

Kõrgem Kunstikool Pallas

Fotograafia osakond

Lühidokumentaal “Õnn siin olla”. Vanemuise balletitantsijad Josef ja Selma

Lõputöö

Liina Salonen

Juhendaja Hõbe Ilus

SISUKORD

SISUKORD	2
SISSEJUHATUS	3
1. MORAALSUS JA DOKUMENTAALFILM	5
1.1 Moraalse kaalutlemise vajalikkus	5
1.2 Moraalsed kohustused subjektide ees	10
1.3 Moraalsed kohustused vaatajate ees	12
1.4 Tõde dokumentaalfilmis	13
2. DOKUMENTAALFILM “ÕNN SIIN OLLA”	15
2.1 Dokumentaalfilmi loomise protsess	16
2.3 Moraalsed kaalutlused projektis “Õnn siin olla”	18
KOKKUVÕTE	20
RESÜMEE	22
KASUTATUD KIRJANDUS	24

SISSEJUHATUS

Käesolev lõputöö annab ülevaate põhilistest moraaliprobleemidest, mille ette dokumentaalfilmide tegijad satuvad ja tõe kujutamisest dokumentaalfilmis.

Töö praktiline osa on dokumentaalfilm, mis uurib balletitantsijate migreerumist kahe Vanemuise tantsija näitel.

Moodustudes päriselust, inimestest ja nende lugudest on dokumentaalfilm ala, kus kahju tekitamine on kerge. See on lihtne paljudel erinevatel põhjustel — subjekti haavatavus, inimese loo kujutamine piiratud aja sees, loo redigeerimine, tõe erinev käsitus subjektist on vaid mõned neist põhjustest. Dokumentaali luues on vajalik kaaluda käesoleva projekti erinevaid aspekte eesmärgiga kahju tegemist vältida. Seda seetõttu, et kahju tegemine on, lihtsalt öeldes, ebamoraalne.

Põhilist kahju tekitab enamasti jõudude tasakaalu puudus. Filmitegija ja subjekti võim käsitletava loo üle on erinev. Dokumentalist saab kujutada lugu endal soovidele vastavalt, nii filmides kui monteerides, ent subjektile sama võim tihtipeale puudub. Peale filmi ilmumist ei saa subjekt ennast esindada, sest selleks puuduvad vahendid — võimalus võtta ühendust meediaga, mõjuvõim enda mainet parandada.

Sellisel dünaamil on ka erandeid, kus filmitegija saab loole läheneda täiesti ausalt, ilma ohjedeta, kaitsmata subjekti. Dokumentalist ei pea muretsema kuulsuste, poliitikute või muude tegelaste maine pärast, kellel on täielik võim enda mainet pärast parandada. Samuti ei ole dokumentalisti kohustus kaitsta kurjategijate mainet, sest nad on ise kahju tekitanud, mille tõttu nende kaitsmine kaotab olulisuse.

Dokumentaali oma olemuse tõttu — elu kujutamine nii nagu see on — eeldab, et ekraanil näidatu on reaalne, päriselust, tõene. Ent dokumentaalfilmil on juures ka kunstiline element. Dokumentaalfilm ei ole täielik tõde — see on tõe kunstiline käsitus. Seetõttu kasutavad filmitegijaid erinevaid võtteid, mis on reaalsusest nihkes, et tõe paremini vaatajani tuua. Sündmuste mittekronoloogiline esitamine, taaslavastamine, intervjuude redigeerimine on ühed nendest viisidest, kuidas filmitegijad reaalsust mõjutada saavad.

Selleks, et film jätkuvalt oleks tõene on vaja tajuda kaadrisse jäänud elu redigeerimisel teatavat piiri, kus tõesus muutub manipuleeritud pooltõeks. Liigsete manipuleerivate võtete

tõttu on oma usaldusvääruse ja tõesuse kaotanud näiteks selline film nagu “Nanook of the North”, kus režissöör kasutas liialt lavastamist ja film ei saa enam publikule tõesena mõjuda.

Enne dokumentaalfilmiprojekti alustamist pean vajalikuks end antud ala moraalsete probleemidega kurssi viia. Dokumentaal kujutab päris elu ja inimesi, seetõttu on minul, kui filmitegijal, võimalik neile haiget teha. Ent kahju vältimiseks pean olema teadlik oma mõjust ja võimust ning suurematest potentsiaalsetest murekohtadest projekti jooksul.

Kuna dokumentaalfilm on tõe kunstiline käsitus, siis pidasin selle tõttu vajalikuks end dokumentaalimaailma eetiliste probleemidega kurssi viia. Kui dokumentaalfilm on tõe kujutamine, siis minu ülesanne filmitegijana on seda tõe kujutada võimalikult moraalselt kõigi osapoolte jaoks. Antud lõputöö kirjalik osa on justkui ka viis end probleemidega kurssi viia. Seda selleks, et läheneda projektile võimalikult läbimõeldult.

Lõputöö teine osa käsitleb praktilist projekti, dokumentaalfilmi “Õnn siin olla”. Selles osas tutvustan enda metoodikat projekti läbiviimisel ja kirjeldan moraalseid kaalutlusi ning probleemseid kohti tööprotsessis.

1. MORAALSUS JA DOKUMENTAALFILM

Moraalsete kaalutluste vajalikkus tuleneb kahju tegemise ebaeetilisusest. Dokumentaalfilm käsitleb inimeste elusid ja sündmusi, mis tihti on olnud paljudele traumeerivad, seetõttu on filmil võim seotud asjaosaliste eludele teha kahju. Selle vältimiseks tuleb enne produktsiooni alustamist ja selle käigus kaalutleda erinevaid potentsiaalselt esilekerkivaid ja esilekerkinud olukordi oma moraalse kompassi põhjal.

Filmitegija kohustus on tegutseda selle järgi, mis on moraalne olenemata eetilise raamistikust. Kuigi filmitegijal võib eetiliselt õigus olla midagi teha, siis moraalselt võib see tema jaoks siiski vale olla, seega peaks filmitegijatel olema tugev moraalne kompass.

“Kokkuvõttes võimaldab dokumentaalfilmide praktika eetiline koodeks käsitleda jõudude tasakaalu puudumist, mis sageli tekib filmitegijate ja nii nende subjektide kui ka publiku vahel. See kinnitab muuhulgas subjektide teadliku nõusoleku põhimõtet, mis austab nende väärikust ja pälvib vaataja usalduse. Sellest tulenevalt saab tunnustatud, et dokumentaalfilmide tegemine on pigem kunstiline praktika kui teaduslik eksperiment.” (Nichols, 2016: 158) Probleeme tekitab dokumentaalfilmi näiv kujutus objektiivselt tõest, kuid dokumentaal on oma olemuselt tõe kunstiline käsitus läbi filmitegija silmade. Vaataja unustab tihti viimase osa ära võttes filmi, kui ainukest tõe. See on aspekt dokumentaalfilmi juures, millega filmitegija arvestama peaks kuritarvitamata vaataja usaldust.

