

Ajalooteooria, dokfilm ja tõeleping

MARKO RAAT

Varem või hiljem jõuab iga dokfilmi autor teadlikult või teadvustamatult, kas filme tehes või neid analüüsid sarnaste küsimuste juurde, mis defineerivad suuresti ka ajaloo kui distsipliini olemuse. Paralleelid ajalooteooria viimase saja aasta võtmeliste diskussioonide ja peaaegu sama vana (dok)filmi praktika vahel ei ole metafoorsed. Lähemal vaatlusel ja ühisosa otsides pakuks järgnevalt välja, et distsipliinide kesksed mõisted, probleemipüstitused, aga ka töömeetodid ja väärtused on suuresti riskasutatavad. Siinne kirjutus käsitleb mõningaid ajaloolasele möödapääsmatuid ajalooteooria tahke, mis aitavad samas väga hästi ka dokfilmi natuuri avada.¹

Millest koosneb see miski, mis käivitab nii ajaloolase kui dokitegija? Mille abil ajalookirjutus ja dokfilm ennast nii kitsamalt valdkonna tegijate ringis kui ka oma auditoriumi silmis kehtestab, pinget ja tähendust loob? Samal ajal üks ennast ilukirjandusest ja teine mängufilmist teadlikult distantseerides.²

Kõigepealt, *ilu*(kirjanduse) ja *mängu*(filmi) vastandina on ajaloo ja doki puhul määrav n-ö *tõetaotlus*. Nii nagu kirjanik, valides autobiograafia žanri, sõlmivad ka ajaloolane ja dokumentalist oma kolleegide ja publikuga vabatahtlikult *tõe lubaduse lepingu*. Just see siiras *tõekavatsus* on miski, mis kompenseerib ja asendab

Marko Raat, filmirežissöör ja ajaloomagistrant, humanitaarinstituut, Tallinna Ülikool, raatmarko@hotmail.com

¹ Essee on edasiarendus „TLÜ 20“ vilistlaste paneelis 21.03.2025 alustatud arutelule, kus autor esindas ühes isikus korraka nii samas koolis varem õppinud filmitegijat kui vastset ajaloo magistrantuuri tudengit ja pakkus välja mõned tähelepanekud, miks ajalooõpe täitub filmirežissööride, täpsemalt aga just dokfilmi kogemusega tegijatega.

² Kui ajalugu teadusena tänases tähenduses sündis kirjandusest tõukumise kaudu 19. sajandi jooksul, siis dokk ja mängufilm formuleerusid sama sajandi lõpus kinona suuresti üheaegselt, kuid tajusid kohe erinevaid taotlusi, isegi kui mõlemas žanris filmi tegemine praktikas palju ei erinenud ning infoajastu eelne maailm jättis doki kõõgipoole pikalt varjatuks. Mängufilm (nagu ilukirjandus) ajalooteooriast ontoloogilist tuge ja peeglit endale ei leia – mängufilmi (fiktiooni) puhul on tegemist n-ö vabade kunstide ühe alaliigiga ning siin kehtivad pigem kunstiteooria ja analüüsi tööriistad. Mõneti lihtsustatult ja utreerides lähtuvad need n-ö kunstitõe, usutavuse, tähenduse ja mõju puhul suuresti piiritust fantaasiast, mängust ja valitsevate moraalsete kammitsate kompamisest. Kahtlemata annavad need väga avarad tööriistad mängufilmile piisavalt väljendusvahendeid inimeste emotsionaalseks mõjutamiseks ja kandva pinge loomiseks. See on reaalsuses muutunud just mängufilmi valitsevaks audiovisuaalseks žanriks, millel põhinevad laiemal auditoriumi teadmised ja ettekujutused minevikust; täna juba koos arvutimängude ja laiemalt tehisintellekti (TI) genereeritud visuaaliaga, mis on eraldi käsitlesteema. Nagu ka see, et kõigele vaatamata sisaldavad mängufilm/mängud/TI tooted siiski teatavat infot mineviku kohta, olgu või tahtmatult ja vähemalt konkreetsete artefaktide tegemise aja väärtushinnangute kohta, seega on need kahtlemata jätkuvalt vaadeldavad kui tänuväärseid ajaloo allikad.

