

FILMIDRAAMATEHNIKA VIII

OLEV REMSU

(*Algus TMK 2004, nr 2, 7, 8/9, 10, 11 ja 2005, nr 1 ja 2*)

6. Jutustamine ja jutustaja

Hoolimata draama uusvormide, happeningide ning video- ja arvutikunsti rafineeritud trikkidest, ei ole draama põhimõtted ja tema väljendusvahendid suurt muutunud. Audiovisuaalne draamalugu peab endiselt vastama kolmele kriteeriumile: peab olema omatähenduslik, informatiivne ja kommunikatiivne (Bacon 1, lk 38). Omatähenduslik ongi siin lugu kogu oma sisukusega, selle oleme loodetavasti selgeks saanud, lugu peab koosnema meile mõistetavatest märkidest (olema jutustus/narratiiv, seega informatiivne), loo edastab meile aga jutustaja, kes oleks nagu vahemees loo ja vaataja vahel. Jutustaja on ilmingimata alati olemas, iseasi, kas me teda märkame või mitte. Harilikult on filmides jutustajaks kõikvõimas autor-jumal ning lugu jutustataksegi meile nimelt kolmandas isikus ning vaataja ei pane seda tähelegi, see on niivõrd loomulik.

Film ei saa endale lubada harilikult luksust jutustada lugu mitmest punktist korraga, film jutustab (!) kõiketeadja kolmanda isiku vaatevinklist (Bacon 2, lk 44), kelleks ongi maskeerunud autor-jumal.

Kõigil on kindlasti meeles viimasel PÖFFil loorbereid lõiganud **Guka Omarova „Skiso“** (*Šiza*, 2004, sts **Guka Omarova** ja **Sergei Bodrov**) ja **Kim Ki-duki „Tühi maja“** (*Bin-jip*, 2004, sts **Kim Ki-duk**). Meil ei tekkinud neid filme vaadates kordagi küsimust, kes on jutusta-

ja, veel vähem, kuidas tema või siis autor seda kõike teab, kus parajasti mingi tegelane viibib, mida ta teeb või mõtleb? Autor on suur jumal, ilma temata ei liigu teoses juuksekarvigi, jumalalt ei küsita, kuidas sa seda tead.

Ometi ei pruugi see alati nii olla. Eesti keelde on tõlgitud **Ken Kesey** romaan „**Lendas üle käopesa**“, meil on **Dale Wassermanni** samanimeline näidend ning videopoodidest võib õnneks leida isegi eestikeelsete subtiitritega **Milos Formani** filmi.

Nii romaanis kui näidendis justkui edastab meile selle vapustava loo jutustaja, kelleks on pealik Bromden. Ja kriitiline lugeja võib eriti romaani puhul küsida – kuidas sa seda kõike tead, ise indiaanlane? Romaanis ongi Bromden tehtud keskharidusega poisiks, mis minu meelest on pisike karakteriaps ja hästi tema juurde ei sobi. Ent ilma hariduseta ei saaks ta nii tarku mõtteid mõlgutada! Film jõuab meieni filmipäraselt autori-jumala jutustatuna, filmi vaadates meil selliseid ega teisi kahtlusi ei teki, kuna autor-jumal peabki kõike teadma.

Paljude filmide autorid siiski ei hooli ühest punktist jutustamise kohustusest, häáli võib olla üsna mitu.

Robert Zemeckise „Forrest Gumpis“ (1994, sts **Eric Roth**) on jutustajaks peategelane Forrest Gump, kes jutustab meile etappide kaupa oma elulugu, juhtumid on reas nagu pärlid kees, aga nad on omavahel üsna lõdvalt seotud – autor(id) on vajanud jutustajat sõlmija

funktsioonis, just tema liidab loo ter-
vikuks.

