära petta (Ruus 1988). Samas Sööt tõdeb: „Ma ei mäleta, et dirigentide filmi üleandmisega mingit probleemi oleks olnud. Seda filmi ma tegin küll nagu lind: nagu nokast tuli, nii laulsin. Film tehti kolme päevaga valmis. Polnud aegagi millegi peale mõelda või midagi karta.” See näitab, et inimestele tundusid asjaolud erinevad olema. Piirid, millest üle ei sõandatud astuda, olid inimste sees. Ning sellest johtuvalt ka tõlgendused. „Püüdsid kombata, kui kaugel see lubatavuse piir on ja millal ülemuste mõtted summeeruvad, et nad leiavad, et see film on muutunud plahvatusohtlikuks või lihtsalt ohtlikuks” (Lisa 2). 20 aastat tagasi pani praegune ajakirjanik M.Jürgen oma diplomitöös kirja ajastu kontseptuaalset selgrootust iseloomustava lõigu: Sageli räägitakse ajakirjanikust kui ühepäevaliblikast, müüdavast hingest, vastutustundetust mõtlematust ideoloogiatuule järgi pöördujaist. Kui tihti langeb ajakirjanik ise tühimusse ja eneseirooniasse tehtud kiidulugudest nähtuste-ettevõtmiste kohta, mis kunagi hiljem piduliku kriitikaga ilmseks veaks tunistatakse (Jürgen 1986: 12).

Tsensuuri tugevnemine 1980ndate alguses süvendas televisiooni üldist stagneerumist, publitsistika roll ühiskonnas hakkasid üha enam täitma filmistuudio Tallinnfilm ja Eesti teater (Lindström 1995). 80ndate lõpul tekkis Tallinnfilmi ja Eesti Telefilmi kõrvale mitmeid väikestuudioid, kus toodeti dokumentaalfilme. Samas dokumentaalfilmi kinos näitamise traditsioon kadus. Varem olid kõik dokumentaalfilmid käinud kõik paikkinod ja rändkinod läbi. Mõnda näidati isegi mitu korda. „See oli nii korraldatud, et kui läksid kinno mängufilmi vaatama, siis nagu aamen kirikus oli ringvaade. Õhtul pikendatud seansil näidati Tallinnfilmis valmis saanud või üleliiduliselt ringlevat populaarteaduslikku või loodusfilmi. Muidu ikka, kui Tallinnfilmil oli film valmis, siis seda näidati iga seansi ees” (Lisa 2: 8). Nõukogude

perioodil oli Tallinnas mittemängufilmidele näitamisele spetsialiseeritud kino `Pioneer,` kus näidati filme nonstop programmis hommikust õhtuni.

Eesti Televisioon muutus praktiliselt ainsaks dokumentaalfilmide tarbijaks (Unt 2002: 91). Sööt: „Tallinnfilmis, kui tegid filmi valmis, oli auditoorium nii lai, et polnud seda tunnet, et tegid midagi valmisja keegi ei näe - nagu praegu, kui televisioon ei võta su filmi” (Lisa 2). Ning äraelamiseks tuleb teha müüdavaid filme ja tellimustöid. Sööt näiteks on teinud filmi sõjaveteranide ühingu tellimusel, Maran valmistanud Natura 2000 alasid tutvustava filmi Euroopa Liidu fondi tellimusel.

Pärast aastakümneid kestnud tardumust algas 1987nda aasta veebruaris nn fosforiidisõda. Koos massilise vabadusliikumise sünniga tõusis inimeste huvi poliitika vastu. 1990ndate alul majandusaktiivsuse kasvades tõusis huvi majanduse vastu. Algas üleminek turumajandusele ja demokraatlikule ühiskonnakorraldusele (Vihalemm 2004: 7). Dokumentalistikat, nagu kõiki muid ühiskondlikke võimalusi, ootasid ees suured muutused.

II.3 Eesti TV kui meediainstitutsiooni osa elulugude kujunemisel

Selles peatükis käsitletakse diakroonselt Eesti Televisiooni kui meediainstitutsioonist arengut ja selle mõju režisööride ameti- ja elulugudele, ning vastupidi – režisööride seisukohti Eesti Televisiooni kui tööandja kohta.

Mitmed teleajaloolased (Corner, Tolson, Ellis) osutavad uute žanrikategooriate konstrueerimisele 1950ndatel kui olulisele aspektile televisiooni kujunemisel massimeediumiks. McQuaili järgi on televisiooni tulek ja filmi eraldumine kinost üks filmiajaloo olulisemaid pöördepunkte (McQuail 2000: 22). Nii peabki, eriti antud töös, kus fookuses on režissöörid, vaatama filmi ning televisiooni arengut koos. Nagu eelmises peatükis räägitud, ei arenenud Eestis meedia sarnaselt vabade riikidega. Seetõttu peab heitma pigu ka filmi ja televisiooni käekäigule mujal maailmas, kuna mingi mõju sealt paratamatult ka Eestisse jõudis. Ning väga palju mõjutas sealne areng Eesti Televisiooni ja Eesti Telefilmide käekäiku 90ndatel, millest ka käesoleva peatüki lõpus põhjalikumalt juttu tuleb.

Ringhääling on Euroopas traditsiooniliselt olnud avalik-õiguslik süsteem, mille olemus ja struktuur nägi ette programmi tootmist ning saatekategoriate jaotumist eluvaldkondade ja kultuurialade järgi. Saadete palett jagunes valdkondade järgi: uudised, publitsistika, poliitika, majandus, kultuur, keskkond, loodus, haridus, lastesaated, sport, vestlused, varieteed, teatri- ja kontserdiülekanded, mängufilmid, sarjad, seriaalid. Kahes riigis alustasid eraõiguslikud telesüsteemid samuti 50ndatel: Independent Television (ITV) 1955. aastal Inglismaal ja Mainos TV 1957. aastal Soomes (Unt 2002: 28). Soome televisiooni käekäik on Eestile oluline, kuna põhjapoolsem elanikkond nägi seda – televisioonitöötajad kaasaarvatud - ning sai sealtkaudu aimu läänelikust ühiskonnast koos televisioonile omaste seriaalide, reklaamide ning uudissündmusi vahendavate uudissaadetega. Lisaks tehti Soomega ühissaateid (vrd V.Koppeli ja V.Aruoja elulugu). Soome ja Eesti televisioonide vahel on huvitav see, et Eesti televisioon alustas varem ning selle kaudu loodeti Soomes nõukogudemeelsust suurendada. Läks aga vastupidi ja hiljem taunisid ülemused soomlaste negatiivset mõju Nõukogude Liidu kodanikele.

Euroopa avalik-õiguslike ringhäälingute kontseptsioonid on sisaldanud ettekirjutusi programmile intellektuaalse taseme, kvaliteedi, mitmekesisuse, erapooletuse ja kultuuriväärtuste arendamise osas. Ka koostöö intellektuaalsete, religioossete, tsiviil- ja kunstiavalikkuse esindajatega on olnud ettekirjutatud, samuti toetus arvamuste vabale kujunemisele ja meelelahutuse vajalikkus. Paljud avalik-õiguslikud programmid olid paraku

üpris raskepärased ja igavad, süsteemi muutmise tingis ka teatav avalikkuse rahulolematuse. Seoses televisiooni üldise dereguleerimisega kaotati Euroopas avalik-õiguslikud monopolid 1980ndatel (Itaalias 1981, Prantsusmaal ja Saksamaal 1984, Rootsis ja Belgias 1987, Taanis 1988, Norras ja Portugalis 1992), telekanalite arv kasvas aastatel 1984-1994 39-lt programmilt 120-ni, laialt levinud satelliitvastuvõtjad ja kaablivõrgud võimaldavad näha sadu programme.

Euroopa muutunud telemaastik oli uus turg USA meelelahutustööstusele. Süsteemile, mis oli orienteeritud programmide tootmisele müügiks, oli seesugune areng tõeliseks õnnistuseks. Et ameerikale vastu seista, on riigid ühendanud jõud ja raha, tehakse koostööprogramme.

Euroopa piiriülese televisiooni reeglid sätestati aastal 1993 (Unt 2002: 37). Siis kuulus Europeab Broadcasting Unionisse (EBU) ka ETV. Kuid kõigepealt sellest, kuidas televisioon algas ja EBU ni jõudis.

„Tulin [Moskvast õppimast siia] raadiosse praktikale. Sel ajal oli komitee esimees Kaik, kes kutsus mind enda juurde ja ütles, et suvel läheb televisioon lahti ja kas ma ei ole huvitatud sinna tööle tulemisest. Eks ma mõtlesin, mis pagana värk see televisioon on, paar korda ju näinud olin (käisin Eesti esinduses vaatamas). Et kui olen huvitatud, käin viimasel aastal kesktelevisioonis – et nad annavad mulle soovitusi ja saavad minu järgi nõudmise.” Nii räägib koos ETVga alustanud telesaadete ja dokumentaalfilmide režissöör Virve Koppel. „Kui ma siis viiendal kursusel õppisin, käisin vabal ajal kesktelevisioonis. Mulle hakkas see asi ikka tõsiselt meeldima” (V.Koppeli elulugu). Nii komplekteeriti ajakirjanikest, raadiotöötajatest, fotograafidest jms meeskond ning televisioon Eestis algas Tallinnas raadiomajas aastal 1955 (Lindström 1995: 56). „Kuidas saateid teha, ei teadnud õieti keegi. Direktor oli tollal Leopold Piip. Tema ütles, et inimesi on vaja küll, aga et paremat kohta kui režissööri abi tal mulle küll pakkuda ei ole. Palk oli üpris madal, aga ma olin kohe nõus. Olin mõelnud toimetaja kohast, aga olgu pealegi,” meenutab telesse sattumist hilisem režissöör Virve Aruoja (V.Aruoja elulugu).

Sellist suvaliste inimeste kokkutulemist televisiooni tegemise eesmärgil taunib pikemate traditsioonidega kinomeediumis töötanud Sööt. „Televisiooni häda oli minu arvates see, et juba algusest peale oli neil kaadripuudus. Need vähesed kõrgharidusega operaatorid ja režissöörid ja filmitegijad üritasid ikka tööle saada filmialal, Tallinfilmi. Televisioon polnud nii kõrgelt hinnatud, ta oli ligadi-logadi, eriti algaastatel” (Lisa 2: 3).

„Kui Eestis läks esimene telesaade eetrisse, usaldati mulle tänuväärne ülesanne. Algustiiter pandi kinoprojektsiooni kaamera ette, aga seal oli pisike ruum, väga palav ja mina pidin

kärbseid ära ajama selle tiitri pealt.” Enne seda näidati filme ja kontsertpalasisid, elavaid saateid veel ei olnudki (V.Koppeli elulugu). Televisiooni žanriskaala kujuneski põhiosas välja ajal, mil tegijate käsutuses olid stuudioruum, ülekandebussid ja film. Esimene tootmisbaas rajati raadiomajja, kuhu televisioon jäi kümneks aastaks. Esimese kümne aasta jooksul eristusid žanriskaalal vormid, mis on olnud televisiooni algaastatel tunnuslikud ka mujal: uudised, stuudiosaated, sündmuste otseülekanded ja –reportaažid, dokumentaalfilmid, teledraama, mängufilmid.

Teletoometuste struktuuris tehti sageli muudatusi, toimetusi liideti laiemateks üksusteks või eristati kitsamalt, kuid valdkonniti tootmine säilis. Tulenevalt juurdevõteteks eraldatud filmilindi limiteeritud kogusest kujunes saade sageli stuudiokeskseks. Paljudes saadetes avaldus valgustuslik moment või õpetlik alatoon. Aktuaalse Kaamera sõnumite valdkonna tähtsuse määras ideoloogia, mitte sündmuse uudisväärtus. Juttu illustreeriti papile kleebitud fotodega. Ideoloogilised nõuded ja arusaamad uudistest kui ühe valdkonna piires toimuvatest sündmustest püsisid üleminekuaja alguseni 1987. Kusjuures sarnane paternalistlik hoiak on olnud tunnuslik ka avalik-õigusliku institutsioonina arenenud televisioonile (Unt 2002: 71-73).

Televisioonis olid populaarsed tel lavastused. Ühest sellisest, V.Aruoja „Näitleja Jolleri” (1960) tarbeks filmitud materjali põhjal valmis esimene täispikk telemängufilm N Liidus (Unt 2002: 74). Sündis see täiesti etteplaneerimatult ning Aruoja ise meenutab seda järgnevalt: 1958 a. kevadtalvel tuli minu juurde meie toimetaja Karin Ruus stsenaariumiga mille Volli Panso jutustuse järgi oli teinud Jüri Järvet. Lugesin selle kohe läbi ja tundus, et sellest võib asja saada. Sellest võis isegi tasapisi kujuneda film. Olime teiste lavastuste pealt kokku hoidnud filmilimiiti ja arvasime et selle loo peale tasuks need ära kulutada. Kõigi võtete hingeks oli meie filmioperaator Anton Mutt. Temale oli see üks esimesi suuremaid filmioperaatori ülesandeid ja ta oli kogu hingega asja juures. Otsis suure vaimustusega igasuguseid ebatavalisi rakursse, pani valgust ja oli igati suur abimees. Saime selle eest isegi mingi I järgu preemia – kõik tähtsamad tegijad said 30 rubla nina peale. Noh, raha polnud just suur, aga au oli omajagu” (V.Aruoja elulugu).

Lapsepõlve majanaabrit kiidab ka Rein Maran: „Mutt lõpetas küll vanemate tahtel Tallinna Polütehnilise Instituudi, ent südames jäi ikkagi truuks maailma jäädvustamisele ja läks hiljem juba omal tahtel tolleaegsesse Kinoinstituuti. Lõpetas selle. Eesti Telefilmi mängu- ja dokumentaalfilmide paremiku kaameramees oli Anton Mutt” (Lisa 1:). Tol ajal oligi operaatorite hierarhia, mis kujunes välja tehtud tööde taseme alusel. „Operaatori töö on hõlpsamini mõõdetav kui režissööri oma - pildi kvaliteet on ekraanil kohe näha. Seda

analüüsi ja hinnati. Ja see operaatorite hierarhia, oskuse mõõdupuu - see kujunes iseenesest niimoodi loomulikult välja” (Lisa 2: 4). Ning kuigi mõõdupuu hoidmine käis, sest süsteem - kui teed ühe halva filmi, siis on sul tunduvalt raskem teist tööd saada - töötas väga edukalt, oli asjaolusid, mis filmi kvaliteedi üles kaalusid. Näites võimalus tasuta reisida. Sööt: „Kui oli võimalus kusagil maailma näha, siis see soov tihtipeale allutas kõik filmi sisesed asjad. Tulemused ka alati pole võibolla... Kaunis nüri oli see töö, aga ma ei kahetse, sest sellest ajast on jäänud meelde ikka kõik need kauged maad ja saared.” (Lisa 2: 1, 2). Eesti tuntuima dokumentalisti (Reim Marani väljend) jutt on seitsmekümnendate kohta. Kuid esimene dokumentaalfilm valmis varem, kui Maran veel Teaduste Akadeemias ja Sööt Tallinnfilmis töötasid.

Dokumentaalfilmile televisioonis pani samuti aluse V.Aruoja, portreefilm oli F.Tuglase elust ja loomingust „Väikse Illimari radadel” (1962). Ka see sündis suhteliselt plaanimatult. „Sain tutvavaks Friedebert Tuglase ja tema abikaasa Eloga. Leenu Siimisker kirjutas stsenaariumi. Tuglas luges “Väikese Illimari” sissejuhatust terves ulatuses. Ainult, et pärast heideti mulle ette, et see ei ole televisioonipärane, et lihtsalt nägu kaadris, et seal peab ikka midagi muud ka olema. Noh, eks me siis otsisime sinna mõningaid pilte tema sünnikodust ja muud taolist. Tegelikult arvan siiaamaani, et kõige tähtsam oli Tuglast ennast jäädvustada ja muu oli ebaoluline. Ants Lauteri sain ka nõustuma. Tore oli seda filmi teha. Tuglas kinkis mulle oma “Väikese Illimari” raamatu ja kirjutas väga kena pühenduse. Olen sellele väga uhke” (V.Aruoja elulugu). Portreefilm, ülevaatefilm ja muusikafilm olid teleprogrammi peamiseks täitematerjaliks kuni 1990ndate alguseni (Unt 2002: 75).

1965. aastal koliti valminud Telemajja. Tallinna Televisioonistuudio hakkas kandma nimetust Eesti Televisioon, filmitootmine koondati omaette alajaotusesse Eesti Telefilm. Viimases töötasid ka Rein Maran ja Andres Sööt, kelle elulood käesoleva töö autor jäädvustas ning kelle tegemisi käesolev töö uurib ja analüüsib. Sarnaselt Söödi ja Maraniga töötasid teisedki režissöörid kordamööda nii Tele- kui Tallinnfilmis, või koguni ETV-s ja Tallinnfilmis (vrd V.Aruoja elulugu). 1967. aastal asutati NSV Liidus ainulaadne kommertseesmärkidel töötav Eesti Reklaamfilm.

Televisioonis kerkisid esile reporterid R.Karemäe ja V.Pant – esimesed telestaarid, kelle nimed hakkasid saateid müüma. Karemäe reportaažid olid teravad, tegelikkust kritiseerivad; intervjuud intensiivsed, hoogsad (Unt 2002: 75, 76). Pandi saated olid tempokad, tema sõnaseadmiskeskus – ootamatud pöörded ja detailinägemine erinevate valdkondade kokkusidumisel, entsüklopeedilised teadmised ning erakordselt kiire reageerimisvõime olid

tema saadete tiheduse ja haaravuse aluseks (Ruus 1988). Peamiselt Pandi ja Karemäe töö põhjal kujunes ETV NSV Liidu juhtivaks telejaamaks, nn Tallinna koolkond arvestatavaks publitsistikakeskuseks. Tõenäoliselt ei saanud juhtiv telejaam olla hea sisu ent viletsa kvaliteediga saadetega. Seega oli kõrge ka Söödi ja Marani tehniline tase, sest mõlemad on oma valdkonna tipud.

Iseseisvunud Eesti Telefilmi maht kasvas kiiresti. Aastatel 1966-70 toodeti 90 filmi, valdavalt dokumentaal- ja muusikafilmid, kuid ka seitse mängufilmi. "Meie Artur" (1968 G.Kromanov) ja "Mina ise" (1969 R.Karemäe, V.Koppel) olid eredamad sula tähised Eesti Telefilmi dokumentalistikas (Unt 2002: 79). Kuigi Koppel oma eluloos ei meenuta filmi sugugi niimoodi. „Meie kõige paremaks filmiks peetakse „Mina ise“, mis me Reinuga tegime Muhu saarel. Muhus jaotati kolhoos mitmeks, esimees ei võtnud kedagi õieti kuulda. Inimesed olid verised ja rääkisid, et selle „kuradi Tamme“ võtame küll maha, et ta ei kuula, mis me räägime. [...] Aga kui tuli otsustav koosolek, siis üht ei olnud kohal, teine mõtles, et pidi ikka poolt hääletama, kolmas ütles, et ta käis sel ajal väljas... Siuksed vahvad Muhumaa tüübid, toredad mehed. Jätsid selle Tamme ikka paika. Aga seda peeti väga teravaks filmiks. Näidati kui head filmi, sai auhindu, aga siis pandi riiulile, üleliidulisele ekraanile ei lubatud“ (V.Koppeli elulugu). Sarne suhtumine on ka Söödil oma „Dirigentide“ filmi osas, kuid sellest edaspidi. 1970. aastal muudeti ENSV Raadio ja Televisiooni Komitee liidulis-vabariiklikuks. J.Ruusi sõnul tähendas see Eesti Telefilmile, et stsenaariumite Moskvasse esitamisel tuli jälgida, et paber oleks mittemidagiütlev, siis sai filmi alustada. 1970ndate ajakirjanduses läks suur osa energiast võitlusele elementaarsete tõdede eest (Ruus 1988). Samas Andres Sööt meenutab perioodi nii: „Mina ei tea, kas Telefilmis oli raha rohkem, või see plaan otseselt Moskvast ei sõltunud, hakati kohe tegema. Kuidagi ligadi-logadi see käis. Ei olnud sellist ranget süsteemi nagu kinomaailmas. Hakati tegema ja pärast käigusolevate filmide osas esitama Moskvale plaani“ (Lisa 2: 3).

1971. aastal lülitati Kesktelevisiooni infoprogramm Vremja regulaarse saatena ETV programmi, hiljem lisandus kohustuslikke saateid veel (Unt 2002: 80). Järgnesid tõsised tsensuuriilmingud: V.Karasjovi „Lindpriid“ (1971), 4-osaline seriaal revolutsionääride elust keelati, kästi koguni põletada, kuna film esitas revolutsionääre kõhklejatena (Lõhmus 1989: 5-9). Ka eelnevad Karasjovi filmid läksid niiöelda suure kriginaga läbi, ehkki oli „sula“ aeg (Lisa 1). Ka Marani filmitud Toomiku, Aruoja „Värvilised unenäod“ kästi põletada, kuid

filmikastid toimetati siiski öösel Aruoja koju keldrisse, hiljem tema venna juurde puukuuri ning riigikorra muutudes otsiti jälle välja (V.Aruoja elulugu).

Ideoloogiliselt `õige` sisu määravaks muutmine tõi kaasa oskuse piirangutest hoolimata süsteemis toime tulla. Laulopeofilm „Dirigendid” (1975 A.Sööt) õnnestus suruda telefilmile ette nähtud kohalike tööeestriindlaste propageerimise raamidesse, kuigi üleliiduline propagandaametkond mõtles selle all midagi rohkem proletaarset. Et tegemist oli laulupeoteemaga `kus kõige tähtsamad on dirigendid`, siis õnnestus kolleegiumi liikmed ära petta. 1970. aastate oluline sisendus ajakirjanduslikuks tegevuseks oli vastupanu.

Televisionis tähtsustus toimetaja roll, autor ja režissöör taandusid. T.Kask on nimetanud seda `toimetaja-televisioniks` (Reinla 1995). Kunstikriteeriumid taandusid ideoloogiliste, poliitiliste nõudmiste ees, nii ajakirjanduses kui filmis kujunes kõige eest vastutajaks toimetaja, mitte autor (Ruus 1988).