kaunite kunstide absoluutse kujutusvõime, piiritu vabaduse, ilu, vahetuse jt kangete kategooriate mõju. Priitahtlik piirang läbi mõneti abstraktse, kuid seejuures tunnetuslikult ja subjektiivselt täiesti tajutava fundamentaalse tingimuse aitab nii ajaloolasel kui filmitegijal säilitada unikaalne suhe uuritava materjaliga, vältida soist relativismi, ent jättes siiski piisavalt palju loomingulist vabadust, mis aga piiritute vabaduste kontekstis ei toimiks. Tõetaotlus annab *erilise, privilegeeritud pinge*, mis on seotud vastutuse ja ohuga, mida nii ilukirjandus ja mängufilm kui vabad kunstid ei suuda genereerida.

Kui dokitegija allikaks on juhtumisi – näiteks karakteripõhise filmi puhul – inimene kaadris, kandub tõeleping vaikimisi üle ka temale. Seega, kui dokifilmi vaataja näeb või kuuleb (inimhääli on eriti reetlik, väga raskesti kontrollitav) kaadris tõe kavatsusest loobumist ehk valetamist, tajub ja kirjeldab publik seda *ebasiirusena* ehk lepingu rikkumisena ning nõudlikuma vaataja või kriitiliste kolleegide silmis ei liigitu film (heaks) dokumentalistikaks. (Mängufilmis on näitleja ebasiirus hinnanguliselt „kõigest“ halb *mäng* ning filmi muude elementide toimimisel see sageli isegi ei sega vähem kriitilisel vaatajal terviku põhimõttelist ja tunnetuslikku vastuvõttu.) Tänu sellele vaikimisi kokkuleppele, tõe kohalolu lubadusele, osa dokkidest pingestub, need on „tõsiselt võetavad“, „(tõsi)elulised“ ehk inimlike sügavusi puudutavad. Eesti keeles on sõnad *tõde* ja *tõsine* samatüvelised, mis laseb aimata nende algset tähenduslikku sünonüümsust. Loomulikult on doki tõe määr vastavalt filmi autori käekirjale ja eesmärgile alati erinev ning selle olemasolu või „tõe piisava hulga“ tuvastamine individuaalne ja suhteline, kuid sarnaselt ajaloo institutsioonidele, hoiab filmivaldkond kollektiivselt sellel fundamentaalselt olulisel lepingul vaikimisi silma peal. Tõelepingu rikkumine reedab filmitegija jõuetust valitud valdkonnas ja osutab teadlikule loobumisele dokivälja mängureeglitest ning liikumist vabade kunstide mängumaale, kus ta siis nt samal teemal jätkates kaotab aga *tõepinge* eelise ja doki kui žanriga automaatselt kaasneva usalduskrediidi. Seda, et meelelahutustööstus on saanud aru tõe lubaduse eluliselt erutavast potentsiaalist (*tegelike inimestega toimunud sündmused*) ja seeläbi dramaturgiliselt pingestavast efektist ning on lülitanud selle mängufilmi tööriistakasti, annab teada laialt kasutusel olev fraas filmide algustiitrites: „põhineb *tõestisündinud lool*“ (ingl *based on true story*). Mõeldes sellega ajaloo teooria mõistes küll, et põhineb *tõesti minevikus sündinud sündmustel*, kuid suutmata talitseda publiku köitmiseks möödapääsmatut *loo* mõistet, muudab selle ajaloo- ja dokiväljal sisuliselt võimatuks oksüümoroniks. Loomulikult ei ole sel pelgalt *tõestisündinud loo* fraasil fiktsiooni lavastusterviku raamides sama tugevat mõju, sest see on vaid üks argument paljude seas, kuid see iha annab tagasisidet dokile, et *tõelubaduse* vanne on eriline, kehtib ning tekitab isegi teatud armukadedust rikkas naabris.³