1.1 Moraalse kaalutlemise vajalikkus

Järgnevas peatükis tutvustan moraalse kaalutlemise vajalikkust nii enne filmiprotsessi, kui selle käigus.

Nagu eelpool mainitud on filmitegijal vastutus nii subjektide kui vaatajate ees. Subjektide suhtes on dokumentalistil vastutus kahju tegemist vältida ja vaatajate ees on kohustus esitada kaasahaarav tõene lugu. Filmitegijal on vastutus ka oma kunstilise protsessi ees, kuid käesolevas töös käsitlen põhiliselt vastutust subjektide ja vaatajate suhtes.

Dokumentaalfilm ei päädi ainult ekraanil nähtuga, vaid kätkeb endas päris elu ja inimesi — need ei ole näitlejad. Tegelaste elu käis enne filmimist ja jätkub ka peale seda, kuid filmitegijad segavad elu voolu oma kohaloluga. Dokumentalisti teha on, kui palju nad seda segavad ja kas segamise tulemus on halvem, parem või muutumatu olukord, kui enne filmimist.

Filmiga “The Thin Blue Line” (1988) muutis Errol Morris ühe inimese elu täielikult päästes surmamisele mõistetud Randall Dale Adamsi. Viimast süüdistati politseiniku mõrvamises, kuid Morrise esitatud vastuargument oli nii tugev, et see aitas tühistada süüdimõistva kohtuotsuse. (Hunt, 2019)

Selleks, et filmimise tulemus oleks muutumatu olukord või lausa parem nagu viimase näite puhul, siis on tarvis mõelda moraalsetele ja eetilistele kaalutlustele, et mitte lõhkuda filmimise käigus subjektide elusid. Kui Morris oleks jätnud vastuargumenti enda teada katsudes mitte mõjutada sündmuste käiku oleks süütu inimese elu olnud jäädavalt kadunud, ent oma moraalse kompassi toel esitas ta elumuutva argumenti.

Bill Nichols kirjutab: “Dokumentaalfilmide tegemine on kunst, mis kaasab otseselt teisi inimesi. See on kujundatud teiste elust, mõnikord väga toores, vahendamata vormis. Eetilised juhised tunduvad olevat vajalik eeltingimus vastutustundlikele suhtlemis- ja esitusvormidele, kui teiste elud on filmi põhiline aine. Enamik filmikoole ei paku eetikakursusi kui selliseid, kuigi vähesed dokumentalistid saavad oma ala kaua praktiseerida, ilma et nad kogeksid lahendust vajavaid eetilisi probleeme.” (Nichols, 2016: 155) Eetilised küsimused ilmnevad kui teiste elude kujutamine on loomise keskmes. Seega dokumentaalfilmiprojekti alustamine eeldab teadlikkust moraalsete probleemide tõenäolisest esile tõusmisest ning valmidust lahendama probleeme õiglaselt.

“Iga kord, kui filmitakse, rikutakse privaatsust.” (Austin, 2008: 152) Subjekt on automaatselt nõrgemas positsioonis, sest filmitegijal on võim subjekti kujutada oma nägemuse järgi. Subjekti iga liigutus on kaamerale näha — iga kulmutõste, kõhkklus, kuulda on iga südameilt puistatud saladus. Filmija on see, kes otsustab, millisel momendil filmida ja mida filmile jätta. Filmija on see, kelle käes on võim näidata külgi subjektist, mida ta ise vähim näha sooviks. Subjekt ei ole positsioonis, kus ta saaks juba ilmunud filmi enam peatada ja tagasi võtta. Kui filmitegija otsustab subjekti usaldust kuritarvitada, siis subjektile jääb vaid üle kahetseda ja loota, et ilmunud film ta elu liiga pea peale ei pööra.

Enim tuleb filmitegija võim välja montaažis, kus monteerijal on võimalik reaalsus täiesti pea peale pöörata ja vormida klippidest endale sobiv tervik. Selleks, et filmitegijad seda situatsiooni ei kuritarvitaks on vaja filmitegijat tugeva moraalse kompassiga.

Oluline on välja tuua, et subjektil on õigus öelda, et ta ei soovi endast filmi avaldada või et ta ei soovi, et teda kujutatakse nii nagu on kujutatud. Ent need piirid – subjekti õigused – on hägused ja õigussüsteemiti erinevad. Üheks võimaluseks on koostada ja allkirjastada leping, kus on defineeritud subjekti ja filmitegija kohustused ning õigused.

Austraalia režissööri Emma Sullivani film “Into the Deep” tekitas mitmes subjektis ja filmi kunstnikus pahameelt, kui see ilmudes 2020. aasta Sundance festivalil sisaldas klippe, mille subjektid olid palunud kõrvale jätta.

Film kujutas traumat ajakirjanik Kim Walli mõrva ümber, ent dokumentaalfilmi projekt sai alguse hoopis teisest kohast plaanimata kujutada traumat ja eriti veel rääkida mõrvast. Sullivan alustas projekti kavatsusega luua portreelugu Taani ekstravagantses leiutajast Peter Madsenist. Filmimisprotsessi ajal sooritas Madsen mõrva ning Sullivan, johtudes uuriva dokumentaalfilmi printsipiibist, usaldas protsessi ning jätkas läbi keeruka aja Madseni tööliste intervjuerimist.

Filmis kujutatud Anja Olsen märkis peale filmi ilmumist, et ta ei kirjutanud kunagi ühelegi lepingule alla, mis oleks tähistanud tema luba kasutada endast loodud materjali. Samuti ütles ta korduvalt režissööridele ja produtsentidele, et ta ei soovi projektis osaleda, sest see kahjustaks tema tervist kuna ta kannatab trauma käes, mis tuleneb antud mõrvajuhtumist. Režissöör ja produtsendid ei võtnud teda nähtavasti kuulda ja film ilmus Olseni palvetest olenemata.

Olseni soovi eiramise tulemuseks oli see, et filmiplatvormi gigant Netflix tühistas plaanid filmi oma platvormil näidata, sest ei olnud enam kindel filmi moraalsuses ja ei soovinud selles osalejaid ohtu panna.

Emma Sullivani motiivid võisid olla seotud sooviga luua võimalikult kaasahaarav dokumentaal publiku jaoks — ja arvatavasti ka enda kuulsuse jaoks. Anja Olseniga oli seotud stseen, mis tekitas filmis draamat. Stseenis on näha Peter Madsenit naist ähvardamas, ka füüsiliselt.