1970ndatel aastatel muutus videosalvestus otsesaate asemel valdavaks. Stsenariumi kinnitamisele järgnes läbivaatuse kinnitamine. Pärast 1980. aasta ER ja ETV jalgpallimatsile järgnenud noorterahutusi tugevnes senine kontroll raadio ja televisiooni üle. Ideoloogilisi nõudmisi esitati ka kõige marginaalsematele saadetele, isegi Telekooli õmblusõpetuse sari pidi propageerima nõukogude elulaadi (Unt 2002: 83, 84).

Telefilmide dokumentalistika madalseis oli A.Söödi sõnul tingitud ka sellest, et orienteeruti üleliidulisele auditooriumile, filmi peamiseks hindamiskriteeriumiks oli müügikõlblikkus 150 miljonile inimesele ja samas jubedad töötingimused, puudus asjaajamise professionaalsus. Kuna publitsistika oli televisioonist välja surutud, asus 1980ndate alguses seda rolli täitma Tallinfilm: P.Simmi “Mitut värvi haldjad”, P.Toominga “Linnaloom”, J.Müüri ja E.Säde “Künnimehe väsimus”, M.Soosaare “Lasnamäe” ja “Kihnu mees” (Unt 2002: 85).

Eesti iseseisvusliikumise kõrgaastail 1987-1991 teadvustati omakeelse kultuuri, hariduse, teaduse ja meedia osatähtsust. Laienes teemadering, esile tõusis rahvustemaatika, keskkonnakaitse, migratsioon, oma kodu ja ajaloo uus käsitus. Televisioon muutus nõukogudeaegsest valvatud alast info edastamise ja ühiste probleemide arutamise kohaks. Telefilmis avasid käsitlemata valdkondi H.Seini “Ratastoolitants” (1987) puuetega inimestest ja “Lepatriinutalv” puuetega lastest. Üle hulga aja valmis telefilmidena aastal 1988 kaks mängufilmi. Riiulifilmid hakkasid ekraanile jõudma, Eesti Telefilmis oli neid kogunenud 17. ETVs esilinastusid Ü.Tambeki “Rõõmuratas” (1979), V.Karasjovi “Lindpriid” (1971) jt (Unt

2002). Aastal 1989 lõpetati ametlikult tsensuur ja Kesktelevisiooni kohustuslike saadete edastamine ETVs.

Lõppude lõpuks, kui Marani sõnade kohaselt sula oli ära suland, soe tuli ja asjad olid põhjalikult ära muutunud, võeti ta isegi televisiooni päris- mitte lepingulisele tööle ning ta käivitas saate „Osoon”, mis telespetsiifikast johtuvalt ei läinud eetrisse päris sellisena, nagu Maran oli planeerinud (Lisa 1:10). Seejärel lahkus ta televisioonist. Milline oli muutuste periood Eesti Televisioonis, mil institutsioonil tuli muutuda avalik-õiguslikuks? Miks pooled töötajatest mõne aastaga lahkusid?

Kogu telemaastik Eestis on teinud läbi olulisi muutusi alates aastast 1991, mil Eesti sai jälle vabaks riigiks. Läbimurret meedias mõjutasid üldine poliitiline keskkond, Eesti majanduse olukord, televisiooni-turu struktuur, meediapoliitika olemus ja olemasolev meedia seadusandlus, juhtimise ja rahastamise printsiibid, samuti kui televisiooniprogrammi ülesehituse sotsiaalsed funktsioonid, programmide sisu ja ringhäälingu enda professionaalsuse standard. Kõige märkimisväärsemad mõjufaktorid on kindlasti olnud lahendused, mida on teinud Eesti meedia seadusandjad – majanduspoliitika mõistes ja (de)reguleerides TV-turgu (Shein 2002).

Aastail 1991-1994 saab ETV-d iseloomustada kui avalik-õiguslikuks ringhäälinguks muutmisel olevat: Soviети-aegset telemaastikku struktureeriti ümber; algas kommertstelevisioon ning murelikud väitlused vastanduvate vaadete ja duaalse tv-mudeli osas. Ringhäälinguseadus võeti vastu mais aastal 1994. Selle kohaselt olid reklaam ja sponsoreerimine ETVs lubatud. Avaliku ringhäälingu printsiipe ja ideed tutvustati Eestis esmakordselt 1990ndal aastal, kui ringhäälingu töötajatel sai võimalikuks osa võtta Euroopa meediadiskussioonist. Sotsialistlike riikide tele- ja raadioorganisatsioon OIRT, kuhu Eesti kuulus, häabus. 1989ndal aastal algas ajalehtede erastamine Eestis. 1.10.1990 sai ENSV riikliku tele- ja raadiokomitee asemele kaks organisatsiooni – ETV ja Eesti Raadio (ER). 1.01.1993 sai ETV European Broadcasting Union (EBU) liikmeks. EBU defineeris avalikku ringhäälingut peamiselt kui süsteemi, kohustusega kindlaks programmiks, mille peamisteks nõueteks on: kättesaadavus enamikule elanikkonnast, tasakaalustatud enamiku ja vähemuste huvisid arvestav, kvaliteetne, peamiselt ise programmi tootev. ETV liikus selles suunas, protsess ise oli muidugi vaidlusi tekitav – tulid välja nii ETV tugevad kui ka nõrgad küljed. Raha polnud, arusaamad profesionaalsusest ja poliitilisest sõltumatuses olid erinevad. Sellest kõigest hoolimata vastasid ETV profesionaalsuse tase ja programmi struktuur juba aastatel 1993-1995 avaliku ringhäälingu programmeerimise nõuetele (Shein 2002).

Televisioonimaastikul toimusid märkimisväärsed muutused tulenevalt restruktureerimisest, kaabeltelevisiooni tulekust, reklaamituru kiirest kasvust ning tekkivast eratelevisioonist. Eesti oli teel sotsialistlikust nõukogude liiduvabariigist vabaks turumajandusega riigiks. Meediagi suundus monopolidest vabasse konkurentsi, sõnavabadus asendas kommunistliku ideoloogia. Alates aastast 1992 meelitasid ülikiiresti kasvav reklaamitur ja vabad sagedused tekkima eratelevisioone. Vabad sagedused tekkisid vene kanalite näitamise lõpetamisel.

Meediapoliitikat iseloomustas vabadus ja avatus. Üheksa erakanalit said litsentsid. Nad baseerusid enamasti Eesti kapitalil ning kasutasid professionaale – ETV-s oli 90ndate alul 1000 töötajat. Viis aastat hiljem oli neid vähem kui 800, veel viis aastat hiljem töötas ETVs kokku 400 inimest (Shein 2002). Televisiooni tegemine on kallis, finantse kõigile ei jätkunud. Kanalid läksid pankrotti või müüdi välismaalastele. Aastaks 1996 oli alles neli üle-Eestilist kanalit, aastaks 2001 kolm, lisaks kaks kohalikku. ETVs jätkus alafinantseerimine, mis oli vastuolus nõuetega programmile ja tehnilisele poolele (Shein 2002).

Sellesse perioodi jääb ka Rein Marani lahkumine ETVst. Aastal 1996 suundus ta Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video õppetooli juhatajaks. Sama aasta lõpupoole on loodud Eesti Telefilmiloodusfilmide võttegrupist OÜ Gaviafilm, mille looja ja hing on Rein Maran (www.hot.ee/gaviafilm).

Andres Sööt oli Tallinfilmitest lahkunud kaks aastat varem ning oma firma Monofilm teinud kolm aastat varem. Toonast olukorda filmimaastikul peab ta tühjaks auguks. „Mul on niisugune tunne, et kinoinimesed on põlvkonniti, kui dokumentaalfilmi silmas pidada. Finantseerimise mõttes Tallinfilmi kuldajastu lõppes ära koos nõukogude ajaga. Tekkis tühi auk. Ei moodustunud uus järgmine põlvkond, kes oleks pidanud moodustuma. 10 aasta pärast tuli juba ülejäämine põlvkond. Ega filme ka tol ajal ei tehtud. Kõik olid natuke ehmatanud. Ei teadnud, kuidas nüüd edasi tegema hakata, kust raha saada” (Lisa 2: 4).

Aastaid 1998-2000 nimetab Shein kokkulepete mittejätkumise perioodiks, kuhu langes ka mitte eeldatud sügav finantsiline ja organisatsiooniline kriis ETV-s, mida iseloomustasid pidevad pinged era- ja avaliku kanalite vahel, reklaamimüügi lõpetamine, mittestabiilne juhtimine, vaadatavuse võrdsustumine erakanalite vaadatavusega, omatoodangu vähenemine tulenevalt majanduslikust situatsioonist, jätkuv ebakindlus seadusandlikul poolel. Edasi tuli stabiliseerumine ja arenguks uute meetodite otsimine (Shein 2002). Maran ja Sööt olid varasema lahkumisega nii pikkadest otsingupiinadest säästetud. Kuid ETV on jäänud institutsiooniks, mis ikka ja jälle taasesitab nende filme.

Diskussioon

Kas igaüks, kes ennast trükis avaldanud, on ajakirjanik. Keda võtta, keda jätta? Meie oleme lähtunud elulugude koondamisel põhimõttest lugeda ajakirjanikuks neid, kes on töötanud toimetuste koosseisus või teinud järjepidevat kaastööd mingitele väljaannetele. Omal ajal peeti tähtsaks, et kõik haritud inimesed ajalehtedele kaastöid saadaksid, üliõpilastelt oodati oma teadmiste jagamist (1891-92, Virmaline, Sakala). Just elulugude ja mälestuste põhjal annab taastada toimetuste sisemist tööjaotust ja ajakirjanike ülesandeid eri aegadel.

Nõukogude aeg tegi ajakirjanikust ideoloogiatöötaja, siin ei saa nõukogude ajal avalikustatud tekstidele järelduste tegemiseks nii kindlalt toetuda. Taas tuleb neid elulugusid uurimuste aluseks võttes teadvustada oma distants ja ajastu eripära (Pallas ÕES).

Üks tolle aja eripärasid oli lakkav tsensuur. Käesolevas töös on teemat veidi kajastatud, kuid see võiks olla suurte uurimuste pärusmaa. Mida ja millal lubati? Kuivõrd erinevad olid erinevad inimesed tsensoritena? Kas nad suhtusid erinevalt töötajatesse vastavalt nende minevikule? Kas nad ajasid näpuga määrustest rida, või lähtusid tsenseerides sisetundest? Kas sisetunne oli päriselt selline, või lihtsalt püüdis kohaneda ajastuga? Küsimusi teema kohta on väga palju.

Ka antud töös hakkas silma, et tsensuuri suhtuti erinevalt, nõuetest saadi erinevalt aru. Mikrotasandi ja makrotasandi tsensuuri vahel olid käärid: tegijatele tundus ühtmoodi, ülemustele teistmoodi. Moskava ülemustele, kes kohalike kultuurioludega kursis polnud, tundus kolmandat moodi ja vaatajatele siis või nüüd veel mingit järgmist moodi. Kui kõrvaltvaatajatele „Dirigendid” ja „Meie ise” tunduvad „sula” eredamate tähistena, siis tegijad ise ei tunnista, et neil midagi erakordsemat plaanis oleks olnud kui teisi filme tehes.

„Mis tsensuuri puudutab, siis me olime üsna targad, ei teinud neid asju, mis poleks läbi läinud. Muidugi pidi aru andma, aga ma ei ole tundnud, et ma oleks ennast müünud, ma pole ka elus parteis olnud. Filmid andsime muidugi Moskvale üle. Aga vahel oli nii, et oma ülemused kartsid ilmaasjata, Moskvast ei saadud arugi, mis üks või teine asi võinuks tähendada” (V.Koppeli elulugu). „Mida suurem ülemus, seda rohkem ta arvas, et peab valvas olema, et nõukogude ideoloogia ei saaks kahjustatud. Ei tohtinud kunagi valvsust kaotada, seda oli märgata. Aga väga tõsiselt mu teada keegi seda eriti ei võtnud. Kõik teadsid, et ülemus teisiti ei saa, nii peab olema” (Lisa 2).

Osalt on tsensuur teema, millest väga palju rääkida ei taheta. Ajastu on erinev ja toonaseid tsensuuriilminguid võiks nüüd lahata ja arutada, kuid ollakse harjunud seda mitte tegema. Või vähemalt ei taha seda teha nimeliselt: ei taheta rääkida teistest nimeliselt oma nime all. Näiteks Rein Maran ei soovinud sel teemal rääkida, ehkki mainis, et ideoloogiapressing oli pidevalt tohutu. Anonüümseks jäädes anonüümsetest isikutest on kergem rääkida. Et mõista ennast ja teisi, peame mõistma omaenese ajalugu ja kuidas me saime selleks, kes praegu oleme. Me teeme iseenda ajalugu, kuid mitte üksnes iseenda valikutega – me sõltume ka tingimustest. Tingimuste tundmaõppimine võimaldab kujundada oma elu rohkem selliseks, nagu ise loodame ja soovime (Chamberlayne et al 2000: 7).

Lisaks tsensuurile on ka teisi teemasid, mis mikrotasandil – detailse lähenemisnurga alt – paistavad teistsugusena, kui üldistatuna või laiemal tasandil vaadatutena. Loodetavasti jagub ka siin töös materjali ja mõtteid, mida järgnevaid teemasid uurima asuvad isikud saavad kasutada.

Kokkuvõte

Käesolevas töös antakse ülevaade eluloo üleskirjutamisest, konteksti asetamisest ja tõlgendamisest ning sealjuures tekkinud probleemidest ja nende lahendamisest. Samuti on lisatud teoreetiline raamistik eluloo käsitlemise võimalustest erinevatest distsipliinidest lähtuvalt.

Sissejuhatuses arutletakse biograafilise meetodi vajalikkuse ja kasulikkuse üle ajakirjanduse ning ajakirjanduse ajaloo mõistmisel ja jäädvustamisel. Ajakirjanike biograafiate uurimine aitab laiendada arusaamist ajakirjanduse sisemistest arenguprotsessidest. Samuti tagab biograafilise meetodi rakendamine ajakirjanduse ajaloos ajao individuaalse tunnetuse. Biograafilist meetodi tutvustavas peatükis saab teada, millistel eesmärkidel ja kuidas kasutavad biograafilist meetodit erinevad distsipliinid, ning milline on meetodi kujunemislugu eri distsipliinides. Alapeatükkides tutvustatakse lähemalt ka Eestis elulugude uurimise tekkinud ja kõnesolevaid arutlusi ja käsitlusi.

Eraldi alapeatükk annab põhjaliku ülevaate Eestis ilmunud teatmekirjandusest, mida saab kasutada bibliograafilise materjali allikana. Ehkki ülevaade käsitleb ka teisi valdkondi, on keskendatud siiski kirjandusele/ajakirjandusele ning ka filmile, kuna käesolevas töös uuritud režiisoreid peab omaks ka filmimaailm.

Lähtuvalt allikmaterjalist on Eestis nii mõnegi ajakirjaniku elulugu ja/või ajastut juba uuritud, kuid veelgi enam on uurimata ning kahjuks ka jäädvustamata materjali ajakirjanike elulugudes. Sellest saab lugeda alapeatükis Uuritud ja uurimata ajakirjanike elulood Eestis. Kui allikmaterjaliks pole teatmekirjandus vms elutu allikas, kohtuvad kaks inimest: uurija ja uuritav. Inimest ei anna võrrelda eluta dokumendiga, temal on oma eesmärgid, suhtumised, tõekspidamised, vajadused jne. Uurijagi on kõigest inimene ning biograafilise intervjuu kasutamine ning selle tulemuste analüüsimine annab uuritavasse isiklikuma ja vahetuma suhtumise, mis võib muuta ka uurimistulemusi. Biograafiline intervjuu on interaktsioon. Uurija rollist biograafilise lähenemise juures ja osast allikate kujundamisel võib lugeda sellekohasest peatükist.

Režiisöörade Rein Marani ja Andres Söödi elulugudest on käesoleva töö teine osa. Eluloo üleskirjutamine ning seeläbi ajastu, ameti, organisatsiooni mõistmine on väga huvitav võimalus teadustöök. Biograafiliste `leidude` tõlgendamisel on vältimatu raamtingimuste

analüüs. Üksikbiograafiat on võimalik tõlgendada vaid ühiskonda ning majanduse, poliitika jm konteksti arvesse võttes. Nii on käesolevas töös ka talitatud. Põhjalik ülevaade on riiklikust ehk siis ühiskondlik-poliitilisest olukorrast. Mõlemad mehed sündisid vabariigis, pidasid plaane, mis polnud võimalikud muutunud riiklikes tingimustes, kus nad elasid.

Pidi otsima teed enda tõekspidamiste ning ühiskondlike võimaluste vahel. „Ei tohtinud kunagi valvsust kaotada, seda oli märgata. Tagantjäreli hakkad mõtlema ... Aga väga tõsiselt mu teada keegi seda eriti ei võtnud. Kõik teadsid, et ülemus teisiti ei saa, nii peab olema” (Andres Söödi lugu Lisas).

Et mõista ala, kus rezissöörid töötasid, on antud ülevaade ka dokumentalistika ja telezanrite arengust ajalooliselt ning eraldi ka Eestis.

Rein Marani elulugu on sarnane saatusekaaslastele: (vrd Pallas 2004, Hinrikus 2001) noore inimese plaanid ja unistused rikkus sõda ning alanud okupatsioon. Oli tegemist, et ellu jääda ja tööd saada, unistuste teostamisest ei tasunud unistadagi. Siiski sõltus ka tol ajal palju, kui mitte kõik, inimeste hoolimisest ja mõistlikkusest, inimestevahelistest suhetest ja koostööst. Nii võitles Maran end sarnaselt teistega kõrgharituks – diplomi sai ta neljakümneselt; ideoloogiaaparaadi kiuste tegi oma tööd hingega. Hiljem ajastute järjekordse muutumise kiuste jätkas oma tegevust ning laiendas seda.

Andres Söödi lugu on lühem, sest tema soostus rääkima vaid oma tööelust Eesti Telefilmis, ning see periood tema elus kestis seitse aastat. Ka Sööt jätkas filmide tegemist peale Tallinfilmi lõppu ning teeb seda siiani.

Huvitava faktina võib märkida, et käesolev töö pole ainus, kus neid kahte meest kõrvutatakse. Eesti fotondust ja filmindust talletava Filmiarhiivi seinal on nende meeste pidid ühe raami sisse pandud.

Summary

The bachelor's thesis gives an overview of writing a biography, placing it into context and interpreting it, focusing also on the problems involved and how to solve these. The abovementioned issues are supplemented with the framework of various possibilities of handling a biography from the viewpoint of different disciplines.

In the introduction the author discusses the necessity and usefulness of the biographical method in understanding and recording journalism and the history of journalism. Researching the biographies of journalists helps to understand internal developmental processes of journalism. At the same time the implementation of the biographical method in the history of journalism ensures individual sense of history.

The second chapter gives an overview of the biographical method: for which purposes and how this method is used in various disciplines and what is its history of development in these disciplines. Subchapters take a closer look at the discussions and views that have emerged in Estonia in the context of researching biographies.

A separate subchapter gives a thorough overview of reference books published in Estonia that can be used as bibliographical source material. Even though the overview touches on other areas as well, it still focuses mainly on literature/journalism and also film, as the directors who were studied for this thesis, are recognized also in the world of film.

According to the source material, the biographies and/or times of several journalists have already been studied, but even more have not and unfortunately a great deal of material has not been recorded at all. This aspect is discussed in the subchapter *Researched and unresearched biographies of journalists in Estonia*.

When the source is not reference books or some other lifeless source, two people meet: researcher and the one being researched. A person cannot be compared to a lifeless document – he has his own aims, attitudes, opinions, needs etc. The researcher is also merely a human and the use of biographical interview and the analysis of its results make the attitude towards the subject a more personal and closer one, which may also change the results. A biographical interview is interaction. The role of the researcher in the biographical approach and his part in forming the sources is discussed in a separate chapter.

The second part of the thesis is about the biographies of directors Rein Maran and Andres Sööt. Writing down a person's biography and understanding through it the times, profession and organisations is an extremely fascinating opportunity for academic work. When interpreting the biographical 'findings' it is necessary to analyse the framework conditions. A

single biography can be interpreted only within the context of society, economy, politics etc. This is the way it is interpreted also in the present work. There is a detailed overview of societal-political situation. Both men were born into Republic of Estonia and had made plans that could not be realised in the changed conditions they had to live in. One had to find a golden middle between one's own values and the societal possibilities. "You had to be on the lookout all the time. In retrospect you start to think... But as far as I know, no-one took it very seriously. Everyone knew that the boss couldn't do it any other way." (Andres Sööt's story in the Appendix).

To understand the field the directors worked in, the thesis contains also an overview of the development of documentalism and other television genres both historically and for Estonia. Rein Maran's biography is similar to that of his contemporaries (compare Pallas 2004, Hinrikus 2001): war and occupation destroyed the plans and dreams of a young man. It was hard enough to stay alive and find work; there was no point in even dreaming about realising one's dreams. Still, even then a lot, if not everything, depended on people's sensibility and relationships and cooperation between people. This is how Maran, like others, managed to get a university degree – at the age of 40 – and worked with dedication despite the ideological apparatus. Later, despite the once again changing times, he continued and expanded his activities.

The story of Andres Sööt is shorter because he only agreed to talk about his professional life in Eesti Telefilm (Estonian Telefilm), a period that lasted seven years of his life. Still, there was gathered more material on him from various other sources in order to present his biography as a whole. Sööt, just like Maran, continued to make telefilms even after the company ceased to exist, and he is still doing it.

