

SIIRDEAJASTU INSTITUTIONAALSED MUUTUSED EESTI TEATRI- JA FILMIVALDKONNAS: VÖRDLEV ANALÜÜS

Kristiina Reidolv

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artikli eesmärk on võrrelda Eesti teatri- ja filmivaldkonna institutsionaalseid muutusi siirdeajastul ehk 1985. aastast kuni 2004. aastani, kui Eesti liitus Euroopa Liiduga. Esmalt annab artikkel ülevaate siirdeajastu kultuuripoliitilistest suundumustest, mis loovad taustsüsteemi teatri- ja filmivaldkonna arengutele. Seejärel vaadeldakse Eesti teatrisüsteemi kujunemist: nõukogudeaegse repertuaariteatrite süsteemi säilitamine koos teatrihoonete ja juhtimissüsteemiga, riikliku rahastuse alused, mis lähtusid sisuliselt 1987. aastal elluviidud teatrieksperimentid ja 1989. aasta majandustingimuste regulatsioonist, teatricaldkonda reguleeriva õigusruumi kujunemine, erateatrite teke, tööandjate ja töövõtjate katus- ja eestkosteorganisatsioonid ning külastatavuse tendentsid. Teatrisüsteemi säilitamine siirdeajastul oli omalaadne fenomen üldiste majanduslike ja poliitiliste reformide kontekstis. Järgnevalt võtab artikkel vaatluse alla siirdeajastul toimunud muutused Eesti filmivaldkonnas, mida kirjeldatakse kriisina: sisuliselt lagunes koost nii filmivaldkonna infrastruktuur, rahastus kui ka turg. 1990ndatel toimusid Eesti filmitöötuses riikliku rahastuse drastiline vähenemine ja kärped (sh asendati institutsioonide rahastus projektipõhise rahastusega), erastamine, tootmismahtude vähenemine ja erasektori filmikompaniide teke. Artikkel uurib, miks kahe kõrvuti eksisteeriva ja osati läbipõimunud kultuurivaldkonna areng Eestis siirdeajastul nii drastiliselt erines. Teoreetiliseks raamistuseks on institutsionaalne kunstiteooria.

Võtmesõnad: siirdeaeag, teatricaldkond, filmivaldkond, kultuuripoliitika, institutsionaalne kunstimaailm, kriis

Sissejuhatus

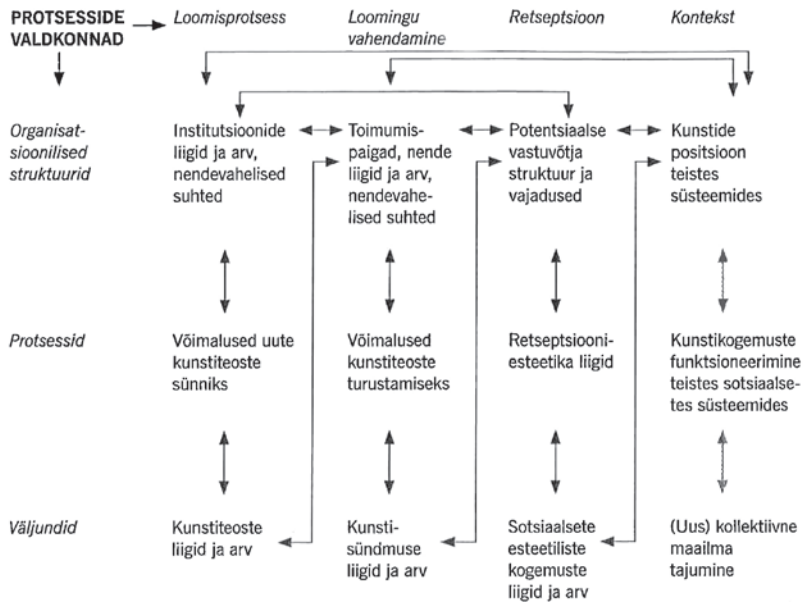
Artikli eesmärk on anda ülevaade siirdeajastu kultuuripoliitilistest suundumustest ning võrrelda institutsionaalseid muutusi Eesti teatri- ja filmivaldkonnas perioodil 1985–2004. Artikli teoreetiliseks taustaks on institutsionaalne kunstiteooria – hollandi sotsioloogi Hans van Maaneni kunstimaailma funktsioneerimise süsteem, mis asetatakse ühiskondlike kriiside konteksti.

Kui siirdeajastu teatrisüsteemi on järjepidevalt ja süstemaatiliselt uuritud, siis terviklik käsitlus filmivaldkonna kujunemisest üleminekuajal puudub. Artikli tarbeks on tehtud intervjuusid nii teatri- kui ka filmivaldkonna esindajatega, uuritud kultuuri- ja haridusministeeriumi arhiive ning analüüsitud riigieelarve seadusi alates taasiseseisvumisest. Kuna üleminekuajal oli drastiliste muutuste aeg, kui valitses palju juhuslikkust ja määramatust, siis raskendab ajastuomane puudulik arhiveerimine ja dokumenteerimine kultuuriuuringute tegemist.

Institutsionaalne kunstimaailm

Alates 1960. aastatest on kunstimaailma kontseptsiooniga tegeletud nii kunstifilosoofia (Danto 1964, Dickie 1993 jt) kui hiljem ka kunstisotsioloogia diskussiooniruumides. Kunstisotsioloog Hans van Maanen (2009) seob institutsionaalsed kunstiteoreetilised arutelud, mis tegelevad peamiselt kunsti defineerimisega, kunstimaailma praktilise toimimisega, huvitades küsimusest, kuidas funktsioneerib kunst ühiskonnas. Ta pakub välja kunstimaailma funktsioneerimise süsteemi, kus kunstimaailma tuumaks on loomisprotsess, loomingu vahendamine ja retseptsioon ning kontekstiks poliitika, haridus ja majandus. Kunstimaailma tuum ja kontekst on sealjuures vastastikusel mõjuväljas.

Kui kunstifilosoofilistes aruteludes on fookuses peamiselt kunstimaailma tuuma puudutavad küsimused või retseptsiooni-teooriad, siis siinne artikkel võtab vaatluse alla hoopis konteksti



Joonis 1. Kunstimaailma funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil: väljad ja suhted (van Maanen 2009: 12, Karja 2020: 46 kaudu)

muutumise: mis juhtub institutsionaalse kunstimaailmaga siis, kui konteksti tasandil toimuvad lühikese aja jooksul suured muutused, nagu need leidsid aset siirdeajastul. Kuidas muutuvad organisatsioonilised struktuurid? Kuidas protsessid ja suhted? Miks muutused valdkonniti erinevad? Kas siirdekultuuris tekivad katkestused? Kuidas mõjutavad konteksti tasandil toimunud muutused väljundeid ehk kunstiteoste ja -sündmuste liike ja hulka?

Teatavas mõttes on tegemist kunstimaailma laamtektoonikaga. Kui sotsiaalsed, poliitilised ja majanduslikud formatsioonid muutuvad ehk toimub laamade tektooniline liikumine konteksti tasandil, siis põhjustab see seismilise aktiivsuse kunstimaailma tuumas.

Kuivõrd siirdeajastul leiab aset ühiskondlik kriis, siis on artiklis pööratud eraldi tähelepanu küsimusele, kuidas mõjutavad kunstimaailma konteksti tasandil toimuvad kriisid, mida institutsionaalsetes teooriates kutsutakse ka välistekkelisteks või väliskeskonna

šokkideks (*exogenous shocks*) (Balme, Fisher 2021: 12). Välistekkelised šokid mõjutavad süsteemi, aga need pole süsteemi enda loodud, näiteks peetakse välistekkeliseks šokiks poliitilise süsteemi kokkuvarisemist, globaalset majanduskriisi, globaalset tervishoiukriisi ja pandeemiat, sõda, terrorismi, looduskatastroofe jms.

Kriiside puhul eristatakse intra- ja intersüsteemseid kriise. Intrasüsteemne kriis toimub süsteemi ehk olemasolevate institutsioonide ja struktuuride sees, selle lahendus eeldab küll radikaalseid, ent siiski vaid süsteemisisesi reforme. Intersüsteemne kriis on aga süsteemi enda kriis, mis eeldab siiret ühest süsteemist teise. (Elliott, Dowlah 1993: 528) Nõukogude Liidu kokkuvarisemine oli intersüsteemne kriis, tuues kaasa poliitilised, sotsiaalsed ja majanduslikud muutused (Toome, Saro 2021: 153).

Kuivõrd kunstimaailma kontekst ja tuum on omavahel seotud, siis tekib ka küsimus, kas, kuidas või mil määral kutsub konteksti tasemel toimunud kriis esile kriisi kunstimaailma tuumas – kultuurivaldkondadeüleselt loomisprotsessis, loomingu vahendamises ja retseptioonis või kultuurivaldkonniti – ning mis tüüpi kriisiga on tegu (intersüsteemne või intrasüsteemne).

Teoreetilise sissejuhatuse kokkuvõtteks võib väita, et siirdeajastul aset leidnud intersüsteemne kriis ning muutused konteksti tasandil – poliitikas, hariduses ja majanduses – põhjustasid institutsionaalseid muutusi kunstimaailma tuumas, millest on selles artiklis vaatluse all Eesti teatri- ja filmivaldkond.

Eesti teatri- ja filmivaldkonna kujunemislugu

Artikli valdkondlikuks sissejuhatuseks on lühike ülevaade Eesti teatri- ja filmikunsti institutsionaalsest arengust, avaliku sektori toetussüsteemide ajaloolisest kujunemisest ning mõlema valdkonna positsioonist Eesti kultuuriloos, mis annavad taustsüsteemi vastasuunalistele arenguteedele siirdeajastul.

EESTI TEATRIVALDKONNA KUJUNEMINE

Eesti teatri otseseks eeskujuks peetakse baltisaksa teatrit. Eesti teatrisüsteem kujunes 19. sajandi Saksamaa repertuaariteatri mudeli järgi, mis mitmeliigiteatrina hõlmas tavaliselt kolme žanrit: draamat, ooperit ja balletti. Eestikeelne teatritegevus sai alguse 1870. aastail, kui peaaegu kõikides suuremates keskustes asutati eesti seltsid. Nii võibki väita, et praeguse teatrivõrgu alused loodi juba 19. sajandi teisel poolel. Esialgu toetasid teatreid rahaliselt teatriseltsid, mis vastutasid nii teatrimajade ehitamise kui ka hooldamise eest. Esimesed teatrimajad – Vanemuine (1906), Endla (1911) ja Estonia (1913) – omandasid eestlaste jaoks rahvuskultuuriliselt sümboolse staatuse. (Saro 2010: 10)

Eesti Vabariigi ajal (1918–1940) tugines teatrite rahastus peamiselt omatulule ehk piletimüügile, kuid juba vabariigi algusaastatel eraldas riik teatritele väiksemas mahus toetusi. 1919. aastal kattis riik Estonia ja Vanemuise loominguilise kollektiivi palkadest 30% (Uljas, J. 2016: 8), 1920ndate lõpul hakkas riik toetama Tallinna Töölisterit ning alates 1930ndatest ka teisi maakonnakeskuste teatreid. Lisaks toetasid teatreid väikeses mahus linnavalitsused, eriti Tartus ja Tallinnas, ning 1925. aastal asutatud Eesti Kultuurkapital. Riigitoetused (sh Kultuurkapitali kaudu) moodustasid kutseliste teatrite sissetulekust *ca* 45% (Saro 2010: 5–6).

Kui Nõukogude Liit okupeeris Eesti 1940. aastal, tõi see kaasa institutsionaalsed muutused: ühelt poolt natsionaliseeriti kõik suured teatrid ja teisalt suleti poolprofessionaalsed teatrid, peamiselt väikelinnades. Sealjuures eristati suured teatriinstitutsioonid žanrite järgi. Estoniast sai muusikateater, ülejäänud teatritest sõnateatrid ning vaid Vanemuine jäi erandlikult kolmeliigiteatriks. Nii Eesti kui ka kõik Nõukogude Liidu teatrid tegutsesid riiklikult toetatud repertuaariteatritena, millel olid nii teatrihooned kui ka koosseisulised trupid, kellega olid sõlmitud tähtajatud lepingud. (Saro 2010: 14–15, 18)

EESTI FILMIVALDKONNA KUJUNEMINE

Eestisse jõudis vendade Lumière'ide kinematograaf vähem kui aasta pärast leiutamist – juba 1896. aasta sügisel toimusid seansid Tallinna Börsihoones ja Tartu Bürgermusses. Eesti filmi sünniks peetakse Johannes Pääsukese filmijäädvustust Sergei Utotškini õhulennust 27. ja 28. aprillil 1912 Tartus.