Antud näite puhul rikkus režissöör nii Olseni kui publiku usaldust tuues ekraanile filmi, mis ei ole tehtud täielikult moraalsel viisidel. (Zhou, 2020)

Rohkem draamat ja ekraanil nähtud emotsioone tekitavad publiku jaoks kaasahaaravama loo, seega võivad filmitegijad olla ahvatletud subjekti surkima, et saada sügavamad reaktsioonid ja parem lugu, ent selline käitumine võib tekitada kahju. “Filmitegijad seisavad silmitsi ka survega paisutada draamat või tegelaskonflikte ning luua draamat seal, kus loomulikku draamat ei eksisteeri. Neid võidakse julgustada lugu muutma, et tekitada põnevust, konflikti või ohtu.” (Aufderheide jt, 2009: 4) Vaatajale teeb dramaatiline lugu filmi põnevamaks, kuid siinkohal kerkib eetiline dilemma — vaataja jaoks tundub draama tekitamine või üle paisutamine esmapilgul parem, kuid subjektide jaoks on selline teguviis kahjustavaim lähenemine. Ent ka vaatajates võivad ülepaistatud lood — eriti, kui neid on filmimaastikul palju — tekitada petetud tunde ja küsimusi nagu “Kas saan ekraanil nähtut usaldada?”

Režissöör Sam Pollard on just selle vea teinud — vägisi subjekti emotsioone paisutanud. Ta saavutas vajaliku dramaatilise stseeni, ent isiklikul tasandil kahetses hiljem enda teguviisi rõhudes teo ebamoraalsusele. “[...] Sam Pollard palus subjektil intervjuu uuesti teha, et saada emotsionaalselt rikkam versioon valusast hetkest, mil politsei teda vanglas kuritarvitas. Teisel korral “ta nuttis, mina nutsin, me kõik nutsime. See oli nii võimas. Pärast võttepäeva tundsin end sandisti ülejäänud päeva — tundsin, et manipuleerisin temaga isikliku kasu nimel. See on võimas hetk filmis, kuid tundsin end halvasti, et surusin ta selle punktini, kus ta koost lagunes.”” (Aufderheide *et al.* 2009: 7) See tekitab dilemma — stseen filmis on raske kaaluga ja oluline, ent subjekt sai emotsionaalselt kahjustada elades läbi emotsioone, milleks ta valmis ei olnud. Film ise aitab vaatajatel mõista politsei vägivalda ulatust ja selle negatiivseid tagajärgi ohvrite vaimsele seisukorrale. Ent sellel hetkel, kui subjekt lugu rääkis, viidi ta sinnani intervjuueeritava poolt. Tugevad emotsioonid ei olnud täielikult subjekti tekitatud, kuid need olid temas olemas — Pollard aitas neil pinnale tõusta.

Sellistes olukordades on moraalsete kaalutluste vajalikkus ilmselge, kui on vaja oma moraalsele kompassile toetudes teha parim võimalik otsus, kaaludes iga võimaliku tee positiivseid ja negatiivseid külgi — nii subjektile kui vaatajale.

Teisele olendile enda huvides füüsilise kahju tekitamine on ebamoraalne. Samuti on emotsionaalse kahjuga — tekitatud haavu ei pruugi küll näha olla, kuid kahju on tehtud nagu füüsilise vigastuse puhulgi.

Ühe filmitegija lugu loodusfilmi protsessist illustreerib füüsilise kahju ebamoraalsust: “Me

üritasime mõnda tulistada, aga lasime mõlemast mööda. Minu teadmata murdis loomatalitaja järgmise jänese jala, et see ei saaks joosta. Seega saime ühe. Järgmisel võttel küsiti: “Kas peaksime uuesti jala murdma?” Kunstnik istus ja ütles: “Ei, ma arvan, et te ei sooviks seda teha,” ent samal ajal noogutas ta oma pead. Tegin otsuse lasta neil jalg murda. Kahetsen seda. See sööb mind seest iga päev. Saan seda ratsionaliseerida sellega, et jänese oleks võinud tappa loomulik kiskja. Ent meie poolt tekitada valu parema kaadri saamiseks oli vale.” (Aufderheide jt, 2009: 3)

Dokumentaalfilmitegijad müüvad oma filme, samuti tänapäevaste filmide tempo on läinud kiiremaks — konkurentsi on rohkem ja tellijad ootavad tulemust kiiremini. “Trend kiiremate ja odavamate dokumentaalfilmide poole ning töö „tootmisliinilik” iseloom on osutunud keeruliseks filmitegijate arusaamisele oma kohustustest just subjektide ees.” (Aufderheide jt, 2009: 3) Eelarveline ja ajaline pinge filmitegijate õlul on suur. Et aeg ja raha ei hakkaks vajatust suuremat rolli mängima filmiprotsessi käigus, on enne protsessi vaja läbi mõelda viisid subjekti ja ka vaataja kaitsmiseks. Dokumentaalfilmides — inimeste elusid kujutades — on kerge sattuda õhukesele jääle, kus üks vale samm võib kellelegi haiget teha ja ta elu kurssi pöörata halvemuse poole, kasvõi natukene.

Selline töökeskkond, kus filmitegijat ei hoita vastutavana, aga oodatakse palju võib tekitada olukorra, kus loo saamiseks kasutatakse ebamoraalseid vahendeid (nagu jänese jala murdmine eelpool toodud loos). Sellised töökeskkonnad tulenevad filmitegijate vajadusest oma teenust pakkuda suurematele ettevõtetele, näiteks telekanalitele. “Dokumentaalfilmitegijad on enamasti väikeäri omanikud, kes müüvad oma tööd erinevatele edasimüüjatele, enamasti televisioonis. [...] Üksikfilmitegijad võivad arendada järjepidevaid projekte koostöös erinevate telekanalitega või nende jaoks, [...], samal ajal tasakaalustades tasustatud tööd projektidega, mis on hingelähedased. Mõned need väljaanded võivad paluda filmitegijatel jälgida standardeid ja teguviise ja/või ajakirjandusest ja uudistest pärit eetilist koodeksit, mis on välja aretatud koos ajakirjandusprogrammidega kõrghariduses. Ent enamjaolt, mis puudutab standardeid ja eetikat (ning isegi iseseisvat faktikontrolli), dokumentaalfilmitegijad on suuresti toetunud oma individuaalsele hinnangule, suunamistele juhtidelt ning juhuslikele vestlustele filmifestivalidel [...]” (Aufderheide jt, 2009: 3) Moraalsete seisukohtade kaalumiseks ei ole tihti ette antud juhiseid ega malli — kui filmitegija soovib lõhkuda inimeste vaimu, siis

selleks on tal võim. Hukkamõistust kaugemale tagajärjed enamasti ei ulatu. Seda enam on oluline, et filmitegijad ise arutleksid ja mõtiskleksid moraali ja eetika üle.