³ Tõe vähemalt teatavast retoorilisest ja jätkuvast veetlusest filmikunstis räägib isegi kahe mängufilmiklassiku kalambuurne enesekehtestamine. Jean Luc Godard: „Film on 24 kaadrit tõe sekundis“ (filmis „Väike sõdur“, 1963) ja eelnevat ümbermängiv Michael Haneke: „Film on 24 kaadrit valet sekundis, tõe otsimise teenistuses või tõe otsimise nimel“ (vt nt R. Ponton. Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke. – Cinéaste 2005, 31 (1), lk 50–51).

Ajalookirjutus käivitub küsimusest. Mida rohkem ja ootamatumaid küsimusi nii vanade kui uute allikate kohta, seda rikkam on ajalooteadus. Mida värskemaid tõlgendusi ajaloolane allikate tõendamise protsessis pakub, seda loovam on uus teadmine. Film ei pruugi alati sündida artikuleeritud küsimisest, selle lähteks võib olla ka visioon, impulss, autori isiklik teraapiaprotsess, kogemuse otsing vms, kuid praktikas algab vähemalt enamik dokfilme siiski moduleeritud küsimusest ehk probleemist, mida lahatakse ehk asutakse filmiga „tõestama“. Nii nagu ajaloolane, ei tohi ka dokitegija sel teel oma tõendeid fabritseerida ja võltsida. On see siis karakteritest allikatele „sõnade suhu panemise“ või „õigetele vastustele“ suunamise, kontekstist välja kistud kaadrite/helide liitmises üheks infoks või filmikujundiks huvitavama või haaravama narratiivi huvides. Kui ajaloolastel on võimalus kontrollida kahtluse korral viidatud allikad üle, siis filmikriitiku ja dokikogukonna pilk seda teha ei saa, sest filmitegija loodud allikas ehk filmitud algmaterjal on sageli tegija ainuvalduses ja kaitstud sellisena ka autori intiimse loometooriku vetoga, kuid kolleegi (ehk kõigi praktikute) kogemus ja kriitiku kõike näinud silm tunneb ära filmi konstrueerimise traagelniidid ka ilma algmaterjali massi läbimata. Ja kuna dokfilm tegeleb sageli elus inimestest algallikatega ja mineviku sündmuste vahetute osalistega, siis on moraalsed küsimused seda teravama pilgu all ja dokiautoril on võltsides niigi palju kaalul. Tihti peale on dokfilmil isegi teatavaid üks ühele sarnaseid vormilis-taktikalisi tunnuseid ajaloolaste viitamisaparatuuriga, eriti kui tegu on paljude erinevatest kohtadest hangitud allikatega. Nimelt sisaldavad filmi lõputiitrid (peale filmitegijate nimede) kasutatud teiste filmide, fotode, kirjanduse, muusika, konsultantide, mentorite, toetajate jt nimesid, mis teenivad peale otsese kohustusliku viitamise ja autorikaitse järgimise sarnast rolli nagu ajalooteksti puhul historiograafia ja bibliograafia, näidates tegija kursisolekut teiste varasemate sel teemal tehtud filmidega, tema suhet autoriteetidega ja autoriteetidesse jm usaldust või institutsionaalset solidaarsust manifesteerivat teavet. Ning see impressumi info koos dokfilmiga endaga on reeglina piisav moraalsete kohtuotsuste tegemiseks.⁴ Pakuks, et ka dokkidesse imbuva mänguline animatsioon, mis peaks viitama lavastuslikkusele, muundub žanri kontekstis sageli pigem auditooriumit „teaduslikule“ vastuvõtturežiimile häälestavaks „tabelite ja jooniste“ autoriteetseks graafikaks.