Forrest saab vanemaks ning juhtu-
mid tema elus muutuvad aina vähem
usutavaks (kohtumine presidendiga,
osavõtt Vietnami sõjast, hiigelsaavu-
tused spordis), ent seda rohkem kütkes-
tavaks, ning struktuuri poolest on kõik
lihtne ja selge, lugu areneb edasi sirgjoo-
neliselt ja vertikaalselt. Tunneme kaasa
invaliidile, meid haarab meeleülendus,
kui jalutust saab jooksja (Forrest on jalu-
tu jooksja), kui armastus ravib intelli-
gentsuspuudulikkust põdeva noorme-
he kohanemisvõimeliseks (Forrest on
madala IQga tark-rumal). Küsime, mitu
jutustajat on „Forrest Gumpis”? Kaks,
sest ega autor-jumal sellegipoolest ei
puudu, Forrest Gump bussipeatuse pin-
gil jutustajana on tõstetud autori vari-
tegelaseks. Kui aga autor loob jutustajat,
peab ta arvestama, et jutustaja-tegelane
ei saa olla kõiketeadja-jumal, ta peab
olema inimesestatud tegelane, seega ka-
rakteripärane. Ken Kesey romaanis oli
indiaanipealik Bromdenile antud kesk-
haridus, et ta võiks särada oma analüü-
sivõimet demonstreerides, filmis seda
vaja ei läinud. **Sam Mendesi „Tabama-
tu ilu”** (*American Beauty*, 1999, sts **Alan
Ball**) on tehtud samuti klassikalises ju-
tustamisvormis, filmi algul pöördub
peategelane Lester lihtsalt vaatajate
poole: „Tere, mina olen Lester, tema on
minu naine, tema on tütar, see on minu
tänav, nemad on naabrid.”

Jutustaja on eepiline element dra-
maatikas, jutustajale on lubatud pisut
rohkem seletamist, hea kunst peaks
ainult kujutama. Jutustaja teatab meile
üleühetest teose seesmisest ajakangas,
võib anda tegelasele paari lausega ka-
rakteri.

Draamaatika jutustab üldiselt olevi-
kus, seega jutustaja kasutamine lubab te-
gevustiku viia üsna lihtsalt minevikku (ja
mõnikord tulevikku), mis on omane pi-
gem proosale kui filmile või näidendile.

**Stanley Kubricku „Kellavärgiga
apelsinis”** (*A Clockwork Orange*, 1971, sts
Stanley Kubrick) võtab jutustaja, pea-
tegelane Alex, endale isegi teiste tege-
laste tutvustamise. Kubricku „**Lolitas**”
(1962, sts **Vladimir Nabokov**) astub ju-
tustaja sisse täiesti ootamatult, pärast
Lolita laagrisse sõitu ja pärast Charlotte
Haze'i armukirja kirjanik Humbert
Humbertile. Kusjuures üleminek Hum-
bert Humberti sisemonoloogist jutusta-
jahäälele on järsk, mina-vorm muutub
äkki tema-vormiks ning hakkab seleta-
ma.

Tihti moodustab jutustaja teoses raa-
mi, tavaliselt on jutustajaks protagonist,
ent **Milos Formani „Amadeuses”** (1984,
sts **Peter Schaffer**) on raamjutustajaks
antagonist Salieri, kelle autor on seega
pannud ennast karakteriseerima ning
andnud talle nagu võimaluse pesta end
väheke puhtaks Mozarti hukutamise
patust.

Mõnikord võimegi jutustaja olemas-
olu puhul märgata autoripositsioonide
eri variantide dialoogi – selge, et Men-
des ei saa „Tabamatus ilus” heaks kiita
sellesama jutustaja (peategelase Lesteri)
silmaaviskamist tütre kooliõele, ahvatle-
vale piigale Angelale, kelle armastust ja-
nunev hing on meeletult tühi. Ent kui
film oleks ilma jutustajata, oleks see pal-
jastanud üksnes võltsi silmakirjalikkust,
mis valitseb ülesmukitu võõba varjus.
Jutustaja vahendusel aga tõusevad vää-
rtuseks ka Ameerika ilusad äärelinnad,
kus roosiaiad õitsevad ümber mugava
maja, kus lipuvarras kõrgub täpselt pü-
gatud muruga platsil; kus toimuvad
õdusad perekondlikud õhtusöögid ja
külas käivad sõbralikud naabrid. Täp-
selt samuti oleks Salieri olnud (kui talle
poleks antud jutustaja funktsiooni) tühi-
ne slikerdaja, kes ei oleks millegagi ära
teeninud antagonisti staatust Mozarti
vastu. Vaid jutustamistehnilise võttega
on protagonist ja antagonist kaalukuselt
enam-vähem võrdseks muudetud, mui-