Esimese Eesti Vabariigi ajal valmis üle paarikümne mängufilmi. Esialgu tootsid oma raha eest kroonikaid ja mängufilme väikeärimehed ja harrastajatest operaatorid-režissöörid, kes pidid aga oma tegevuse lõpetama turu väiksuse tõttu (Ruus 2000: 10). 1920ndatel tegeles filmivõtetega peamiselt Estonia Film, 1931. aastal asutati Eesti Kulturfilm.

1930ndate alguseks oli filmivaldkond sattunud majanduslikesse raskustesse. Seetõttu võeti 1935. aastal vastu filmitööstust toetav kinoseadus, mis kohustas kinosid kohalikke kroonikaid näitama. 1936. aastal reorganiseeriti Eesti Kulturfilm riiklikuks institutsiooniks, et tagada riigikroonika järjepidev tootmine. Kulturfilm hakkas alluma riigi propagandatalitusele, mis tõi kaasa riikliku toetuse ja tehnilise baasi. (Kärk 2024)

Eesti Kulturfilm natsionaliseeriti septembris 1940. Studio nimi muutus nõukogude ajal korduvalt kuni 1963. aastani, kui studio nimeks sai Tallinnfilm. Nõukogude perioodil oligi Tallinnfilm peamine kinofilmide tootja Eestis, alludes Nõukogude Liidu Kinokomiteele Moskvas. Tallinnfilmi kõrval tegutses vaid 1965. aastal loodud Eesti Telefilm, mis tootis televisioonile peamiselt dokumentaal- ja kultuurifilme, alludes omakorda NSVL Riiklikule Televisiooni ja Raadio komiteele.

Kokkuvõtvalt võib väita, et kui eesti teatril oli rahvusliku ärkamise ajal, mil pandi alus kutselise teatri sünnile, keskne positsioon, mille teater on säilitanud Eesti kultuuriloos läbivalt, siis film oli kuni 1960. aastateni pigem harrastuskunsti tasemel ning nõukogude perioodil tsensuuri kammitsais, alludes Moskva juhistele. Seega pole filmil Eesti kultuuriloos olnud kunagi nii olulist ja tähenduslikku rolli kui teatril. (Lokk 2024)

Siirdeühiskond

Siirdeajastuks peetakse perioodi, mis algas sotsialistliku poliitilise süsteemi kokkuvarisemisega Ida- ja Kesk-Euroopas 20. sajandi lõpus. Üldjuhul loetakse siirdeajastu alguseks Berliini müüri lange-mist 1989. aastal. Kuid endistes idabloki riikides toimusid siirdeajas-tule omased protsessid juba varem. 1985. aastal tuli Nõukogude Liidus võimule Mihhail Gorbatšov, kes algatas ideoloogilised ja majanduslikud reformid. Perestroika eesmärk oli restructureerida Nõukogude Liidu poliitilisi ja majanduslikke institutsioone, kuid intrasüsteemsest kriisist kujunes intersüsteemne kriis (Elliott, Dow-lah 1993: 528). Gorbatšovi reformid viisid Nõukogude Liidu lagunemiseni ja Eesti iseseisvuse taastamiseni 1991. aastal.

Siirdeajal muutusid intersüsteemse kriisi tulemusena poliitilised ja majanduslikud süsteemid, kutsudes ellu uut tüüpi ühiskondliku formatsiooni. Poliitikas toimus üleminek autokraatlikest režiimidest avatud demokraatlikku kodanikuühiskonda, majanduses plaani-majandusest turumajandusse ning kultuuris toimus nõukogulike traditsioonide, väärtuste ja identiteetide asendumine või sümbioos läänelike, demokraatlike ja liberaalsetega¹ (Epnar, Viires 2021: 5).

Siirdeaega mõistetakse kitsamas ja laiemas tähenduses; kitsamas tähenduses peetakse siirdeajastu alguseks Eestis 1985. aastat ja lõpuks 2004. aastat, kui Eesti liitus Euroopa Liiduga (transitsioon), laiemas tähenduses hõlmab siirdeaeg aga sügavaid sotsiaalseid ja kultuurilisi muutusi, mis võivad kesta aastakümneid (transformatsioon) (Lauristin *et al.* 2017: 1). Artikkel keskendub siirdeajastule kitsamas tähenduses.

Artikli kontekstis on oluline tähele panna, et muutused ei olnud eri valdkondades ühesugused ega toimunud samal ajal, vaid võisid leida aset eri kujul, eri ajal, eri suunas ja ka erineva kiirusega. Tegemist oli ebakindla üleminekuperioodiga, kui vanad reeglid enam ei kehtinud

¹ Van Maaneni institutsionaalse kunstimaailma konteksti ja tuuma vastasmõju tulemuseks on uus kollektiivne maailma tajumine: siirdeajastul asendusid eestlastel nõukogulikud traditsioonid ja väärtused liberaalsete ja demokraatlikega ning kujunes välja läänelik maailmavaade.

ja uued polnud veel välja kujunenud. Muutused seoses üleminekuga nõukogulikust ühiskonnast neoliberaalsesse ühiskonda võisid osutada traumaatiliseks, sest elatustase langes järsult ja sotsiaalne ebakindlus suurenes. Postsotsialistlikus siirdeühiskonnas on sotsiaalne ja ajalooline õiglus sageli vastuolus, sealjuures jagavad sotsiaal-majanduslikud ümberkorraldused ühiskonna võitjateks, kes on vähemuses, ning kaotajateks, keda on enamus. (Rämmer 2017: 28–29)

Siirdeajastu periodiseerimisel on võetud aluseks Marju Lauris-tini ja Peeter Vihalemma väljatöötatud periodiseering ehk transiisiooni neli etappi kuni aastani 2004. Neljane jaotus on aluseks ka siirdeajastu kultuuripoliitika kirjeldamisel.

1. Läbimurdeline laulev revolutsioon (1988–1991). Perioodi iseloomustavad poliitilised tegevused, nagu Balti kett, Rahvarinne jt, arutelud Eesti iseseisvuse taastamise võimaluste üle ning 1989. aastal alanud majanduskriis. Periood lõpeb Eesti Vabariigi taasiseseisvumisega 20. augustil 1991. aastal. Sel perioodil välja kujunenud sotsiaalsed jõud ja ideoloogilised diskursused jäävad kogu siirdeaja jooksul Eesti poliitikas toimuvat mõjutama (Rämmer 2017: 30).
2. Erakorralise poliitika ja radikaalsete reformide periood (1991–1994). Perioodi iseloomustab edukas rahareform, millele järgnenud liberaalsed majandusreformid hakkasid valitsuse usaldusväärst kahjustama (Rämmer 2017: 30).
3. Majandusliku olukorra stabiliseerumine (1995–1998). Perioodi iseloomustab majanduskasv.
4. Ettevalmistused Euroopa Liiduga liitumiseks, seesmiste pingete kasv ja arengukriis (1999–2004). Perioodi iseloomustab rahulolematuse liberaalsete reformide sotsiaalsete tagajärgedega, rahvuslik lõhestatus, edukust fetišeeriv siirdekultuur ja materiaalne ebavõrdsus. Samas tõdeti, et reformid olid end õigustanud – nõukogude poliitilise süsteemi asemele oli rajatud uus kapitalistlik ühiskond (Rämmer 2017: 32). Ka Maailmapank tunnistas Eesti majandusreformi edukaks võrreldes teiste Ida-Euroopa riikidega (World Bank 1999: 7).

Siirdeajastu kultuuripoliitika

Institutsionaalses kunstimaailmas on kultuuripoliitika rolliks siduda konteksti ja tuuma. Ühiskondlikus kontekstis määratleb kultuuripoliitika kunstide positsiooni teistes süsteemides ja ka teiste süsteemidega võrdlevalt, näiteks riigieelarve jagunemisel eri sektorite vahel. Kultuuripoliitika ülesanne on aga reguleerida ka kunstimaailma tuuma ja luua võimalused kultuuri arenguks.

Ühiskondlikes kriisisituatsioonides on kultuuripoliitika puhvertsooniks, kus toimub valik, millisel kujul kriis kunstimaailma tuuma üle kandub, kas intersüsteemselt, intrasüsteemselt või on kultuuripoliitika kaitsemehhanism niivõrd tugev, et maandab ja tasalülitab kriisi ning kriis jääb üldse üle kandumata.

Siirdeajastu sotsiaalpoliitilised muutused leidsid väljenduse kultuuripoliitikas, mis omakorda andis raamistiku teatri- ja filmivaldkonna institutsionaalseteks muutusteks.

Kunstimaailma konteksti tasandil toimunud ühiskondlik intersüsteemne siirdekriis mõjutas tugevasti kunstimaailma tuuma, kutsudes esile nii intersüsteemseid (filmivaldkonnas) kui ka intrasüsteemseid kriise, kuid fenomenaalsel moel jäi teatrivaldkond kriisist puutumata.

Üleminekuaja kultuuripoliitikat iseloomustab hehtilisus, ebastabiilsus ning pendeldamine äärmuste – vana ja uue, ida ja lääne, sotsialistliku ja kapitalistliku lähenemise vahel. Peamised märksõnad on riigitoetuste vähesus, kohalike omavalitsuste võimetus kultuuri toetada, puudulik kultuuriseadusandlus, riiklike kultuuriorganisatsioonide sulgemine, kultuurivaldkonna kinnisvara erastamine, kultuuritarbimise langus, erasektori kultuuriorganisatsioonide teke ja kommertskultuuri kasv.

Väidetavalt iseloomustab taasisesisevunud Eesti Vabariigi kultuuripoliitikat läbivalt võitlus kahe kontseptsiooni vahel: kultuuri lahtiriigistamine või kultuuri riiklik toetamine (Allik 2024). Lahtiriigistamiseks oli kolm teed: munitsipaliseerimine, erastamine ja likvideerimine. 1992.–1993. aastail anti kohalikele omavalitsustele

üle kõik rahvaraamatukogud, kultuuri- ja rahvamajad ning enamik kinodest, millele anti uued, sageli merkantiilsed funktsioonid. Riik pakkus omavalitsustele ka teatreid, mida suurte ülalpidamiskulude tõttu vastu ei võetud, sest omavalitsustel puudus selleks tulubaas. Kultuuris erastati kõik need asutused ja tegevusalad, mis olid võimalised kasumit tootma: kirjastused, trükikojad, päevalehed, levimuusika ja filmitootmine. (Allik 1997: 9)

I. LÄBIMURDELINE LAULEV REVOLUTSIOON (1988–1991)

Nõukogude kultuuripoliitikat 1988. aastal iseloomustab ideoloogia rolli nõrgenemine, detsentraliseerimise printsiip ja kultuuripoliitika demokraatlikumaks muutmine. Nii ühiskondlikult kui ka kultuuripoliitiliselt oluline sündmus oli 1.–2. aprillil 1988 toimunud loome-liitude ühispleenum, kus nõuti vabariigi üleviimist isemajandamisele, oma kodakondsuse sisseseadmist ja Eesti NSV suveräänsust. Palju tähelepanu pälvinud ühispleenum näitas kultuuriinimeste rolli olla eestkõnelejaks ühiskondlike muutuste elluviimisel.

Riiklikul tasandil toimunud muudatused puudutasid ENSV Kultuuriministeriumi reorganiseerimist. ENSV Kultuuriministeriumi, ENSV Riikliku Kinokomitee ja ENSV Riikliku Kirjastuste, Polügraafia ja Raamatukaubanduse komitee põhjal loodi 1988. aasta sügisel ENSV Riiklik Kultuurikomitee, mis ei viinud ellu enam üleliidulist kultuuripoliitikat, vaid võttis oma peamiseks ülesandeks eesti rahvusliku kultuuri säilimiseks vajalike tingimuste loomise (Kutman 2009: 77).