1.2 Moraalsed kohustused subjektide ees

Filmimisel on dokumentalistil kohustused subjektide ees. Põhilise kohustuse võib võtta üheselt kokku: “Ära tee kahju”. Eesmärk on, et peale filmimist oleks olukord muutmata või lausa parem, kuid mitte kunagi halvem.

Olukordi, mida hinnata ja kus asjaosaliste moraalseid õigusi kaalutleda on erinevaid. Seetõttu peaks igale olukorrale lähenema unikaalselt, arvestades kõiki käesoleva projekti asjaolusid.

“Filmitegijad lahendasid need konfliktid *ad-hoc* põhimõttel ja vaidlesid rutiinselt olukorrast lähtuvate, iga juhtumi puhul eraldi eetiliste otsuste poolt. Samal ajal, jagasid nad välja ütlemata üldpõhimõtteid ja piiranguid. Nad jagasid tihti selliseid põhimõtteid, mis puutus subjektidesse, “Ära tee kahju” ja “Kaitse kaitsetuid” ning vaatajate puhul “Austa vaataja usaldust””. (Aufderheide jt, 2009: 6) Erinevatesse situatsioonidesse ja erinevate inimeste ellu ei saa minna sama moraalse reeglite pagasiga, vaid seda tuleb vastavalt enda moraalsele kompassile ja eetilistele kaalutlustele kohandada.

Inimesi, kes on haavatavates situatsioonides (sotsiaalselt või ökonoomiliselt kehvemal positsioonil) peab hoidma teistmoodi kui inimesi, kes on tugeva positsiooniga (kuulsused, poliitikud — muud inimesed, kellel on ligipääs ressurssidele, mis aitavad neil oma mainet kaitsta).

Inimesed, kel ei ole ligipääsu meediale või mõnele muule viisile ennast kaitsta, toetuvad filmitegijatele oma loo jutustamiseks. Dokumentalisti kohustus on neid mitte ära kasutada, valesti representeerida või nende mainet mustata. “Filmitegijate ja nende subjektide võimu erinevust saab sageli kõige paremini mõõta nende suhtelise ligipääsuga esindusvahenditele. Kas subjektidel on võimalus end esindada; kas neil on alternatiivne ligipääs meediale erinevalt sellest, mis on pakutud antud filmitegija poolt? Suuresti on vastus “Ei” ja filmitegija eetiline kohustus vältida valeandmete esitamist, ärakasutamist ja kuritarvitamist kasvab vastavalt. Subjektid, kelle loo jutustamine sõltub filmitegijast — subjektid, kes üldiselt hõivavad madalamaid sotsiaalseid kihte ja keda saab kõige kergemini ohvriks teha

— on väärkohtlemise suhtes kõige haavatavamad.” (Nichols, 2016: 159) Eeltoodu läheb kokku printsiibiga “Kaitse kaitsetuid”, mis on välja toodud Aufderheide ja teiste poolt aastal 2009 avaldatud artiklis.

Fotograaf Mark Laita lõi seeria “Soft White Underbelly”, kus ta intervjuerib ühiskonnaliikmeid, kellele on selg pööratud. Intervjueeritavateks on prostituudid, kodutud, sõltlased ja paljud muud inimesed — inimesed, keda on lihtne kuritarvitada. Neil ei ole sellist ligipääsu nagu Mark Laital, kellel on miljoneid jälgijaid oma Youtube-i kanalil ja nad sõltuvad täielikult Laitast enda representeerimisel. (Robinson, 2021)

See-eest subjektid, kel on võime oma mainet kontrollida — neile lähenevad filmitegijad teisiti. “Kui võim voolab teistpidi, kui subjektid ei sõltu filmitegijast, et nende lugu jutustatakse, seab vastutustundliku kohtumise eetika „loo saamisele” kõrgema prioriteedi. Avaliku elu tegelastel on sageli “imago”, mida filmitegija ei pruugi tunda kohustatud kaitsma.” (Nichols, 2016: 160) Avaliku elu tegelastele, kel on võimalus mõjutada enda kujutluspilti maailma ees, peaks lähenema teisiti. Siin saab filmitegija rohkem keskenduda tõe representeerimisele kui subjekti kaitsmisele. Selle väitega nõustusid ka 2009. aastal intervjueritud filmitegijad: “Seoses subjektidega ei tundnud nad sageli kohustust kaitsta subjekte, kes nende arvates olid ise kahju teinud või kellel oli sõltumatu juurdepääs meediale, näiteks kuulsused või ettevõtete juhid, kellel on oma suhtekorraldus.” (Aufderheide jt, 2009: 1)

Ajakirjanik Martin Bashir veetis ikoonilise laulja Michael Jacksoni elus aastaid, teenides ta usalduse ja tema kohta infot kogudes. Bashir plaanis keskenduda Jacksoni karjäärile, ent veetes aega tema kodus, Neverland Ranch-is, leidis ta palju problemaatilisemaid külgi lauljast. Nendest sai filmi aine.

Martin Bashir reetis Michael Jacksoni usaldust, mis iseenesest oleks ebamoraalne, kui siin loos ei oleks mängus kaht järgnevat faktorit: Jacksoni ligipääs meediale ja tema problemaatiline käitumisviis, mis tegi teistele liiga. Seega oli Bashiri teguviis moraalne. (Merryweather, 2019)

1.3 Moraalsed kohustused vaatajate ees

Lisaks subjektile on dokumentalistil kohustus oma publiku ees — inimeste ees, kes tema loomingut vaatavad. Kui filmides ja subjektiga suheldes on filmitegijal kohustused eelkõige subjektide ees, et nende lugu võimalikult tõeselt, ausalt, ilma haiget tegemata kajastada, siis ühel hetkel need kohustused lülituvad üle vaatajale. Ent seda vaid enamjaolt. Monteerides on fookus küll lool ja vaatajal, ent printsiip “Ära tee kahju!” peab ka siin jääma olulisele kohale. Filmi monteerides suundub fookus loole ja loo kujutamise erinevatele viisidele. Siiski tuleb subjekt kahjustamata jätta isegi, kui see vaatajale hea oleks. Seda printsiipi eiras režissöör Emma Sullivan eeltoodud filmis “Into the Deep”, kus ta eiras Anja Olseni palvet jätta end filmist välja arvestades, et Olsen ei olnud andnud nõusolekut filmis osalemiseks. Sullivan valis teenida vaatajat subjekti arvelt.

Dokumentalisti ja vaataja vahel on usaldus, mis tuleneb sellest, et dokumentaalfilme vaadeldakse kui tõe kujutlust — tõe teist vormi — mille tõttu vaataja usub, et ekraanil nähtu on tõde. Usaldus dokumentalisti ja vaataja vahel on filmi alus ja garanteerib selle usutavuse. See usaldus on midagi, mida peab hoidma, sest selle lõhkumisel ei mõju film enam tõesena ja dokumentaal kaotab oma mõtte.