du tunduks ju üks õukonnaintrigant geeniuuse kõrval üsna pisike.

Pavel Lungini „Oligarhis“ (2002, sts **Aleksandr Borodjanski, Juli Dubov ja Pavel Lungin**) on jutustajaks üks vähetähtis tegelane, pisimafiooso, kellele autor on andnud kõrvaltvaataja-autori kujundi – vaadake, seal ma olin, sellepärast ma neist asjadest tean ja võin jutustada. Kui hakkame püsitemelasi käsitlema, siis näeme, et paljudes draamateostes on tunnistaja, too suller seal täidabki tunnistaja kohta.

Andrei Tarkovski „Peeglis“ (*Zerkalo*, 1975, sts **Aleksandr Mišarin ja Andrei Tarkovski**) saame kohe algustiitritest teada, et jutustaja on autor (kuigi seda teksti loeb loomulikult näitleja), sellega antakse mõista, et lugu on rõhutatult autobiograafiline, seda enam, et loetakse Andrei Tarkovski isa **Arseni Tarkovski** luulet, ja ka isast on filmis juttu. **Alain Resnais'** filmis **„Hiroshima, mu arm“** (*Hiroshima mon amour*, 1959, sts **Marguerite Duras**) on autorid loonud koguni kaks jutustajat – armuvahekorras ja dialoogi pidavad tema ja temake, jaapanlane ja prantslanna, kes minevikku meenutavad.

Jutustaja on orienteeritud otse vaatajale, ta võib lahata tegelaste sisetundmusi, mida filmikeeles on üsna keeruline teha.

Toome kõige lihtsama näite. Mitmes dramaturgiaõpikus on kirjas, et stsenaarist ei tohiks panna mõnda tegelast punastama. Esiteks võib filmilint lõkendust mitte fikseerida, teiseks ei ole see eriti tahtele alluv reaktsioon ning näitleja grimeerimine torkaks vaatajale silma. Ent jutustaja olemasolul on see lihtne, ta ütleb ainult, et see või teine tegelane parajasti punastab, kusjuures too tegelane võib ekraanil olla seljaga vaataja poole.

Jutustaja olemasolu võimaldab lisada abstraktset temaatikat, mille väljendamine audiovisuaalses keeles on mui-

du omaette number, kuna tegelaste pikade monoloogide jälgimine, mida me kuuleme näiteks **Andrei Tarkovski „Stalkeris“** (*Stalker*, 1980, sts **Arkadi ja Boriss Strugatski**) ja **„Matrixis“** (*The Matrix*, 1999, sts ja rež **Andy ja Larry Wachowski**), käib mõnele vaatajakategooriale kaugelt üle jõu.

Jutustajaid on üldse kahte liiki, esmalt jutustaja-tegelane, keda me ekraanil näeme, ja teiseks kehatu-nähtamatu jutustaja, kellelt kuuleme ainult häält (mis sarnaneb mõneti diktoritekstiga dokumentaalfilmides), kes aga ikkagi ei ole autor ise, vaid autori mask.

Kui jutustajaks on tegelane, siis peaks ta olema rohkem kujutaja kui seletaja. Näiteks on Lester ja Salieri kujutajad, **Orson Wellesi „Kodanik Kane'i“** (*Citizen Kane*, 1941, sts **Herman J. Mankiewicz ja Orson Welles**) diktor-jutustaja on peaaegu ainult seletaja, **Lars von Trieri „Dogville'i“** (2003, sts **Lars von Trier**) diktor-jutustaja on võrdselt nii seletaja kui kujutaja.