Tabel 1. Kultuurikulude protsent riigieelarvest 1988–1990 (Lagerspetz, Raud 1995: 289)

	Aasta	Protsent
Läbimurdeline laulev revolutsioon	1988	0,60
	1989	0,60
	1990	0,74

2. ERAKORRALISE POLIITIKA JA RADIKAALSETE REFORMIDE PERIOOD (1991–1994)

Taasiseseisvumine tõi riiklikul tasandil kaasa kompleksed protsessid ühiskonnakorralduse muutmiseks, samas iseloomustab ülemineku esimesi aastaid nii osatine teadmatumus ja juhuslikkus kui ka ebakindlus ja segadus.

Näiteks on 1991. aasta riigieelarve seaduses kirjas vaid tulud ja kulud (1 627 370 000 rubla) ning juhised finantseerida riigieelarvest asutusi ja üritusi vastavalt eelarve tulude tegelikule laekumisele (RES 1991), kuid jaotust ministriumite valitsemisalade vahel ei ole. Ka 1992. aasta riigieelarve seadus I poolaasta kohta on napp ja üld-sõnaline (RES 1992 I poolaasta). Alles 1992. aasta riigieelarve II poolaastaks, mille tulud ja kulud on tasakaalus (1 508 620 000 krooni), toob välja eelarve jaotuse ministriumite valitsemisalade vahel (RES 1992 II poolaasta). „Seega ei õnnestunud määramatuse tõttu riigieelarvet kinnitada enne 1992. aastat. Seetõttu polnud eelarvet ka kultuuriministriumil. Kultuuriasutused said raha kuude kaupa. Olid küll kinnitatud kuluproportsioonid, raha aga jaotati vastavalt laekumisele. Samal ajal anti paljud kultuuriinstitutsioonid kohalike omavalitsuste hallata, mis sellega toime ei tulnud,“ väidab Jüri Uljas (2015: 19).

Taasiseseisvuse alguses asutati Kultuurikomitee põhjal kultuuriministrium, kuid juba 1992. aasta oktoobris viidi kultuurivaldkond uue kultuuri- ja haridusministriumiga alla. 1990ndate alguses, majanduskriisi tingimustes, toimusid kultuurijuhtimises institutsionaalsed muutused: varem suures osas riigi finantseeritud kultuurivaldkonnad ei suutnud osalise finantseerimisega kohaneda ja paljud kultuuriasutused suleti. Kultuuri infrastruktuur oli rajatud ajal, kui kultuuritarbimine oli palju suurem. Vaatamata sellele, et suurema osa kultuuriministriumiga toetustest said riiklikud kultuuriinstitutsioonid, millel olid hooned, ei piisanud toetustest nende ülalpidamiseks ega personali hoidmiseks. Sel põhjusel soovitasid Euroopa Nõukogu eksperdid ministriumil vähendada kultuurikulutuste institutsioonikesksust. (Uljas, J. 2015: 5, 20)

1994. aastat peetakse Eesti riikliku kultuuripoliitika kujundamise algusaastaks, sest siis ilmus kultuuriministeeriumi ametnike koostatud kultuurikontseptsioon.

Väga oluline sündmus oli 1994. aastal Eesti Kultuurkapitali taasasutamine, mis lõi uued võimalused kultuuri ja loovisikute finantseerimiseks. Kultuurkapitali tulu saadakse riigieelarvesse laekunud alkoholi- ja tubakaaktsiisist, hasartmängumaksust, varalistest annetustest ja pärandustest ning Kultuurkapitali vara paigutamisest saadud tulust.

Tabel 2. Kultuurikulude protsent riigieelarvest 1991–1994 (Lagerspetz, Raud 1995: 289)

	Aasta	Protsent
	1991	1,21
Erakorralise poliitika ja radikaalsete reformide periood	1992	2,59
	1993	2,17
	1994	2,59

3. MAJANDUSLIKU OLUKORRA STABILISEERUMINE (1995–1998)

Pärast majanduskriisi hakkasid kultuurivaldkonna riigitoetused suurenema. Ometi jätkus kultuurirahastuse institutsioonikeskus: 1995. aasta riigieelarves said kultuuritoetustest 76% teatrid, muuseumid, raamatukogud ja kontserdiorganisatsioonid (Uljas, J. 2015: 122).

1. jaanuaril 1996 eraldati kultuuri- ja haridusministeerium. Kultuuriministeeriumi vajalikkust põhjendati sellega, et ühendatud ministeerium oli ebaproportsionaalselt suur, hallates 20% riigieelarvest, st 11 ministeeriumi seas haldas üks ministeerium tervelt viiendikku riigieelarvest (Allik 2024).

1996. aastal toimusid kultuuriministeeriumi initsiatiivil kultuurifoorum ja Eesti kultuurikongress. Seeläbi püüti kaasata laiemat avalikkust ministeeriumi ametnike loodud kultuurikontseptsiooni edasiarendamiseks. Tehtud töö tulemuseks oli 1996.–1997.

aastal väljatöötatud dokument „Eesti riigi kultuuripoliitika põhi- alused”, mille Riigikogu kiitis heaks 1998. aastal. Selle dokumendi järgi on kultuuripoliitika põhieesmärk tagada eesti rahvuskultuuri traditsioonide kestmine, vähemusrahvuste kultuuriautonoomia toetamine ning professionaalse ja rahvakultuuri elujõulisus kõigis kultuurivaldkondades. Niisamuti tuuakse välja, et kultuuri riiklikul rahastamisel on prioriteediks tegevuse sisu, innovaatus ja rahvuskultuuriline tähendus, mitte aga tegija kuuluvus ühe või teise omandivormiga seotud kultuuriinstitutsiooni alla (Riigi Teataja 1998).

Kultuuriministeriumi teine prioriteet oli kultuuriseadusandliku baasi loomine, mis seni puudus, v.a muinsuskaitse, raamatukogundusel ja elektroonilisel meedial. Kui riiklikku seadusloomet iseloomustas horisontaalsus, siis sel perioodil hakati kultuuriministeriumis ette valmistama vertikaalseid ehk valdkonnapõhiseid seadusi. 1995–1999 võttis Riigikogu vastu 11 kultuuriministeriumi ettevalmistatud seadust, sh etendusasutuse seadus ja rahvusoperi seadus (mõlemad 1997). Kinoseadust valmistati küll aastaid ette, ent see jäi vastu võtmata, kuna puudus institutsioon, millele see seadus rakenduks (Allik 2024).

4. ETTEVALMISTUSED EUROOPA LIIDUGA LIITUMISEKS, SEESMISTE PINGETE KASV JA ARENGUKRIIS (1999–2004)

Koos „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustega” võeti vastu vabariigi valitsuse tegevuskava riigi kultuuripoliitika elluviimiseks lähiaastatel, kus igale kultuurivaldkonnale olid ette nähtud eesmärgid.

Siirdeajastu kultuurivaldkonna riiklik rahastus

Tabel 3 annab ülevaate siirdeajastu riiklikust rahastusest vastavalt igal aastal vastuvõetud riigieelarve seadusele: riigieelarve tulud ja kulud ning nende vahe (2003–2004 oli riigieelarve miinuses), kultuuriministeriumi (1993–1995 kultuuri- ja haridusministeriumi)

eelarve maht, selle protsent riigieelarvest, teatrivaldkonna ja filmivaldkonna toetused, nende protsent kultuuriministeeriumi eelarvest ning teatri- ja filmivaldkonna toetuste erinevus. Teatri- ja filmivaldkonna toetustes on arvestatud nii tegevustoetusi kui ka investeringuid hoonetesse, seadmetesse, transpordivahenditesse, tehnikasse, muusikainstrumentidesse jne.

Kuna riigieelarves on jaotust ministeeriumiti võimalik eristada täiskalendriaastate lõikes alles alates 1993. aastast, siis annab tabel detailse ülevaate perioodist 1993–2004.

1996–2000 eraldas kultuuriministeerium projektitoetusi teatri-, muusika- ja kunstiürituste toetamiseks, ent neid pole teatrite rahastuses arvesse võetud, kuna ministeeriumi arhiivist ei õnnestunud saada täpset infot valdkondliku jagunemise kohta.

Tähelepanuväärne on kultuurivaldkonna rahastuse suur protsent riigieelarvest, varieerudes 3,17% ja 5,26% vahel (1992–1995, kultuuri- ja haridusministeeriumi perioodil on täpse protsendi eraldamine ühiseelarvest keeruline). Ühelt poolt ongi väikeriigi omakultuuri elushoidmine ja ülalpidamine kallis, teisalt tuleb arvestada ka kultuurivaldkonna rahastuse omapära: kui tavapäraselt finantseerivad Euroopa riigid kultuuri lisaks riigitoetustele suures osas ka kohalike omavalitsuste kaudu (sageli kultuuriinstitutsioonide eelarvetes umbes kolmandiku mahus), siis Eesti kultuuripoliitikas on kohalike omavalitsuste panus läbi ajaloo olnud väike.

Tähelepanuväärne on teatri- ja filmivaldkonna riikliku rahastuse erinevus. Kuna nõukogude aja riiklikule rahastusele, eriti Moskvast eraldatud filmitoetustele, on arhiivides ligipääs komplitseeritud, siis saab toetuda vaid valdkonnas tegutsenud inimeste hinnangutele. Tiina Lokk (2004) väidab, et nõukogude ajal oli teatrite rahastus ENSV eelarvest ja filmivaldkonna rahastus üleliidulisest eelarvest enam-vähem võrdne, sest mõlema kultuurivaldkonna toimimismudelites oli palju sarnast.

Kui aastail 1996–2004 moodustab teatrivaldkonna toetus kultuuriministeeriumi eelarvest 14,51–19,11%, siis filmivaldkonna rahastus on maksimaalselt 3,19%. Nii saab teatrivaldkond võrreldes

Tabel 3. Riigieelarve 1993–2004

	Riigieelarve tulud	Riigieelarve kulud	Riigieelarve tulude- kulude vahe	Riigieelarve kulude protsent tuludest	Kultuuri- ministeeriumi valitsemisala kulud
1993	3,704,000,000	3,704,000,000	0	100.00	756,609,000
1994	5,793,000,000	5,793,000,000	0	100.00	1,196,872,200
1995	8,797,300,000	8,797,300,000	0	100.00	1,959,315,500
1996	13,252,956,000	13,252,956,000	0	100.00	543,059,000
1997	12,512,034,000	12,512,034,000	0	100.00	657,083,400
1998	14,967,518,500	14,967,518,500	0	100.00	787,572,200
1999	18,464,506,700	18,464,506,700	0	100.00	889,821,500
2000	28,530,988,300	28,530,988,300	0	100.00	1,020,706,900
2001	29,786,050,000	29,786,050,000	0	100.00	1,045,020,000
2002	33,130,693,000	33,130,693,000	0	100.00	1,169,451,800
2003	38,434,017,600	38,758,141,200	-324,123,600	100.84	1,321,058,700
2004	47,619,732,025	47,699,931,444	-80,199,419	100.17	1,512,217,373

filmivaldkonnaga sõltuvalt aastast 5–11 korda suuremat riiklikku toetust.

Alates 1994. aastast lisanduvad toetused Eesti Kultuurkapitalist.

Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti teatrivaldkonnas

Teatrivaldkond eristub siirdeajastul institutsionaalse stabiilsusega nii teistest kultuurivaldkondadest Eestis kui ka teistest postsotsialistlikest riikidest, kus paljud teatrid suleti majanduskriisi tõttu

Kultuuri- ministeeriumi protsent riigieelarvest, perioodil 1993– 1995 kultuuri- ja haridus- ministeerium	Teatri- valdkond	Protsent KM eel- arvest	Filmi- valdkond	Prot- sent KM eel- arvest	Filmi- valdkonna protsent teatri- valdkonnast	Mitu korda on teatri- valdkonna toetus filmi- valdkonna omast suurem
20.43	29,273,400	3.87	24,000	0.00	0.08	1219.73
20.66	28,367,000	2.37	3,150,000	0.26	11.10	9.01
22.27	74,041,200	3.78	7,040,000	0.36	9.51	10.52
4.10	92,406,000	17.02	17,350,000	3.19	18.78	5.33
5.25	116,828,000	17.78	19,390,000	2.95	16.60	6.03
5.26	145,376,600	18.46	19,590,000	2.49	13.48	7.42
4.82	167,407,500	18.81	21,350,000	2.40	12.75	7.84
3.58	148,064,500	14.51	23,750,000	2.33	16.04	6.23
3.51	198,367,200	18.98	19,370,000	1.85	9.76	10.24
3.53	223,531,300	19.11	34,337,400	2.94	15.36	6.51
3.41	241,707,600	18.30	34,337,400	2.60	14.21	7.04
3.17	273,497,013	18.09	36,737,400	2.43	13.43	7.44

(Saro 2010: 21). Arvestades Eestis aset leidnud reforme, on tegemist omalaadse fenomeniga. Ühelt poolt võib seda nimetada teatrivaldkonna rajasõltuvuseks (Einasto, Lagle 2018), kuid teisalt tähendas see põhimõttelisi kultuuripoliitilisi otsuseid ja survegruppide mõjujõudu. Võib väita, et siirdekriis ja väliskeskkonnas toimunud šokid jätsid teatrisüsteemi suures osas puutumata. Loomulikult mõjutasid teatrivaldkonda üldised ühiskondlikud tendentsid, nagu elatus taseme langus jm, kuid valdkonna sees ei toimunud ei intersüsteemset ega intrasüsteemset kriisi.

TEATRIEKSPERIMENT

Nõukogude aja lõpuperioodil (1988) oli Eestis kümme riigi toetatud repertuaariteatrit: ENSV Riiklik Akadeemiline Ooperi- ja Balletiteater Estonia, Tallinna Riiklik Akadeemiline Draamateater, ENSV Riiklik Vene Draamateater, ENSV Riiklik Noorsooteater, ENSV Riiklik Nukuteater ja ENSV Riikliku Filharmoonia Vanalinna stuudio, mis asusid Tallinnas, ning maakonnateatrid ENSV RAT Vanemuine Tartus, Rakvere teater, Ugala Viljandis ja teater Endla Pärnus. Need olid nõukogude ajale omaselt püsitrupiga repertuaariteatrid, mida ideoloogiliselt kontrollisid Kommunistliku Partei funktsionäärid ja mis allusid tsensuurile (Epner 2021: 74). Tsensuur hakkas kaduma alates 1986. aastast, kuid vastavad institutsioonid tegutsesid edasi (Saro 2018: 284).

Teatrivaldkonnas päädis uuendamine nn teatrieksperimendiga 1987. aastal. NSVL Ministrite Nõukogu määruse alusel otsustati valitud teatrites rakendada teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks komplekssperimenti, mis sisuliselt tähendas seda, et teatritele anti lääneriikide eeskujul vabamad võimalused nii organisatsioonilistes kui ka finantsküsimumustes. Kõige enam läksid eksperimendiga kaasa Eesti ja Leedu teatrid. (Viller 2004: 65–66) Teatrieksperiment andis võimaluse töötada iseseisvalt välja kollektiivide loomingu- ja majandusliku ja sotsiaalse arengu plaanid, millele nägi iga liiduvabariigi kultuuriministerium ette vajalikud investeeringud. Sisuliselt anti teatritele suurem õigus suunata repertuaari ja tõsta uuslavastuste arvu, rakendada paindlikku piletihinda vastavalt elanikkonna ostuvõimele, otsustada koosseisu suuruse üle, korraldada loomingu- ja majandusliku koosseisu jaoks konkursse, valida loomingu- ja majandusliku kollektiivi poolt kunstinõukogusid, määrata töötajatele preemiaid ning tegeleda töötajate sotsiaalse arenguga. Selleks kehtestati teatritele aastaplaanides järgmised näitajad ja printsiibid: teenindatavate küllastajate arv, tulubaasi kasv toob kaasa töötasu tõusu, stabiilse suurusega riigidotatsioon. (Viller 2004: 66)

Teatrieksperimenti positiivseks tulemuseks oli eelkõige paindlikum hinnakujunduspoliitika, mis võimaldas teatritel teenida omatulu. Selle tulemusena tõusis teatripersonalile makstav palk, oli võimalik truppi suurus optimeerida ja värvata uusi näitlejaid. Eksperimenti negatiivseks küljeks oli näitlejate ülekoormus, kuna majanduslik efektiivsus sai prioriteediks ja näitlejad pidid andma palju etendusi. Samuti avaldas see negatiivset mõju repertuaaripoliitikale: 1980ndate lõpul oli repertuaaris palju kommertslikke lavastusi. (Viller 2004: 68) Ometi oli just sel perioodil teatrite külastatavus Eestis tipus – 1987. aastal 1,723 miljonit ehk tunduvalt rohkem kui Eesti elanike arv (Pesti 2018: 135).

Teatrieksperiment kutsus ellu ka institutsionaalsed muutused seoses esimeste erateatrite tekkega. Uut tüüpi statuut võimaldas asutada stuudioteatreid, millele anti juriidilised ja majanduslikud õigused. Esimene neist Eestis oli 1987. aastal loodud stuudiotheater Viadukt. Enamik 1980. aastate lõpus loodud väiketruppe olid ebastabiilsed ja eksisteerisid lühikest aega (Epner 2021: 76).

1989. aastal viidi teatrid kogu Nõukogude Liidus üle uutele majandustingimustele:

1. Riiklik toetus on seotud küllastaja piletihinna kompenseerimisega.
2. Teatritel võimaldatakse vastu võtta annetusi ja toetusi.
3. Kaotatakse piirangud koosseisu suurusele, töö- ja lisatasudele ning preemiatele.
4. Antakse õigus suhelda välispartneritega.
5. Lubatakse mitteriiklike teatrite loomist. (Viller 2004: 70)

TEATRISÜSTEEMI SÄILIMINE

Erinevalt teistest Ida-Euroopa postsotsialistlikest riikidest säilitati Eestis pärast taasiseseisvumist tänu riiklikule kultuuripoliitikale nõukogudeaegne teatrisüsteem (Saro 2010: 27). Ühtki teatrit ei suletud. Riiklik rahastamine jätkus sarnase loogika alusel nagu 1987. aasta teatrieksperimenti ja 1989. majandustingimuste regulatsiooni

ajal, st riiklik toetus seoti küllastaja piletihinna kompenseerimisega. Säilis peanäitejuhtide ja teatridirektorite ametisse nimetamise kord.

Teatrivaldkonna lahtiriigistamist seega ei toimunud. Teatrite erastamise vastu tunti küll huvi, kuid teatrijuhid seisis sellele vastu. Erastati vaid ENSV Teatriühingu Tööstuskombinaat, mille ülesanne oli remontida lavatehnikat ja dekoratsioone ning ömmelda kostüüme (Allikmaa 2024).

RIIKLIK FINANTSEERIMINE

1990ndatel riik teatrite toetusi ei vähendanud, vaid pigem suurendas, ent riigitoetused polnud piisavad suurte hoonete ülalpidamiseks. „Riik tõstis küll nominaalselt teatritöötajate palka, kuid raha selleks ei andnud. Kuna piletituluga kattis teater oma kuludest ainult 13,8% ja leiti, et omavahenditest oleks võimalik katta kõige rohkem 20% kuludest, siis kaaluti 1995. aastal truppide koondamist,“ väidab Jüri Uljas (2015: 46).

Paljud teatrid, mis tegutsesid väljaspool Tallinna, leidsid end nõukogudeaegsete suurte teatrihoonete vangina. Majade ülalpidamine oli väga kallis ja 500-kohalisi saale linnades, kus elas 20 000 – 40 000 inimest (nt Rakvere, Viljandi, Pärnu), polnud enam tarvis. Samas otsustati neist majadest mitte loobuda. (Saro 2010: 30)

Alates taasiseseisvumisest on kultuuriministeeriumi iga-aastases eelarves lisaks teatrite tegevustoetustele olnud ka eraldised investeeringuteks. Sisuliselt tehti korda kõik riigile kuuluvad teatrihooned ning varustati need vajalike teatritehnoogiliste seadmete, transpordivahendite ja muusikateatrite puhul ka instrumentidega. Peamised investeeringud tehti aastatel 1994–1999, kui teatritele eraldatud toetustest läks investeeringuteks kuni 16%.

21. sajandi alguseks olid kõik Eesti teatrihooned värskelt renoveeritud, mis tõi aga kaasa küsimused kultuuripoliitiliste prioriteetide kohta: mis on riigile olulisem, kas toetada teatrikunsti või kinnisvara (Saro 2010: 30).

Eesti Vabariigi valitsus jätkas olemasolevate teatrite toetamist, jättes praktilised küsimused ja repertuaari iga teatri enda otsustada. Kultuuripoliitika kontekstis pole teatrite tähtsust rahvuskultuurile kunagi analüüsitud, vaid piiratud toetused on eraldatud peamiselt riiklike institutsioonide miinimumvajaduste rahuldamiseks (Saro 2010: 27).

TEATRIVALDKONNA INSTITUTIONAALNE MITMEKESISTUMINE

Siirdeajal leidsid teatrivaldkonnas aset olulised muutused institutsionaalsel tasandil, mis mitmekesistasid valdkonda. Toimus kaks erateatrite loomise lainet:

I laine 1987–1996, mille kutsus esile majanduslangus: Pirgu Laulu- ja Näitemängu Seltskond (1987), VAT Teater (1987), Teater Tuuleveski (1988), Ruto Killakund (1989–1992), Tartu Lasteteater (1989–2000), Ilmarine (1989), Von Krahli Teater (1992), Fine 5 Tantsuteater (1992), Theatrum (1994), Emajõe Suveteater (1996).

II laine 2000–2005, mille kutsus esile majanduskasv: R.A.A.A.M (2000), Kanuti Gildi SAAL (2001), Saueaugu Teatritalu (2001), Kell Kümme (2003), Uus Vana Teater (2004), Nargen Opera (2004), Pärimusteater Loomine (2004), Vana Baskini Teater (2005), Sõltumatu Tantsu Ühendus (2005).

Paljude erateatrite eesmärk oli pakkuda kunstilist alternatiivi riigiteatritele. Erateatrite teke on seotud ka näitlejate ja lavastajate vabakutselisuse üha suurema eelistamisega teatrivallas. Majanduskriisi ajal võimaldas erateatrite loomine pakkuda üha suuremale hulgale vabakutselistele erialast tööd, majandusbuumi ajal aga saada osa üldisest majanduskasvust.

Munitsipaliseerimisprotsess leidis aset vaid Tallinnas, kui Noorsooteatrist sai 1994. aastal Tallinna Linnateater. Munitsipaliseerimise käigus sõlmiti kokkulepe, et riigitoetuse eest kaetakse teatritöötajate palgad, Tallinna linn katab aga teatri majanduskulud,

saades sealjuures riigilt tasuta 15 hoonet kohustusega need renoveerida. Nii kasvas Tallinna Linnateatri avaliku sektori toetus kahekordseks. (Põldmaa 2024)

Teatrivaldkonda rikastasid ka rahvusvahelised suhted ja organisatoorsed uuendused lääne teatrite eeskujul. Juba 1980ndate lõpust alates käivitati mitme erateatri rahvusvaheline koostöö, peamiselt Soomega, lisaks hakati nii riigi- kui ka erateatritesse kutsuma lavastama prominentseid välislavastajaid. Teatrivaldkonna oluliseks maamärgiks oli rahvusvahelise teatrifestivali Baltoscandal loomine 1990. aastal, et tutvustada Eesti publikule kaasaegset eksperimentaalteatrit. Aastal 2000 hakkas Tallinna Linnateater korraldama rahvusvahelist festivali „Talveöö unenägu”.

Alates taasisesisvumisest viisid teatrid lääne eeskujul läbi organisatoorseid uuendusi, nagu efektiivsem töökorraldus, mängukava täpsem planeerimine, piletimüügisüsteemi uuendamine, näidendite avalikud lugemised, publiku-uuringute tegemine jne (Allikmaa 2024). Olulised institutsionaalsed arengud olid seotud teatrivaldkonna eestkoste- ja katusorganisatsioonide tekkimisega, mis tugevdasid ja korrastasid teatrisüsteemi.

1987. aastal reorganiseeriti Eesti Teatriühing Eesti Teatriliiduks, mis esindab teatrivaldkonna töövõtjaid ja koondab ametiühinguid. Teatriliidule eraldati maja aadressil Uus 5.