Paljud dokumentalistid ei usu tõe tõe kujutamise nimel isegi stseenide lavastamisesse, sest see mõjutab vaataja usaldust materjali vastu. See on nii-öelda dokumentaalfilmi “puhas” koolkond. “Mõned puhtaima dokumentaalfilmi koolkonna esindajad usuvad, et taaslavastuseks pole ruumi. Usun, et kui räägite lugu, peaksite kasutama kõiki teie käsutuses olevaid vahendeid, et oma publikut sellesse loosse kõige paremini kaasata, ja kui see on taaslavastus, siis kasutage seda. Kuid ainult siis, kui selle kasutamine on põhjendatud.” (Austin, 2008: 164) Paljud dokumentalistid õigustavad faktide, tähenduste, sündmuste manipulatsiooni sellega, et see aitab esitada tõe kaasahaaravaimal kujul. “Vaatajate puhul uskusid nad, et on kohustatud esitama üldiselt tõe narratiivi või loo, isegi kui mõned selle tegemise vahendid hõlmasid eksitamist, manipuleerimist või valetamist.” (Aufderheide jt, 2009: 1)

Dokumentaalfilmis “Nanook of the North” (1922) tegi režissöör Robert Flaherty valiku lavastada enamus filmis nähtud stseenidest. Flaherty eesmärk oli näidata võimalikult tõeselt Inuiti jahi elu lavastades Inuitidele omased elulaadid Nanookiga. Ta

soovis näidata kunagi elanud inimeste elu oma täies hiilguses kuni see veel võimalik on. Filmis on näha Nanooki oma perega pistmas rinda Põhja-Kanada nõudliku ilmastikuga. Nanooki saab näha küttimas morska, ent nende küttimise oli Inuitid juba ammu lõpetanud. Tema iglus nähtud kaadrid on tegelikult filmitud stuudios, sest iglus filmimiseks oli seal liiga pime. Järgmine lavastatud moment juhtub filmis, kui Nanookile tutvustatakse grammofooni ja ta seejärel asub keerlevat vinüüli järama. Tegelikkuses teadis Nanook juba ammu, mis on grammofoon ja poleks kindlasti vinüüli pärastlõunase snäkiga segamini ajanud. Viimaseks, Nanooki pere polnud üldsegi mitte tema pere, vaid leiti mängima filmis justnagu näitlejaid leitakse filmide jaoks.

“Nanook of the North” on film, kus režissöör läks taaslavastuses liiga kaugemale tappes sellega filmi usaldusväarsuse. Publiku ja filmitegija vaheline usaldus on murtud ja vaataja ei saa filmi võtta enam kui tõest tõekäsitlust.

Kuigi otsused, mida tuleb filmiprotsessi käigus teha ei pruugi olla filmitegija eelistatuimad, peab dokumentalist selleks valmis olema, et teenida subjekti, vaatajat ja enda kunstilist nägemust. “Eetilised pinged keskendusid [...] viisidele, kuidas säilitada vaatajas usk teose tõesusesse ja terviklikkusesse. Mõlemal juhul oli kohuseks sõidida selle vastu, mida filmitegijad sooviksid isiklikult teha, et lõpetada kaasahaarav ja aus dokumentaallugu eelarve piires.” (Aufderheide jt, 2009: 6)

Filmitegija eesmärk vaataja osas peaks olema luua võimalikult tõene kaasahaarav kogemus. Film, mis ei valeta ja jääb ka peale vaatamist vaatajaga kaasa.

1.4 Tõde dokumentaalfilmis

Dokumentaalfilm oma olemuses peaks tähendama päris elu näitamist ekraanil. Ehk eeldame, et dokumentaalfilmis nähtu on tõde. Kuid dokumentaalfilm ei ole täielik tõde — see on filmitegija nägemus tõest. See on reaalsuse loominguline käsitlus nagu ütles Grierson. Ent tõe versioone ei ole ainult üks vaid mitu. Bill Nichols on kirjutanud: „Mida unustavad mõnikord Grierson ise ja teised peale tema, on see, et on rohkem kui üks loovuse vorm, mida omandada, rohkem kui üks õigustus antud valikule ja rohkem kui üks tõde, mille üle vaielda.” (Nichols, 2016: 158) Dokumentaalfilm on loominguline

meedium, kus keskmes on mitmenäoline tõde — iga nägu on kellelegi “tõeseim” vorm ühest tõest.

Dokumentalistid peavad oluliseks tõe kujutamist. Kui see nõuab sündmuste esitamist kronoloogilisest järjekorrast erinevalt või sündmuste lavastamist, siis seda nad teevad. “Seoses vaatajatega põhjendasid nad sageli üksikute faktide, pildijadade ja tähendustega manipuleerimist, kui see tähendas loo tõhusamat jutustamist ja aitas vaatajatel tabada loo põhilisi ja üldiselt tõeseid teemasid.” (Aufderheide jt, 2009: 1) Dokumentaali kunstiline vorm väljendub seega enim tõe loomingulises esitluses. Loo südamik ja skelett on sama — see on tõde, kuid liha luude ümber on töödeldud, ilustatud, poeetilisem eesmärgiga edasi anda lisaks tõe ka tunnet ja emotsiooni.

Nagu eelpool kirjeldatud võib ühel tõel olla mitu nägu. “Isegi peale monteerimise juurde asumist ja peale kõigi intervjuude tegemist ning kõigi erinevate allikate üles otsimist ei ole võimalik kokku lugeda erinevaid viise loo jutustamiseks ja selle loo iga versioon võib olla faktiliselt täpne ja erinevate inimeste arvates võib olla “tõene”. Kuid selles pole midagi lõplikku nagu idee, et loote dokumentaalfilmi kaudu lõplikku tõde. Mõte, et on olemas “tõde”, mille avastate, on nagu vikerkaare otsa tagaajamine. Ma arvan, et oluline vahe on tõestisündinud loo ja tõestisündinud loo vahel.” (Austin, 2008: 169) Iga loo erinevast käsitlusest saab välja noppida vajaliku 20-minutilise tüki enda projekti jaoks. Nagu suhetes subjekti ja vaatajaga on ka tõe kujutamisel oluline, et dokumentaalfilmitegija lähtuks oma moraalsest kompassist ja eetilistest väärtustest.

2. DOKUMENTAALFILM “ÕNN SIIN OLLA”

Filmi erinevad osad — heli, liikumine, erinevad pisikesed momendid üksteise järgi mängima pandud — jutustavad minu jaoks lugu paremini kui ükski teine meedium. Filmis on vähem müsteeriumit kui fotos. Kui fotot vaadates tekivad küsimused, et mis juhtus enne, pärast, kuidas inimene pildil liigub, räägib, siis filmi vaadates saame nendele küsimustele lihtsamini vastused.