Nii nagu ajaloolane, on ka dokitegija valmis oma filmiteekonnal küsimusi ja hüpoteese, peateemat, fookust ja vaatenurka korrigeerima. Huvitav dokk jõuab filmi lõpuks sinna, kuhu autor esimest küsimust esitades ei aimanudki jõudvat (rääkimata vaatajast), läbides nagu ajaloolanegi eksitavaid ja lootusrikkaid hargnemisi, mis aga kõik tuleb ammendavalt läbi töötada, kuigi sellest teekonnast ei pruugi filmi

⁴ Kurioosumina meenub mõne aasta tagune näide dokfilmist, mis näitas filmi sees ära peaaegu terve vana filmi samal teemal, aga ei toonud oma keskset algallikat lõputiitrites isegi iseseisva autoriteosena välja, vaid nimetas seda toonase suure filmistuudio *materjali kasutamiseks*. Või ka vastupidi: sadu vanu arhiivifotosid sisaldanud dokfilmil massiivses lõpurullis on nähtud (peale elementaarse ehk autori ja õiguste omaniku nimetamise) iga foto eraldi sisukirjeldust, mis ilmselgelt (üle)kommunikeerib filmitegija põhjalikkust ja lugupidamist allikate suhtes.

lõpptervikus midagi nähtavalt kajastuda. Niisamuti sisaldab doki tööprotsess sageli ummikuid, liiga hästi teadaolevate küsimuste püstitamist, äraleierdatud ja väsinud järeldusi, aga ka kohustuslikku avatust ja võimet vastavalt allikatele ja kogunenud materjalile filmi suunda otsustavalt muuta.

Väga sarnane on ajalookirjutuse ja dokumentalistika suhe ajaga. Mõlema distsipliini struktuur on kronoloogiline, isegi kui see ei ole konkreetsetes teostes lineaarne, vaid katkendlik ja narratiivis lõpuks segi paisatud. Samuti on dokis reeglina varjatult loetav nii *lausuja* aeg kui *lausumise* aeg (erinevalt fiktsioonist, mille taotlus on pigem luua illusioon katkematust lausuja maailma ajast), rääkimata aja tunnetamise, analüüsimise ja „mõõtmise“ võimalustest, mis on nii ajaloolase tekstis kui dokfilmis väga iseloomulikud kvaliteedid. Kui mängufilmis on aja möödumise kujutamine kõigest üks mängu osa, siis dokis on aja muutumise, möödumise ja eri tempos kulgemise reaalne kogemine üks meediumi kõige olemuslikumaid tunnuseid. See omakorda aga kõlab väga paralleelselt *ajalooliste aegade paljususe, mitmikajalisuse ja mitmikajaloolisuse* diskussiooniga ajaloolaste parketil.⁵ Või samuti, kui uuemas ajalookirjutuses on viimased paarsada aastat kehtinud *mineviku ja oleviku range erisus* hajuma hakanud,⁶ on ka (minevikku puudutav) dokk täna pigem *mälu ja mäletamist* lahkav ettevõtmine, mitte *lõpetatud mineviku* illustreerimine, ega küsi enam „[- -] niivõrd minevikunähtuste algse tähenduse kohta, vaid uurivad, [- -] milline on nende kummituslik vägi (täna ja siin)“.⁷

Väga eriline ühisosa on ajalooteadusel ja dokfilmil arhiividega kui mineviku uurimiseks möödapääsmatute väärtuslike dokumentide varasalvega. Aga see on samuti assotsiatiivne otseseos, lausa eksklusiivne „metafüüsiline“ side ajaloo ja dokfilmi vahel, kuna argiteadvuse järgi *ajalooline fakt* ja *dokumentaalfilm* sageli kattuvad. Nimelt, alates fotograafia leiutamisest on olemuselt *sattumuslik* fotograafiline kujutis asunud kehastama fakti⁸ – midagi, mille *tõeväärtus* on lähtudes kujutise „fotokeemiliselt objektiivsest“ ja „tahtliku tähenduseta“ tekkeviisist määratult ja *tervikuna väga suur*. Kuigi Eestis on püütud juurutada samuti mõistet *tõsielufilm*, on kõnekas, et dokumentaalfilm/dokk on jätkuvalt domineeriv valdkonna nimetus. Kahtlemata lisab nii fotograafia soliidne reaalteaduslik ja (seega moodsa ühiskonna silmis *progressiivne* ning *praktiliselt kasulik*) sünnitaust kui *dokumentidele toetumine* dokfilmile usaldust ja autoriteeti. Ning tulenevalt tehnoloogilisest „imest“ muutub

⁵ Vt nt Z. B. Simon, M. Tamm. Ajaloolise aja kude. Tlk A. Saar. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2023.