1991. aastal loodi Eesti Teatrijuhtide Liit² – nii riigi- kui ka erateatrite juhte koondav katusorganisatsioon. Teatrijuhtide Liit oli algusest peale kultuuriministeriumi koostööpartner, tehes ettepanekuid nii riiklike toetuste eraldamise printsiipide kui ka etendus- asutuse seaduse väljatöötamise kohta (Põldmaa 2024). 1998. aastal ühines liit üleeuroopalise etenduskunstide tööandjate võrgustikuga PEARLE* ehk Euroopa Etenduskunstide Tööandjate Liitude Liiga.

1994 loodi Eesti Näitemänguagentuur³ – autoriõigusi vahendav ja omadramaturgiat arendav organisatsioon, mis kogub Soome

² Alates 2006. aastast Eesti Etendusasutuste Liit.

³ Alates 2007. aastast Eesti Teatri Agentuur.

eeskujul ka Eesti teatrite statistikat (Simmo 2023). Tegemist oli valdkondliku algatusega. Kõik riigiteatrid loobusid kindlast protsendist kultuuriministeeriumi tegevustoetusest, et finantseerida Näitemänguagentuuri loomist (Põldmaa 2024).

KÜLASTATAVUS

1990ndate alguses kahanes teatrite külastatavus võrreldes nõukogude aja tipuga 1987. aastal enam kui poole võrra. Aastaks 1992 oli teatrite külastatavus langenud alla 700 000 – viie aastaga oli kaotatud rohkem kui pool publikust ehk ligi miljon külastajat. Regulaarsete teatrikülastajate arv vähenes: 1985 külastas teatrit vähemalt üks kord aastas 88% elanikkonnast, 1993. aastal 63% ja 1998. aastal 44% (Järve 1999: 32).

Sellist publiku hulga vähenemist ei osatud ette näha. Üheks põhjuseks võib pidada elatusaseme langust: maksujõulist publikut oli vähe ja samas oli tekkinud konkurents vabale rahale. Teiselt poolt olid poliitilised muutused ühiskonnas jätnud kultuurivaldkonna ilma nõukogude ajal saavutatud opositsiooni rollist (Rähesoo 2011: 457). Teater elas seda üle eriti valuliselt. Teatavas mõttes oli teater kaotanud kompassi, sest enam ei teatud publiku soove, samas oli omatulu teenimise vajadus suur; et tagada vähenenud lojaalsele publikule pidev repertuaari uudsus, eksperimenteeriti ja katsetati ning suurendati hüppeliselt uuslavastuste arvu (Allikmaa 2024).

TEATRIVALDKONNA SEADUSED JA KULTUURIPOLIITILISED SUUNISED

Teatrivaldkonna institutsionaliseerimise ja teatrisüsteemi korrastamise seisukohalt on oluline ka 1990ndate lõpu õiguslik regulatsioon ning riiklikud kultuuripoliitilised juhised.

1997. aastal Riigikogus vastu võetud etendusasutuse seadus sätestab etendusasutuse mõiste, selle tegevuse korraldamise, eelarve, finantseerimise, vara ja aruandluse (Riigi Teataja 1997). 2003. aastal võeti vastu seaduse uus redaktsioon, mis toob välja ka riigieelarvest

toetuse määramise põhimõtted (§ 16): toetus määratakse etenduse või kontserdi külastaja toetusena, millega „hüvitatakse etendusastutusele külastaja teenindamise tegeliku kulu ja arvestusliku piletihinna vahe. Toetuse määramise alus on kultuuriministeeriumi tellitav külastajate arv ja uute lavastuste või kontserdikavade arv ning nende teenindamiseks tehtavad kulutused, mis tulenevad töötajate tasustamisest ja vara haldamisest” (Riigi Teataja 2003). Need printsiibid on sarnased 1987. aastal teatrieksperimentis ja 1989. aastal majandustingimuste regulatsioonis kirjapanduga. 1997. aastal võeti vastu eraldi seadus avalik-õiguslikule rahvusoperile Estonia.

Kultuuripoliitilisi juhiseid aga riik teatrivaldkonnale ei andnud. 1998. aastal vastu võetud „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustes” sõnastati teatrivaldkonna kohta vaid järgmist: jätkub teatrikunsti riiklik toetamine (Riigi Teataja 1998). Kuid koos põhialuste heakskiitmisega võeti vastu ka vabariigi valitsuse tegevuskava lähiaastateks, kus teatrikunsti kohta oli kirjas kolm punkti, milles kirjeldati teatrisüsteemi ja selle finantseerimist tervikuna ning materiaalse baasi arendamist. Olulisim aspekt oli jätkata teatrikunsti riiklikku toetamist teatri omandivormist olenemata, et hoida teatrikülastajate arv vähemalt 800 000 külastuse tasemel aastas ja keskmine piletihind mitte üle 1% riigi keskmisest palgast. (Riigi Teataja 1998)

TEATRIVALDKONNA KOKKUVÕTE

Kunstimaailma kontekstis toimunud välistekkeline šokk ja intersüsteemne kriis ei jõudnud teatrivaldkonda tänu kultuuripoliitilisele puhvertsioonile ja kaitsemehhanismile, kuid valdkonnas toimusid ühiskondliku formatsiooni muutuse tõttu mõningad muutused.

Kunstimaailma tuuma tasandil toimusid teatrivaldkonnas järgmised muutused:

- loomisprotsess: toimus institutsionaalne mitmekesistumine seoses erateatrite, festivalide ja eestkosteorganisatsioonide tekke ning vabakutseliste arvu suurenemisega, niisamuti suurenesid väljundite tasandil teatrilavastuste liigid

- (eksperimentaalteater ja erateatrite kunstilised alternatiivid riigiteatritele, kuid ka kommertsikultuur) ja hulk (uuslavastuste arvu kasv);
- loomingu vahendamine: toimus institutsionaalne mitmekesistumine, kuna (era)teatrid ja festivalid võtsid kasutusele erinevaid etenduspaiku (k.a kohaspetsiifilised ja suveteatrite lavastused leitud paikades) ja nii kasvas väljundina ka kunstisündmuste hulk;
 - retseptsioon: drastiliselt vähenes külastajate hulk, mis 1990ndate jooksul hakkas tasahilju taas kasvama, samuti muutusid publiku struktuur (sh vähenes lojaalse publiku hulk), vastuvõtjate vajadused (valikuvõimalused ja konkurents kultuuri- ja meelelahutussektoris suurenesid) ja kogemused (eksperimentaalteater ja kommertsikultuur, samas polnud teatril enam ühiskonnas opositsiooni rolli jms).

Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti filmivaldkonnas

Eesti filmivaldkond sattus üleminekuajal sügavasse kriisi: kokku kukkusid nii filmisektori riiklik rahastus, infrastruktuur kui ka turg. Sisuliselt elas filmivaldkond 1990ndatel läbi kolm katastroofi korraga: riikliku rahastuse drastiline vähenemine, Tallinnfilmi kui nõukogudeaegse filmitootmise monopoli likvideerimine ning üle-eestilise kinovõrgu kokkukukkumine. Jõulise lahtiriigistamise tulemusena sattus filmisektor taasiseseks ajale varjusurma ja pidi hakkama ennast uuesti üles ehitama. Kuid filmivaldkonna kriis polnud siinses regioonis ainulaadne: kõikide Ida-Euroopa riikide filmitööstused elasid 1990ndate alguses läbi suured kärped, kõigi kolme Balti riigi filmivaldkonnas valitses kriis (Dabrovskas 2022: 142).

Võib väita, et siirdekriis ja väliskeskkonnas toimunud šokid tabasid Eesti filmivaldkonda teiste kultuurivaldkondadega võrreldes pea kõige tugevamini. Ühiskonnas aset leidnud intersüsteemne

kriis kandus üle filmisektorisse, kus tuli üles ehitada täiesti uus süsteem. Erinevalt teatrivaldkonnast ei pakkunud kultuuripoliitika filmivaldkonnale mingit puhvrit ega kaitset (vähemalt 1990ndate teise pooleni, kui teadvustati kriisi sügavus).

RIIKLIKU FINANTSEERIMISE DRASTILINE VÄHENEMINE JA TALLINNFILMI LIKVIDEERIMINE

Nõukogude ajal oli Eesti filmivaldkond ainsa kultuurivaldkonnana Moskva otseses alluvuses; Moskvast finantseeriti filmitootmist ja -levi ning ühtlasi tsenseeriti filme (Lokk 2004). „Paljud teemad ja probleemid, mille kajastamisega tegelesid eesti teater ja kirjandus, olid filmikunstis Moskva ideoloogilise diktaadi tõttu välistatud. Eesti film proovis rääkida päevakajalistest probleemidest mõistukeeli, ajalooliste paralleelide abil, või oli sunnitud lihtsalt valetama,“ väidab Tiina Lokk (2004). Perestroika ajal tsensuur leevenes ning hakati tegema filme seni mahavaikitud sotsiaalsetest probleemidest ja tabuteemadest, nagu Eesti aeg, mustlased, rahvusvähemused, geid, prostituudid, vangid jne (Ruus 2024).

Nõukogude perioodil oli kinofilmide peamine tootja Eestis Tallinnfilm, mille põhilise tulubaasi moodustas Nõukogude Liidu Kinokomitee (Goskino) toetus. Kinokomitee tellis igal aastal 3–4 mängufilmi ja mitu animafilmi. Ringvaateid ja dokumentaalfilme, mille tootmine oli mängufilmidest tunduvalt odavam, rahastati ENSV eelarve kaudu (Ruus 2024). Tallinnfilm oli monopoolne riiklik kompleksstuudio, kus toimus filmide tootmisprotsess algusest lõpuni. Tallinnfilmile kuulusid paviljonid Kaupmehe tänaval ja Hiiul, mustvalge laboratoorium, heliateljee, ülesvõtetechnika tsehh, dekoratsiooni- ja kostüümiladu, dublaažiosakond, transpordi-, valgus- ja pürotehnika osakond. Nukufilme valmistati Randvere paviljonis. Alates 1984. aastast oli Tallinnfilmis kolm loominguulist tootmisühendust (LTÜ): mängufilmide LTÜ, kroonika-, dokumentaal- ja populaarteaduslike filmide LTÜ ning joonis- ja nukufilmide tegemiseks multifilmide LTÜ. (Ruus 2024)

Perestroika tõi kaasa Tallinnfilmi monopoli lõpu. „1989. aastal lõpetas Goskino rahvuslike filmivaldkondade rahastamise, kuid Eesti NSV eelarvest eraldati sel aastal filmide tootmiseks ainult 700 000 rubla. Seega kaotas filmindus nõukogude aja lõpus Moskva kui rahastaja ja Eesti seda rolli üle ei võtnud,“ väidab Jüri Uljas (2015: 44). 1990. aastal lõpetati Tallinnfilmi mängufilmide LTÜ tegevus. Aastal 1991 oli Tallinnfilmi struktuuris vaid 21 osist, sh stuudiod Joonisfilm ja Nukufilm ning kroonika stuudio (Ruus 2024).

Eesti taasiseseisvumisel 1991. aastal kadus sisuliselt filmide tootmise riiklik rahastus. Kroonile üleminek pingestas 1992. aasta keskel rahastamise võimalusi veelgi: riigieelarves ei olnud ei 1991., 1992. ega 1993. aastal filmide tootmiseks finantsvahendeid ette nähtud. 1990ndate esimesel poolel valmisid filmid vaid inertsist, tänu Nõukogude Liidu lõpuperioodil saadud rahastusele (Lõhmus 2024; Reidolv 2024).

Institutsionaalselt märgiline sündmus 1990ndatel oli Tallinnfilmi likvideerimine, mida kahjuks varjutab tänini saladuseloor. Aastatel 1990–1992 toetas kultuuriministeerium Tallinnfilmi vaid niipalju, et säiliksid stuudio ja materiaalne baas, filmide tootmiseks rahastust ei antud. Filme püüti küll edasi toota, ent ilma riikliku toetuseta satuti võlgadesse.