Viidatud kirjandus

- Aarelaid, A. (1998). Ikka kultuurile mõeldes. Tallinn: Virgela.
- Atkinson, R. (1998). The Life Story Interview. London: Sage.
- Chamberlayne, P. Bornat, J. ja Wengraf, T. (koostajad) (2000). The Turn to Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples. London, New York: Routledge
- Hinrikus, R. (2001). Eesti rahva elulood. Tallinn: Tänapäev.
- Humphrey, R. (2003). Lk 27-37. Biographical Research in Eastern Europe. Altered lives and broken biographies. Ed by Humphrey, R., Miller, R. ja Zdravomyslova, E. Ashgate.
- Eesti biograafiline leksikon I-IV. (1926-29). Tartu: K.Ü. Loodus.
- Eesti Entsüklopeedia. (2000). Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Jaago, T. (2003). See kõik oli nii, nagu tundsin ja mõtlesin. Kogumik Pärimus ja Tõlgendus. Koostaja Jaago, T. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Jaago, T. (koostaja) (2001). Pärimuslik ajalugu. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Jansen, E., Lauk, E. (1992). Ajakirjandusajaloo uurimisest meil ja mujal. Keel ja Kirjandus 12, Lk 734-742.
- Kals, A. (1990). Eestikeelne elulooline teatmekirjandus. Tartu.
- Katz, E. (2001). The Film Encyclopedia. New York: Perigee Books.
- Kuuli, O. (2002). Sula ja hallad Eesti NSV-s. Tallinn.
- Kõresaar, E. (2003). Eluloolisest käsitlusviisist Eesti kultuuriteadustes. Pärimus ja Tõlgendus. Koostaja Jaago, T. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kõresaar, E. (2001). Kollektiivne mälu ja eluloo uurimine. – Studia ethnologica Tartuensia. Tartu. 4. Lk 42-58.
- Lauk, E. 1997. Historical and Sociological Perspectives on the Development of Estonian Journalism. Dissertation. Tartu: Tartu University Press.
- Lauk, E. (koost). (2000). Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lindström, V. (1995). Eesti Televisioon. Arvud. Faktid. Sündmused. Tallinn: Huma ja Eesti Televisioon.
- Lõhmus, J. (1989). Vastab Vladimir-Georg Karassev-Orgussaar. TMK 10.
- McQuail, D. (2000). McQuaili massikommunikatsiooni teooria. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

- Mälk, M. (2000) Elulooline aines ajakirjandusloos. Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost. Koostaja Lauk, E. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. Lk 190-192.
- Pallas, A. (koostaja) (2004). Meie jäljed jäävad. Eesti ajakirjanike elulood I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Reinla, A. (1995). Vastab Tõnis Kask. TMK 3.
- Reinvelt, R. (2002) Ingeri elud ja lood. Kultuurianalüütiline eluloouurimus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Riidas, V. (toimetaja) (2004). Ajakirjanduse 1550 võtmeisikut. Tallinn: Äripäeva Kirjastuse AS.
- Roberts, B. (2002). Biographical Research. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Roos, J.P. (2003). Context, Authenticity, Referentiality, Reflexivity: Back to Basics in Autobiography. Lk 27-37. Biographical Research in Eastern Europe. Altered lives and broken biographies. Ed by Humphrey, R., Miller, R. ja Zdravomyslova, E. Ashgate.
- Rust, R. Haas, H. (1987). Medienbiographien und Kommunikationgeschichte. München.
- Rustin, M. (2000). Reflections on the biographical turn in social science. – The Turn to Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples, ed by P. Chamberlayne, J. Bornat and T. Wengraf. Routledge: London, New York.
- Ruus, J. (1988). Vastab Jaan Ruus. TMK 10.
- Shein, H. (2002). Development trends of public television in Estonia: 1991-2001, Baltic Media in Transition, ed by Peeter Vihalemm, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Sparkes, A.C. (1994). Life histories and the issue of voice: reflections on an emerging relationship, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 7(2): 165- 183.
- Tammer, E. (2004) Nõukogude aeg ja inimene. Meie mälestused. Tallinn: Tänapäev.
- Undla-Põlmäe, A. (1976). Lilly Suburg ja tema ajakiri Linda. Eesti ajakirjanduse ajaloost III. Tartu.
- Vihalemm, P. (toimet) (2004). Meediasüsteem ja meediakasutus Eestis 1965-2004. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- “Õitsituled.” (1922). Eesti Ajakirjanike Liidu koguteos.

Publitseerimata allikad

Aruoja, V. (2005) Käsikirjaline elulugu kogumikule „Eesti ajakirjanike elulood”

Jürgen, M. (1986) Eesti televisiooni publitsistid: tööstiil, probleemid, kogemused. Tartu. Käsikirjaline.

Koppel, V. (2005) Käsikirjaline elulugu kogumikule „Eesti ajakirjanike elulood”.

Leppik, L. (2005) Eesti ajaloo allikad. Loengu konspekt.

Pallas, A. (2000) Harrastusest elukutseks. Magistritöö. Tartu. Käsikirjaline.

Pallas, A. (2003) Aritikkel, ootab ilmumist ÕES aastaraamatus. Tartu. Käsikirjaline.

Mälk, M. (1999). Naisajakirjanikud ja –kaastöölised 1861-1930. Bakalaureusetöö. Tartu. Käsikirjaline.

Zobel, M. (2005). Rein Marani elulugu. Tartu. Käsikirjaline Lisas.

Zobel, M. (2005). Andres Sööt`i elulugu. Tartu. Käsikirjaline Lisas.

Unt, A. (2002) Žanriline areng ETV-s. Magistritöö. Tartu. Käsikirjaline.

www.etv.ee Eesti Televisiooni kodulehekülg, viimati külastatud 04.2005

www.hot.ee/gaviafilm OÜ Gafiafilm kodulehekülg, viimati külastatud 03.2005

www.kirmus.ee Eesti Kirjandusmuuseumi kodulehekülg, viimati külastatud 04.2005

Lisa 1

Loodusfilmimehe Rein Marani elulugu

Noorpõlv ja kujunemislugu

Rein Maran on sündinud 13. septembril 1931. aastal Tartus kooliõpetajate peres. Alg- ja keskkhariduse omandas Tallinnas.

“Mind juba koolipõlves võlus pilt. Mul oli kaks armastust raamat ja foto. Võisin päevade kaupa neelata raamatuid. Siis tuli foto. Ma elasin Raua tänaval -kolmekümnendatel ehitatud nn õpetajate majas. Nõukogude okupatsiooni päevil kandis see tänav Gogoli nime. Nüüd jälle Raua tänav. Üks selle maja poistest sai kingituseks fotoaparaadi. Kolme-nelja selle maja poisiga hakkasime avastama foto saladusi. Ka minul õnnestus endale saada üsna lihtsake kastfotoaparaat. Võimalus peatada aega, jäädvustada hetke, võlus meid, poisikesi, tollal jäägitult. Mäletan, et käisin tollal õige mitme nimeka päevapiltniku juures nii öelda pimikuabiliseks, et mingeid teadmisi omandada. Pildi ilmumine ilmutis oli justkui mingi imeline maagiline protsess. (Soovitan tutvuda mu mõne kirjutistega näiteks Eesti Looduse, kus on seda maagiat kirjeldatud üsna põhjalikult.)

See võlu on mind kandnud siamaani. Tõsi küll, teisel kujul. Foto on eralõbu. Olen mingil määral isegi fotokunstnik olnud.

Juhtus nii, et sellest majast sirgus kolm meest, kes oma elu sidusid jäägitult kujutise loomisega. Tõsi küll, mitte fotos, vaid hoopis filmis. Karl Leinuse sugulane Anton Mutt lõpetas küll vanemate tahtel Tallinna Tallinna Polütehnilise Instituudi, ent südames jäi ikkagi truuks maailma jäädvustamisele ja läks hiljem juba omal tahtel toleaeegsesse Kinoinstituuti. Lõpetas selle. Eesti Telefilmi mängu- ja dokumentaalfilmide paremiku kaameramees oli Anton Mutt. Tema tegemisi on kajastanud Jüri Sillart dokumentaalis “ANTOŠA”. Anton Mutt on nüüd juba manalamees. Samast majast sirgus ka Eesti tuntuim dokumentalist Andres Sööt.

Minu elu kujunes iselaadseks. Lõpptulemusena sai minust loodufilmide autor. Tegelikult tahtsin ma esialgu õppida fotoloomingu saladusi. Niisugust kõrgemat õppeasutust tollases Nõukogude Liidus ei olnud. Kõige lähem oli Üleliiduline Riiklik Kinoinstituut –ÜRKI. Sinna otsustasin peale kooli lõpetamist oma sammud seada. Selleks et saada suunamist, tuli kõigepealt proovitööd esitada tollasesse ENSV Kinematograafia Komissariaati. Minu fotod vaadati läbi. Öeldi, et rahuldavad ja lubati anda suunamine. Peale lõpetamist läks aga kõik teistmoodi. Kunagine filmioperaator ja tollane kinokomissar, kes muu töid hindas, oli puhkusel ja muud ametimehed, kelle poole pöördusin ütlesid, et neil volitusi ei ole. Peale keskkooli lõppu kutsuti mind kohe sõjaväkke. Seletasin sõjakomissariaadis, et tahan minna hoopis Moskvasse filmi õppima minna. Üks libekeelne ohvitser selgitas, et sõjaväesüsteemis on mitmeid kooles, kus ka fotoala õppida saab. Pärast võib õpinguid jätkata ka kinoinstituudis. Pakkus aerofoto ja raadiolokatsiooni eriala päris Moskva külje all. Sealt oleks võimalik ka kinoinstituuti külastada. Andsin nõusoleku. Olin muidugi üksjagu naiivne ja nõukoguliku ettevalmistuse saanud, kuid hea tervisega nooruk. Ei osanud arvata, et kohalikul sõjakomissariaadil olid hoopis oma plaanid. Tundus küll kahtlane, et mind saadeti koos mitmete teiste poistega korduvalt igasugustesse “meditsiinilistesse” komisjonidesse, kus meiega mingeid veidraid katseid sooritati. Imelik tundus ka, et väljavalitutega sõitis kaasa ohvitser Moskvast. Hakkasime saateohvitseri ja veel mõne inimesega sõitma hoopis teises suunas. Kool pidi olema Moskva külje all. Meie aga suundusime hoopis kaugemale Sise-Venemaa suunas. Saateohvitser ütles, et on kaks võimalust: läheme, või meid saadetakse sõjakohtu alla. Nii olingi poolteist aastat reaktiivlennuväe koolis.

Poolteist aastat hiljem Maran arreteriti. Järgnesid lõputud ülekuulamised kohapeal, hiljem Eestis. Põhisüüdistus - spionaaž. Ainult see ei onud selge, kelle kasuks. Lõpuks taandus kõik nn kooliaegseks nõukogudevastaseks noorteorganisatsiooniks. “Meie viis koolipõlveaegset

kaaslast saime tolleaegse täismõõdu kakskümmend viis aastat sunnitööd, lisaks viis aastat asumist ja viis aastat õiguste kaotust. Järgnesid sunnitööaastad laagrites ilma mingi lootusega vabanemisele. Korra kutsuti tagasi järeluurimisele, ilmselt lootusega uusi ohvreid saada. See ei andnud tulemusi. Ja olin tagasisaatmiseks Patarei vangla etapikambris. Siis jõudis vangideni teade diktaator Stalini surmast. Tekkisid mõningased lootused.” Ennetähtaegse vabanemise tõi Hrustsovi “sula”.” Olin siis Komimaal söekaevanduslaagrites. Asjad vaadati üle ja mind vabastati kohtukaristuse kustutamise ja kõikide õiguste tagastamiseta, rehabiliteerimiseta. Lõplik õigeksmõistmine, rehabiliteerimine toimus 30 aastat hiljem perestroika ajal.”

Tagantjärele on Maran tänulik, sest vanglakogemus oli üks tõsisemaid eluülikoole, mille on saanud. “See oli väga ilus elukool, mis õpetas nägema. Sel ajal oli muidugi hirmus, aga tagantjärele olen tänulik sellele koolile, sest ei kujuta ette, mis “tsura” selleta oleksin. Vangidel pole midagi teha, õigemini millega oma vaimu teritada, ja nad lobisevad omavahel vägagi vaimsetel teemadel. Sunnitöölaager on nagu ajaloo prügikast, täis erineva elukogemustega, väga huvitavaid inimesi, ehkki nummerdatud nagu loomad. Sain ülevaade ajaloost, parima ülevaate Nõukogude Liidu olemusest. Euroopa riikidest ka, ja neegritest, Hiinast, Jaapanist, erinevatest usutunnistustest...”

Tulin tagasi ja otsisin tööd, tükk aega ei leidnud – olin märgitud lind. Polnud võimalik saada ei asfalteerimisele ega kuhugi mujale. Töötasin laste ekskursioonijaamas ja siis tuttav kutsus tööle Maratisse. Seal olin tükk aega.” Rein Maran on töötanud ka kaevurina, elektrikuna, vedurijuhina, insenerina.

Teaduste Akadeemia ning tulek filmi juurde

Aastatel 1957-1967 töötas Rein Maran Eesti Teaduste Akadeemia teadusfilmi- ja foto laboratooriumi juhatajana. “Sattusin Teaduste Akadeemiasse, sest olin laagrites ja sõjaväes ühtteist juurde õppinud, fotoga tegelesin koguaeg. Teaduste Akadeemias oli üks mikrofilmi masin, millega keegi polnud hakkama saanud ja vana koolivend kutsus mind. Sain sest asjast jagu. See polnudki nii keerukas, vene värk nagu ikka – hea riist, aga ei tööta. Jäingi akadeemiasse tööle.” Maran juhtis teadusliku informatsiooni laboratooriumi, mis tegutses aegade jooksul erinevate nimetuste all erinevate osakondade alluvuses, kuid sisuliselt oli keskne akadeemia filmilabor.

Labor jäädvustas kõikidele instituutidele soovitud, teenindas kõiki akadeemia allasutusi “Tahtsin õppima minna, aga minu taustaga oli see keerukas. Läksin TPI-sse elektriseadmete- ja võrkude peale. Paari aastaga sai selgeks, et sobin inseneriks sama hästi kui pastel kübaraks, ja tulin sealt ära. Ajad läksid kergemaks ja läksin õppima Moskva Kinoinstituuti kaugõppesse teadusfilmi erialal. Moskva instituut oli huvitav keskkond. Mängu- ega dokumentaalfilmi peale ma ei läinud. Teadsin, et need suunad on minu jaoks suletud. Minu saatusega oli neutraalne teadusfilm ainus võimalus.”

Rein Maran tegeles samal ajal ka aktiivselt üldharidusliku loengulise tegevusega filmi ja loomingulise foto alal. Oli loomingulise fotogrupi STODOM asutajaliige. Fotogrupiga koos osales mitmesajal rahvusvahelisel näitusel. Lisaks personaalnäitused “Hõimude hällilaul”, “Maal, graafika, foto”. Illustreeris mitmeid kunstiväljaandeid (“Eesti kunstiajalugu”, “Gooti puuskulptuur Eestis”).

“Akadeemias tegin palju koostööd kunstiajaloo osakonnaga. Käisin kaasas ekskursioonidel kultuurimälestiste, kirikute, maalide, skulptuuride ja muu sarnase jäädvustamistel. Tolleaegne jäädvustusmaterjal ongi kõik minu tehtud. Ka paljud kunstiajaloo raamatud on minu illustreeritud.

Olin seega tol ajal üsna kujutava kunsti lembene, Viiralt oli mulle huvitav kunstnik. Millegipärast kutsus Tambek – Eesti dokumentalistika isa – mind operaatoritööle Viiraltist filmi tegema. See oli üsna huvitav. Ja Tambek oli väga huvitav dokumentalist.”

Mustvalge film “Ed. Viiralt” valmis aastal 1968.

Ülo Tambekit (1922-1979) nimetatase Eesti üheks silmapaistvamaks dokumentalistiks.

Tambek oskas oma filmides välja naerda nõukogude süsteemi lollusi ja just seepärast lebas osa tema töödest pikalt riulis.

Järjest enam filmimaailmas

Siis sattus Maranile niiõelda kätte situatsioon, kui planeeritud operaator oli ära langenud ja režissöör Reet Kasesalu pakkus kohta talle. Film pidi tulema Vilsandist. “Tolleks ajaks oli mul mõningane kogemus loodusfilmidega juba olemas. Ka minu õppetööd olid suures osas loodusalased. Olin Tartu käitumisuurijate jaoks teinud vaatlusfilme. Neile kasutamiseks materjal ei sobinud, kuid endale olin selle kaudu looduslikus maailmas üht-teist avastanud. Mõned huvitavad punktid.”

Kasesalu ise väisas korra Vilsandit, kuid ei püsinud seal. Tulemuseks oli, et kogu film oli rohkem Marani teha – tal olid vabad käed ning ta sai kasutada enda valitud konsultante, kellega koos mõeldi välja lugu. Tekkis film “Kindlus meres”. Seal vaadati linde nende loomulikus elukeskkonnas, samuti tehti nendega katseid. Tõenäoliselt kujunes film välja teistmoodi, kui Kasesalu algselt kavatsenud oli. Kuid režiisse Maran ei sekkunud üldse. “Ainus film, kus ma ei sekkunud,” nendib ta ise. “Kuid pandi päris ilusti kokku. Minu jaoks oli tegemine päris huvitav. Peale seda tegin mõningaid filme veel.”

“Veelkord kevadest” oli teine film, kuhu Ülo Tambek Rein Marani operaatoriks kutsus. Filmisid kolm operaatorit, Marani jäädvustada oli vesi. Tänu neile töödele äratas Rein Maran tähelepanu režissöör Vladimir Karasjov-Orgussaar’ es, kes kutsus teda operaator-lavastajaks mängufilmile “Lindpriid”. Ehkki Jaan Anvelt Kingissepa lugu, oli see tegelikult film inimestest ajaloo keerdkäikudes.

Karasjov-Orgussaar oli Rein Marani hinnangul väga tugeva loomingupotentsiaaliga inimene, kellega oli äärmiselt huvitav koos töötada. “Ta oli küllalt omapärane: üks tüüpilistest loojatest, kes oli seotud veidi teistsuguse maailmaga ja pidi väga oskuslikult maskeeruma, et edasi elada. Sest inimene ei saa ju valida aega ja perekonda. Ta lihtsalt tuleb ja peab võtma aega, nii nagu see parajasti on. Ja peab selles ajas kuidagi läbi lööma. Orgussaare vanemate tõttu ootas meest represseerimine. Nii läks ta Siberisse ja abiellus seal, võttis endale naise perekonnanime ja sai Karasjoviks. Haigestus luutuberkuloosi - oli kaks aastat liikumatult maas liivapatjade peal. Sealt edasi läks õppima Moskva Kinoinstituuti kui Karasjov. Lõpetas kooli stsenaaristina ja uuris samal ajal kinoteadust. Tuli siia, Eestisse, tegi terve rea omapäraseid dokumentaalfilme nagu näiteks “Juunipäevad”. Oli “sula” aeg juba, kuid filmid läksid ikka nii-õelda suure kriginaga läbi. Mina tegin temaga selle filmi kaasa ja sain väga hea kooli, mille üle mul on väga hea meel. Ta oli äärmiselt terava mõistusega inimene.”

Viktor Kingissepast rääkiva romaani “Lindpriid” autor Jaan Anvelt (1884-1937) oli üks EKP juhte, publitsist ja kirjanik. 1916. aastast alates kasutas ta kirjanikunime Eessaare Aadu.

Oma proosateostes valgustas Anvelt tööinimeste sisemaailma, klassivõitlust, kommunistlikku põrandaalust. Tema pooleli jäänud romaani “Lindpriid” (1922-23) on peetud eesti proletaarse proosa tippteoseks. Jaan Anvelt hukati 1937. aastal massirepressioonide käigus Nõukogude Liidus.

Teadusfilmist mängufilmi

“Mind oli varem ka televisiooni kutsustud, aga ma ei läinud, sest see ei võlunud mind üldse. Eesti Telefilm oli selleks ajaks juba olemas. Aga kui Karasjov kutsus mängufilmi peale, siis esialgu saatsin ta loomulikult minema selle jutuga. Televisioon ei pakkunud tol ajal mingit põnevust. Aga kui ta tõi stsenaariumi ja rääkis oma kavatsustest, lõin käed, sest see oli nii hullumeelne. Võtted olid öösel - minu jaoks väga rasked. Kaasa tegid Mikk Mikiver, Ada Lundver ja mitmed teised tuntud Eesti näitlejad. Algselt pooleteisetunniseks üheseerialiseks planeeritud film venis neljatunniseks. Ja kohe, kui valmis sai, suleti. Esimene esietendus toimus 20 aastat hiljem Pariisis. Kogu epopöa lõppes sellega, et Karasjovile sai selgeks, et siin tal teed ei ole ning Canne`ist lasi ta nii-öelda jalga. Minu teada Pariisi, kus ta on siiani. Tema kommentaarid olid “Euroopa Hääles”.”

(Väike ajaline segadus, olin muidugi juba Tallinnfilmis tööl, kui “Kindluse meres” ja Viiralti-filmi tegin ning “Lindpriide” peale läksin.)

Moskva kinoinstituudi tudengina jõudis Rein Marani ellu situatsioon, kus ei saanud enam edasi õppida, sest tuli hakata tegema praktilisi töid. Samas põlve otsas filmietüüde valmis nikerdada polnud võimalik. Akadeemia polnud kohustatud tudengile tegemisvõimalusi tagama – eelarves polnud vastavat kuluartiklit. Seepärast läkski Maran Tallinnfilmis tööle. Üleliidulise kultuuriministri käskkirjaga oli Tallinnfilmil võimalik käiku lasta kuluartikkel, et tudengid saaksid praktilisi töid teha. “Töötasin seal mõnda aega kombineeritud võtete osakonnas, Mis oli huvitav seni, kui omandasin minu jaoks uudseid kogemusi ja teadmisi.” Edasi hakkasid Tallinnfilmis Marani käe alt tulema loodusfilmid. “Esimene, mille tegin iseseisvalt, oli “Okaslinnus”.”

Diplomitöö “Okaslinnus”

Samas oli Eesti vaatajale mitte näidatud “Okaslinnus” – Moskvasse minevad filmid olid loomulikult venekeelsed ja diplomitööd keegi tõlkima ei hakanud - Rein Marani diplomitöö, mis saavutas tunnustust ning tegi Maranist autori. 1972. aastal lõpetas Rein Maran Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi kiitusega teadusfilmi filmioperaatori erialal. Kiituse ehk punase diplomi tagas Maranile “Okaslinnusele” omistatud peaauhind tolleaegsel Üleliidulisel filmifestivalil Tbilisis samal aastal kui parim populaarteaduslik film.

“Tegin “Okaslinnuse” Tallinnfilmis. Kuna see oli diplomitöö, siis mul oli vaba valida, mida teen. Tegin ise stsenaariumi. Kaasstenaristina esines mu oma ema. Väike kõrvalepõige – mu vanemad olid mõlemad õpetajad. Ning mõlemad vanemad olid kultuurihuvilised. Isa õppis konservatooriumis. Ema kirjutas lastelugusid. Sealhulgas kirjutas ka loo “Sipelgas Si”, mis jättis mulle poisikesena sügava mulje. Kui ma diplomitööd tegin, siis ma nagu õiendasin arveid Sipelgas Si-ga. See oli tegelikult laste näitemäng- olin seda omal ajal ka näinud tükina. See oli ilus lastemuinasjutt, kus sipelgatele omistati inimlikud omadused. Mind huvitas, kuidas sipelgad tegelikult elavad. Tahtsin teada, kuidas toimib üks iidsemaid elu sotsiaalseid vorme. Tegin seda täiesti tõsimeelselt. Olen alati olnud veidi hullumeelne oma plaanidega, tahtsin tõepoolest tungida sipelgate elamisse.”