Võtame von Trieri ühelt poolt välja-kutsuvalt teatripärase ja teisalt eepilise „Dogville'i“, püüame mõistatada, miks tal on vaja läinud selja pööramist üldiselt omaks võetud jutustamistehnikale?

Minu arvates on von Trier püüdnud lüüa kolme kärbest korraga – ühendada oma filmis proosa-, teatri- ja filmikeel – ja kehatu-nähtamatu jutustaja täidab verbaalkeele edastaja kohta. Nõnda on von Trier liikunud sünkreetilise kunsti poole, mida tehti kunagi ammu-ammu, siis, kui suured žanrid (muusika, kirjandus, koreograafia, kujutav kunst jne) olid veel eristumata. Tänapäeva draama uusvormid, happeningid, video- ja arvutikunst, taotleavad üldiselt sedasama, ühendavad erinevaid kunstiliike. „Dogville'i“ kehatu-nähtamatu jutustaja filosoferib, temalt kuuleme (loeme subtiitritest) isegi looduskirjeldusi, ta portreerib tegelasi, ta teab nende minevikku, samuti seda, mis toimub tege-

laste hinges – sinna teatavasti kaamera ei ulatu. Jutustaja liigsõnalisuse tõttu domineerib selles audiovisuaalses teoses audio visuaalse üle, kusjuures need kaks tekstiväljendust on omavahel veel nagu dialoogi pandud.

Kui hollywoodlikud jutustamistehnikad peavad vaatajat veenma tegevustiku usutavuses, kujutavad tegelikkust matkides „seda asja“, mis siis kasvataks „millekski muuks“ (metafooriks, see on kunstiks), siis von Trieri teatraalne tinglikkus loobki ainult metafoori, „millegi muu“, jätab „selle asja“, see on tegelikkuse jäljendamise, kõrvale.

Kui Resnais' filmis „Hiroshima, mu arm“ on autor(id) vastandanud kaks-kolm jutustajat [temake, tema, kolmandana on autor(id) sõna andnud nii-öelda objektiivsele ajaloolle, kuna dokumentaalkaadreid tuumaplahvatusest ja selle tagajärjest võib veel pidada raudselt kolmandaks nähtavaks jutustajaks, pealegi ei kattu dokumentaalne pildiriida autorihäälega sada protsenti], siis von Trieri „Dogville'i“ jutustamisviisis on vastandatud kolm märgisüsteemi: teatri-, proosa- ja filmikeel.

„Dogville'il“ on mõningaid sarnasusi **Akira Kurosawa** filmiga „**Sõdalase vari**“ (1980, sts **Akira Kurosawa** ja **Masato Ide**; tihti jäetakse pealkiri tõlkimata, see on jaapani keeles „**Kagemusha**“); mõlemad on peatükitatud kompositsiooniüksusteks, otsekui näidendi vaatusteks tummfilmilike vahetiitritega, mõlema puhul on kasutusel jutustaja äärmiselt pikad ja filmipäratud kommentaarid. Ent kui „Dogville'is“ on kehatu-nähtamatu jutustaja väljendusvahendiks veidigi temale endale karakterit andev hääl, siis „Sõdalase varjus“ on samasuguse jutustaja väljendusvahendiks kirjalik tekst ekraanil, kust me saame tohutul hulga infot keskaegse Jaapani olude kohta, loeme lakkamatutest kodusõdadest, püüame meelde jätta lahingute toimumise aega ja nende stra-

teegilist tähtsust, seejuures need vahetiitrid ise justkui tiriksid tegevustikku edasi (enam-vähem täpselt sama võte on „Dogville'iski“), just need ütlevad meile, kui palju aastaid on möödunud eelmisest sõjast, mida vaatasime varasemas episoodis.