1992. aastal muudeti Tallinnfilm riiklikuks aktsiaseltsiks. Riikliku finantseerimise lõpetamise tõttu alustati ligikaudu 500 töötajaga organisatsioonis suuremahulist koondamist. Pikaajalise filmikogemusega režissöörid, operaatorid, toimetajad, monteerijad, nuku- ja joonisfilmi erialade tippspetsialistid jt kaotasid töö. 1994. aastal koondati nuku- ja joonisfilmi stuudiod, mille põhjal loodi AS Nukufilm ja AS Eesti Joonisfilm. 1995. aastast lõpetati Tallinnfilmis nii mängu- kui ka dokumentaal- ja animafilmide tootmine. (Ruus 2024)

Tallinnfilmi toonane juht Toivo Tomson kirjeldab majanduslikult rasket seisu: Tallinnfilmil oli jooksvalt suur võlg, ennekõike riigimaksude osas, ja infrastruktuur oli amortiseerunud. Tulevikuvision oli kultuuri- ja haridusministeeriumi kultuurikontseptsioo-

nis sõnastatud Tallinnfilmi reformimisena filmitootmise tehniliseks keskuseks, mis ise filme ei tooda, ent peab teenindama nii Eesti väikestuudioid kui ka välistellijaid. (Säde 1994)

1993. aastal muutis kultuuri- ja haridusministeerium filmivaldkonna rahastamist: institutsionaalse toetuse ehk senini Tallinnfilmi monopoolse finantseerimise asemel võeti kasutusele projektipõhine rahastus, millele oli võimalik kandideerida kõigil valdkonnas tekkinud väikestudiotel. Seega lisandus ministeeriumi taotlusvormidele uus amet – produtsent. Rahapuuduse tõttu ei saanud aga komisjon alustada tööd enne 1994. aasta jaanuari. (Uljas, J. 2015: 45) Sealjuures nägi riigieelarve 1994. aastaks filmivaldkonnale ette vaid sümboolse toetuse, 3,15 miljonit krooni, mis oli üheksa korda väiksem kui sama aasta riiklik toetus teatritele.

Samal aastal toimus Toompea lossi ees valdkonna alarahastuse pärast filmiinimeste aktsioon, mis päädis filmilintide põletamisega. Reaktsioonina suurendas riik 1995. aastal filmivaldkonna rahastust peaaegu 2,6 korda.⁴ Kui 1996. aastal eraldus kultuuriministeerium haridusministeeriumist, siis rahastusprintsipiides see muudatusi kaasa ei toonud, küll aga hakkasid tõusma toetused. 1996. aastal kasvasid filmivaldkonna riiklikud toetused 2,5 korda ja vahe teatrivaldkonna rahastusega kahanes viiekordseks.

1997. aastal likvideeriti RAS Tallinnfilm ja asutati Eesti Filmi Sihtasutus, milles riigikontroll nägi kultuuriministri soovi vabaneda võlgades vaevlevast riiklikust äriühingust (Sepp 2022: 71). 1998. aastal algas Tallinnfilmi hoonete ja infrastruktuuri müük. Kinoliidu infolehes Pääsuke anti avalikult teada, et plaanitakse müüa Tallinnfilmi kolm kinnistut, et saadud tuluga ehitada üles Eesti Filmi Keskus ning soetada selle jaoks uus filmitootmise tehnoloogia. Eesti Filmi Keskuse rajamiseks eelistati Tallinnfilmile kuuluvat krunti Kaupmehe tänaval, ent alternatiividena kaaluti ka Hiiu-Suurtüki või Mureli tänava kinnistut (Iho 1998). Tallinnfilmi

⁴ Samas suurenes ka teatrite riiklik toetus, mille tulemusena said teatrid üle kümne korra rohkem raha kui film.

toonane juhatuse esimees Hillar Parkja ütles aga Postimehele, et uus kompleks valmib 2000. aastaks ja see on kavas rajada hoopis Kristiinesse või Kadriorgu; sealjuures plaanib Tallinnfilm maha müüa kõik ülejäänud hooned (Uljas, H. 1998).

1999. aasta septembris sõlmiti Metkal OÜ-ga ostu-müügi eelpeping Mureli tn 5 asuva hoone peale, niisamuti käisid läbirääkimised Hiiu-Suurtüki filmipaviljoni kinnistu müümise üle (Põldma 1999). Tallinnfilm kesklinna hooned müüdi maha 2000. aasta septembris. Harju 9 hoone, mille müügihind oli 8 miljonit Eesti krooni, ostis Soomes registreeritud ettevõtte EGICO OÜ. Kaupmehe 6 müümisel tekkis võistlejate vahel enampakkumine, viiest osalejast tegi kõrgeima pakkumise 5,2 miljoni Eesti krooniga kodumaise osalusega suurfirma SKANSKA EMV (Põldma 2000). Kinoliidu infoleht Pääsuke toob välja, et Tallinnfilm lõpupeol 7. detsembril 2000 tõstatati küsimus, miks müüdi Kaupmehe hoone, kuhu pidi tulema Eesti Filmi Keskus.⁵ „Kas noored hakkajad mehed/naised .. kellel puudub igasugune isiklik suhe stuudiosse, kellel on aga ohtralt valmis sloganeid (Sovetlik monstrum, savijalgadel eesti film), päriselt ikka tajusid, et odavalt maju maha müües lakkas tegelikult olemast terve tükk Eesti kultuuri maastikust?” (Tallinnfilm 2000) Tallinnfilmilikeerimise võtab kokku filmikriitik Jaan Ruus (2024):

Viha nõukoguliku filmitootmise ja selle ületsentraliseerituse vastu hävitas seni kogu Eesti filmitootmist koondanud stuudio. „Tallinnfilm” oli paljude jaoks nagu liidutehas Dvigatel või võimukas sovhoos või kolhoos ja samastus enamiku kineastide teadvuses kõige nõukogulikkuse taagaga. Teatrid nii ei käitunud ja tagantjärele on selgunud, et vihane filmimaailm viskas koos väga räpase pesuveega soojast lesimisvannist välja ka lapse, st oli nõus filmitootmise täieliku detsentraliseerimisega.

⁵ Tallinnfilmilikeerimise ja hoonete müügiga seotult võib 1990ndate dokumentides ja ajalehtedes leida lubadusi rajada selle asemele kas Eesti Filmi Keskus, filmipaviljon või eesti filmi nüüdisaegne tootmistehnoloogiline baas, ent tänini pole veel Eestis filmipaviljoni. (2021. aastal sai Tallinna filmilinnak riiklikult tähtsate kultuuriobjektide nimekirja, selle rajamise toetus tuleb Eesti Kultuurkapitalilt.)

EESTI FILMI SIHTASUTUSE LOOMINE

Filmivaldkonna institutsionaalse arengu oluliseks maamärgiks oli 1997. aastal Eesti Filmi Sihtasutuse rajamine, mis volitati suunama ja jagama riiklikku filmieelarvet. Eesti kultuuripoliitika põhialustega koos vastu võetud vabariigi valitsuse tegevuskavas on kirjas, et Eesti Filmi Sihtasutuse eesmärk on stuudio Tallinnfilm saneerimine ning materiaalosa müügi abil eesti filmi nüüdisaegse tootmis- tehnoloogilise baasi rajamine (Riigi Teataja 1998). Eesti Filmi Sihtasutus päris riigiettevõtte AS Tallinnfilm aktsiad koguväärtusega 2 768 000 Eesti krooni⁶ ja sai Tallinnfilm tootjaõigused. Eesti Filmi Sihtasutuse alla kuulub ka tütarettevõtte Tallinnfilm, mis haldab Artise kino.

Eesti Filmi Sihtasutuse loomisel võeti eeskujuks Skandinaavia filmiinstituudid (Sokmann 2024). Rahastusotsuseid hakkas tegema viieliikmeline eksperdikomisjon, kuhu kuulusid filmivaldkonna esindajad. Esimesel aastal toimus filmide finantseerimine veel kultuuriministeriumi eelarve kaudu, ent alates 1998. aastast sai Eesti Filmi Sihtasutus kultuuriministeriumilt eelarve eraldise (RES 1998). Sajandivahetusel loobuti kollegiaalsest lähenemisest rahastamisele, kaotati rahastuskomisjon ning edaspidi usaldati otsused eksperdile, kes võttis ainuisikulise vastutuse filmide toetuste eest (Ruus 2008: 5).

KINOVÕRGU KOKKUKUKKUMINE

Lahtiriigistamisega seoses munitsipaliseeriti või erastati 1990ndatel ka üle-eestiline kinovõrk, mis võeti kinnisvarana kasutusele teistel, sageli merkantiilsetel eesmärkidel (Lokk 2024). 1991. aastal toimus kõikide kinode juriidiline iseseisvumine: maakinovõrk lõpetas oma tegevuse, linnakinod viidi mitmeid ettevõtlusvorme katsetades

⁶ Vabariigi valitsuse korraldus 8. mail 1997 Eesti Filmi Sihtasutuse asutamise kohta ja Eesti Filmi Sihtasutuse asutamisotsus 9. mail 1997.

kohalike omavalitsuste hallata, kuid ainult mõned üksikud kinod tulid asutuse ülalpidamisega toime (Sepp 2022: 69). Kui 1988. aastal oli Eestis 709 kino (Uljas, J. 2015: 44), siis siirdeaja lõpuks oli ametlikult vaid 12 püsikino, millele lisandusid multifunktsionaalsed saalid, kus vaid aeg-ajalt filme näidati (Ruus 2008: 8). Ühtlasi lõpetati riikliku levifirma Meedium tegevus.

Loomulikult langes kinovõrgu kokkukukkumise tõttu kinokülastuste arv, mis oli nõukogude ajaga väga suures kontrastis: kui 1960.–1980. aastail oli Eesti mängufilmidel *ca* 300 000 vaatajat ühe filmi kohta, siis 1990ndate lõpuks oli see kahanenud 5000 – 15 000 kinokülastajani (Ruus 2000: 18).

FILMIVALDKONNA INSTITUTIONAALNE MITMEKESISTUMINE

Nii nagu teatrivaldkonnas, tekkisid ka filmivaldkonnas 1980ndate lõpul esimesed erafilmistuudiod: Eesti Kultuurifilm (1988), Estofilm (1989) ja Freya Film (1990), mille tegevus jäi toona marginaalseks (Ruus 2000:12). Filmivaldkonna lahtiriigistamise ja monopoolsetes institutsioonides (Tallinnfilm ja Eesti Telefilm) toimunud suuremahuliste koondamiste tulemusena sattus 1990ndatel tööturule suur hulk valdkonna professionaale, kes pidid erialase töö jätkamiseks asutama oma filmitootmisettevõtteid. Perioodil 1988–2004 tekkis umbes 95 erafilmistuudiot,⁷ mille loojateks olid režissöörid, operaatorid ja produtsendid. Nüüdseks on tegevuse lõpetanud 55 siirdeajal tekkinud väikestuudiot. (Sokmann 2024)

Kuna filmindus oli alarahastatud, kirjeldatakse 1990ndate filmivaldkonda Metsiku Läänena, kus produtsendid pidid ellujäämiseks võtma suuri majanduslikke riske. Erandiks polnud ka juhud, kui filmide tootmiseks olid produtsendid sunnitud pere teadmata oma kodu pantima. (Felt 2024) Erafilmistuudiotite ellujäämisstrateegiad

⁷ Erafilmistuudiotite erinevus erateatritest on see, et kui erateatritele eraldab kultuuriministeerium tegevustoetusi, siis erafilmistuudiotitele vaid projektitoetusi; filmittevetetel on tänini raske teha aastaeelarveid ja finantsplaane, sest määramatus on suur (Felt 2024).

olid erinevad. Kogenumad režissöörid keskendusid autorifilmide tootmisele, milleks taotleti toetusi ja kohe ka kaasrahastust välismaalt (nt F-Seitse; Sokmann 2024); teised keskendusid äritegevusele: reklaamide tootmisele ja välisfilmidele teenuste pakkumisele, et alles ajapikku hakata tootma esialgu dokumentaalfilme ja siis mängufilme (nt Eesti üks edukamaid filmikompaniisid Allfilm; Felt 2024).