Maran tunnistab siiski, et tee looduse juurde oli olnud küllalt pikk. Valik polnud talle korraga absoluutselt selge. “Olen puhtalt linnapoiss, kes on küllalt palju maal elanud. Olin juba koolieas suur matkaja ning metsas hulkuja. See tunnetus on mul alati olemas olnud ja omaette olen ka alati armastanud olla. Aga loodusesse kiindumine on pikem protsess. See ei ole nagu usklikuks saamine, et tuleb vaim peale ja oledki usklik. Loodus avab end pikkamisi. Algul avastad looduse raamatus ühe lehekülje, siis pöörad teise, kolmanda. Mida kaugemale lähed, seda huvitavamaks asi muutub.

Võib-olla õpetasid mind loodusesse süvenema ka rasked aastad, mis tuli veeta vangilaagrites, absurdse süüdistusega, nagu oleksin teinud koolis õppides ja sõjaväes aega teenides koostööd mingite müütiliste Lääne spioonidega. Absurdisituatsiooni seatud inimene tunnetab vajadust

kõike uuesti läbi mõelda. Ja need paigad seal Siberis olid looduslikult väga kaunid. Ainus ilus asi, mida seal oli võimalik näha, oli loodus, muud ei olnudki. Minus on põhijoonena alati rohkem vaatlev laad olnud. Ka looduses. Ka inimeste juures. Inimene on ju osake loodusest. Küll veidi ebaõnnestunud, kuid siiski loodus.”

Venemaad ja sealset teadussüsteemi tundes ei valmistanud aastaid Teaduste Akadeemias töötanud Rein Maranile mingit raskust üles otsida toonased tugevamad sipelgate asjatundjad. Kiidjärvel leidis ta Vambola Maavara – ühe Eesti tuntuima entomoloogi ja looduse populariseerija, mitme endaillustreeritud teadusliku ja populaarteadusliku raamatu autori.

Vahemärkusena võiks lisada, et tänu Vambola Maavarale on Eesti sipelgate fauna poolest üks paremini läbi uuritud maa. Maavara on Eesti jaoks avastanud umbes 20 uut sipelgaliiki. Ta on välja töötanud metsakuklaste pesakujude klassifikatsiooni ning pesamahtude määramise meetodid. Siiani väärivad tähelepanu sipelgate külmakindluse ja külmataluvuse analüüsitulemused ning tööd metsakuklaste muutlikkusest. Maavara rajas metsakuklaste kaitsealad Eestis, mille eeskujul loodi toonases Nõukogude Liidus veel viis sipelgakaitseala: Valgevenes, Moldovas, Ukrainas ja Moskva lähistel Venemaal.

Pärnu kandist leidis Maran metsapatoloogi, kes oli niiõelda hull sipelgate järele. Samuti konsulteeris ta Venemaa kahe tugevama sipelgateadlasega, kellest üks mees elas Moskvast ja teine Kesk-Aasias.

“Jõudsin niikaugemale, et tegin skanneeriva elektronmikroskoobiga –Eestis tollal veel ei teatudki, mis see on - sipelgatest pildid, et teada saada, milline sipelgas päriselt välja näeb. Mastaap on nii erinev, me tegelikult ei näe, milline sipelgas on.” Lisaks kombineeris Maran erinevad abivahendid sipelgate filmimiseks ja katseteks sipelgapesades.

Selles mastaabis oli liikumist kätte saada väga keeruline, tol ajal polnud sellist kogemust kellelgi. Vahemärkusena on huvitav lugeda Marani 30 aastat hiljem omandatud kogemuse kohta puugi filmimiselt. Ehkki tehnika on suuri samme edasi astunud ja kogemustki juba jagub, on ühe pisikese tegelase filmimine siiski ülikeeruline.

“Ühe väikese olevuse filmimine on omaette probleem – kui ta on poolteise-kahe millimeetri pikkune ja sa tahad teda suurelt kaadrisse saada, tuleb suurendada teda viis-kuus korda. See tähendab, et pildiväli muutub mõne millimeetriseks. Puugi suhteliselt aeglane liikumine muutub siis kohutavalt kiireks selle välja mastaabi suhtes. Kui paned puugi taimekese peale, on rohukõrre värelemine tohtu suur, pead rohulible läbipaistvasse kambrisse panema, tuule eest kaitsma. Samas, puukidele ei meeldi seal kõrre otsas olla, lasevad jalga. Arutlesin: mida ma küll välja mõtlen, et nad sealt jalga ei laseks! Igasugu vahendeid proovisin, juhuslikult üks neist oli pihustatav mürk roomavate putukate tõrjeks, üks neist tavalistest poodides müügil olevaist. Mitte lendavate, aga roomavate putukate mürk. Määrisin katseks taime alumist osa, et puuk alla ei roniks ja jalga ei laseks. Siis oli huvitav vaadata, kuidas puuk jõudis mürgi lähedale, pööras välkkiirelt ümber – ja kohe üles tagasi. Tunnetas, et see on tema jaoks ohtlik. Ülilähifilmimine on keerukas protsess.”

Puuk on aeglane, sipelgas aga kiire. “Filmimine oli üksjagu keerukas. Pärnu kandis ehitasin üles polügoonid, kus kaamerad sõitsid, ja katseseadmed. Materjali töödeldi tol ajal Leningradis ja kätte sai selle kuu aega hiljem. Siis selgus, et polnud ühtegi kaadrit, mida oleksin saanud kasutada. Kõik oli tehniline praak. Seisin küsimuse ees olla või mitte olla. Öö otsa kõndisin ja mõtlesin. Hommikul otsustasin, et olla ja tegin kõik algusest peale uuesti.”

Juhendajat polnud, kogemust samuti. Töö algas taas ja lõppes seekord edukalt. “Analüüsisin, milles on vead. Vead olid ikka minu mastaabis. Ma polnud ju säärast asja varem teinud.

Lihtsalt kombineerisin mingid agregaadid, millega saaks sipelgat saata, et liikumine oleks ühtlane. Suurtest treipingi harudest sai kombineeritud panorameerimise ja liikumise seade, mida ma ei osanud juhtida. Väiksemad lopsud, mida silm tähele ei pane, on filmilt vaadates suured jõnksud.”

Samuti kombineeris Maran seadmed, millega sai aegvõtteid teha. Need omakorda lubasid näha, kuidas sipelgapesa muutub vastavalt temperatuuri tõusule ja langusele. Pesa kerkib ja langeb. Aegvõtetega on näha, kuidas sipelgad materjali ümber tõstavad – nimelt nad pidevalt tõstavad ja ehitavad oma pesa ümber. “Eriti julm võte, mida ma praegu enam ei teeks – värviga sai öösel pihustatud sipelgapesa üle ja siis jälgitud, kuidas värv ära kaob. Punane oli mul ja roheline ja kollane vist ka. Siis jälgisin, kuidas need kõik ära kadusid ja mõne aja pärast uuesti välja ilmusid pidevate ümberehituste käigus. Vot see oli juba midagi sellist, mida tavaliselt inimesed ei näe.

Ka tegime katseid vaatamaks, mille järgi sipelgad orienteeruvad. Suure polügoonid olid ehitatud sipelgate teele. Ning valgustus. Pesateele sai pandud sööta. Sipelgad käisid sööda juures ära ja kui valgust muuta, siis sipelgad kohe muutsid oma suunda. Sipelgatel on lõhnatee nagu meil maantee ja kui selle katkestad, siis nad on segaduses - tee enam edasi ei vii. Seda jälgisime.

Kõik katsed said tehtud ja see oli nähtavasti õige tollaegses selle filmi praktikas. Film sai ilusa vastuvõtu, kuid ega seda keegi eriti ei näinud. Siis tuli välja see häda, mis oli filmisüsteemile omane: populaarteaduslike ja dokumentaalvaldkonda jäävaid filme sai näidata ainult üksikuis eraldi kinodes või üks kord päevas pikendatud õhtusel seansil. Tollal oli selline komme, et üks õhtune seanss – kas siis kella kuuene või kella kaheksane - oli pikendatud. Filmi ees näidati populaarteaduslikku või dokumentaalfilmi. Sellega asi piirdus kahjuks. Kuigi oli palju väga huvitavaid dokumentaal- ja populaarteaduslikke filme, mida tehti. Nende tootmise süsteem oli väga võimas.

Samaaegselt suurte mängufilmistuudiotega oli tol ajal filmitootmiskeskus Leningradi teadusfilmi stuudio, mis hõlmas tervet kvartalit. Oli Moskva keskne teadusfilmi stuudio. Kiievis Ukraina teadusfilmi stuudio, Valgevene... Igas liiduvabariigis oli. Tallinnfilmis toodeti sel ajal keskel läbi 20 kuni 30 dokumentaalfilmi aastas, mille hulgas oli üks-kaks populaarteaduslikku filmi, mille hulka sai sattuda ka loodusfilm. Mis muidugi pidi vastama toonasele populaarteadusliku filmi statuudile.

Ja sipelgate film vastaski. Ta avas sipelgate maailma läbi teadusliku nägemuse. “Okaslinnus” sai vaatamata tõrgetele siiski valmis. Ja hoolimata tunnustustest nägi kokku seda filmi väga vähe inimesi, umbkaudu miljon või nii. Eestis see film üldse ei ringlenuki. Siinkohal selgub ka tollaegse filmisüsteemi teine häda: eesti keeles filmi kahjuks pole. Kõik need filmid kuulusid rubriigi alla populaarteaduslik film. Ja rida populaarteaduslik film jooksis mitte vabariiklikus vaid üleliidulises plaanis. Neid tuli ära anda venekeelsetena Moskvast. Tehti ka eestikeelseteks, kui taheti. Kuid kes tahtis ühte diplomitööd teha eestikeelseks – mitte keegi. Film sai valmis ja juhtus nii naljakalt, et sai filmifestivalil oma filmide hulgas esikoha. Tänu sellele lõpetasin kiitusega ja olin korraka autor. Pärast seda olen töötanud teiste režissööride käe all ülimalt vähe, mõningate – vast paari mängufilmi juures. Ainult siis, kui asi on olnud mulle huvitav. Küllalt huvitav, et asjast kinni haarata. Näiteks Jaan Toominga ja Virve Aruoja film “Värvilised unenäod”, mille saatus oli ka kurb. Sest säärasel kujul, nagu ta oli tehtud, teda vastu ei võetud. Virve Aruoja pidi ta ümber tegema kaasaja maitse ja statuudi kohta sobivaks. Nii et mängufilmidega pole mul vedanud.”

Marani enda esimese autorifilmi saatus pole parem. Lisaks sellele, et „Okaslinnust” toona Eestis ei nähtud, pole ta üldse säilinudki.

Loodusfilm esikohale

Kokku on Rein Maran osalenud enam kui saja filmi loomisel erinevates žanrites: mängu-, kontsert-, dokumentaal-, teadus-, loodusfilmid, peamiselt Tallinnfilmi ja Eesti Telefilmi firmamärgi all. Eesti Telefilmi loodusfilmide võttegrupist kasvas Rein Marani käe all välja OÜ Gaviafilm. Praegused filmid tulevadki selle kaubamärgi alt.

Tallinnfilm oli Eesti vanim filmistuudio, mille eelkäija asutati 1946.a. nimega Tallinna Dokumentaal-ja Populaarfilmide Stuudio. 1949.a kujunes sellest Filmistuudio Tallinnfilm ja 1961.a. praegu tegutsev ettevõtte Tallinnfilm. Praegusel hetkel ei tegele Tallinnfilm filmide tootmisega, vaid juba toodetud "kuldvara" õiguste müümisega. Tallinnfilmi` sildi all on ilmunud VHS-videokassetid 20 mängufilmi aastatest 1959 - 1994 ja 8 multifilmi kogumikku aastatest 1958 - 1991.

Telefilmi algusaegadel oli Marani sõnul saadete tehniline kvaliteet alla igasugust arvamust. Filmiti 16mm lindi peale. Igaveseks kaaslaseks olid otsesaadetel tohutud telekaamerad kaamerad ja suur hall saatebuss. Et saada põhjalikumalt, elu ja probleeme sügavuti käsitlevat materjali, loodi Eesti Telefilm. See oli küll Eesti Televisiooni koosseisus, kuid siiski omaette asutus juhtkonna, tegijate, eelarve ja majapidamisega. Ning lähtus mitte tele- vaid filmitootmise strateegiast. Filme tehes oli Maran õppinud televisiooni tundma, töö ja tee televisiooni olid selgeks saanud. Kuid minevikust johtuvalt teda sinna põhikohaga niipea veel tööle ei võetud. Ikka lepinguliselt. "Telefilmil oli üks ja kõige peamine ja olulisim eelis – telefilmis toodetud filmidel oli tohtu auditoorium televaataja näol. Eestis sadade tuhandete, Nõukogude Liidus sadade miljonite vaatajate näol. Lisaks veel miljonid vaatajad teistes maailma telelevides. Loodusfilmidel oli suur ja tänulik vaatajaskond"

Üleviidud allapoole "Tallinfilm oli kitsas mulle, kuna mängufilmide tegemine mind ei huvitanud – rutiinne ebahuvitav töö. Midagi põnevat ei ole. Kolm-neli inimest põlevad sinise leegiga, ülejäänud veedavad lõbusalt aega: joovad ja amevad. Pluss peale selle see meeletu ideoloogiline pressing, mis peal oli. Õudne mõelda. Kuna olin kujutava kunsti ja selle tundmisega tänu akadeemiale üsna tihedalt seotud, siis tegin mõned kunstifilmid. Seda küll juba Eesti Telefilmis, sest seal olin tuttav ja sedasorti filme ei tehtud ja nähtavasti oli mu filmidel mõningane omapära ka, et läksid läbi. Tegin kordamööda kord Tallinnfilmis ja kord Telefilmis. Telefilmis võeti mind iga kord ühekordse lepinguga tööle ja pärast olin vaba mees. Ja läksin Tallinnfilm, ehkki see ütles iga kord, et kui lähed, ära tagasi tule. Aga võeti ikka igakord tagasi."

"Siis ma hakkasin tegema juba vaikselt loodusfilme ka, aga ma ei teadnud, kuidas neid teha. Jaan Eilarti ja tema loodusringi tegelastega Tartust tegin palju koostööd. Need filmid läksid läbi. Sel ajal sai mulle selgeks, et Tallinnfilmil on kitsad populaarteaduslikud raamid. Proovisin igat moodi teha, oli minupoolne läbimurde otsimine – ega keegi ei oodanud ju loodusfilmi. Tol ajal üks telefilmi pealikuid ütles, et las teeb selliseid 10 minutilisi, jalgpalli vaheajal hea näidata. Samm-sammult olen võidelnud selle eest, et loodusfilmi saaks teha. Tallinnfilmis tehes pidid olema populaarteadusliku filmi raamid, millest üle ei pääsenud. Ja samal ajal ei olnud vaatajat. Neid oli minimaalne arv. Võibolla nii palju, kui Tallinfilm pakkus televisioonile koopiat näitamiseks, aga see oli ka siin, vabariigi piirides. Kaugemale nad ei jõudnud. Samal ajal telefilmis tehtud asjadele, kui nad läksid läbi üleliidulise sõela, oli garanteeritud terve üleliiduline vaatajaskond. See oli siis sadakond miljonit. Mis tähendab tegija jaoks küllalt palju, sest tegija jaoks film on ikka sõnum kellelegi. Ja peale selle mind ei huvitanud populaarteaduslik film üldse e. Mind t huvitasid tegelikul erinevad eluvormid, erinevad liigid, nende liikide isendid või olevused. Püüd neid mõista, neist aru saada - see huvitas mind kõige rohkem. Selles mõttes oli telefilm nagu veidikene vabam. Vaatamata sellele see oli huvitav, sest televisioon oli rangelt ideoloogiline asutus. Seda kontrolliti iga nurga pealt. Nagu Tallinnfilmgi oli ideoloogiline asutus. Ainult et Tallinfilmis oli järelvalve süsteem kuratlik."

"Telefilm oli nagu omaette maailm, kuigi ta oli seotud selle ideoloogilise süsteemiga. Ja seetõttu oli mõtet telefilmis natuke rohkem proovida. Nii imelik kui see ka pole, Telefilm oli koht, kuhu said tulla Tallinnfilmi ärksamad tegelased tegema oma töid, mis ei läinud Tallinnfilmis ideoloogiliselt läbi. Tallinnfilmis oleks "Lindpriid" poole pealt kinni pandud."

Kuidas jõuda vaatajateni

“Kui ma suutsin omale filmi teema välja võidelda ja leida vahendid kas siis siin Eestis või üleliidulises juhtkonnas, siis sellele filmile on garanteeritud märksa suurem vaatajaskond kui Tallinnfilmis väikesele loodusfilmile. See tähendab, et tänu televisioonile jõuab film vaatajateni mitmeid kordi, kokku tuleb nii 100 tuhat vaatajat. Üleliidulises ringluses on auditorium 100 miljonit. See on hulk inimesi, mida ei oska ettegi kujutada. Pean tunnistama, et mind kui filmi tegijat puudutas see hoopis rohkem. Tol ajal mind tunti liiduvabariikides vaat et rohkem kui siin Eestimaal. See oli pluss. See pani sulle muidugi teatava vastutuse, kuid samal ajal andis ka võimaluse, et said oma sõnumi edasi anda. See oli väga oluline.”

Kas sõnum on enne olemas ja siis tuleb film sellele ümber? Või vastupidi? “Sõnum loomulikult kujuneb koos filmiga ja areneb aste astmelt koos iga järgmise filmiga.”

Järjest rohkem tegi Rein Maran valiku Eesti Telefilmis kasuks. “Siis ma hakkasingi tegema Telefilmis. Sel ajal tuli terve rida autorifilme, mis oli suunatud olevusele, tema tundmaõppimisele. Nagu näiteks tavaline rästik, tutkad – linnukesed, kes on nii harvaks juba muutunud, euroopa naarits, kärnkonnad... Kõikidest olevustest, kus inimestel olid eksiarvamused võimalikud suured. Filmidega tahtsin purustada eelarvamuste kilpi.”

“Iseendal oli äärmiselt huvitav neid asju teha, sest et ma õppisin tundma elu. Teise indiviidi, teise olevuse tundmaõppimine on teise maailma tundmaõppimine. Olen palju õppinud ja õpin siiani. Erinevad liigid elavad ju erinevates maailmades. Me kõik näeme juba maailma nii erinevalt. Sama ruum kahe kõrvuti istuva inimese jaoks on natuke erinev, sõltuvalt nende tajuorganitest. Aga kui tõsta enda kõrvale näiteks meie armastet koduloom peni, kelle tajuorganid on hoopis teistmoodi... Või näiteks ämblik, kelle maailma pole mina endale suutnud projitseerida, sest tal on kaheksa liitsilma ja näeb kui objektiiviga ja samas laialt... Ei oska ette kujutada, millisena tema näeb seda maailma. Võibolla inimahvi maailm on meile kuidagi sarnane, aga ta on ka ikkagi erinev.”

“Aga sellest, missuguses maailmas keegi elab, sellest sõltub tema käitumise ja olemise struktuur, sellest kujunevad tema suhted, tema olemise loogika, raam. Samal ajal on kohutavalt palju niisugust, mis on meie kõikide - elavate olevuste jaoks ühine. Mida sarnasemad on elutasapinnad, seda rohkem on meil ühist. Rõõm näiteks pole omane ainult inimesele. Rõõm on omane väga paljudele teistele olevustele. Nagu mäng pole omane ainult inimestele, või hirm või palju muid asju.”

Kes jääb püsima

“Samal ajal ei saa me ühegi olevuse kohta öelda, et ta on loll. Sest et kui ta on ajas püsinud siiani, siis ta ei saa olla oma keskkonna jaoks loll. Sest on suutnud säilitada olemise tasakaalu. Mina üldse kahtlen selles, kui võrd tark inimene on, sest ma ei näe inimese püsimise jaoks tulevikus erilisi perspektiive. Sipelgas muutub seega palju targemaks, sest sipelgas samasuguse kujuga, samasuguse sotsiaalse olevusena oli olemas juba siis, kui rasked vaigutilgad volasid suurtelt puudelt ning pärast muutusid merevaiguks. Ja säilitasid sipelga kuju. Sipelgas oli olemas, kui maailmas polnud veel õrna ettekujutustki, et kunagi tuleb niisugune kahejalgne.”

“Praegu armastatakse kulutada, sest see läheb turumajandusega kokku. Mida odavamalt ostad ja kallimalt müüd, seda parem on – ja kõik on ostetav. See ideoloogia on hukatuslik ja looduses mitteeksisteeriv. Looduses eksisteerib tegelikult kõigepealt kooslus, üksteisele toetumine – ükski liik ei saa omaette üksi olla, mingil ajal ta võtab kelleltki oma ümbritsevalt midagi ja annab midagi. Kuni see andmise-võtmise suhe on tasakaalus, jääb liik püsima. Nii kui tekib liik, kes võtab rohkem kui annab, muutub ta parasiidiks. Inimene on selle käsitluse järgi parasiit. Inimene annab väga vähe. Inimese tegevus on tegelikult väga huvitav. Inimene

võtab väga palju maapõuest välja: metalli, kivimeid... kontsentreerib nad ja hajutab. Ega need kuhugi ei kao. Ta hajutab need ruumi ja tekib mingi teine olukord. Loomulikult ta ekspluateerib ülejäänud elu ja vaesustab seda. Ja olles parasiit, on ta määratud hukule, sest parasiit saab eksisteerida üksnes niikaua, kuni eksisteerivad peremeesloomad. Kuni ta pole peremeesloomi tühjaks söönud. Kui ta need tühjaks sööb, siis ta tapab end – tal pole teist võimalust.”