Verbaalse ja pildilise jutustamise kokkupõrge peaks tekitama ületamatuid pingeid (Lacey, lk 116).

Kas tekitab? Minul hakkas üsna igav. Oleks veel, et peatükkide ees on ekraanil loengut pidamas lektor – kõne on siiski tunduvalt filmilikum nähtus kui kirjutatud tekst! Filmikunsti eesmärk on audiovisuaalsete kujundite mõjul vaatajas emotsioonide tekitamine, mitte vaataja eruditsiooni rikastamine.

Ligi kolmetunnist „Dogville'i“ vaadates nihelesin toolil ja viskasin pilgu ühtelugu kellale. Tekstilised vahetiitrid loovad nii von Trieril kui Kurosawal jutustamise kompositsioonirütmi, peale selle vastanduvad episoodid tänu vahetiitritele tõepoolest kontrastselt; ehk tekitavad mõnele vaatajale pinget ka eri keeled – vahetiitritele eelneb audiovisuaalne märgisüsteem, vahetiiter ise on kirjapildis ja verbaalses märgisüsteemis, edasi tuleb jälle audiovisuaalne märgisüsteem.

Kui te verbaalsuse osatähtsust (olgu kirjalikku või suulist) ehk liiga suureks põlgate, siis on teil vist õigus. Aga kui te nüüd ütlete, et loete parema meelega raamatut või kuulate raadiot, et sealt verbaalkeeles infot saada, siis ütlen mina, et te ei loe mitte kunagi mitte ühtegi raamatut Jaapani keskaja kohta. Kurosawa tahab meile jutustada Jaapani draamatilist ajalugu, ta teeb seda lahingusündmuse näidates.

Sõjad on filmidramaturgias sündmused (ja mitte tegevus), kuna nende kulg ei sõltu tegelaste tahtmisest ja karakteritest, sündmused panevad kõrgeima võimu vääramatul jõul tegutsema hoopiski tegelased, kes siis Kurosawal

oma valikutes lähtuvad kas aukodek-sist ja ustavusest oma pealikule või osutuvad reetureiks.

Kurosawa jutustamisviisi aktseptee-ritakse kui täiesti kõrvalseisvat filmi-kunsti rahvusvahelisest peajoonest (Lehman ja Luhr, lk 7). Von Trier tahab meile jutustada igavesest kurjusest inimhinges ning laseb seda teha sõnutsi autorihäälega nähtamatul jutustajal. Muide, ka meespeategelase Tomi mo-noloogid kujunevad tihti nõnda pikaks, et tema jutt võtab paralleeljutustaja funktsiooni. Nõnda võime „Dogville’i” kõrvutada filmiga „Hiroshima, mu arm”.

Niisiis, kui autor peab vajalikuks anda meile tavapärasemast rohkem fakti-list informatsiooni või soovib valgusta-da tegelaste siseuuringul abstraktseid moraaliküsimusi (mis on rohkem artik-lite või ilukirjandusliku proosa pärus-maa), tuuakse mängu selline eepiline element nagu jutustaja, mis justkui muuseas seob filmikunsti põliste jutus-tamistraditsioonidega, mida naudime Giovanni Boccaccio „Dekameroni” või siis „suurimat lugu, mis kunagi on ju-tustatud”, „1001 ööd” lugedes.

Lugu vahendatakse meile kahel moel, esmalt tegevustikuga ja teiseks dialoogis, tegelaste otsese kõnena, kusjuures filmidramaturgia eelistab tegevuskeelt verbaalsele keelele.

Eespool olemegi vaadanud filme, kus lugu ja jutustatav lugu kokku lan-gevad, mõnel juhul oli autor loonud ju-tustaja-kujundi, teisel puhul mitte.