Ülemaailmne videotekülv ja videote kiire tootmine, suur nõudlus, video- ja filmi platvormide kiire järjepidev kasv näitab, et mina ükski ei ole ainukene, kelle jaoks liikuv pilt on see, mis enim tähelepanu köidab.

Lisaks filmidele ja fotodele on mind alati köitnud lood. Teiste inimeste elulood, väljamõeldud lood, inimeste mured ja saladused. See on minu jaoks põnev olnud.

Selleks, et levitada ideid või rääkida teiste inimeste lugudest, pean kõige paremaks meediumiks filmi. See tundub hea valik nii praktilisest perspektiivist (maailma filmi- ja videobuum), kuid ka isiklikust.

Dokumentaalfilmis “Õnn siin olla” keskendusin tantsijatele. Mind köidab ja lummas tants. See on võluv ja ilus. See kätkeb endas tugevust ja elegantsi. Ent enamasti inimeste mõttetegevus balletitantsijate elu üle lõppeb peale seda, kui nad teatrisaalist lahkuvad. Soovisin esile tuua nende mured ja elu teisest perspektiivist kui lavalt.

Balletitantsijad on kui rändlinnud — nad lähevad sinna kuhu peavad, tihti üheks hooajaks, valmistudes siis uuesti lahkuma. Balletitantsijad saavad harva valida, millisesse riiki nad soovivad elama suunduda — nad lähevad lihtsalt sinna, kuhu neid vastu võetakse. Nagu üks filmis osalejatest, Josef Jagger, ütles: “Ma ei valinud Eestit, mu karjäär valis.” See on üks huvitavamaid aspekte nende lugudest — tugev konkurents tantsijate maailmas. Iga balletikooli õpilane unistab ilusast karjäärist ja kohas *company*-s, ent vähestele avaneb see võimalus. Kui õpilased klassis ringi vaatavad võivad nad kindlad olla, et vaid mõned nendest lõpetavad tantsijatena.

Tantsijad õpivad oma ametit tihti pisikesest peale, seega selleks ajaks, kui nad on 19 või 20 aastat vanad on nad enamuse enda noorest elust pühendanud tantsimisele, kuid konkurentsi tõttu on see paljude jaoks tupik ning nad lähevad edasi hoopis muud õppima. Huvitava intriigi loob nende pühendumus ja ressursside (aeg, raha, närv) kulutamine kuskil, kus edu

on vähem kui tõenäoline. Ent selliste riskide võtmine näitab täielikku armastust tantsimise vastu.

2.1 Dokumentaalfilmi loomise protsess

Protsess sai alguse juba teemavalikust. Kaaludes Josefi ja Selma valimist dokumentaalfilmi subjektideks jõudsin mind küsimuseni “Miks just nemad? Mis on nende lugudes erilist?” Kuidas väljendada nende lugu ilma, et see oleks klassikaline balletifilm sisuga “mul on unistus — pean oma unistuse teoks tegema — tegin oma unistuse teoks ja nüüd olen õnnelik”. Mõtlesin, mis on just nende juures huvitav ja kuidas seda väljendada.

Kuna tegu on mu esimese dokumentaalfilmiga, siis terve protsess oli ka omamoodi õppeprotsess. Enne dokumentaali alustamist, ja ka protsessi käigus, harisin end protsessi osas kammides läbi kirjandust ja Interneti. Hakkasin vaatama ka varasemast rohkem dokumentaalfilme, et mõista, mis variante kasutatakse lugude jutustamiseks ja erilist tähelepanu pöörata valikutele, mis mulle meelepärased on.

Filmi tegemise käigus otsisin palju — sõna “otsimine” on see, mis seda protsessi kõige paremini kirjeldab. Lähenesin protsessile avatult ja lasin end sel juhtida.

Dokumentaalfilmi tegemisel tulebki jääda avatuks. See on protsess, mille käigus tuleb palju uut informatsiooni ja filmi direktsioongi võib muutuda. Nii juhtus ka minu filmi puhul.

Alustasin filmimist eeldusega, et keskendun kahe noore tantsija armuloole, Josefi vigastusele ja igapäevaelule, kuid intervjuude käigus selgus, et on muu aspekt nende elude juures, mis köidab — konkurents.

Filmimine algas harjumise ja informatsiooni kogumise perioodiga, kus Josef ja Selma harjusid kaamera kohaloluga ja mina panin nende elu ja mõtteid läbi intervjuude tükk-tüki haaval ritta. Veetsime võimalikult palju aega koos, vestlesime. Juhtisin neid oma küsimustega ja peatusin pikemalt konkreetsetel teemal, kui tundus, et see võiks potentsiaalne pidepunkt olla.

Vestluste käigus harjusid nii Josef kui Selma kaamera kohaloluga — lõpuks rääkisid nad rohkem minuga kui keskendusid kaamerale. See muutus aitas neil avaneda ja vabamalt

vestleda. Ka Vanemuises proovides filmides ei olnud nad häiritud kaamera kohalolust. Sel perioodil kohanesid nad ka minu kohaloluga. Selma, kes on kahest kinnisem, on praeguseks täiesti muutunud. Ta maneer ei ole enam nii hoitud ja kaalutletud kui alguses. Nüüd suhtleb ta minuga peaaegu nagu sõbraga või hea tuttavaga. Josefi avanemist oli raskem märgata, sest ta on juba olemuselt aval inimene, ent tagasi vaadates näen, et ta on mulle palju rohkem privaatseid detaile rääkinud teatrielust (ka kaamera ees), mind usaldades, et ma neid klippe kurjasti ära ei kasuta. Seda muutust nendes on olnud äärmiselt tähendusrikas näha.

See osa kogu protsessist — isiklike suhete loomine subjektidega, nende tundma õppimine, sotsiaalsete situatsioonide navigeerimine — on olnud oodatust olulisema kaaluga. Heade suhete loomine ja hoidmine on kogu filmiprotsessi alus, sest sellest sõltub informatsiooni hulk ja kvaliteet, mida on võimalik saada. Suhete navigeerimise keerukusest ja kaalukusest tulenevalt on selle etapi edukas teostamine olnud ka üks rahuldustpakkuvamaid aspekte kogu protsessi juures.

Harjumisperioodil vaatasin filmitud klippe tagantjärgi, et saaksin analüüsida, mida pean paremini tegema ja mis filmitud materjali puhul meeldis. Samuti andis materjali üle vaatamine rohkem aimu, mis intervjuudest kõlama jäi. Nii tagasi vaadates ja toetudes ka oma emotsioonidele, kuhu oli talletunud mälestus Josefi ja Colby vahel nende töölesaamise raskustest või sellest, kui noorelt Selma ja Josef kodust kolisid, leidsingi, et huvitavaim teema minu jaoks on suur konkurents balletimaailmas, mis sunnib noored tantsijad oma kodudest ja lausa kodumaalt ära kolima.