“No muidugi elu on välja mõelnud ka elu säilitamiseks igasugused kavalad võtteid. Äärmiselt põnev - lugesin kuskilt, et Koola poolsaarel mingite soolade kaevandusest leiti mikroorganismid, kes olid veel eluvõimelised, kuigi olid seal maa all olnud miljoneid aastaid. Elu põhiline strateegia on säilitada elu. Säilitada mitmekülgset. Kõik see, mis on parasiit, on oma normist välja läinud ja kui ta ei leia tasakaaluseisundit, siis ta paratamatult hävib. Küsimus on ainult ajas. Sest kui võtame aega Elu arengust, siis tuhat aastat, kaks tuhat aastat, sada tuhat või mitusada tuhat aastat ei ole ju midagi. Ja meie õnnistet tsiviliseeritud aeg kahe viimase sajandiga on ju ainult hetk. Oleme selle hetkega väga palju keskkonda muutnud. Aga kas me nihkume tasakaalu poole – ma kahtlen selles. Samal ajal inimesele ei ole ju teist pääseteed, kas leida tasakaal või hukkuda. Oma pika ja laia jutuga ma tahan öelda, et kui inimene tahab midagi parandada, siis peab hakkama iseendast peale. Mis siis, et see on selline üpris lootusetu tegevus. Aga kui nokk on pandud laulma seda laulu, siis sa pead laulma.”

Loodusfilmi *know-how*

Ehkki Rein Maran on teinud umbes poolsada loodusfilmi, saab eelmiste filmide kogemustest vähe ammutada. Iga filmi kangelane, iga uus liik toob kaasa uue maailma. "Loomamaailma peab aina ja aina süvenema, ja seda kahes suunas: ühtpidi pead paratamatult korrigeerima oma tavaarusaamisi elust - elav loodus kipub inimesele tõestama, et paljud tema käsitused on vaid müüdid. Võtame kõige robustsema näite: me omistame enamikul juhtudel loomariigi esindajatele omamoodi bioloogiliste automaatide rolli - et neil on taju, reaktsioon, närvikimp. Aga ei mõtle, et neil on iseloom, tunded, omapära - igal liigil ja isendil oma."

"Nende maailm on lihtsalt teistsugune kui meie oma sellepärast, et loom elab oma tajude maailmas, ja sellest arusaamine on põhiline ettevalmistus filmitegemisel - et millises maailmas see konkreetne liik ja see konkreetne kangelane elab. On olemas liigid, kellega inimese elutasand lõikub märgatavalt, on ka selliseid, kelle suhtes võime ainult oletada, mida nad võivad tajuda. Näiteks sipelgas või ämblik. Või võrdleme suuri kiskjaid - hunti ja ilvest omavahel. Hunt on olemuselt karjaloom ja arvestab teistega. Aga ilves on üksiklane terve elu, ainult pulma ja poegade ajal mitte. Seetõttu on tal ka tajumehhanismid teistsugused. Mälu näiteks: hunt peab sind meeles. Tean oma kogemustest - minu hunt tundis mind neli aasta hiljem ära. Aga ilves ei mäleta sind juba nädala pärast. Samal ajal mäletab ilves täpselt oma rada, tal on hea kohamälu."

Ehkki Maran on oma elus paljude liikidega lähemalt kokku puutunud kui tavainimene, ei karda ta tunnistada, et tal on looduses alati midagi uut avastada - isegi kõige tavalisemate liikide kohta. "Näiteks ronk vedas mind ninapidi! Olin väljas kuuse all filmimas, kui kuulsin täiesti fantastilist heli - arvasin, et ilmselt on lind. Aga kes? Selline heli - justkui kõrge rähni koputus ja siis "klonks". Alles siis, kui ronk tegi oma teist, ronga moodi häält, sain aru, et see on tema. Ronk on üldse fantastiline olevus, ta võib teha igasuguseid müstilisi hääli."

"Loodusesse sisseelamisel pead leppima sellega, et inimesena sa kõike lihtsalt ei tea, enamikku ei saagi teadma. Mina alustan süvenemist konkreetseesse liiki tavaliselt nii: kõigepealt võtan kontakti inimestega, kelle eriala see liik on, vaatan, mida selle kohta on kirjutatud. Ja siis hakkam koguma isiklike kogemusi. Kui neid on küllaldasel määral ja ma oled suutnud välja mõelda tehnoloogilise süsteemi, et sellele liigile juurde pääseda, alles siis hakkam mõtlema filmimisele."

Ja filmida ei saa Marani sõnul sugugi nii, et vajutad aga nupule ja pärast lõikad põnevad kaadrid välja. "Pead filmitavate olendite maailma nii palju sisse elama, et tajusid nende käitumise loogikat. Enne, kui vajutad nupule, pead teadma, mis sündmus nüüd peale hakkab. Lind valmistab oma toiminguid ette sama tavapäraselt kui inimene - on ju nii, et kui sa mõnda inimest tundma õpid, tead sa, mida, kuidas ja millal ta midagi teeb. Lindude puhul on sama. Terve rida asju tema olemuses reedab, et ta hakkab varsti ühte või teist asja tegema - seda hetke tuleb oodata ja tabada."

Linde filmides on Maran avastanud enda jaoks palju uut. "Näiteks teadlased ju ütlevad, et linnud pesevad end sellepärast, et saada lahti parasiitidest. Kui aga samal ajal vaatad, millise lõbu ja naudinguga linnud seda teevad - pange siia üks inimlaps kõrvale, kes parajasti vannis plädistab, ja paratamatult tekivad paralleelid. Inimmaailm on väga lähedases kontaktis ülejäänud loodusega."

Järjekordne muutuste aeg

Lõppude lõpuks, kui Marani sõnade kohaselt sula oli ära sulanud, soe tuli lõpuks ja asjad olid põhjalikult ära muutunud, võeti ta isegi televisiooni tööle. "Millest ma nii väga kinni ei hoidnud, sest mind see eriti ei huvitanud."

"Mina olen põhimõtteline loodusfilmi tegija. Jah, olen sutsukene proovinud mingil määral teleajakirjaniku rolli, kui ajad hakkasid muutuma. Süsteemid hakkasid ühelt poolt lagunema ja teisalt oli mul huvi asja vastu. Toona olid televisioonis haridussaadet, seda osakonda praegu enam ei ole. ETV on ka üksjagu muutunud. Olen televisiooni näinud tema muutumistes pikalt. Siis ma pakkusin välja idee teha loodussaadete seeria: loodussaadet, mis oleks nagu kihilised pirukad. Kus need kihid oleksid erineva tasemega ja suunatud erineva tasemega vaatajale. Kõige lihtsamad asjad oleksid sellised, mis oleksid suunatud suhteliselt lihtsameelse vaataja jaoks, kuid tema jaoks küllalt huvitavad. Järgmine kiht oleks veidi keerukam, mida ta oleks ka sunnitud vaatama. Ja järelkult ta läheb veidi edasi. Järgmine kiht veel keerukam, neile kes on veel arenenumad. Kelle mõtteulatus on märksa laiem, kellele see esimene kiht võibolla ei paku mingit huvi, sest ta teab seda kõike. Aga siin on tema jaoks huvitav. Ja nii oleks selline mitmekihiline pirukas minu arvates olnud sellist loodustunnetust ja mõtet arendav. See idee läks läbi, tekkis saade Osoon. Ainult et see mitmekihilise piruka statuut ei läinud läbi. Sellepärast et tootmispraktika elavas televisioonis oli tol ajal natuke teistsugune. Seal oli tarvis ühte pooletunnist tükki, et ta oleks täis."

"Osoon" käib neljateistkümnendat hooaega, ehkki mitte sellisena, kui Maran seda teha tahtis. 1994-1998 osales ta saatesarjas autorirubriigiga "Kohtumised".

"Minu jaoks oli huvitav – see oli uus maailm, mida ma ei tundnud. Hoolimata sellest, et ma elasin küll aastaid telemajas ja tundsin peaaegu kõiki inimesi alustades valvelauatädist ja koristajatest kuni direktorini. See periood – nii naljakas kui see ka oli, oli märksa demokraatlikum. Kujutan ette, et kui praegu oleks keegi teine pealik kui Raag, siis ilmselt tema jutule oleks mul märksa raskem pääseda. Raagi ma varasemast tunnen. Omal ajal oli lihtsam saada ülemuse juurde ja oma asjad selgeks teha. Praegu on ametipost kole tähtis."

"Ja ma tegin seda kaasa. Esiteks ma olin puhtalt ainult filmi peale tegija. 35millimeetrine film. Sellesama traktoriga, tumma kaameraga on kõik või suurem osa minu filme tehtud. Väga raske oli omandada 16 mm filmi, see oli teine tehnoloogia, sellega ma sain hakkama. Siis tuli järgmine aste, seotud nende saadetega – videokaamerate omandamine. Ma sain aru, et valitsev süsteem - mis on siia maani televisioonis maksev, et on võttebrigaadid ja asjapulgad, kes seda teevad - pole loodussaadete tegemisel erititulemusrikas. Sellepärast, et loodussaadete tegemisel peavad olema vahendid kogu aeg käes, meeskond peab olema üks, materjali tuleb koguda sammhaaval. Miski ei tule sulle looduses vastu, kuule, ole hea, kallis, filmi mind üles,

ma olen siin. Iga looma jaoks on inimene võõras, väga ohtlik ja ebamugav vahelesegaja, kelle eest tuleb varjuda.”

“See oli põnev, sest ma omandasin tehnoloogia, omandasin montaaži, omandasin põhimõtted. Siis Telefilm lagunes lõplikult ära ja mul polnud teles enam midagi teha, sest et kuhugi saatesse minna ei pakkunud mingit huvi. Tulin {meie vestlus toimub TPÜ filmi- ja video õppetooli ruumes.} siis siiasamasse filmi ja video õppetooli juhtima.”

Aastatel 1996-2004 oli Rein Maran Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video õppetooli juhataja, professor. Praegu on pensionär, loeb samas erialaaineid.

Filmi ja video õppetool loodi 1992. aastal Eesti Kinoliidu ja Tallinna Pedagoogikaülikooli Kultuuriteaduskonna ühispingutuste tulemusena. Esimene õppetooli juhataja oli filmirežissöör ja operaator Arvo Iho. Esimeses lennus valmistati ette mängufilmi režissööre ja operaatoreid. 1996. hakkas õppetooli juhtima professor Rein Maran ja vastu võeti uus lend üliõpilasi eesmärgiga valmistada ette laia profiiliga dokumentaalsuunitlusega režissööre ja operaatoreid, kes ühesuguse meisterlikkusega valdaksid oma eriala nii filmis kui videos. Filmi ja video õppetool on ainuke koht Eestis, kus saab omandada kõrghariduse sellel erialal. Siiani vastuvõtt üle nelja aasta: 10 üliõpilast. Õpiaeg: neli aastat. Rein Maran on tagasi vaadates tehtuga rahul, ehkki mainib, et Eesti haridussüsteemiga ta üldjoontes küll rahul ei ole. Kultuuriteaduskonna professor ei vastanda kaasaegset video- ja digitaaltehnikat eestlaste muistsele loodustunnetusele. Tema arvates on video toonud looduse meile tuhat korda lähemale. Ta leiab, et videokaamera käsitlemist tuleks hakata õpetama juba lasteaias, koolis niikuinii. “Kaasaegsed videovahendid on muutunud, kui kasutada argood, niivõrd lollikindlaks, et väike lapski oskab neid kasutada. Üllatav küll, aga videofilm on muutunud tänapäeval lastele kõige lihtsamaks enese loomingulise väljenduse vahendiks. Ja väga heaks vahendiks, sest video tegemine arendab lapse tunnetust. Kaamera ja mikrofoni õpetavad inimest ju nägema ja kuulma. Tavapäraselt inimene näeb ja kuuleb seda, mida ta tahab näha ja kuulda. Aga filmi tehes tuleb näha ja kuulda olulist. See sunnib nähtavat analüüsima, mõtestama. Videokaamerate kõigile kättesaadavaks muutumine võib meie senist maailmatunnetust põhjalikult muuta.”

“Aga muidugi ise samaaegselt filmisin aktiivselt edasi. See i tähendab seda, et mul viimased kaheksa aastat pole olnud puhkepäevi. Kui siin on töö lõppenud, võtan oma kaamerad ja torman edasi. See on sisemine soov, sest majanduslikus mõttes filmi tegemine ei õigusta ennast absoluutselt. Kuigi majanduslikus mõttes ka ülikooli töö on küllalt niru, aga siiski küllaldane, et eksisteerida. *(Ma ei ole enam ei õppetooli juhataja ega ka ametilt professor)* Pärast Eesti Telefilmil lõplikku lagundamist, (mille taga võib aimata toleaeagsete juhtide kohandusvõime ja strateegilise mõtte puudumist), Tallinfilmi kui tootmisüksuse likvideerimist ja kogu filmitootmise-loomise sundviisilise viimise eratootmise alustele ei olegi muud võimalust ka loodusfilmide loomiseks. OÜ Gaviafilm on elusloodusest filme, telesaateid ja fotosid tegev firma. Tavaliselt toodab Gaviafilm filme omaalgatuslikult, kuid on tehtud ka tellimusi ja koostööprojekte. Nii, et peale pensionäri ameti ja mõningate filmitarkuste ja oskuste õpetamise on minu põhitegevus ikkagi loodusfilmide tegemine nüüd juba firma Gaviafilm egiidi all. Seda aga uuel tehnoloogilisel tasandil. Vahepeal on toimunud täielik üleminek digitaalsele salvestusele nii pildi kui heli osas, filmi kokkuseadmisele kiiretel arvutitel järjest täiustavate võimsate programmide abil. Need etapid, arvan, et edukalt, kuigi mitte kergelt, on mul läbitud. Unustatud on kohmakad filmikaamerad 35 ja 16 mm filmiga, atsetaadi järgi haisvad filmimontaažiruumid, spetsiaalsed filmi kontrolllääbivaatusaalid jne jne. See kõik on juba ajalugu.

On aga jäänud filmi loomine on sisemine vajadus ja elamise mõte. Sest et filmi tegemine on võimalus osa saada loodusest ja kontsentreerida see terviklikuks filmiks.

Loodusfilm on selles mõttes väga naljakas, et sa pead sadadest või tuhandetest elementidest, kümnetest tundidest korjama välja need elemendid, millega sa tegelikult taastad selle nähtu ja tunnetad loodust ja annad temale selle laengu, mis oli väljaspool.”

“Loodusfilmide tegemine on vajadus ja elamise mõte. Arvatavasti ma ei oskakski elada, kui ma peaksin jalad seinale panema. Ma ei taluks seda eriti pikalt. Ainult kui ma võibolla haige olen, siis ma olen letargilisem. Kui ma end jälle sirgu ajan, siis hakkab jälle liikuma. Miski muu mulle siin elus enam erilist huvi ei paku, inimesed ammu mitte. Sest et inimestest, ma arvan, ma tean küllalt palju, et pole enam mingit tahtmist rohkem teada.”

“Samas mul on inimestega elus vedanud, kohutavalt vedanud. Mulle on elu kuidagi pakkunud väga palju võimalusi. Ja ega ma isegi ei tea enam, kuhu ma kuulun. Lõin akadeemia labori, millest praegu pole enam jälgegi järgi, kuid kunagi oli ta võimas asutus. Kui siia tulin, polnud siin peaaegu midagi. Olles Tallinfilmis sattusin Kinoliitu. Olin algselt operaator.

Sertifitseerimisastmete järgi olen kõrgema astme režissöör, kõrgema astme operaator, olen kõikide oma filmide stsenaarist olnud. Samal ajal on mingi pisikene sabaga kuradike, kes on mind vedanud kogu aeg mingi organisatoorse töö juurde. Kinoliitus sattusin operaatorite vennaskonna pealikuks. Mind huvitas see ala ja mind huvitasid need inimesed. Oli mängufilmi grupeering, stsenaaristide vennaskond... Mina sattusin teadusliku filmi vennaskonda. Automaatselt sattusin ka üleliidulisse suurde vennaskonda, mis oli ikka väga võimas ja väga loomingukeskne. Ja selle kaudu sattusin kõrgteadlaste ringkonda. Tihedalt olin seotud ajuinstituudiga. Tihedalt olin seotud Puštšino bioloogiakeskusega. See keskus hakkas tegema loodusfilmide festivali igal aastal. Ma osalesin seal ka ja ma olin kohutavalt õnnelik, et sain kuulata neid ettekandeid. Sest selles seltskonnas, kes seal seminaridel esinesid, olid tollal riigi kõige kõrgemad teaduslikud pead. Seal räägiti loodusvaradest, seal räägiti eluressurssidest, räägiti aatomienergia võimalustest, ohtudest ja arengutest ja paljudest sellistest asjadest.”

Matsalu Loodusfilmide Festivali üritas Rein Maran käima lükata 1990ndate alguses, kui Lihulasse oli kerkinud uhke kultuurimaja. Kuid ebaõnnestunult. Kui Lihula vallavanemaks sai Tiit Madisson n-õ jooksid asjad lõpuks õigesse kohta kokku. Aastal 2003 tegid Lihula vald, Matsalu looduskaitseala ja Eestimaa Looduse Fond kolmanda kodumaise rahvusvahelise filmifestivali PÖFFi ja Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivali kõrval. Jagatakse auhindu, kuulsused on kohal ja võistlusprogrammi kuulub mitukümmend filmi Läänemere-äärsetest riikidest. Rein Maran oli žürii esimees, ka tegi oma töötoa, kus näitas filme “Sookured”, “Nõialoom” ja “Rein Marani loodusfilmide kangelased läbi aegade”.

Filmograafia

Mängufilmid:

“Tallinna mosaiik” 1968, kaasoperaator.

“Ed Viiralt” 1968, operaator.

“Veelkord kevadest” 1969, kaasoperaator.

“Uksed” 1969, operaator.

“Lindpriid” 1971

“Rasked aastad” 1973

”Värvilised unenäod” 1974, operaator-lavastaja.

“Laanetaguse suvi” 1979, stsenaarist, režissöör, operaator.

Mitmed auhinnad. Tõestisündinud lugu vendadest, kes kasvatavad suveläbi leitud hundikutsikad.

Dokumentaalfilmid

”Linnutee tuuled” 1977.

“Äärmiselt huvitav oli teha koos Lennart Merega soome-ugri rahvaste filmi “Linnutee tuuled”. Põnev oli võrrelda nende rahvaste ühiseid ja erinevaid jooni. Kui lähtuda postulaadist, et inimene on vaid osake kõigest elavast, siis vaatad inimest samasuguse pilguga nagu kõike muud elavat, ja see teeb inimese märksa mõistetavamaks. Omal ajal sai soomeugrilastest tehtud isegi fotonäitus.”

“Leelo” 1969, kaasoperaator

“Inimeselt inimesele” 1972

“Aastaring” 1973

“Põlvest põlve” 1974

“Inimene ja loodus” 1975

“Neli sammu” 1978

“Ilus on maa” 1984

“Tallinn – Zoo” 1988

Meelisteemaks kujunes Eestimaa loodus. Loodusteemalisi autorifilme on loonud üle poolesaja. Need filmid on linastunud paljude maade teleprogrammides, osalenud ja leidnud tunnustust kodumaistel ja rahvusvahelistel festivalidel.

“Okaslinnus”, loodusfilm, 1971.

Peaauhind Üleliidulisel Eilmifestivalil Tbilisis 1972.

“Looduse hääled”, loodusfilm, 1975.

“Tutkad”, loodusfilm, 1976.

Filmi on demonstreerinud Kuuba, Lääne-Berliini, Norra, Poola, Rumeenia, Saksa DV, Soome, Shveitsi, Tšehhoslovakkia ja Vietnami teleorganisatsioonid.

Rein Maran jutustab lõbusa loo filmi tegemise ajast. “Olin varjes Puhtu laidudel ja passisin tutkaste mängu - need on väga toredad linnud. Mul oli seal ütle mata mõnus olla! Tõusta hommikul karge jahedusega ja koos päikesega, vaadata välja - see on nauding... Keskpäeval tuli aga üksildase laiu peale paarikene - sinna sai läbi mere jala - ja otse minu varjualuse juurde. Minu varje nägi välja nagu vana rohuhunnik. Nad sättisid ennast selle rohuhunniku peale ja hakkasid tegelema armatsemise ja kallistamisega. Nad olid mulle nii lähedal, et oleksin võinud neid käega puudutada. Kõige hullem oli see, et mul tulid just siis kõikvõimalikud sügelemised ja aevastused peale! Mulle oli see lausa piin, pidin meeletult pingutama, et enda olemasolust mitte märku anda. Ma ei saanud ju end reeta - oleks ma sealt varjest välja tulnud, oleks see koht nädalaks-paariks kasutamiskõlbmatuks muutunud. Kui linnud on kord näinud, et varjest midagi välja tuleb, siis nad kogu aeg kiikavad sinna poole, kas seal on ehk midagi. Selline koht poleks enam kõlvanud, oleks tulnud maha jätta. Nii ma siis piinlesin.”

Õnneks läks paarike varsti minema. Rein Maran sai filmimist jätkata. "Aga ma naersin pärast seda korralikult - kohe mitme korra eest."

“Rabade vaikuses”, loodusfilm, 1976.

“Tagastatud väärtused”, populaarteaduslik film, 1976.

“Aranei”, loodusfilm, 1978.

I auhind operaatoritöö eest populaarteaduslikus filmis Nõukogude Eesti I filmifestivalil – Tallinn 1980.

“Tavaline rästik”, loodusfilm, 1978.

Eesti NSV Metsamajanduse ja Looduskaitse ministeeriumi auhind – Tallinn 1979.

Zhürii diplom VIII üleliidulisel telefilmide festivalil – Bakuu 1979.

Peaauhind parimale populaarteaduslikule filmile Nõukogude Eesti I filmifestivalil – Tallinn 1980.

Vaatajate (teadlased) preemia ja diplom I üleliidulisel teadusfilmide festivalil – Pustsino 1982.

Filmi on demonstreerinud Inglise, Bulgaaria, Korea RDV, Kreeka, Poola, Rootsi, Saksa DV, Saksamaa LV ja Soome teleorganisatsioonid.