⁶ M. Tamm. Sissejuhatus. Ajaloo teaduse uued suunad. – Ajalooteaduse uued suunad. Koost. ja toim. M. Tamm, P. Burke. Tlk O. Teppan. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2020; F. Hartog. Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time. Transl. by S. Brown. New York: Columbia University Press, 2015.

⁷ M. Tamm Sissejuhatus. Ajaloo teaduse uued suunad, lk 15. Vt ka M. Tamm. Ajalugu, mälu ja mäluajalugu: Uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes. – Ajalooline Ajakiri 2013, 1, lk 111–134.

⁸ R. Barthes. Camera lucida. Märkmeid fotograafiast. Tlk A. Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia kirjastus, 2015.

dokfilmis iga selle lause ehk kaader poolautomaatselt mineviku sündmusest faktiks, samal ajal kui ajaloolane ei pääse sündmuse faktiks nimetamise protsessis sageli valikutest ja dilemmadest – nt millisel keelekujul sama mineviku sündmus faktistada (nt kas muistne vabadusvõitlus? Või hoopis integratsioon kristliku maailmaga?).

Dokk on sama teadlik kui ajalookirjutus narratiivi möödapääsmatust survest sisule ja ka sellest, et vorm on samavõrd ka sisu. Hayden White'i käivitatud ajaloolaste diskussiooni põletavamad teemad⁹ on niisamuti dokfilmikriitika ja filmitegijate eneseanalüüsi tuum. Allakirjutanu on kunagi ammu filmikriitikuna sõnastanud (teadmata toona isegi ajalooteooria kui niisuguse olemasolust¹⁰) doki intrigeerivaima pärisosana (iga ajalooteeksti lugemise möödapääsmatu) tõdemuse:

Dokumentaal on intelligentne filmižanr, kus vaataja paralleelselt loo ja kujundite tulva jälgimisega analüüsib pidevalt ka iga stseeni tekkemehhanisme, mille järeldustest ta siis endale filmi usutavuse astet ehitab.¹¹

Nii nagu ajalookirjutus pole väljaspool (haaravat) narratiivi mõeldav, ei ole seda ka „faktidel põhinev tõsieluline“ dokk, kuid taas on siin ühisosaks, et sündmuse esitusega kaasneb (erinevalt ilukirjandusest ja mängufilmist) reeglina kirjeldav ja arutlev keelekiht.

White pakub oma narratiivset pööret sünteesivas tüvitekstis välja ka ühe võimaliku ja allakirjutanule veenva selgituse, miks osa ajaloolasi ja dokumentaliste suhtub skeptiliselt n-õ aktuaalsete (poliitiliste) subjektide käsitlemisse. Poliitiliste protsesside ajalugu on suuresti *tundeelamuste mõtestamise protsess* – kui tegu on eelkõige poliitiliste läbielamistega –, kuid see protsess on seda enam kujundlik ja fiktsionaalne, mida aktuaalsem ja ideoloogilisem see on.

Ajalooteadvus veab alt, kui unustatakse, et ajalugu – nii sündmused kui ka nende kirjeldused – mitte üksnes ei toimu, vaid seda tehakse. Liiatigi tehakse seda mõlemal pool barrikaade ja ühtviisi tõhusalt mõlemas leeris.¹²

Kui eelnevad võrdlused on jäänud võib-olla askeetlikult teoreetiliseks, siis olgu järgmiseks kohtumiskohaks mõlema valdkonna katsed oma antropotsentristlikust mullist välja saada. Iseloomulikult on mõlemas sfääris sarnased nii ahvatlused kui kimbatused loomade integreerimises, vastavalt siis ajaloo- ja dokiväljale. Siin ei ole

⁹ Vt nt H. White. Kirjandusteooria ja ajalookirjutus. Tlk E. Sivonen. – Tuna 2003, 1, lk 111–127.