Pärast filmi suuna selgumist viisin läbi intervjuu Selma ja Josefiga, kus küsisin küsimusi just selle teema kohta. Samuti viisin läbi intervjuud nende vanematega, et saada teine perspektiiv nende loole. Selma ja Josefi vanemad on neile olnud suureks toeks samas kandes ise ohverdusi — nad on pidanud tegelema lahtilaskmisvaluga oma laste unistuste toetamise nimel.

Monteerimise esimeseks etapiks oli loogiliselt voolava loo kokkupanemine saadud materjalist. Filmi monteerimist teostasın programmis Adobe Premiere Pro. Järgnes loo hõrendamine ja ebavajaliku eemaldamine. Edasi panustasin aega selle alla, et leida huvitav visuaal loole — põhjus, miks filmi vaadata, mitte antud loost hoopis näiteks artiklit lugeda.

Filmi viimases etapis, kus otsisin huvitavat visuaali ja sidusin lugu visuaalselt, tegin ka veel mitu plaanivälist filmimist, sest tundsin puudust materjalist, mis näitaks Josefit ja Selma Tartu tänavatel ja Tartut üleüldiselt.

Ka monteerides oli läbivaks märksõnaks “otsimine” — õige nurga, õige visuaali, õige heli otsimine, et mõtet kõige kaasahaaravamalt ja tõeselt väljendada.

2.3 Moraalsed kaalutlused projektis “Õnn siin olla”

Moraalsete ja eetiliste kaalutluste tegemisel toetusin enda sisemisele kompassile. Järgnevalt kirjeldan mõnda dilemmat ja probleemi, mis protsessi käigus ilmnis.

Josefi ja Selma suhe on suhteliselt uus, seega on see veel õrn. Mu eesmärk oli nende suhet mitte togida — mitte sundida neid rääkima millestki, milleks nad veel valmis ei ole — et suhte lõhkumist või mõranemist vältida. Intervjuude käigus küsisin nende suhet puudutavaid küsimusi ettevaatlikult ning katsusin nende kehakeelest ja näoilmetest välja lugeda, kas nad tunnevad end mugavalt või mitte. Kui tunnetasin ebamugavust nende vahel, siis liikusin edasi järgmiste küsimuste juurde.

Mainimist väärib ka, et algul oli plaanis jätta nende suhe üheks põhiosaks filmist, ent intervjuude käigus tundus, et see võib nende värskele suhtele liiga suur koorem olla — nad olid oma suhte koha pealt hoitud ja kinnised. Selle asemel, et neid pressida liikusin edasi ja otsisin muid teemasid vältimaks ebaõiglast kahju tekitamist.

Film keskendub konkurentsile ja võõrsil elamise tavapärasusele balletimaailmas. Josefil, Selmal ja nende korterikaaslastel on kõigil vedanud — neil on töökoht. Ent Josefi korterikaaslase Colby tüdruksõbral ei läinud nii hästi — hiljuti ta leping lõppes ning ta ei saanud mujale teatrisse tööle. Minu dilemma seisnes selles, kas võtta temaga ühendust või mitte. Tema jaoks on see situatsioon värske ja Selma sõnul võib see veel hell koht olla. Olles erinevad kahju- ja kasutegurid läbi kaalutlenud, otsustasin temaga siiski püüda kontakti saada. Arvasin, et lõpuks on tema kõige õigem inimene mulle ütlemaks, kas ta soovib sel teemal minuga rääkida või mitte.

Viimaks esitan näite millestki, mis ei olnud dilemma, kuid näide sellest, kui lihtne oleks minul filmitegijana tantsijate usaldust kuritarvitada. Tihti rääkisid nad mulle kaamera

ees lugusid, mis kahjustaksid avalikuks saades nende ja teatri mainet. Pean enda ülesandeks sellised momendid monteerides ära tunda ja neid mitte sisse jätta. Filmi eesmärk ei ole paljastada erinevate inimeste isikuvigu või muud sellist — filmi eesmärk on rääkida kahe balletitantsija valikust elada oma elu balleti jaoks. Nende momentide sisse jätmine ei teeks filmi ega ka kellegi elu paremaks, vaid pigem kahjustaks kõiki asjaosalisi, kaasa arvatud mind ennast.

Monteerimisel tuli ilmsiks vajadus subjektide öeldud panna tihti kronoloogiliselt valesse järjekorda või õhendada meie vestlusi nii, et ainult oluline filmi jääks. Seda tehes mõtlesin põhiliselt vaatajale ja loo tõesusele. Minu eesmärk oli esitada tõene lugu, mida vaatajal on põnev vaadata. Kaalusin olukorra moraalsust eriti Josefi ema 30-minutilist emotsionaalset intervjuud õhendades 2-minutiliseks ja ta lauseid erinevatesse järjekordadesse tõstes. Tundsin seda tehes ebamugavust, ent mu kohus on monteerimisel pöörata tähelepanu eelkõige vaatajale samas hoides loo tõesust, seega teadsin, et mu teguviis on õige.

KOKKUVÕTE

Käesolevas lõputöös käsitlen dokumentaalfilmiga seotud moraalset probleemi. Töö praktilise osa tulemusena valmis lühidokumentaali.

Fotograafia osakonna üliõpilasena võib tunduda valik teha lõputööks dokumentaalfilm kummaline, ent film on mind alati köitnud ja hiljutine filmikursus 2021. aasta sügisel vaid kinnitas seda huvi. Lõputöö oli viis teha tugev sissejuhatus dokumentaalfilmimaailmasse ja luua ka enda esimene dokumentaal.

Töö teoreetiline osa koosneb kolmest peatükist. Töö esimeses osas uurisin moraalsete kaalutluste vajalikkust, et enne sügavuti uurimusega edasiminekut oleks selge, miks on üldse vaja mõelda moraalile dokumentaalfilmi projekti läbi viies. Siinkohal leidsin, et tulenevalt filmitegija suurest vastutusest subjektide ja vaatajate ees, lasuvad dokumentalistil ka kohustused. Bill Nicholisi sõnul on dokumentaalfilmide tegemine kunst, “mis kaasab otseselt teisi inimesi. See on kujundatud teiste elust, mõnikord väga toores, vahendamata vormis.” (Nichols, 2016: 155) Selliste projektide puhul on seotud inimeste elud filmi suhtes õrnas positsioonis ja filmitegijal on võim nende elus kujutada enda soovile vastavalt. Sellise jõupositsiooniga kaasneb võim haiget teha. Moraalset kaalutlust on vaja, et filmitegija teaks vältida jõupositsiooni ära kasutamist.