“Kuidas eestlased loodusesse suhtuvad... Oleme veel küllaltki looduslähedased. Üpris vähestel meist on juba viis-kuus põlvkonda linnatsivilisatsiooni kogemusi. Looduse väärtustamine on meile veel üsna loomulik. Loodusel on meie jaoks veel alles ka mitmed maagilised omadused. Lõuna-Eestist võib leida tänaseni pühasid pärnasid, mille külge on riideribasid ja niite seotud, et soovid täituksid. Sealsamas kandis on pühasid ristipuid, peamiselt kuuski, kuhu lõigatakse koolnu ärasaatmisel siiani riste ja muid maagilisi märke sisse. Selliseid nähtusi on teistel Euroopa rahvastel vähevõitu järele jäänud. Nende pühade puude ning küllalt värsked ja terava looduse tajuga käib kaasas mõistmine, et sa ei ole väljavalitu, vaid kuulud kõige muu elavaga ühte, oled osake millestki märksa suuremast, tähtsamast ja kompaktsemast. Loodusfilmide tegijana olen ka mina mingil määral selle tunde vahendaja, näitaja, lähemale tooja, võib-olla ka mõistetavaks muutja, mõtestaja, teatava tunnetuse andja.”

”Eestlased elavad kahe vastandliku maailmatunnetuse piiril. Selle näiteks sobib suurepäraselt minu rästikutest tehtud film. Paljud eestlased on mulle selle eest aitäh öelnud. Varem nad kartsid ja isegi vihkasid seda loomakest, aga pärast filmi said aru, et rästikulgi on oma koht looduse üldises ringkäigus. Hirm mao ees vähenes. Samal ajal on mõnelgi Euroopa maal madu täiesti eitatav loom, seal see film ei tööta. On isegi öeldud, et minu film tekitab inimestes õudus- ja vastikustunnet ning tuleks ära keelata.”

”Meie suhtumine ei ole nii ühene. Muistsed eestlased jumaldasid madu, meil oli ussikuningas, madu peeti majas kassi asemel. Ristiusk aga käsib madusid tappa. Oleme erinevate kultuuride tõmbetuules ja meile on jäänud nii ühest kui ka teisest midagi külge. Rästikute film näitas, et kunagine tunnetus pole eestlastel veel lõplikult kadunud. See lubab vanal, loodust austaval suhtumisel tagasi tulla.”

“See vana tunnetus mõjub ka meie eetikale. Suhtumine loodusesse on sügavalt eetika küsimus. Kuidas inimene suhtub ümbritsevasse loodusesse, nii suhtub ta ka iseendasse ja kaasinimestesse. Selles mõttes on minu loodusfilmide ülesanne märksa tõsisem kui lihtsalt looduse tutvustamine. Olen püüdnud ikka inimestes mingeid keeli helisema panna.”

“Matsalu linnuriik”, loodusfilm, 1980.

TPI filmiklubi IV festivalil sai auhinna.

Filmi on demonstreerinud Bulgaaria, Kanada, Poola, Saksa DV, Tšehhoslovakkia ja Soome teleorganisatsioonid.

“Ühe armastuse lugu”, loodusfilm, 1981.

Peaauhind Üleliidulisel teadusfilmide festivalil – Puštšino 1982.

“Väike hammasratas” TPI V filmifestivalil – 1982.

Auhind populaarteadusliku filmi parima režii ja operaatoritöö eest Nõukogude Eesti II filmifestivalil – Tallinn 1983.

Filmi on demonstreerinud Austria, Bulgaaria, Inglismaa, Korea RDV, Kuuba, Poola, Rootsi, Saksa DV, Saksa LV, Šveitsi ja Tšehhoslovakkia televisiooniorganisatsioonid.

“Nõialoom”, loodusfilm 1981.

“Väike hammasratas” TPI V filmifestivalil – 1982.

Auhind parima populaarteadusliku filmi režii ja operaatoritöö eest Nõukogude Eesti II filmifestivalil – Tallinn 1983.

“Feromoonid”, populaarteaduslik film, 1982.

“Sookured”, loodusfilm, 1982.

Peaauhind parimale populaarteaduslikule filmile parima režii ja operaatoritöö eest Nõukogude Eesti II filmifestivalil – Tallinn 1983.

Tunnistatud maailma üheks 12 paremaks teadusfilmiks 1983. aasta detsembris Madridis toimunud Ülemaailmse Teadusfilmide Assotsiatsiooni aastakongressi ajal toimunud teadusfilmide festivalil.

“Väike hammasratas” TPI VII filmifestivalil – Tallinn 1984.

Filmi on demonstreerinud Bulgaaria, Hispaania, Jugoslaavia, Korea RDV, Kreeka, Kuuba, Poola, Rootsi, Rumeenia, Saksa DV, Tšehhoslovakkia, Vietnami televisiooniorganisatsioonid.

“Euroopa naarits”, loodusfilm, 1983.

“Väike hammasratas” Tallinna Polütehnilise Instituudi VII filmifestivalil – Tallinn 1984.

Filmi on demonstreeritud Austria, Bulgaaria, Korea RDV, Poola, Rootsi, USA, Saksa LV, Soome, Šveitsi ja Tšehhoslovakkia televisiooniorganisatsioonid.

“Tegin kunagi filmi euroopa naaritsast. Juba 1970-ndatel aastatel väitis Vene uurija Ternovski, et ameerika naarits ehk mink tõrjub euroopa naaritsa välja. Eestis oli teadlasi, kes tol ajal vaidlesid, et see nii olla ei saa ja mina ei hakanud nendega ka vaidlema. Nüüd on aga asjad niikaugel. Tänapäev on karusloomakasvandused koos minkidega kadunud, aga vabasse loodusesse on kasvatustest plehku pannud isendid edukalt püsima jäänud ja euroopa naaritsad välja tõrjunud.

Sellest loost jäi meelde üks oluline mõttekäik, mida ma tookord filmis välja ei öelnud. Et tegelikult selle elava olevuse käest – mingi käest – pole keegi kunagi küsinud, et kas ta tahtis siia tulla. See mõte jäi mind kuidagi kummitama. Kui üks liik laiendab oma areaali, tungib vaikselt edasi, hävitab või ahistab kedagi – see on loomulik protsess, mis toimub looduses pidevalt. Liikide liikumine, tekkimine, kadumine, levimine. Ameerika naaritsa puhul oli aga teine lugu: võeti loomakesel tutist kinni ja toodi tuhandete viisi kasvandustesse, lausa teiselt mandrilt.”

Iga päev jääb maakera inimese tõttu vaesemaks - sureb mõne liigi viimane isend. Rein Maranit võiks pidada ühe liigi päästjaks. Kui mitte otseselt, siis kaudselt vähemalt. Tema vanem poeg Tiit, kes oli filmi tegemise aegu Tartu Riikliku Ülikooli tudeng, on tegelenud euroopa naaritsa kui liigi elustamisega 20 aastat, alustades sellega kohe peale ülikooli lõpetamist. Tallinna loomaaias, külastajatele ligipääsmatu Ohustatud liikide keskuses kasvavad puurides euroopa naaritsad, kes lastakse lahti Hiiumaa looduses, kust mingid on enamasti kinni püütud. Projekt väljasuremisohus euroopa naaritsa asustamiseks Hiiumaale jõudis aastal 2004 olulise verstapostini - esimestel loodusesse lastud emasloomadel sündisid pojad. Loodusesse lastud 39-st loomast on pesakond tuvastatud kolmel emal. Tegelikult võib neid olla enam. Võimaliku järgmise etapina nähakse ette kaitseala laiendamist Saaremaale. “Kui euroopa naarits ei liigu veest kaugemal kui 150-200 meetrit, siis ameeriklane elab igasuguses elupaigas ning häda korral ronib isegi puu otsa,” selgitab Tiit Maran vastupidise protsessi põhjuseid aastakümneid tagasi. "Miks euroopa naarits on rohkem metsajõgedega seotud, pole ma osanud endale seletada. Toidulaud on mõlemal loomal samasugune – kala ja lihapoolis. Konnad pole loodusest kadunud, kuid euroopa naarits, kes neid sööb, pidi ometi lahkuma. Esimesed tõsised lahkumise märgid ilmnesid 1980. aastate alguses, kui Eestis tungis peale veel üks võõrliik – ondatra.”

Rein Maranil on arenduse ja ettevalmistuse staadiumis loodusfilm "Tagasi ellu – rahvusvaheline projekt euroopa naaritsa tagasitoomisest loodusesse."

"Juveniilhormoonid", populaarteaduslik film, 1983.

"Otsi looduses liitlast", loodusfilm, 1984.

"Väike hammasratas" Tallinna Polütehnilise Instituudi IX filmifestivalil – Tallinn 1986.

NSVL Teaduste Akadeemia Geograafia Seltsi presidendi auhind I üleliidulisel loodusfilmide festivalil "Helesinine planeet" – Leningrad 1987.

Filmi on demonstreeritud Bulgaaria, Korea RDV, Kuuba, Laose, Poola, Rootsi, Taani, Tšehhoslovakkia ja Ungari televisiooniorganisatsioonid.

"Elu värv", populaarteaduslik film, 1984.

"Varjuelu", loodusfilm, 1985.

Festivali auhind ja preemia parima operaatoritöö eest populaarteadusliku filmi loomisel III Nõukogude Eesti filmifestivalil – Tallinn, Viljandi 1986.

Filmi on demonstreeritud Bulgaaria, Rootsi, Tšehhoslovakkia, USA, Saksa ja Ungari televisiooniorganisatsioonid.

"Elulõim", loodusfilm, täispikk, 1986.

Žürüi diplom XII üleliidulisel telefilmide festivalil – Minsk 1987.

Filmi on demonstreeritud Bulgaaria, Korea RDV, Kuuba, Mongoolia, Poola, Saksa Tšehhoslovakkia ja Ungari teleorganisatsioonid.

"Ühe järve lugu" (Võrtsjärv), loodusfilm, 1987.

"See tüütu herilane", loodusfilm 1987.

Žürüi eripreemia tehnilise ja esteetilise kvaliteedi eest IV rahvusvahelisel teadusfilmide festivalil – Prantsusmaa, Palaiseau 8.-18. november 1988.

"Ilvese lugu", loodusfilm, täispikk, 1988.

Filmi on demonstreerinud Bulgaaria, Rootsi, Saksa DV, Tšehhoslovakkia, Ungari ja Soome teleorganisatsioonid.

Maran võttis asjaolude kokkusattumusel oma maakoju kasvama ilvesekutsika ja tegi hiljem sellest kodustamise ja hülgamise loost filmi. "Olen õnneliku inimesena saanud elamuse, mida Eestis keegi teine pole saanud," ütleb ta ise. "Olla sõbralikes, südamlikes suhetes säärase uhke olevusega on õnne väärt." Ilvest ei saa sundida. Olles üksildane kiskja, suhtleb ta ka oma sõbraga, millal ise tahab.

"Kui läksin välja, teadsin, et ta on kuskil siin ja jälgib. Sel ajal kui ilves jälitab, näed teda vaid siis, kui ta ennast ise näitab." Petta ilvest looduses, et teda pildistada, nagu petetakse ära linde, peituses onnikesse, pole võimalik. "Minu eesmärk oli saada ilvesele nii lähedaseks, et võiksin jälgida, mida ta teeb, ilma et ta mulle tähelepanu pööraks," meenutab Maran. Ilves on väga erutuv loom, nii rahulik nagu loomaaias, kus ta tundide viisi kännul konutab, ta metsas ei ole. Ometi on ta väga uudishimulik. Loodusetundjad jahimehed pajatavad, et ilves käib iga päev läbi oma piirkonna metsamajad, vaatab akendest, et mis seal toimub, uurib hoolega ümbrust. "Kui oled ilvese jälgedel, hakkab ta sind jälgima. Kui oled fikseerinud tunde, et keegi sind seirab, jääd legendiku teisel serval seisma. Võtad peegli välja ja vaatad sellega selja taha. Ja näed, et ilves tuleb metsaservale välja ja uudistab, kuhu su sammude heli nüüd kadus."

Marani ilves võttis filmimehe nii omaks, et hakkas temaga ootamatult ründamise mängu

mängima. "Hüppas mulle selja tagant turja, hammastega kuklast kinni, käppadega õla pealt, tagumised käpad tegid tah-tah-tah! Esimene mõte oli, et hüvasti, elu. Ilvese hambad läbistasid küll särgikrae, kuid naha jätsid terveks. Kui ilves peaks inimest niimoodi ründama, siis ei saa inimene kunagi teada, kes ta tegelikult tappis."

"Seda tüüpi asjade kõige raskem probleem on eetika. Kui oled andnud käe, pead mingil moel leidma viisi, kuidas välja tulla. See on tõsiste tagajärgedega toiming ja sellest ma filmi teha püüdsingi," resümeerib Maran ja märgib kurvalt, et tema Pups jäi marutõppe ning tuli loomaaeda viia, et seal terveks ravida. Loomaaias elab Pups siiani. "Ilves ei mäleta olevust. Kui ta pole sind mõni nädal näinud, kulub tükk aega, enne kui oma mälusopist midagi välja kraamib. Tema mälu on ehitatud teiseks tarbeks ja teist moodi."

"Ilmalind", loodusfilm, 1989.

Parima populaarteaduslike filmide autori preemia Rein Maranile ja eripreemiad Urmas Sisaskile muusika ning Tõnu Talpsepale operaatoritöö eest IV Eesti filmifestivalil – Narva 1990.

Filmi on demonstreeritud Rootsi, Saksa, Ungari ja Soome teleorganisatsioonid.

"Rukkilill", loodusfilm, 1989.

Filmi on omandanud Rootsi, Soome, Saksa, ja Ungari televisiooniorganisatsioonid.

"Suitsupääsuke", loodusfilm, 1990.

Filmi on demonstreerinud Rootsi, Soome, Saksa, ja Ungari televisiooniorganisatsioonid.

"Mets", populaarteaduslik film, 1990.

"Inimene ja koduloom", loodusfilm, täispikk, 1991.

Filmi on demonstreerinud Rootsi, Soome, Saksa televisiooniorganisatsioonid.

Rein Maran vastandab koera ja hobuse inimesega ning vaatleb, milline on nende kolme liigi suhe läbi aegade. Kes, keda ja kuidas mõjutab. Koera puhul on visandatud tema põlvnemine ja kodustamine, käsitletud erinevaid tõuge ja nende rakendust läbi ajaloo. Hobuse puhul on esindatud kaks tänapäevani säilinud koduhobuse eellast: stepielanik prezevalski hobune ja metshobune tarpan.

"Operatsioon "Lagrits""", loodusfilm, 1993.

Filmi on demonstreerinud Soome, Rootsi ja Saksa televisiooniorganisatsioonid.

"Mind on haruldased või kaduma hakkavad liigid teistest pisut rohkem huvitanud. Tegin filmi lagritsatest. Väike unilane, kirju naha ja pika sabaga naljakas loomake, kellel on saba otsas iseäralik tutt. Varem oli neid Ida- ja Lääne-Eestis päris palju. Mina leidsin neid bioloogide ja zooloogide kaasabil veel ainult Väikeselt Tütarsaarelt. Sõja ajal muutus see saar inimtühjaks, seal olid nad alles. Iga päev kaob mingi liik, lakkab olemast."

"Juhan Lepasaar ja tema mõtted filmis "Kandlekuusk""", loodusfilm, 1994.

"Elu sinu ümber", loodusfilm, 1995.

"Must toonekurg. Toonela lind", loodusfilm, täispikk, 1997.

Filmi on demonstreerinud siiani Soome televisioon (edasised andmed puuduvad).

"Saarmas", loodusfilm, 1998.

“Ööbiku saladus”, loodusfilm, 2000.

Tunnistatud TPÜ 2000. parimaks kunstialaseks projektiks.

Et oleks saladus, peab pisut teada olema. Ööbikulaulu on kuulnud igaüks. Samas peab ka pisut varjule jääma. Paljud meist on leidnud ööbikupesa? See film on ööbikute pereelu varjatud külgedest. Sündmustest, mis igal aastal toimuvad siinsamas inimese eluaseme kõrval, ent ometi jäävad märkamatuks.

Maran meenutab: “Pesa asus täpselt seal, kus arvasime. Naadivarte vahele põimitud kena kopsik oli seestpoolt vooderdatud pehmete taimejuurte ja ebemetega, sekka ka mingi looma karvu. Pesas ilutses isegi üks muna. Nüüd tuli kaamera paika panna. Kõige keerukam, vastutusrikkam ning aeganõudvam on pesa avamine kaamerale. Seda tuleb teha nii, et vaid kaamera sinna näeks, mujalt aga oleks sama varjatud nagu ennegi. Rohurindesse kitsa koridori rajamine algab tavaliselt korruga nii kaamera kui pesa poolt. Seda rohulõikamise juveliiritööd saab teha ainult siis, kui lind on pesalt lahkunud. Tähtis on leida tema kõige lühem äraolemise aeg. See aeg miinus üks viiendik ongi tegutsemisaeg. Et lind muutustega harjuks, võib pesa lähedalt esialgu kõrvaldada ainult mõne taime päevas. Kaameravarje poolt tohib lõigata veidi julgemalt. Eksimuse eest on ainult üks karistus – ärahirmutatud lind jätab pesa maha.

Vaatluskoridori sisselõikamiseks kulus veidi üle nädala. Poegade koorumiseni oli arvestuse järgi jäänud ainult mõni päev. Ema tõstis korruga pead. Kõlasid teravad tiksatused. Kohe ei osanudki neid hääliitsusi emalinnuga seostada. Eemalt kostus vastuseks veider krägisev kraaks. Rohurindest sukeldus ootamatult välja isalind, nägin teda siin esimest korda. Tal oli mingi mutukas nokas, vaatas ainiti emalindu, kallutades pead kord paremale, kord vasakule, ja andis siis putuka üle.

Siis koorusid pojad. Toitmine, lühike soojendamine, siis jälle uut saaki jahtima – nii vahetpidamata varahommikust hilisõhtuni. Jäi mulje, et isalind ühines õige pea toitmiskarusselliga. Üks lindudest laskus iga toitmise järel pesale poega soojendama ja ilmselt ka haudumist lõpetama, teine ei teinud seda kunagi. Selle põhjal oletasin, et esimene on ema- ja teine isalind. Kuigi mitmetes määrajates kirjeldatakse, et isa- ja emalind on erinevad, ei osanud ma oma esimese vaatluseluse ööbikupaari isendeid välimuse järgi eristada, küll aga käitumise järgi. Ema tegutses alati väga kiiresti ja asjalikult. Ta ruttas pärast poegade toitmist ja soojendamist kohe uut kõhutäidet otsima. Lendas õige ruttu nokatäiega tagasi, seejärel puhkas hetkeks oksal ja läinud ta jälle oligi. Mõnikord häälitsetes ta saabudes tasakesi. Laskus pesale, toitis, soojendas – kui ilm oli jahe, siis pikemat aega, kui soe, siis vähem. Ja läks jälle uuele ringile. Isalind käis pesal toiduga märksa harvem. Ta oli närvilisem ja labiilsem käitumisega. Oma tulekust andis ta varakult hääliitsustega märku. Ta lihtsalt pidi oma kohalejõudmisest kuulutama. Pikalt kekutas ta oksal, väristades tiibu ja vibutades saba. Sel ajal, kui isalind oksal edvistas, jõudis emalind mitu korda poegi toitmas käia. Nii mõnelgi juhul muutusid isalinnu hääliitsused hoiatavateks häirehääliitsusteks ka siis, kui selleks mingit nähtavat põhjust ei olnud. Mõnikord sattus ta oma hädaldamisest nii hoogu, et unustas pojad hoopis toitmata, neelas suutäie ise alla ja lendas siis uut saaki otsima. Ööbikupaari isalinnuga olid üldse veidrased lood. Esialgu külastas ta meie vaatluselust pesa üsna harva. Hämmastusega märkasime, et linnul oli tegemist ka aia teises servas asuva ööbiku pesakonnaga, kus pojad olid märksa vanemad. Seal käis ta hädaldades pesast lahkuvaid poegi saatmas.

Mulle tundub endalegi pisut veidrana, aga ilmselt võin tõepoolest väita, et pärast ööbikut olen ma milleski hoopis teistsugune kui enne. Nii nagu pärast sookurget ja järvekauri, naaritsat ja kärpi, rästikut ja kärnkonna ja paljusid teisi olendeid, kellega kaamera ja uudishimu on mind kokku viinud.”

“Pesupäev ehk väike linnuaabits”, loodusfilm, 2002.

Grand Prix rahvusvahelisel filmifestivalil “Ekofilm” Minskis 2004.

Põuasel kesksuvel muutub kuivaks tõmbuv metsajärveke omapäraseks metsaklubiks, mida külastavad ümbruskonna linnud. Vaadeldes järve ääres tegutsevaid linde, saame võrrelda nende liigi- ja sootunnuseid ning noor- ja vanalindude vahelisi erinevuseid. Lisatud on selgitavad tiitrid. Filmist on tehtud ka ingliskeelsete subtiitritega ja venekeelse diktoritekstiga variandid.

"Selle filmi tegemine oli nagu lukuaugust piilumine, maailma avastamine."

Filmi tegevuspaigaks on Läänemaa. Kuivade metsade rohelusse peituva veesilma ääres pesuvad ja puristavad linnud nii julgelt, nagu oleksid nad ükski. Filmimees Maranit nad ei näe, tema piilub linde lukuaugust ehk varjetelgist. "Igale filmitavale liigile tuleb sobiv lähedalepääsemise võimalus eraldi välja mõelda - eelmiste filmide kogemused tavaliselt ei aita. Selle filmi puhul - lindudega - oli ainuvõimalik peitumine, nähtamatuks muutumine. Veekogu kaldal oli mul kaks aastat järjest varakevadest hilissügiseni pidev varjualune üles seatud. See muutus lindudele loomulikuks keskkonna osaks. Varjetelgist vaatas alati välja objektiivitoru. Kui kaamera sealt ära võtsin, siis toru jäi tingimata alles - linnud olid harjunud, et sealt miski asi paistab. Ka toru äravõtmine oleks linnud ettevaatlikumaks muutnud."

Filmis näeb kolmekümne kodumaise linnuliigi esindajaid külastamas madalat veeloiku. Näha on haruldast kaelustuvi, kelle kumemat hüüdu vahel suviti kaugest metsatukast kostab. Ning ka täiesti tavalisi linde: leevikest, tihast...

Varje alla sai filmimees minna ainult siis, kui linde parajasti ei olnud. Lindude puhul tehakse seda kas lõunavaikuse ajal või hommikul väga vara enne päikesetõusu, kui veel ei ole liikumist. "Ja siis peab olema soojalt riides, sest teinekord tuleb seal väga kaua passida. Kui terve päeva välja ei saa, pead kõiki muid vajadusi ka seal telgis toimetama. Pikkadeks vaatlussessioonideks ehitatakse telki voodigi. Magamine, söömine, kõik käib ainult varjualuses. Ja hästi vaikselt. Sest isegi väike kõhatus võib jälgitava liigi minema peletada." Varjetelki õnnestub mõnikord siseneda ka pettemanöövri abil, eriti lindude puhul. Mitmekesi minnakse telgi juurde, üks kaob sisse, ülejäänud lähevad minema - linnud arvavad, et kõik läksid ära, rahunevad ja toimetavad veidi aja pärast oma asju edasi.