Kuna riigitoetus oli vähene ja kohalik turg tootmiskulude tagasiteenimiseks liiga väike, siis hakkasid filmiette võttes kohe rahvusvahelist koostööd tegema – nii kaasprodutseerima kui ka filmitootmise teenuseid osutama. Baltikum oli 1990ndatel välis- tootjatele eksootiline piirkond: tagasimaksüsteemi⁸ puudumisele vaatamata oli siin odav filme toota, boonuseks tööturul olev kompetentne teenindav personal (Felt 2024). Väga oluline institutsioon oli Baltic Media Centre Fund (BMC), mis loodi Taanis 1994. aastal demokraatlike siirdeprotsesside läbiviimiseks Eesti, Läti, Leedu, Vene ja Poola audiovisuaalsektoris. BMC pakkus avaliku ja erasektori filmi- ja teleprodutsentidele täiendkoolitusi rahvusvahelise filmitootmise, eelarvete, lepingute ja levi osas. See oli Baltikumi audiovisuaalsektori hüppelauaks, et jõuda rahvusvahelistele turgudele, sest just nendelt koolitustelt said alguse paljud rahvusvahelised koostööprojektid (Felt 2024, Sokmann 2024).

Filmivaldkonna üks rahvusvaheliselt olulisem erainitsiatiiv oli 1997. aastal toimunud esimene Tallinna Pimedate Ööde Filmifestival (PÖFF).⁹ Kuna filmilevis olid 1990ndatel peamiselt Ameerika filmid, siis PÖFF loodi teatavas mõttes protestina filmilevis valitseva olukorra ja poliitikute filmivaldkonda mitteväärtustavate hoiakute

⁸ Riikliku tagasimaksüsteemi eesmärgiks on toetada välismaiste filmitootjate mängufilmide, dokumentaalfilmide jms tootmist ja järeltootmist Eestis, kus kohalik kaastootja saab taotleda kokkulepitud protsendi ulatuses tagasimakset Eestis tehtud abikõlblikelt tootmiskuludelt. Eesti Filmi Instituut lõi riikliku filmifondi ja tagasimaksüsteemi (*cash-rebate*) Film Estonia aastal 2016.

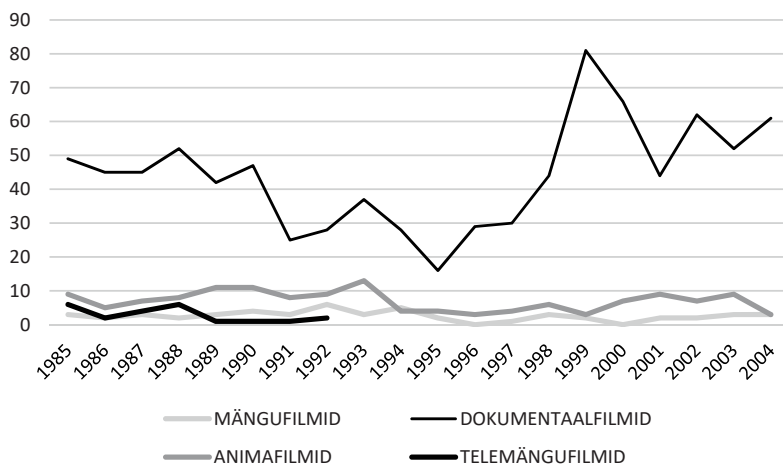
⁹ 1998. aastal leidis aset ka Hannes ja Renita Lintropi korraldatud konkureeriv Tallinna rahvusvaheline filmifestival, mis aga ellu ei jäänud.

vastu. Festivali looja Tiina Lokk sai inspiratsiooni Euroopa festivalidelt, nagu Berlinale Saksamaal ja Cannes'i filmifestival Prantsusmaal. PÖFF-i eesmärk oli asetada eesti film uude konteksti, keskenduda rahvusvahelisele autorikinole ning huvipakkuva programmi abil täita Tallinna ja Tartu tühjana seisvad kinod. Vaatamata alafinantseeritusele oli festivalil algusest peale nii saatkondade tugi kui ka suur publikuhoovi, mis võimaldas omatulu teenida. (Lokk 2024)

Taasiseseisvumisega kaasnenud šokk tõi välja ka vajaduse valdkondliku eestkõneleja ja survegrupi järele, milleks 1990ndatel sai filmivaldkonna katusorganisatsioon Eesti Kinoliit (Lokk 2024).

FILMIDE TOOTMINE

Allolev joonis annab ülevaate kodumaiste täispikkade mängufilmide ja telemängufilmide, dokumentaalfilmide ning animafilmide (joonis- ja nukufilmid) linastumisest perioodil 1985–2004.



Joonis 2. Filmide tootmine siirdeajastul. Eesti filmi andmebaas 2024

1990ndate esimesel poolel valmisid kodumaised täispikad mängufilmid tänu Nõukogude Liidu lõpuperioodil saadud rahastusele. 1996¹⁰ ja 2000 olid null-aastad, kui ei linastunud ühtegi uut mängufilmi. Täispikki telemängufilme toodeti kuni aastani 1992, vaid 2004 linastus üks telemängufilm. Kuna dokumentaalfilmide tootmine on palju odavam kui mängufilmide tootmine ning 1990ndatel tekkinud erafilmistuudiod alustasid just dokumentaalfilmidest, ei tekkinud siirdeajastul nende puhul kordagi katkestust ehk null-aastat. Kõige sujuvamalt õnnestus uute oludega kohaneda animafilmil, mis oli endiselt eesti eliitkultuuri kandja. Eesti Joonisfilm ja Nukufilm suutsid säilitada eesti animatsiooni hea maine rahvusvaheliselt (Kärk 2000: 6).

FILMIVALDKONNA KULTUURIPOLIITILISED SUUNISED

1998. aastal vastuvõetud Eesti kultuuripoliitika põhialustes sätestati filmivaldkonna kohta järgmist: „Eestis jätkub mängu-, tõsielu- ja animafilmide tootmine. Eesti Filmi Sihtasutuse kaudu antav riiklik toetus filmikunstile peab vastama rahvusvaheliste konventsioonide ja lepingute poolt määratud tingimustele, mis kindlustavad vajalikud õigused Eestile kui koostööprojektide ühele osapoolele. Jätkub riiklik toetus väärt- ja lastefilmide ostmisele ning nende levitamisele Eestis.” Kultuuripoliitika põhialustega kaasnevas vabariigi valitsuse tegevuskavas on kirjas, et aastaks 2002 normaliseeritakse filmivaldkonna finantseerimine, et kindlustada rahvusliku filmikultuuri eksistentsiks hädavajaliku minimaalmahu, 100–120 filmiosa (ühe osa kestus on 10 minutit) tootmine aastas. (Riigi Teataja 1998)

¹⁰ Seoses filmivaldkonna vähese riikliku rahastusega oli filmitootmine kahanenud 1996. aastal alla 1937. aasta mahu (Allik 1997: 9).

FILMIVALDKONNA KOKKUVÕTE

Kunstimaailma kontekstis toimunud välistekkeline šokk siirdeajastul mõjutas väga tugevalt filmivaldkonda, kus leidis aset intersüsteemne kriis, seega tuli välja vahetada terve süsteem.

Filmivaldkonna siirdeprotsessid võtab kokku Tiina Lokk (2004).

Varad alates materiaal-tehnilisest baasist ja lõpetades kinnisvaraga parseldati maha – nii privatiseeriti eesti film sisuliselt 24 tunniga. Kõige rumalam ja läbimõtlematum oli valitsuse tasandil kõlanud postulaat, et filmikunst ja kino peab ennast kõikidel tasanditel ise majandama. [...] Paraku ei saanud film siis, ei saa praegu ega tulevikuski ennast turumajanduse reeglitele vastavalt ise ära majandada, sest 1,4-miljonilise elanikkonnaga Eesti riik ei ole turg, mis looks eeldused tootmiskulude tagasisaamiseks. [...] Euroopa filmifondid olid Eesti ees lukus ja eesti film ise maailmas tundmatu. See, et meie film elas selle perioodi üle ja jäi ellu, kuulub imede valdkonda.

Kultuuripoliitika koos riikliku rahastusega seob kunstimaailma konteksti ja tuuma. Kahjuks ei pakkunud aga kultuuripoliitika filmivaldkonna intersüsteemse kriisi vastu kaitset kuni 1990ndate teise pooleni, kui teadvustati kriisi sügavus.

Kunstimaailma tuuma tasandil toimusid filmivaldkonnas järgmised dramaatilised muutused:

- loomisprotsess: monopoolsete institutsioonide likvideerimise tõttu tekkis ligi sadakond erafilmistuudiot, mis hakkasid kohe tegema rahvusvahelist koostööd nii kaastootmise kui teenuse pakkumise kujul; riiklike toetusmahtude vähenemise ja alarahastuse tulemusena vähenes väljundite tasandil filmide tootmismahut;
- loomingu vahendamine: kinovõrgu kokkukukkumine ja Nõukogude Liidu turu kadumine, samas Pimedate Ööde Filmifestivali ellukutsumine ja Eestis toodetud filmidega rahvusvahelistel filmifestivalidel osalemine; väljundite tasandil vähenes suures mahus kunstisündmuste arv;

- retseptsioon: küllastajate arvu järsk langus ning vaatajakonna struktuuri, vajaduste ja esteetilise kogemuse muutus (Hollywoodi filmide domineerimine kinolevis ja kommerts-kultuur, samas võimalus tutvuda rahvusvahelise autori-kinoga Pimedate Ööde Filmifestivalil).

Kokkuvõte

Artikli lõpp jõuab tagasi alguse ehk institutsionaalse kunstimaailma juurde, mida kirjeldab Hans van Maanen. Artikkel käsitles siirdeajastul aset leidnud muutusi kunstimaailma kontekstis – poliitikas, hariduses ja majanduses – ning tuumas, täpsemalt eesti teatri- ja filmivaldkonna organisatsiooniliste struktuuride ja protsesside muutumist ning väljundina nende valdkondade kunstiteoste ja -sündmuste liike ja hulka. Konteksti tasandil leidis aset intersüsteemne kriis, mis kandus üle filmivaldkonda, ent teatrivaldkond jäi kriisist puutumata.

Artikli uurimisküsimus oli, miks kahe lähedase ja osaliselt põimunud kultuurisektori areng Eestis üleminekuperioodil nii drastiliselt erines. Miks teatrivaldkond säilitas nõukogudeaegse teatri-süsteemi, mille juured ulatuvad esimese Eesti Vabariigini, olles siirdeajastu sotsiaal-majanduslikes muutustes omamoodi kord kaoses või fluktuatsioon entroopias, ent filmivaldkond lagunes? Miks ühes valdkonnas leidis aset intersüsteemne kriis ja teine jäi kriisist puutumata? Miks pakkus kultuuripoliitika teatrivaldkonnale kriisi vastu kaitset ja puhvertsooni, kuid filmivaldkonnale mitte? Miks olid kahe valdkonna arenguteed vastassuunalised? Esitan kokkuvõtvad järeldused.

Üks peamisi põhjusi oli kahe kultuurivaldkonna erinev rahastamismudel nõukogude perioodil: filmid said peamiselt rahastust Moskvast, samas kui teatrid said toetust Eesti NSV-st. Nõukogude Liidu lagunemise järel puudus Eesti Vabariigil traditsioon ja ka finantsallikad kohaliku filmisektori rahastamiseks, mis põhjustas valdkonnas kriisi.

Teine põhjus on erineva suurusega turg. Kuna Tallinnfilm oli osa nõukogude filmitööstusest, linastusid nõukogude perioodil filmid pea terves Nõukogude Liidus (1980ndate lõpul juba ka rahvusvahelistel filmifestivalidel), ent taasiseseisvumise ajal kadus filmil endine turg (nn kuuendik planeedist), samas kui teater oli nii nõukogude perioodil kui ka taasiseseisvumise ajal suunatud vaid kohalikule tarbijale.

Siirdeajastul toimusid paljudes sektorites sarnaselt filmivaldkonnaga erastamisprotsessid. Ilmselt ei pannud võitjad ootamatult avanenud ja vaid siirdeajastul võimalikele kapitalistlikele kiusatustele vastu (väidetavalt ei näinud filmitegijad riigitoetuse kadumisel valdkonnal ka enam perspektiivi). Erinevalt kinodest ei soovinud kohalikud omavalitsused teatreid munitsipaliseerida, kuna puudus tulubaas nende ülalpidamiseks ja teatrijuhid võitlesid erastamise vastu.