¹⁰ Kuigi Carlo Ginzburgi „Juust ja vaglad“ koos autori eessõnaga ja Marek Tamme intervjuuga raamatu autoriga ilmus eesti keeles juba aastal 2000 (C. Ginzburg. Juust ja vaglad: ühe 16. sajandi mõldri maailm. Tlk V. Atkin. Tallinn: Varrak, 2000). Ja selle teose kanget mõju ma mäletan, ilmselt kannan endas tänaseni.

¹¹ M. Raat. Suits. Doktor Tulpi anatoomialoeng. – Teater. Muusika. Kino 2001, 1, lk 73–78, siin lk 78. Mõneti endalegi üllatuseks on seal lõikude kaupa mõttekäike, mis on vahetult kohaldatavad ajalookirjutusele, nt: „Dokumentaalfilm kui ökonoomne autorifilm ei ole iseenesest apelleerinud kunagi dokumentaalsusele ega objektiivse tõe kiretu vahendaja rollile. Pigem on ta seda olnud aeg-ajalt lavastaja/autori soovide kiuste, kuna kogu maailm, pisidetailideni välja, pole allutatav kaamera diktaadile ning huvilise vaataja silm leiab need võluvad hälbed alati igast dokfilmist üles“ (lk 74).

¹² H. White. Kirjandusteooria ja ajalookirjutus, lk 119.

raske näha samuti üksteise püüdluste teadlikku märkamist või siis vähemalt sarnast inimese egotsentrismi ja antropotseeni teadvustamise missiooni. Kahtlemata on antropotsentristliku mulli ületamise katsete taga ka loomade inimesele lähedasele teadvusele ja tundlikkusele tähelepanu juhtinud bio-, neuro- jt teadlaste tööd.¹³ Samuti konkreetselt ajalootoorias olulist *vaatenurkade* teadvustamist, aga ka ajaloolase loomupärase huvi *teistsuguse suhtes*¹⁴ avardamise tahet nende seni ajaloos subjektidena täiesti ignoreeritud või alavääristatud suunas. Eric Baratay¹⁵, Erica Fudge¹⁶ jt ajaloolaste alates 2000. aastate algusest ilmunud loomade kui agentide poole ja sisse vaadata püüdvate tekstidega vaimses sünkroonis linastusid peagi „loomafilmid“ nii doki klassikutelt kui uutelt tegijatelt. Näiteks Ceyda Toruni „Kedi“ (2016) vaatleb suurlinna Istanbuli ja selle inimesi läbi kasside pilgu. Bettina Perut' ja Iván Osnovikoffi „Los Reyes“ ehk „Kuningate“ (2018) puhul ütleb juba pealkiri mõndagi, kuna peategelasteks on kaks Santiago tänavakrantsi, kes elavad rulapargis, peavad seda loomulikult eelkõige enda mänguväljakuks ja ühtlasi kuulavad-vaatavad muuseas ja ükskõiksel pealt teismeliste kohtinguid, maailmavalu ning muid „mõttetuid tegevusi“. Viktor Kossakovsky „Gunda: Mother, Pig“ (2020) puhul on samuti juba pealkirjas tajuda muutunud sõnumit. Dokk jälgib pühendunult seapere, lehmade ja ühe jalaga kana igapäevaelu. Rõhutatult peenes graafilises mustvalges esteetikas kujutatakse nimme siiani n-ö kõige „madalamaid“ kodu(liha)loomi ning tegelaste isiksuste, personaalsuse allajoonimiseks on nad kõik filmitud suveräänselt lausa eri riikides: Norras, Hispaanias ja Suurbritannias (hea küll, küllap osalt ka filmi rahastuse rahvusvahelise koostöömudeli tõttu). Andrea Arnoldi „Cow“ (2021) portreerib aga piimafarmi lehma kui lõputu piima andmise raske tööga hõivatud ja kurnatud proletaarlast. Kõnekas on, et kaks viimati nimetatud filmi esilinastusid juba etableerunud filmimaailma eliitfestivalidel, vastavalt siis Berliinis ja Cannes'is.