Tavaliselt aga varjualuse juures päeval liikuda ei saa, ainult keset ööd. "Muidugi pole see kõige mugavam, aga selle-eest on telgis hästi põnev, näeb asju, mida kusagil mujal ei näe - teiste liikide elu, nende maailma. Mõni lind lausa kukerpallitab suurest suplemise naudingust. Sellist pilti looduses matkates ei näe. Filmi satub sellest võib-olla üks sajandik. Näiteks Linnuaabitsa jaoks on mul iga liiki filmitud kokku umbes pool tundi. Filmis on sellest ainult kontsentraat järel, mõni minut iga liigi kohta. Tegelikult käib looduse aeg hoopis teises tempos kui harjumuspärane filmitempo, mida näeme telekas. Meie surume ju filmis kõik kokku, nii inimeste kui loomade asjad."

Kõige pikemalt on Maranil tulnud järjest varjetelgis viibida poolteist nädalat. See oli ühe laiu peal, kus ta jälgis põhiliselt ristparte, jääkosklaid ja kajakaid. Algul pidi ta olema vaid viis päeva, aga tuli torm ja keegi ei läinud talle järele. "Mul oli toidu- ja veetagavara tegelikult ainult viieks päeva ette nähtud, päevaratsioonid tuli ümber jagada. Väga huvitav oli." Kevadel 2005. valmis Rein Maranil loodusfilm "Linnuaabits 2 – Eestimaa kotkad."

"Terra silvestris", loodusfilm, 2002.

"Terra silvestris" on järg "Terra maritima"-nimelisele filmile, mille paari aasta eest tegid Ago Ruus ja Rein Kuresoo. See on valminud tellimustööna ja mõeldud kajastama üleeuroopalise loodushoiualade võrgustiku "Natura 2000" rakendamisprojekti Lääne-Eestis. Sellest ka etteantud formaat ja sarnane materjali esitus. Vaatajate ette tuuakse Lääne-Eestile iseloomulikke elupaigatüüpe, sest just seal käivitus Eesti Natura 2000 pilootprojekt. Film tutvustab ka nende maastikutüüpide tähtsamaid elanikke, nii loomi kui taimi. Film "Terra silvestris" on valminud koostöös Matsalu Looduskaitsealaga.

“Reekviem laululuigele”, loodusfilm, 2003.

Eestimaal laululuiged tavaliselt ei pesitse. Kuid kevadeti ja sügiseti kaiguvad meie rannamadalad nende mitmehäälsetest hõigetest. Laululuiged peatuvad siin nädalaid, et pikaks rändeks jõudu koguda. Ometi on ka Eestis üks koht, kus laululuiged pesitsevad ja poegi üles kasvatavad. See on Jäneda ja kohalikud põliselanikud mäletavad neid oma lapsepõlvest. Maran on ehitanud filmi üles endale tavatult: filmis puudub jutustaja. Tekstilise osana pakutakse ainult intervjuusid nende Jäneda elanikega, kes olid luikede perega tihedamalt seotud. Nad räägivad vastastikusest poolehoiust ja sõprusest, mis tekkis lindude ja inimeste vahel.

Kuid ka Jäneda luikede elu pole päris pilvitu: luikede poolt elupaigaks valitud tiiki poolitab maantee, millel sõitvate autode ette jääb igal aastal mõni luigepoeg. Ka need möödasõitjad, kes luiki toidavad, ei vaevu teest kaugemale astuma või isegi autost väljuma. Inimeste hooletuse tulemuseks on filmi lõpus isaslinnu hukkumine. Ta saab autolt löögi ja ei suuda enam ujuda. Uppuvat luike tuleb päästma päästeamet ja toimetab ta kuivale. Hiljem aga tõdeb kohalik loomaarst, et üht Jäneda kõige silmatorkavamalt püsielanikku ei õnnestu enam päästa. Halastav süst lõpetab tema piinad.

Eesti teedel hukkub igal aastal kümneid tuhandeid loomi ja sadu inimesi, teatab kiretu tiiter. Samas on tasapisi selgeks saamas, et toorelt inimkeskse tsivilisatsiooni jätkuva hoogsa arengu korral lauldakse inimkonnale endale reekviemi varem, kui keegi seda karta oskabki. Filmist on tehtud ka ingliskeelsete subtiitritega variant.

Helilooja Renee Eespere.

“Sundasunik”, loodusfilm, 2004.

Oma ja võõras. Millal muutub võõras omaks? Kas see on üldse võimalik? Need probleemid ei puuduta mitte ainult inimühiskonda, vaid ka looduslikke kooslusi. Käesoleva filmi kangelaseks on üks inimese käe läbi Eestimaale sattunud sundasunik - kährikkoer. Tähelepanu all on kährikkoeraga seonduvad ökoloogilised ja eetilised probleemid. Kõigepealt on see aga lummas ekskursioon öise ja varjatud eluviisiga looma maailma. Filmist on tehtud ka ingliskeelsete subtiitritega ja venekeelse tõlkega variandid.

“Alguses ma olin ikka väga hädas kährikuga – arvasin, et ei julge seda filmi üldse välja kuulutada! Tavaliselt kuulutan filmi välja ja hakkas otsima toetajaid alles siis, kui olen 70 protsenti kindel, et saan sellega hakkama. See eeldab aasta-poolteist eelnevat tööd. Siis julgen öelda, et olen selle uue liigiga suutnud niipalju kohaneda, et riskin filmi teha. Kui oskad ette näha, kuhu loom järgmisena vaatab, oskad mõelda, mis ta edasi teeb. Mõelda ennast temaks – siis oled valmis filmimiseks. See on ilus tunne, mis valmistab rahuldust.

Ükskord olin silla peal ja nägin eemalt tulemas kährikut. Seisin liikumatult paigal, tuul oli looma poolt, minu lõhna ta ei tundnud, ning nii ta mööduski minust kolme meetri kauguselt. Rahulikult, nagu ta tavaliselt läheb, asjalikult nina maas, ei teinud minust väljagi, sest mingit heli ma ei teinud. Filmimisel sai kährikutele lähedale - umbes 5–6 meetri peale. Õigemini, mitte mina ei saanud ligi, vaid nii lähedale tulid nad ise, mina olin ikka kusagil varjealus. Muidugi varjealusest poleks olnud kasu, kui tuul oleks olnud minu poolt. Aga kuna tuul puhus vastaspoolt, siis nad tegutsesid rahulikult.

Kährikutel on oma kindel sisseharjunud rada, kempas on kindlad, pikapeale hakkad lugema nende jälgi ning võid määrata, kuidas see liikumine neil käib. Kui raja lähedal ühte kohta hakata sööta välja panema, hakkavad nad seal käima. Tihti on nii, et kui loom ühelt kohalt söödavat leiab, siis järgmisel toiduotsingul külastab ta seda kohta uuesti. Järsku võib veel leida! Kui aga söödava peale satutakse samas paigas korduvalt, siis alustataksegi toiduotsinguid kõigepealt just sellest paigast ning alles midagi leidmata jätkatakse jahireidi mujal. Söödaks oli turukraam parim: igasugu kanarupskid, sabad, loomade siseelundid. Selle otsimine pole nii lihtne, kindlam koht on turuputkad, kuhu tuuakse maalt värsket kraami. Sest

see pole metsaloomale nii ohtlik kui sügavkülmutatud välismaa oma, mida on hoitud teab kui kaua ja millesse pandud teab mida, et ikka säiliks.”

“Toit tuleb kährikule nii välja panna, et jäljelõhn juurde ei jää. Seda nõksu ma õppisin ka Vene uurijalt Ternovskilt. Kummikud tuleb põhjalikult kähriku s...ga kokku määrada, nii võid rahulikult liikuda. Tegelikult neid nõkse on palju, millega looma jaoks jääda nähtamatuks või juuresolijaks, keda ei tajuta võõrana. Prožektorivalgus kährikut peaaegu ei häirinud. Minuga võib vaielda, aga minu arusaamine on, et kährik on ürgne liik. Ta suhtub prožektorisse nii, nagu seda poleks. Et kui siin sellel kellaajal kunagi valgust pole olnud, siis seda ei olegi. Kui öö on saabunud, siis on minu, see tähendab kähriku aeg siin liikuda, ja kui ongi sel ajal valge, no mis siis ikka.

Sarnaselt kährikuga on sundasukas ka kasvatustest loodusesse levinud Ameerika naarits ehk mink. Ameerika naaritsal niiõelda võeti tutist kinni ja toodi tuhandete viisi kasvandustesse, lausa teiselt mandrilt. Sama lugu on kährikuga. Mul tekkis sellega seoses üks assotsiatsioon. Ma olen rännanud üksjagu palju ja kokku puutunud väga erinevate rahvaste esindajatega, näiteks Tšetšeenia esimese küüditatute laine inimestega, kes olid sunnitud elama hoopis mujal, kaugel oma kodust. See on minu jaoks kõik üks ja sama nähtus.

Teine asi, mis mul kummitas enne kähriku filmi tegemist, oli üks luuletus. Ajakirjas Pioneer ilmus kunagi luuletus ”Mägral oli maja nagu vaja”...”

...

Ühel õhtul keegi äkki kloppis,
ukse taga seisid kährikkoerad troppis.
Trügisid kõik sisse, pambud pandi maha,
vaatasid siis ringi – korter pole paha!
Miski siin ei klapi, hüüdis vana mäger.
Kõik on korras papi, vastas talle kährik.
Ruum on teil ju lahe, jääme veidi siia,
poleks mõtet asja kakluse viia.

...

Helvi Jürisson Pioneer oktoober 1970, lk. 15

“Ja siis tulid kährikud. See luuletus Pioneeris tekitas palju pahandust, et kes need kährikud olid. Aga mulle jäi see kuidagi kummitama. Kähriku ümber on nii palju viha ja hukkamõistu: et ta läheb teiste toidulauale, et ta ahistab loomi ja linde, näiteks kanalisi, kahepaikseid. Teda peeti ka tõeliseks kiskjaks. Teiselt poolt mäletan aegu, kus ta oli looduses tõsiselt kaitstud ning teda pidi väga hoidma. Ta oli äsja sissetoodud, hinnatud karusnahaloom, teda oli vähe. Ma juhtusin enne selle filmi tegemist looduses kährikkoera õige mitu korda nägema, ja peab tunnustama, et kui binoklist vaatasin, tundus olevat väga huvitav loomake. Miks teda harva nähakse, on väga lihtsasti seletatav. Esiteks, kährik on ööloom. Ma hakkasin kährikut märkama tõsiselt siis, kui jälgisin lindude rännet ja põtrade ning teiste loomade liikumisi Matsalus Kloostri tornist. Ikka sattus ta kas varahommikul või päris-päris õhtul ette. Rebane hulgub ju pidevalt ka päeval ringi. Olen näinud rebast, kui ta jahib hanesid. See on väga naljakas, kuidas ta hiilib lähemale, väga aegamööda ja ettevaatlikult, nagu ehtne luuraja, aga haned on ju valves kordamööda, ning äkki, kui keegi märkab ohtu, tõuseb kõva kisa ja kõik on korraga lennus. Aga siis ajab rebane end tähtsalt üles ja teeb näo, nagu tal poleks sinna asja olnudki.”

Tulevikus

Praegu valmistab Maran ette ka filmi põtradest. Ta on seda juba aastaid soovinud. Näiteks käis Rein Maran Läänemaal Kiideva küla elanikke tulitanud noort põtra filmimas. Maran märkas põdra kõrvu paarikümne meetri tagant ja hakkas loomale lähemale hiilima, kuni

jõudis 10 meetri kaugusele. Siis tõusis põder rahulikult, läks veidi eemale ja hakkas sööma. Maran muudkui filmis. „See on väga ebaharilik. Põder ei lase nii ligidale. Minu meelest oli tegemist lehmullikaga, sest sarvemügaraid ei paistnud.”

Filmimise lõpetanud, hakkas Maran auto poole liikuma. Auto juures pilku selja taha heites nägi, et põder järgneb talle. „Kohkusin, sest mul oli kallid aparatuur kaasas!” Põder möödus temast mõõdukalt sammul meetri, poolteise kauguselt ja isegi küünitas end pisut filmimehe poole.

Äramärkimised mitmel rindel

Eesti Entsüklopeediakirjastuse jt korraldatud avalikul konkursil valiti Rein Maran Eesti sajandi saja suurkuju hulka. Meedia-teatri-filmi kategoorias platseerus ta Fred Jüssi ja Felix Moori vahele üheksandaks.

Aastal 1996 sai Maran Eesti Kultuurkapitali elutöö preemia.

President Lennart Meri otsustas annetada Eesti Vabariigi 82. aastapäeva puhul 168 inimesele Eesti riigile ja rahvale osutatud teenete eest ordeni. Eesti Vabariigi neljanda järgu valgetähe ordeni sai ka Rein Maran.

Lisaks mitmed autasud loodusega seotud valdkondades: 1979 Eesti Väike Looduskaitse märk, 1984 Eesti Suur Looduskaitse märk, 1991 E. Kumari nimeline Looduskaitse preemia. 1986 tunnustati Rein Maran ENSV teeneliseks kunstitegelaseks, 1987 sai ta ENSV riikliku preemia.

Lisa 2

Dokumentalist Andres Sööt ja tema elulugu

Andres Sööt on Eesti filmirežissöör, enam kui 70 dokumentaalfilmi autor.

Andres Sööt on sündinud 4. veebruaril 1934. aastal Paldiskis. Lõpetas 1963. aastal Üleliidulise Kinematograafiainstituudi operaatorina. Ta töötas 1954-1957 Tallinna kinofilmistuudios operaatori assistendina, 1963-1972 Tallinnfilmis, 1972-1980 Eesti Telefilmis ja 1980-1994 taas Tallinnfilmis režissööri ja operaatorina. 1993. aastal rajas ta stuudio Monofilm, kuid on teinud koostööd ka teiste filmistuudiotega. 1999. aastal sai temast Eesti Kinoliidu esimees. Ta on loonud tõsielufilme ja ringvaateid.

Postimees Arteris oli selline lõik: Hilisem filmimees Andres Sööt alustas 13-aastase poisina teekonda Sbornoje külast koju 4. oktoobril 1947. «Meile tuli järele proua Teppo,» mäletab Sööt. «Kuid kõik meie külas teadsid, et retke tegelik organisaator oli härra Blumberg.» Teppo poolt Eestisse toimetatud 15-lapselisse gruppi smugeldas Andres Sööt end kohalike võimude eest salaja ning nimekirjaväliselt. Alati, kui dokumente kontrolliti, saatis proua Teppo Andrese eemale jalutama. Kui Eestisse jõuti, adopteerisid tuttavad Andrese, ehkki tema ema oli Siberis elus. See samm tõi kaasa nimemuutuse ning seega ka poisi pääsemise Siberisse tagasi saatmisest, mis läks massiliselt lahti siis, kui NKVD oma armukirja 1940. aastate lõpul tagasi võttis.

Järgnev jutt on salvestatud aprillis 2005 Söödi Mustamäe kodus.

Läksin Eesti Telefilmi ühte filmi tegema ja jäin sinna seitsmeks aastaks. Kokku tegin seal 17 filmi. 1973 aastal läksin, äärtveeri tuttavad kutsusid mind üht filmi tegema. Kutsujateks olid Aare Tiisväli ja Enn Kreem, kes tol ajal oli toimetaja. Mind kutsuti sellepärast, et tundsin juba seda inimest, kellest film pidi tehtama. See oli ühe kaubalaeva kapten Eduard Kupri. Minul oli ka merel filmi tegemise kogemus juba olemas, kuna neli ja pool aastat tagasi käisime tegemas Antarktiskas üht filmi. Ja säääl selle Antarktika ekspeditsioonilaeva kapten oli sama mees, kes nüüd oli tulnud üle kaubalaevastikku ja sõitis Murmansk - Monrteal või mingil Kanada liinil. Ja inimesed, kes kutsusid mind, tundsid ka seda kaptenit. Tol ajal oli see suur asi, sest see on mingi eelis filmitegemisel.

Jja siis tol ajal oli nende välisreisidega ja üldse välismaal käimisega nagu oli, praktiliselt mitte. Kui oli võimalus saada välismaale siis nagu 50 protsenti nõusolekut oli olemas. Ma tahtsin väga reisida. Merereis lisas võlu, sest sai käia sellistes kohtades, kus tollaegne nõukogude turist käia ei saanud.

Reis oli huvitav. Tehniliselt oli tol ajal selliseid filme väga raske teha. See põlvkond, kes ei tunne filmikaameraid, vaid teab ainult videot - neil on võrratult palju kergem teha tööd kui filmikaameraga. Aga samas jälle filmi peale võtmisel on oma esteetika, oma võlu, omad väärtused. Õpid materjali kriitiliselt suhtuma ja materjali valima ja valikuid tegema.

Miks ma jäin Eesti Telefilmi seitsmeks aastaks? Proovin kinni pidada teemast: Kui jätta see film kõrvale, siis tuli veel üks mere ja laevadega seotud film, selle pealkiri oli Uniaafrika. See oli laevaliin Tallinn -Lääne Afrika. Tuttav oli kaugsõidukapten Maks Krasno, kes enne oli kaug-idas sõitnud reisilaeval. Sama seltskond sõitis. Neljakesi me olime, kes seda eelmist filmigi tegi. Mulle tundub, et kui ikka pakutakse sõita Aafrikasse niiõelda riigi kulul, siis igal juhul võtad selle pakkumise vastu - küll mingisuguse filmi ikka teha saab. Kui oli võimalus kusagil maailma näha, siis see soov tihtipeale allutas kõik filmi sisesed asjad.

Üks film oli veel mere ja merereisidega seotud. 1974ndal saime kokkuleppele põhja mereteede ülemaga - ma ei tea, miks Telefilm selle teema ette võttis - aga põhja mereteede ülem, kelle nimi oli Kirill Tsubakov, oli Tallinna poiss. Tallinnas koolis käinud. See põhja mereteede ülem oli väga kõrge koht mereteede ministeeriumis, loeti kõremaks kui minister ise. Lootsime, et ta saab anda igasuguseid korraldusi, et saab ümber istuda laevades. Ja meie kavatsus oli sõita jäälõhkujal Murmanskist Sesjovi neemeni välja. Sest Põhja-Jäämeri oli ka Eestist pärist polaaruurijatega olnud omal ajal küllalt tihedalt seotud. Aga kukkusime sisse selles mõttes, et terve see põhja mereteede on suuremas osas keelutsoon, kinnine tsoon. Alates ütleme Novaja Zemljast ida poole polnud merel olles mingit lootust kaamerat välja võtta. Nii me seal `suvitasime` ja olime nagu huvireisijad. Kui me Berekil maha läksime, sai juba filmida ja mööda Jenisseid Ikrkasse sai filmida. Kuna navigatsiooniaeg oli äärmiselt lühike ja pingeline ning meil olid ka ümberistumised, siis seetõttu film sai kaunis kaootiline ja fragmentaarne. Aga ma nägin seda kanti natuke ja seepärast ma ei kahetse. Suurema osa ajast olin seal üksinda. Olla filmigrupp üksinda, on raske isegi kerge videokaamera puhul, kui topid umbes neli videokassetti taskusesse. Minul oli filmikarpe - see tähendab raudkaste neli vähemalt. Seega ühe laeva pealt teise ümberlaadimine oli tükk tööd, ääretult tülikas ja raske ka. Sadamas on see asi lihtne: tõstetakse sind kai peale ja transporditakse teise laeva peale, või käivad seal mingid kaatrid, mis veavad mehi kaldale ja laevale. Aga kui oled laevalt maha kirjutatud juba ja pead kohalikku rajoonikomiteesse minema, mis on võimu mõttes a ja o, siis pead paluma, et saaks mingisse öömajasse ja autot, sest taksot seal pole. Instruktor tuleb kaasa ja näitab sulle kohalikke vaatamisväärsusi... See tagantjärke vaadates oli üpris nõme filmi kõrvalt. Ja filmi stsenaariumit või kava ei saanud olla. Kes kirjutada oleks tahtnud, oli küll, aga sellest poleks mingit kasu olnud dokumentaalfilmi puhul. Tulemused ka alati pole võibolla... Nii, et jah, kordan, et kaunis nüri oli see töö, aga ma ei kahetse, set sellest ajast on jäänud meelde ikka kõik need kauged maad ja saared.

See „Kaugsoit” oli esimese filmi pealkiri, sai valmis 1973. aastal, järelikult läksime reisile 1972. Järgmise aasta suvel läksime uniafrikasse ja praktiliselt igal aastal oli üks merereis. Aga rohkem ei olnud, need ülejäänud on kõik maa peal tehtud. Merefilmide ideed pakuti kõik televisiooni poolt, ikka nende konkreetsete inimeste poolt. Aga neid filme, mille teemad olen mina pakkunud, on Eesti Telefilmis kõigest neli - mida ma võin lugeda enda väljamõeldud filmideks.

Filmiloomispaine

Kui on selline film, mille sa oled ise pakkunud, mis on täiesti sinu sünnitis või sinu laps, siis muidugi on hea, kui ma saan selle ära teha. Ma ei nimetaks seda paineks. Minu jaoks on loomulik film inimese olemise viis, väljendusviis. Paljud on kirjeldanud, et alateadvusesse hakkab kerima. Mina nii peen loojanatuur pole. Ma ei tea - head mõtted, filmimõtted tekkivad erinevatel asjaoludel. Ja paraku mitte alati mõttetöö viljana. Kuidagi järsku tekib. Nagu Jaan Ruus ütles: mõtet välja ei mõtle, mõte tuleb ise. Ühe filmi mõte on ikka päris purjus peaga tekkinud, film ise on tehtud ikka kaine peaga. Mõte kohe tekkis, võin selle koha ära fikseerida. Teiste filmide puhul on raskem, ei ole alati nii olnud. Kuna rõhuv enamus on neist ehtud mitte algatatud minu kui autori ideena, vaid lihtsalt toimetuse poolse ettepanekuna, siis nende filmide puhul ei olegi midagi rääkida. Kui tundus, et on huvitav tegeleda, siis võtsin pakkumise vastu.