Poliitikud nägid filmivaldkonnas pelgalt kapitalistlikku potentsiaali kasumi teenimiseks, samas kui teatrivaldkond koos kuluka infrastruktuuriga vajas ülalpidamiseks riiklikku dotatsiooni.

Erines valdkonna eest seismise tase. Teatrivaldkonnal oli tugev eestkosteoranisationsioon Eesti Teatrijuhtide Liidu näol, filmivaldkonnas võttis Kinoliidu kujunemine eestkõnelejaks aga aega. Palju sõltus ka Riigikogus olevate teatri- ja filmiinimeste veenmisjõust ja oskustest.

Filmivaldkonna tegutsemise loogika on sõltumata ajastust projektipõhine (Allikmaa 2024), ent teatrivaldkonnal kollektiivne ja seetõttu ka solidaarne. Projektipõhine tegutsemine on immuunsüsteemi mõttes nõrgem variant (Põldmaa 2024).

Taustsüsteemina on kindlasti üheks põhjuseks erinev positsioon Eesti kultuuriloos. Erinevalt filmist on teater olnud alati Eesti kultuuris kesksel positsioonil, seega *a priori* hoidmist väärt.

Niisiis võib ühelt poolt väita, et süsteemi hoidmine ja säilitamine teatrivaldkonnas oli edukam strateegia kui destruktiivne strateegia filmivaldkonnas, kus ilmselt toimus katkestus valdkonna järjepidevuses. Teatrivaldkond on nii riikliku toetuse, üleriigilise infra-

struktuuri kui ka valdkonna korrastatuse osas olnud Eesti kultuuri edulugu, samas kui filmivaldkonnal läks kriisist väljumiseks ja valdkonna ülesehitamiseks terve inim põlv (Lõhmus 2024; Reidolv 2024).

Teiselt poolt pani kriis filmivaldkonna olukorda, kus süsteem tuli nullist üles ehitada ning seda tehti Põhjamaade eeskujul, nii juhtimise, rahastamise kui ka rahvusvahelise koostöö puhul. Selle tulemusena on eesti film praegu kaasaegne, rahvusvaheliselt ambitsioonikas ning maailmale avatud, nautides esimesi võiduvilju rahvusvahelistelt filmifestivalidelt.

KIRJANDUS

- Allik, Jaak 1997. Kultuuri areng ei talu murranguid. – Kultuurimaa, 8. jaanuar.
- Balme, Christopher; Fisher, Tony (eds.) 2021. Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives. London, New York: Routledge.
- Danto, Arthur C. 1964. The Artworld. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 61, 19, 571–585.
- Dickie, George 1993. A Tale of Two Artworlds. – Mark Rollins (ed.), Danto and His Critics. [New Jersey]: Blackwell, 73–77.
- Dabrovolskas, Audrius 2022. Film Policy and the Role of Lithuanian Film Studio, Riga Film Studio and Tallinnfilm in Developing National Film Production. – Information & Media 93, 136–155.
- Einasto, Heili; Lagle, Evelin 2018. Path Dependency in Theatre Funding: Venues and Their Impact on Dance Productions in Estonia. – Nordic Theatre Studies 30, 1, 55–71.
- Elliott, John E.; Dowlah, Abu F. 1993. Transition Crises in the Post-Soviet Era. – Journal of Economic Issues 27, 2, 527–536.
- Epner, Luule 2021. The Emergence of the Independent Theatre Scene in Estonia (1987–92). – Nordic Theatre Studies 33, 1, 72–86.
- Epner, Luule; Viires, Piret 2021. Siirdeajastu kultuurimuutused. – Philologia Estonica Tallinnensis, 6, 5–12.
- Iho, Arvo 1998. Infot „Tallinnfilmi” kohta. – Pääsuke, 26. märts.
- Järve, Malle 1999. Kultuuritarbimise trendid 1990ndate aastate Eestis. – Rahvakultuur ingliska ja internetiga. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

- Lokk, Tiina 2004. Eesti kultuuri Suur Üksiklane – kaua veel? – Postimees, 7. aprill.
- Karja, Sven 2020. Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kutman, Gerli 2009. Kultuuripoliitika põhimõtete uuendamine ENSV Riiklikus Kultuurikomitees (välissuhtluse näitel). – Tuna 4, 67–77.
- Kärk, Lauri 2000. Muutustes vabastet või kammitset? – Eesti film 1991–1999. Tallinn: F-Seitse OÜ.
- Kärk, Lauri 2024. Eesti filmiloo lühikonspekt. <https://www.filmi.ee/filmid/eesti-filmiajalugu> (05.12.2024).
- Lagerspetz, Mikko; Raud, Rein 1995. Eesti kultuuripoliitika Euroopa Nõukogu kultuurikomitees: riiklik ülevaade Eesti kultuuripoliitikast ja selle mõjust aastatel 1988–1995. Ettekanne Euroopa Nõukogu kultuurikomiteele. Tallinn: Kultuuriministeerium.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Kalmus, Veronika; Keller, Margit; Kiisel, Maie; Masso, Anu; Opermann, Signe; Seppel, Külliki; Vihalemm, Triin 2017. Teoreetiline hoovõtt: ühiskond ja elavik. – Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Uuringu „Mina. Maailm. Meedia” 2002–2014 tulemused. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1–23.
- Pesti, Madli 2018. Eesti teatri 100 aastat. [Tallinn]: Post Factum.
- Reidolv, Kristiina 2024. Viimane intervjuu Jaak Lõhmusega. – Sirp, 26. juuli.
- Pöldma, Janno 1999. Tallinnfilmi hetkeseisust. – Pääsuke, 22. september.
- Pöldma, Janno 2000. Tallinnfilmi hooned müüdnud. – Pääsuke, 1. november.
- Ruus, Jaan 2000. Kino ja raha Eesti vabariigis. – Eesti film 1991–1999. Tallinn: F-Seitse OÜ.
- Ruus, Jaan 2008. Eesti filmi olukord 2000–2007. – Eesti film 2000–2006. Tallinn: Eesti Filmi Sihtasutus.
- Ruus, Jaan 2024. Tallinnfilm kui monument. Eesti filmi andmebaas. <https://www.efis.ee/et/varamu/artiklitekogu/tallinnfilm-kui-monument> (5.12.2024)
- Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater: Ülevaateteos. 1. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Rämmer, Andu 2017. Sotsiaalse tunnetuse muutused Eesti siirdeühiskonna kontekstis. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Saro, Anneli 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Anneli Saro, Luule Epner (toim.), Interaktsioonid: Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Tartu: Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut, 8–36.

- Saro, Anneli 2018. Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. – Ajalooline Ajakiri 4, 283–304.
- Sepp, Aadik 2022. Mõttepilte laulva revolutsiooni ja taasiseseisvunud Eesti Vabariigi kinomaastikult. – Reet Land, Aadik Sepp (toim), Sajand Eesti filmilevis: Estonia-Filmist 1913 kuni filmideta Filmi tänavani 2013. Tallinn.
- Simmo, Kirsten 2023. Kuldkalake ja miljon teatrikülastust. 30 aastat agendituuri. – Madli Pesti, Tambet Kaugema (koost.), Teatrielu 2023. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 227–249.
- Säde, Enn 1994. „Tallinnfilm”? – kuningas on surnud, elagu kuningas! Jutuajamine Toivo Tomsoniga. – Pääsuke, 5. juuli.
- Tallinnfilmi = Tallinnfilmi lõpu pidu 2000. – Pääsuke, 30. detsember.
- Toome, Hedi-Liis; Saro, Anneli 2021. Creating New Theatres During Economy Crisis: the Case of Estonia. – Christopher Balme, Tony Fisher (eds.), Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives. London, New York: Routledge, 153–165.
- Uljas, Harli 1998. Eesti filmiloojad vajavad ajakohast tootmiskeskust. – Postimees, 2. juuli.
- Uljas, Jüri 2015. Eesti Kultuurkapitali uus tulemine 1988–1995. Tallinn: Eesti Kultuurkapital.
- Uljas, Jüri 2016. Eesti Kultuurkapital 1921–1941. Tallinn: Eesti Kultuurkapital.
- Van Maanen, Hans 2009. How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Viller, Jaak 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis 20. sajandi II poolel. Tartu: Tartu Ülikool.
- World Bank 1999. Estonia: Implementing the EU Accession Agenda: A World Bank Country Study. Washington, DC: World Bank.

RIIGI TEATAJA

Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused 1998. <https://www.riigiteataja.ee/akt/76129>

Etendusasutuse seadus 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/25236>

Etendusasutuse seadus 2003. <https://www.riigiteataja.ee/akt/606779>

Rahvusoperi seadus 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/106082022008>

RIIGIEELARVE SEADUSED

RES 1991. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13066446>

RES 1992 I poolaasta. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13076386>

RES 1992 II poolaasta. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13105790>

RES 1993. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13105796>

RES 1994. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28618>

RES 1995. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28719>

RES 1996. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28475>

RES 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28613>

RES 1998. <https://www.riigiteataja.ee/akt/74471>

RES 1999. <https://www.riigiteataja.ee/akt/76803>

RES 2000. <https://www.riigiteataja.ee/akt/71664>

RES 2001. <https://www.riigiteataja.ee/akt/72597>

RES 2002. <https://www.riigiteataja.ee/akt/162841>

RES 2003. <https://www.riigiteataja.ee/akt/235954>

RES 2004. <https://www.riigiteataja.ee/akt/691962>

INTERVJUUD

Allik, Jaak 2024. Intervjuu 21. augustil.

Allikmaa, Margus 2024. Intervjuu 10. juunil.

Felt, Ivo 2024. Intervjuu 24. septembril.

Lokk, Tiina 2024. Intervjuu 6. augustil.

Lõhmus, Jaak 2024. Intervjuu 21. juunil.

Põldmaa, Raivo 2024. Intervjuu 20. juunil.

Sokmann, Reet 2024. Intervjuu 27. septembril.

Intervjuude salvestised on artikli autori valduses.

SUMMARY

INSTITUTIONAL CHANGES IN THE ESTONIAN THEATRE AND FILM SECTOR DURING THE TRANSITION PERIOD

The article compares institutional changes in the theatre and film sector in Estonia during the transition period from 1985 until 2004, preceding and following the dissolution of the Soviet Union in 1991. This painful process had a profound effect on the practitioners from both sectors. These tragic societal upheavals affected the above-mentioned sectors to a different extent, however. The article will analyse the manifold causes why the film sector was hit considerably harder than the performing arts.

The transition period refers to socio-historical and geopolitical changes when post-socialist states shifted toward liberal democracy and market economy. While the fall of the Berlin Wall in 1989 is often considered the start of this period, in the Baltic states (including Estonia), it began earlier due to *perestroika* initiated by Mikhail Gorbachev in the mid-1980s. Estonia regained independence in 1991, and the transition period extended until 2004 when Estonia joined the European Union. During this time, various cultural fields experienced changes, each unfolding differently. The cultural landscape was marked by various events, significant shifts, and contradictions.

While in all other spheres of life, especially in culture, ground-breaking reforms took place, which often had a short-term negative effect on the development of the field, theatre enjoyed relative stability. The former Soviet-time theatre system in Estonia remained intact: Soviet-time principles of state funding from the late 1980s continued, and the system of appointing artistic and managing directors remained the same. Consequently, no theatre was closed down and practitioners of the field still enjoyed relative stability. What most affected both the institutional and the artistic landscape of the Estonian theatre is the founding of independent companies. Already in the mid-eighties, the first independent theatre companies started to emerge here.

Unlike the relative stability in the theatre system, the film sector faced significant challenges. Changes that occurred in the Estonian film sector during the transition period, can be described as a crisis – essentially, the infrastructure, public funding and the film market collapsed. In the 1990s, the Estonian film industry experienced a drastic reduction in state funding and cuts (institutional funding was replaced with project-based funding), privatisation, a decrease in production volumes, and the emergence of private film companies.

In summary, Estonia's transition period witnessed divergent trajectories in theatre and film, highlighting the complexities of cultural change. The theatre system remained largely intact, while the film sector underwent substantial transformations.

Keywords: transition, theatre, film, cultural policy, institutional art world, crisis