Nagu nendest näidetest näha, on tegemist sarnase diskursiivse nihkega, mis ilmneb loomaajaloo uurijate töödes – need ei ole n-ö traditsioonilised loomadokid „metsikust loodusest“, kus loodust vaadatakse inimesest rangelt lahus *teisena*, vaid loomad on siin suhtes inimesega (inimene on kaadris sageli nähtamatu või sekundaarne, kuid looma ja inimese kontakt on loetav) ja kui inimene on pildil, siis pigem püütakse teda vaadelda kui vaid ühte looduse tervikus kummaliselt käituvat liiki, kellel ei ole narratiivi peategelas(t)e suhtes moraalselt patronaaziõigust. Keskkel kohal on nii (looma)ajaloolaste tekstides kui loomakarakteritest lähtuvate filmiautorite

¹³ Nt Paljude teadlaste valdkondadeülene avalikkusele suunatud „manifest“: P. Low. The Cambridge Declaration on Consciousness. Proceedings of the Francis Crick Memorial Conference, Churchill College, Cambridge University, July 7, 2012, lk 1–2, <https://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf> (8.12.2025).

¹⁴ H. Paul. Key Issues in Historical Theory. Routledge, 2015, lk 133.

¹⁵ E. Baratay. Animal biographies: toward a history of individuals. Transl. by L. Turner. The University of Georgia Press, 2022.

¹⁶ E. Fudge. Quick cattle and dying wishes: people and their animals in early modern England. Cornell University Press, 2018.

(vähemalt eespool mainitud) dokkides loomade maailmataju tunnetamine, kogemine, analüüsimine, mõtestamine looma positsioonilt. Kuidas need püüdlused varasema ilukirjanduse ja mängufilmimaastiku antropomorfismi ja paratamatult suuresti inimesekeskse psühholoogiseerimise traditsioonist veenvalt sügavamale ja kaugemale saavad, on taas sarnased kesksed küsimused nii ajaloolastele kui režissööridele. Kuid vaieldamatult on neil loomade inimestega võrdselt tõsiselt võtmise taotlustel sügav humanitaarne sisu – see kasvatab tõhusalt ja mõjusalt ühiskonnas empaatiat.

Mõlemad valdkonnad peidavad endas objektiivsuse iha ja illusiooni. Nii ajalugu kui dokk on igatsenud loodus- ja täppisteaduste „objektiivsuse“ ja loogika järele, mis garanteeriks suurema tähelepanu ja kaasarääkimise õiguse ühiskonna võimukoridorides. Teisalt on nii dokk kui ajalooteadus *vabad valima* oma meetodid teema käsitlemiseks ja see ei tähenda, et tulemused oleks olemuselt ebatõepärased, „vaid üksnes, et selles leidub kaht liiki tõdesid – faktilisi ja kujundlikke“.¹⁷

See viib mõtte omakorda *filmikujundi* mõiste juurde, mis juba eeltingimusena sisaldab nii *ratsionaalset* kui *poetilist*. Kui filmis on tegemist vaid ühega neist, on tegu oluliselt vaesema ja lihtsama/igavama ehk *sümboli* olukorraga. Seega, küllaltki haruldase ja raskesti saavutatava kvaliteedina nagu mainitud filmikujund, on sel palju ühist ühe ajalooteaduses hämaralt alluva konstruktsioonielemendiga – *kolligatoorsed (koond)mõisted* (nt *külm sõda, renessans, valgustus* jt), mille eesmärk on samuti tabada publikut irratsionaalselt „otse südamesse“ ja haarata hoomamatult laialivalgust ühte metafoorsesse keelendisse.