Miks lahkumine Tallinfilmist?

Minu elu koosneb seitsmeaastastest perioodidest - mul on niisugune. Olen leppinud, et suren 7, või korda 7 aastaga. Elu on niisugune, et tagantjärgi hakkad mõtlema, kas see oli juhus. On

juhuste ja seaduspärasuste segu. Ilmselt tüütas natukene ära. Nagu aeg sai täis. Need vähesed teemad, mis ma tahtsin teha, olin saanud teha. Ja rohkem mul polnud. Minule tundus, et kui mul oli mingi enda teema, siis Telefilmis oli seda paraku kergem teha kui Tallinfilmis. Võibolla sellepärast, et televisioon oli niisugune hekselmasin. Sel ajal kui Tallinnfilm pidi oma järgmise aasta plaani Moskvas kinnitama - ja dokumentaalfilmide osas ka, kui sul tekkis mingi idee, siis teadsid, et said selle idee realiseerimisele asuda mitte enne kui ühe aasta pärast, praktiliselt pooleteise aasta pärast. Toodangu maht - paha sõna - filmide arv oli ette määratud. Tegijaid oli ka nii palju nagu oli, et kõik tahtsid tööd. Eriti nii ipolnud, et mina teen kolm filmi ja sina ei tee ühtegi. Mina ei tea, kas Telefilmis oli raha rohkem, või see plaan otseselt Moskvast ei sõltunud, hakati kohe tegema. Kuidagi ligadilogadi see käis, et ei olnud sellist ranget süsteemi nagu kinomaailmas. Hakati tegema ja pärast käigusolevate filmide osas esitama Moskvale plaani.

Igale rahvuslikule televisioonile oli see heaks näitajaks, kui nende film võeti vastu Moskva ekraanile. Siis [seitsmekümnendate keskpaigas] juba tsensuur hakkas nagu asju mõjutama. Filme hakati tähelepanelikumalt jälgima. Aga selles mõttes oli nagu loominguiline vabadus, ükskõik kui palju seda ka kirutakse. Kui sa olid ise võimeline, siis oli võimalik midagi teha. Teisest küljest, kui hakkad ikka rääkima või meenutama seda, kuidas kõik need toimetuskolleegiumid su filme vastu võtsid ja materjali vaatasid ja seda lõplikku vormi kujundasid, siis praegu on naljakas meenutada. Aga kurb tunne tekib ka, kuidas me ikka elasime. No tol ajal see süsteem ei tundunudki nii jälgina, kui ta praegu tagantjärele tundub. Siis sai need piirid, millest üle minna ei olnud mõtet - sest oli teada, et pole mõtet - oli nagu teatav mäng. Et püüdsid kombata, kui kaugel see lubatavuse piir on ja millal ülemuste mõtted summeeruvad, et nad leiavad, et see film on muutunud plahvatusohtlikuks või lihtsalt ohtlikuks. Kuni need jälgimised ja keelanised ja lubamised olid üksikaadri asemel, polnud midagi häda. Kahju oli, et mõnikord tuli kaader välja võtta, aga siis sai teise kohta asemele panna. Mõnikord juhtus nii, et mõni film jäi alles ka.

Minul oli toimetuskolleegiumiga suuremaid nagingaid kahe filmiga. Üks oli „Unenägu.” Sest peatoimetaja Hasmaa ja mõned teisedki härrasmehed, kes toimetuse kolleegiumi kuulusid, leidsid, et olen Telefilmi kui firmamärki pilanud. Aga mitte kõik muidugi ei leidnud seda. Teine film oli „Arvo Pärt – novembris 78.” Seda filmi ei keelatud ära, ta oli isegi eetris pärast seda, kui Pärt ära läks. Aga nõukogude ajal usklikkus ja religioon... väga ikka kardeti, kui see ilmsiks tuleb. Ja Pärdi ümber oli koguaeg selline aura, et ta on usklik ja ta on religioosne helilooja. Peatoimetaja Endel Haasmaanõudel tuli üks kaader välja võtta, tema oli niisugune paavstist paavstlikum. Pärt sai välismaale, käis itaalias turistina. Tõi sealt ühe marionettnuku. Ütles, et öösel kolades kuskil Rooma silla pealt ostis sellise piilupardi. Hästi naljakalt part niimoodi vaarus ja tatsus. Pärt tõi selle kaasa ja seal filmis on niisugune episood, kus oleme tema vanemate juures Rakveres, ema juures kodus. Järsku ta tuleb kõõgiuksest välja ja talutab parti ja võtsin detaili, kus paistavad ta suured ja väljendusrikkad pianisti käed. Käsi oli puuristi peal. Haasmaa ütles ahaa! Pärt käsi risti peal, usklik, välja võtta! Ega see Pärdi film hilisemate sündmuste valguses eriti ei meeldinud, aga ime küll, ta ikkagi eetris pärast seda käis. Sealt midagi eriti välja võtta ei saanud, ta on ikkagi nii terviklik isiksus, film ei saa ka väga logisev olla.

Ruus rääkis „Dirigentide” filmist...

Ma ei mäleta, et dirigentide filmi üleandmisega mingit probleemi oleks olnud. Telefilmis ilmselt register alles, mis Moskvasse vastu võeti. Tiisväli on arhivaar. Seda filmi ma tegin küll nagu lind: nagu nokast tuli, nii laulsin. Film tehti kolme päevaga valmis. Polnud aegagi millegi peale mõelda või midagi karta. Ma koguaeg tahaksin rõhutada, et filmikaameraga tegemine oli ikka väga raske töö. Tehniliselt tunduvalt keerulisem, raske. Teiseks kõik see pilt võeti üles eraldi ja heli võeti eraldi ja see kõik tuli sünkroniseerida. Ja see oli tohutult nüri ja

aeganõudev töö. Ja mis ahistas, oli filmilimiit. Ei olnud nii, et võtad palju jõuad. Kui film oli 30 minutiline, siis saad 5-6 korda rohkem, kui see metraazh. Selle peale ei mõelda. Ja siis see kaamera ju pläriseb ja kõriseb ka nii võimatult. Helivõtetel - mida seal kõik ei tulnud välja mõelda, et kaamera kõrin ei jääks mikrofonile kostma.

Palju oli seda ka, mida tehnilistel põhjustel teha ei saanud?

Seda kindlasti. Ruumis sees, et käsikaamera müra summutada, tuli terve rida abinõusid käsile võtta. Müravabad kaamerad olid suured ja kohmakad, ja neid tuli eelmisel päeval tellida. Ja tuli jälgida, et oli kolmefaasiline vool. Ja kaamera oli nii kohmakas, et kogu mõte kadus ära dokumentaalfilmi puhul. Ei olnud nii tundlikku filmi. Videoga saad filmida peaaegu seal, kus silmgi näeb. Tol ajal aga eriti värvifilmile pidi palju prožektoreid ja valgust tarvitama. Ega see vene film eriti hea kvaliteediga vaevalt et on.

Miks dokumentaalfilm?

Dokumentaalfilm igal juhul, mul polnud kunagi mingit kõhklust, et ma ei hakkaks dokumentaalfilmi tegema. Või et äkki hakkaks mängufilmi tegema. Õpingute ajal kujunes kallak välja ja ma pole seda kunagi kahetsenud.

Omavaheline konkurents?

Tallinfilmi kogemuse põhjal teatav konkurents ikkagi oli. Samas, kui rääkida operaatorist, siis tema töö on nagu hõlpsamini mõõdetav kui režissööri oma - pildi kvaliteet on ekraanil kohe näha. Seda analüüsiti ja hinnati. Mida nüüd kahjuks ei tehta ja tõenäoliselt eriti hästi ei osatagi teha, sest igal juhul see töökultuur on kadunud või madalamale läinud. Niisugust asja, nagu Tallinfilmis oli tehnilise kontrolli osakond... keegi ei teagi, misasi see on. Siis ikka väga palju vaadati koguproduksiooni. Mitte valmisfilmi, aga võetud materjali hakati grupiviisi vaatama, toimetuskolleegiumi vaatas. Ja selle musta materjali põhjal on kohe kergesti näha, kuidas töö on. Ja see operaatorite hierarhia, või kuidas öelda, oskuse mõõdupuu - see kujuneb iseenesest niimoodi loomulikult välja.

Omavaheline läbikäimine?

Kui tänapäevaga võrrelda, siis oli suisa lillepidu. Meil olid igaaastased baltikumi dokumentalistide kokkutulekud. Vaadati üle peaaegu kõik filmid ja analüüsiti. Tõsiselt analüüsiti, asjatundlikult analüüsiti. Mõnikord oli Moskvast isegi palutud kinokriitikud, kes analüüsisid ja juhtisid arutelusid. Sellest ikka õppisid ka midagi. Kipun praegust olukorda kiruma, aga sellist hinnangulist analüüsi, arutelusid, mõttevahetusi... see praegu absoluutselt puudub.

Filmitegemine on oskus ja elukutse, nagu igal teiselgi tööl, vaat et nõuab mingeid eeldusi ka, või annet. Mul ol niisugune tunne, et kinoinimesed on põlvkonniti, kui dokumentaalfilmi silmas pidada. Siis finantseerimise mõttes Tallinfilmi kuldajastu lõppes ära koos nõukogude ajaga. Tekkis tühi auk. Ei moodustunud uus järgmine põlvkond, kes oleks pidanud moodustuma. Siis 10 aasta pärast juba ülejäämine põlvkond. Ega filme ka tol ajal ei tehtud. Kõik olid natuke ehmatanud. Ei teadnud, kuidas nüüd edasi tegema hakata, kust raha saada. Seetõttu on ka põlvkondlik järjepidevus katkenud. Minul ei ole praegu ettekujutust, milline siseilm on, mis mõtteid vahetatakse, kas nad kuidagi suhtlevad. Mul tunne, et filmi analüüsi küll pole, igauks teeb nii, kuidas tuleb. Ei tea.

„Dirigentide” juurde tagasi – kas tõesti kolme päevaga?

„Dirigendid”... paar päeva olid proovid lauluväljakul ja siis esimene päev, teine päev. Üks neli päeva, mitte rohkem. Kui kaua filmiks [tegime], ma ei mäleta, aga siis olid ju tähtpäevad ja kalenderplaanid ja kvartalplaanid. Ja Telefilmil oli see eriti oluline, et siis pidid teatud

hulga filme Moskvale üle andma. Näiteks kolm filmi esimeseks kvartaliks üle andma ja kui siis ei andnud 31. märtsil, oli tohutu paanika. „Dirigentide” pikkus oli 30 minutit ja nii pika filmi kokkumonteerimiseks anti isegi kuu aega, mitte vähem. Isegi rohkem, ütleme poolteist kuud. Ei olnud ju meil värvilaborit televisioonil, pärs Tallinfilmil tuli. Kõik see värvifilmil võetud materjal saadeti Leningradi ilmutama ja kopeerima ja paremal juhul kahe nädala pärs võis seda näha.

Igal operaatoril oli oma kaamera, kinnistatud kaamera. Käsikaamera, millega igapäevaselt sai filmida. Suuri, millega sünkroonis sai filmida, oli terve televisiooni peale kaks-kolm tükki. Need ja mõned asjad nagu teleobjektiivid ja translokaatorid (peale ja mahasõit) tuli eelmisel päeval tellida. Tehnika tellimise keskpäevakud olid, iga filmigrupp pidi andma sisse oma tellimuse. Kas said või ei sõltus sellest, kui palju tellimusi oli.

Autosid oli külluses, kui silmas pidada sõiduautot. Meil oli kuidagi taksopargis omaette autokolonn, mis teenendas asutusi. Taksomeeter tiksus küll, aga hommikul sõitsid televisiooni ette ja terve päeva nad siis sõitsid. Ma ei tea, mis see maksma läks aga see raha läks riigi ühest taskust teise.

Mina isegi mäletan niisugust juhutumit: see oli õhtul hilja, kui tööpäev oli juba läbi, aga neil [taksojuhtidel] olid normeerimata tööpäevad ja nende palk sõltus taksomeetri näidust. Ja mina isiklikult võtsin osa, üritusest, kus sõitsime marsruudil telemajast taksoga raadiomajja baari. Telemaja kohvikust siis. Tükk aega istusime jõime ja niisama vestlesime, üks neli-viis inimest oli. Ja siis kui raadiomaja baar pandi kinni, siis istusime taksosse samas ja sõitsime Kungla baari. See oli talvel, mootor pidi soojas olema, takso töötas. Ja siis istusime seal kuni Kungla baar pandi kinni, umbes kuni 11ni õhtul. Ja siis ta sõidutas meid kõiki kodudesse. Aga nad ei nurisenud, sest see oli neile kasulik. Kaks meist olid üpris kõrged administratiivtöötajad. Tol hetkel kogu südametunnistus polnud veel kustunud, ütlesin, et läheme nüüd jala, aga ei, tõsiste nägudega istusime taksosse.

Mida suurem ülemus, seda rohkem ta arvas, et peab valvas olema, et nõukogude ideoloogia ei saaks kahjustatud. Ei tohtinud kunagi valvsust kaotada, seda oli märgata. Tagantjärele hakkad mõtlema, kogu see oli ... muidugi jah, jõud olid ikka ebavõrdsed. Aga väga tõsiselt mu teada keegi seda eriti ei võtnud. Kõik teadsid, et ülemus teisiti ei saa, nii peab olema. Aja möödudes tundub, et - mina isiklikult ei võtnud kõiki neid asju väga tõsiselt ja ei elanud neid üle. Selles oli ikkagi, neid lugusid liigub filmide vastu võtmisega seoses. Ikka kohutavalt palju, see oli naljakas. Koosolekuprotokollid masinakirjutaja andis kohusetruult kõigile kätte. Kui praegu lugeda, mõtled küll, et ikka täiskasvanud inimesed. Mina ei tea, kui tõsiselt nad sellesse asjades suhtusid.

Tallinfilmis anti filmile oma kategooria olenevalt kvaliteedist, mida kvaliteedikomisjon kvaliteediks pidas. Esimene oli kõige kõrgem, neljas tähendas, et film ekraanile ei tulnud, jäi riulisse. Palgasüsteem: olime kindlapalgalisel töötajad, palk sõltus kategooriast. Kas tegid midagi või mitte, palk ikka jooksis. Filmide eest sai lavastusraha, nende suurus sõltus filmi kategooriast. Filmide esimese kategooria pidi Moskva kinnitama. See tähendas, et film võeti üleliidulisele ekraanile, ja enne raha ka ei saanud. Neljanda kategooria eest raha ei saanud. Nii nagu mina praegu ette kujutan, ega otseselt ei mõelnud filmi tehes sellele, et esimese kategooria film tuleks. See raha ei olnud kuigi suur ka. Mõeldi küll selle peale, et film võimalikult hästi ära teha. Nagu Hollywoodis, et kui teed ühe halva filmi, siis on sul tunduvalt raskem teist tööd saada. Ja see süsteem töötas väga edukalt.

Kas sellest tingitult ka kaadrivoolavus Telefilmis?

Ei ütleks, et oleks seal suur voolavus olnud. Telefilm oli omaette üksus, kes tegeles ainult filmide tootmisega. Televisiooni häda oli minu arvates see, et juba algusest peale, kui

televisioon tekkis, oli neil kaadripuudus. Need vähesed kõrgharidusega operaatorid ja režissöörid ja filmitegijad üritasid ikka tööle saada filmialal, Tallinnfilmis. Televisioon polnud nii kõrgelt hinnatud, ta oli ligadi-logadi, eriti algaastatel. Kaader komplekteerus muudelt erialadelt nagu ajakirjandus või mõningad tehnilised erialad. Nad ikkagi olid avatumad võrreldes Tallinnfilmiga, mulle tundus. Ja nad mõnikord pakkusid Tallinnfilmis režissööridele tööd, et tulla korraks mõne filmi tegemiseks. Mina ka läksin. Võibolla [paelus] süsteemi suhteline liberaalsus, mis puutus planeerimisse, tootmisse. Organisatsioon küll logises natuke. Võibolla see võlus mind ära, sest Tallinnfilm oli jäik ja konservatiivne ja rohkem Moskvast sõltuv.

Kui oli hea idee, siis püüdsin seda Tallinnfilmis läbi saada, sest Tallinnfilmis film läbi saada oli ikka suurem asi kui televisioonis. Tol ajal tundus. Tundus, et ikkagi Telefilm vaatas Tallinnfilmis poole nagu veidikene alt üles. Vähemalt televisiooni algaastatel kogu filmikaader oli koondunud ju peasjalikult Tallinnfilmis. Seal töötada oli natuke prestiižsem.

Tallinnfilmis, kui tegid filmi valmis, oli auditorium nii lai, et polnud seda tunnet, et tegid midagi valmisja keegi ei näe - nagu praegu, kui televisioon ei võta su filmi. Aga tol ajal kõik dokumentaalfilmid käisid kõik paikkina ja rändkinod läbi. Mõnda näidati isegi mitu korda ja seda kartust ei olnud, et nägemata jääb. Ka filmi kvaliteet kinos oli tunduvalt parem, kui tol ajal telekraanil.

See oli nii korraldatud, et kui läksid kinno mängufilmi vaatama, siis nagu aamen kirikus oli ringvaade. Õhtul pikendatud seansil näidati Tallinnfilmis valmis saanud või üleliiduliselt ringlevat populaarteaduslikku või loodusfilmi. Muidu ikka, kui Tallinnfilmil oli film valmis, siis seda näidati iga seansi ees. See, mis film on, oli ikka reklaamides kirjas ka. Vene ajal oli Tallinnas kino 'Pioneer,' mis oli spetsialiseeritud mitemängufilmidele näitamisele. Seal näidati filme nonstop programmis hommikust õhtuni, pileti hind oli sümboolne 10 kopikat ja ma tean, et paljud inimesed käisid põhimõtteliselt dokumentaalfilmi vaatamas. Nad ütlesid, et neid huvitab. Võibolla pregu on ka.

Filmograafia

Andres Sööt - iroonia ja mittevahelisekkumise esteetika meie tõsielufilmis.

„Kivine hällilaul” (1964)

„Kivid ja leib” (1965)

„Ruhnu” (1965)

„Maailmaparandajad” (1966)

„Tallinna saladused” (1967)

„Pill oll' helle” (1967)

“511 paremat fotot Marsist” (1968)

„Enderby valge maa” (1969)

„Elavad mustrid” (1970)

„Jää riik” (1970)

„Maa saadab” (1972)

„Nõukogude Eesti” (1972)

„Me ise peolised” (1972)

“Dirigendid” (1975)

„Sportlik sajand” (1976)

“Jaanipäev” (1978)

”Arvo Pärt, sügis 1978” (1978)

Esimene film A. Pärdist tehti sügaval stagnaajal 1978. aastal. Idee autor ja stsenaarist oli Ivalo Randalu ning režissöör Andres Sööt. Operaatori assistendiks oli Dorian Supin. Stagnaajal tehtud filmi vastuvõtmisega oli mõistagi probleeme.

Andres Sööt: “Ivalo Randalu pöördus minu poole küsimusega, et kas ei peaks tegema A.

Pärdist filmi? Ei tea, kui aktuaalne tema emigreerumisküsimus oli, kuid ta oli võimude poolt tagasitõrjutud ning tema muusikat eriti ei esitatud. Midagi temas oli, mis võimud valvsaks tegi. Filmi kandvaks teljeks oli valmistumine ühe teose esiettekandeks Estonia kontsertsaalis ning vestlused A. Pärdiga elust ja muusikast. Religiooset teemat ei saanud üldse puudutada, sest see oleks tsensuuri poolt halastamatult välja roogitud. Töötasin siis "Eesti Telefilmis" ja mõtlen tsensuuri all "Telefilmi" toimetuse kolleegiumit, mida juhatas ETF peatoimetaja Endel Haasma. Sinna kuulusid veel toimetaja Jaan Ruus, Ülo Vinter, Enn Vetemaa, vist oli ka Tiina Mägi. Huvitav oleks lugeda selle filmi vastuvõtmise protokollit, sest üks asi on mulle väga hästi meelde jäänud. Film lõpeb kaadriga, kus A. Pärt tuleb oma lapsepõlvkodu uksest välja õuele, käes marionettpart, mille ta oli just Itaaliast ostnud. Sõit Itaaliasse oli tema esimene välisreis. Olin ise juba paaril korral välismaal käinud ja teadsin suurepäraselt, kui kaua see tunne veel sisemuses kestab, soendab ja valgustab. Marionettnukul on üleval puupulkadest väike ristikene, mille abil nukku juhitakse. Võtsin tookord ka suure plaani A. Pärdi käest ja sellest riistapuust, millega ta manipuleeris. Filmi näitamise ajal toimetuse kolleegiumile vallandus seda kaadrit vaadates kahjurõõmus äratundmisrõõm. Ahhaa! Pärt ja tema käsi risti peal! E. Haasma ütles, et sooh! Nüüd rõhutate selle kaadriga, et Pärt on religioosne! See kaader välja! Teised kolleegiumiliikmed olid mõistlikumad ja said aru, missugune arusaamatu metsikus see oli, kuid kaader tuli siiski välja lõigata. Küll oli kahju, sest A. Pärdil on ilusad, väljendusrikkad, suured ja mehelikud käed.

"Pulmapildid" (1979.a; 20 min)

"Tallinn- 80" (1980)

"Rada vabaks" (1981)

"Reporter" (1981.a; 30 min)

"Arnold Matteus" (1981)

„Jälle kevad" (1982)

"Mälu" (1984)

"Vennaskond" (1985)

"Rahvamaja" (1985.a; 20 min)

"Külaskäik" (1987)

"Draakoni aasta" (1988)

"Johannes Hindist" (1989)

"Hobuse aasta" (1991)

"Põgenemine" (1991)

"Eesti Kaitse" (1993)

"Emakala surm" (1996.a; 26 min)

„Pärnu" (1998.a; 10 min)

„Peaarhitektid" (1999.a; 52 min)

„Konrad Mägi" (2001.a; 60 min)

„Möödunud sajandi Eestist" (2001.a; 48 min)

„Üksinda kiigel" (2002.a; 53 min)

„Leigo järved" (2002.a; 51 min)

„Üksinda ja koos" (2002.a; 56 min)

Andres Sööt pälvis 2004. aasta rahvuskultuuri fondi tänuauhinna panuse eest Eesti dokumentalistika edendamise.