Teises osas laskusin moraalsetesse kohustustesse dokumentaalfilmi subjektide ees. Enamasti on filmi subjektid kogu projektist kõige ürnemas positsioonis — nemad on need, kelle elusid, mõtteid ja nägusid kujutletakse. Põhilise kohustuse võib kokku võtta printsiibiga “Ära tee kahju!” Filmitegija eesmärgiks peaks olema jätta endast maha elu, mis on kas parem või muutumata, aga mitte kunagi halvem.

Kohustusi subjektide ees ja erinevate situatsioonide lahendamise tuleb võtta arvestades konkreetse subjekti ja projekti vajadusi. Iga juhtum on erinev, mille tõttu peab filmitegija olema valmis seisma silmitsi erinevate moraalsete probleemidega.

Kolmandas peatükis kirjeldan filmitegija moraalset kohustusi vaatajate ees. Siinkohal on olulisemad faktorid hoida vaataja ja dokumentalisti vahelist usaldust ja esitleda tõde moonutamata, seda vaid redigeerides. Kuid ka vaatajale mõeldes peab jääma subjektidele kehtima printsiip “Ära tee kahju!”. Vaataja huvisid ei tohi ülespoole tõsta subjekti huvidest. Esimese osa viimases, neljandas, peatükis kirjeldan lähemalt tõe esitlemist dokumentaalfilmis. Oma olemuselt peaks dokumentaal tähendama päris elu, tõestisündinu,

näitamist ekraanil. Vaataja eeldab dokumentaalfilmi jälgides, et ekraanil nähtu on tõde. Ent dokumentaal on tõe kunstiline käsitus. Lisaks sellele on see vaid üks paljudest vormidest käsitletud tõest. “Isegi peale monteerimise juurde asumist ja peale kõigi intervjuude tegemist ning kõigi erinevate allikate üles otsimist ei ole võimalik kokku lugeda erinevaid viise loo jutustamiseks ja selle loo iga versioon võib olla faktiliselt täpne ja erinevate inimeste arvates võib olla "tõene”.” (Austin, 2008: 169) Igal lool on lugematu arv erinevaid nägusid. Filmitegija ülesanne on vaatajale näidata tõe, seda moonutamata, vaid kohandades, et selle leidmine oleks lihtsam.

Töö praktilises osas valmis dokumentaalfilm “Õnn siin olla”. Filmi keskmes on kaks Vanemuise balletitantsijat, Josef Jagger ja Selma Strandberg. Nad on mõlemad välismaalased, kes elavad ja töötavad Eestis. Nad jõudsid siia järgides seda, kuhu nende karjäär neid juhata. Samuti on Eestisse jõudnud ka paljud nende kolleegid.

Film uurib Josefi ja Selma näitel balletimaailma konkurentsi, mille tõttu paljud tantsijad juba varakult kodust lahkuvad, et end harida ja siis tööle minna. Tihti rändavad tantsijad teistesse riikidesse — kuhu iganes vaja, et saaks ainult tantsida ja sellest elatuda.

Filmi loomine oli katsumus, jõupingutus ja samas õrn, ääretult nauditav ning üllatusi täis protsess. Tulemuseks on dokumentaalfilm, mis paneb mõtlema balletitantsijate lavatagustele eludele ja kahele noorele tantsijale, alles oma karjääritee alguses.

Sooviksin tänada oma juhendajat Hõbe Ilusat, kelle nõu ja suunamiseta ei oleks lõputöö saanud hõlpsasti oma praegust vormi. Täna Josef Jaggerit ja Selma Strandbergi ning nende korterikaaslast Colby Cattonit ja Gisella Razzinot, Vanemuise teatrit, Mare Tommingat, koreograaf Ricardo Amaranetet ja Vanemuise balletitantsijaid, kes mu oma proovidesse soojalt vastu võtsid ning ka Apollo kino.

RESÜMEE

I am a photographer with a big goal to make the world a better place in any way I can. I teach, organize exhibitions and take part in various projects and courses. I aim to use my time for as much good as possible.

I am also keenly interested in films. That is why I created the short documentary film “Lucky to be here”.

WORK EXPERIENCE

Photographer

Self-employed, since 2018

This includes portraits, weddings, events and various projects. I’ve held four solo exhibitions of my work.

Photography teacher

Luke mansion, 2021

I led photography-related summer activities for children and taught them about the history of photography.

Lecturer

Tartu Vocational College, 2022

I taught an introductory course on photography.

Communications manager

Effective Altruism Estonia, since February 2022

My job includes planning social media strategy, and designing the appearance of the organization’s social media channel and creating posts for the channels.

OTHER EXPERIENCE

Erasmus Youth Project

2022

Organizing and leading a 10-day Erasmus Youth Project “eARTh Needs You” in Estonia.

Projects' aim is to educate the participants on the state of the environment doing so through lectures and nature photography.

EXHIBITIONS

500m above water

Bar Uba ja Humal, Tallinn, Estonia, 2019 (solo exhibition)

Series of landscapes from a hiking trip in Italy and Spain in the summer of 2019.

Mitote

Bar Rebane, Tallinn, Estonia, 2020 (solo exhibition)

Series of experimental self-portraits expressing the deepest darkest feelings a person doesn't show anybody.

The Inbetween Land

Tampere House, Tartu, Estonia, 2021 (solo exhibition)

Series of landscapes from the mountains of Poland taken while hiking in the summer of 2020.

In Bloom

Luke Mansion, Luke, Estonia, 2021 (solo exhibition)

Series of mixed media and still photos to compliment Luke Mansion's Park. The works are exhibited in front of the windows of one of the houses. The exhibitions is ongoing.

KASUTATUD KIRJANDUS

Aufderheide, P., Jaszi, P., Chandra, M. (2009). *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. School of Communication American University.

Austin, T., De Jong, W. (2008). *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. New York: Open University Press.

Hunt, K. (2019). 10 documentaries that actually made a difference. Mental Floss, 3. juuli. Kasutatud 28.05.2022,

<https://www.mentalfloss.com/article/79947/10-documentaries-actually-changed-things>

Merryweather, C. (2019). 10 shocking documentaries that ruined reputations and careers. Listverse, 28. märts. Kasutatud 28.05.2022,

<https://listverse.com/2019/03/28/10-shocking-documentaries-that-ruined-reputations-and-careers/>

Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, California: University of California Press.

Robinson, B. (2021). What we can all learn about life from YouTube's 'Soft White Underbelly'. Conversations Indy100, 25. august. Kasutatud 28.05.2022,

<https://conversations.indy100.com/soft-white-underbelly-youtube-docuseries#:~:text=Boasting%20over%202.3%20million%20subscribers,ridiculed%20and%20seen%20as%20untouchable>

Zhou, N. (2020). Kim Wall: Netflix distances itself from documentary after participants claim they didn't consent. The Guardian, 14. märts. Kasutatud 28.05.2022,

<https://www.theguardian.com/culture/2020/mar/13/kim-wall-netflix-distances-itself-from-documentary-after-participants-claim-they-didnt-consent>