Kas eespool toodud kvalitatiivsed ajalooteaduse probleemid ja taotlused on esindatud enamiku dokkide puhul? Muidugi mitte. Nii nagu suur osa ajalookirjutusest on suuresti ainult teave ja kirjeldus, on seda ka enamik nendest linatõestest, mida nimetatakse dokkideks. Seega, ajalookirjutuse ja dokkide kvaliteedi ja mõjujõu definitsioon on samuti väga sarnane. Kuigi paradoksaalselt nii asjaosalistele kui avalikkusele presenteeritakse oma valdkonna peamisi väärtusi läbi uue teadmise, toetumisele piiravatele, usaldusväärsetele faktidele, siis määrav on lõpuks ikkagi mõlemas formaadis tõlgendus ehk sugestiivselt loodud kõitev uus maailm.

Kas aga eespool toodud paralleelid võiks tähendada, et dokumentalistikas valitsevad juba ajalooteaduse kirjutamata seadused ja head tavad ning dokkide võiks saada sujuvalt ajaloodistsipliini osa? Osaliselt dokkide kahtlemata ongi juba ajaloodistsipliini lahutamatu osa, kuid kuulub hierarhiliselt sellesse ossa, kus akadeemilised ajaloolased n-ö suvitamas käivad ehk episteemilise fookuse koormast puhkavad. Vastavalt kas siis mineviku teemade konsultantide, populariseerivate formaatide ja žanride autoritena, muuseumides näitusi tehes, aga ka dokkide loomises osaledes.¹⁸

Põhimõtteliselt on võimalik rakendada suurt osa n-ö akadeemilise ajaloo tingi-

¹⁷ H. White. Kirjandusteooria ja ajalookirjutus, lk 117.

¹⁸ Meenutuseks: mitte väga ammu oli isegi arheoloogia n-ö ajaloo abiteadus ehk selle „kergem“ žanr või siis vaid osa ajaloo uurimise faasist. Ning nt antropoloogia teaduskonna katuse all toimetavad filmitegijad usuvad ise juba ammu, et nad tegelevad eelkõige range teadusega.

mustest üsna otseselt ka audiovisuaalses (av) formaadis ajalookirjutusele kasvõi kohe. Ühtlasi oletaks, et viimasel paarisajal aastal nii elementaarseks saanud lugemiskultuur muutub tulevikus ilmselt taas vaid vähemuse meediumiks ja samas kasvab liikuva pildi abil jutustamise panus ajaloodistsipliini üha, mistõttu on vaid aja küsimus, millal dokumentalistika leiab koha akadeemilises ajaloosfääris. Ja seda isegi juhul, kui selle formaalse nihutuse järele ei tunne sisulist vajadust ei dokumentalistid ega ajaloolased, kes mõlemad oskavad juba niigi käsitleda filme mitte ainult allikatena, vaid juba ka ajaloo uurimise ja -kirjutuse teatavate erivõimalustena, mida aga lihtsalt ei ole mõtet (üle)institutsionaliseerida akadeemilise atribuutikaga, kuna kirjakultuuri traditsioonid võiks hakata pigem av-meediumit formaalselt piirama. Ent kas tulevased dokumentalistid, võimalikud av-*ajaloolased* suudavad loobuda kõrgliigaga automaatselt kaasnevatest karjääri, rahastuse, maine ja sotsiaalse tõusu hüvedest? Olgu selle tõenduseks vabade kunstide nn *loovuringute doktorantuuride* teke kunstihariduses ja humanitaarias laiemalt, mis ilmselt mõni aastakümme tagasi oleks olnud nii kunstniku kui akadeemilise institutsiooni vaatest tunnetuslikult arusaamatu ja funktsionaalne absurd.

Aga mida väga praktilist võiks kohe täna anda dokfilmi ja ajalooteaduse kõrvaltamine? Ikka seda, et samamoodi nagu filmitegijat võib virgutada ja inspireerida ajaloolaste diskussioon, võiks see toimida ka vastupidi.