Autori esmakohuseks ongi luua lu-gu meile arusaadavates märkides, vali-da jutustamisviisi (kas jutustada ise või „usaldada” see funktsioon kellelegi tei-sele), mille kaudu toimub siis loo sü-žeeestamine ehk komponeerimine, mille-ga omakorda pannakse paika tegevus-tik ja sündmustik ning tegevustiku enne-nüüd-pärast ahel, kusjuures hollywood-lik jutustamisviis eelistab publikut küt-

kestada tegevustiku kronoloogilise kul-gemisega, põhjuse-tagajärje ahela kehti-misega episoodide vahel ja igas episoo-dis (Gulino, lk 80), mida me näeme kõi-ge ehtsamalt „Skisos” ja „Tühjas majas”, ent samuti „Dogville’is” ja „Kagemus-has”, olid nad siis ükskõik kui pöörsed ja hollywoodi-kauged.

Ent kas me elus märkame alati põh-just enne tagajärge? Kas elus toimivad juhtumid alati kronoloogilises järje-korras?

Toome kõige lihtsama näite. Koju jõudnud, avastate, et olete ära kaotanud rahakoti (tagajärg), te hakkate pingsalt mälus sorima (otsima põhjust), kus, ku-nas ja kuidas see võis juhtuda? Ja kohe kindlasti ei tule kohad, kus te käisite ja kus rahakoti välja võtsite, teile meelde kronoloogilises järjekorras, korrapära-ses enne-nüüd-pärast ketis.

Draamakunst on kilbile tõstnud Pla-toni ja Aristotelese poolt propageeritud mimeetilisuse, mille Cicero on elegant-selt kokku võtnud sententsis „Draama on elu koopia, kommete peegel, tõe ka-jastus”. (Nicoll, lk 183).

Aga kas inimese mõtteassotsiatsioone ei tohi siis kopeerida? Oleks ju nende matkimine veel sügavam tõe kajastus?

Tihti kõigi aegade parimaks filmiks kroonitud „Kodanik Kane” algab Kane’i surmaga. Surm on kindlasti tagajärg, nõnda näeme filmis tema elu nii-öelda *tagasivaadetes* (*flashback*), otsitakse põhjust, miks ja mis moel kuhjas aja-lehemagnaat endale kokku nii tohutu ja mõttetu varanduse. Niisiis näeme ek-raanil tagajärge enne põhjust, „nüüd” on enne „ennet”. (Üks tegevusliin filmis areneb siiski kronoloogiliselt ja kausaal-selt – Kane’i surma eel suust libisenud segane sõnake annab põhjust otsida, mi-da see tähendab, nii et tegevustik ede-neb ka surmast edasi, mitte ainult tagasi.)

Kes juhatab selles filmis vägesid, kes on süžeeestanud loo? Näiliselt teeb seda diktoria-jutustaja, kes suunab meid uue

peatüki juurde Kane'i elus, puistab fakte ja daatumeid, et vaatajat kurssi viia segaste asjadega, rajab ajalis-ruumilised koordinaadid, annab sõnutsi tegelastele isegi rohkem karakterit, kui seda teevad tegelased ise oma tegevuse ja dialoogiga.

Kahtlemata juurdlesid miljonid ameeriklased William Randolph Hearsti (kes on Kane'i prototüüp) surma järel ajalehemagnaadi pööraselt tobeda elu kallal, nõnda et diktor-jutustaja vaid kajastab hääleks materialiseerunud viisil ameeriklaste mõtteid, Orson Welles on cicerolikult olnud nii elu koopia kui kommete peegel. (Tõsi, film valmis 1941 ja Hearst suri 1951, asjaolu, et Hearst „ei ole veel surnud“, päästis Wellesi laimamissüüdistustest pikkades kohtuprotsessides, ent ei ole kahandanud tõe kajastust filmis.)

Viimastel aastakümnetel on filmiajakirjanike hääletatud nn *top 10* ja *top 100* eesotsas ikka suveräänselt seisnud seesama „Kodanik Kane“, film on kuulutatud kõigi aegade parimaks filmiks.

Kõigi aegade parim sportlane ei ole teada, kõigi aegade parim film, olge lahke! Mulle isiklikult ei meeldi „Kodanik Kane'ist“ õhkuv ülespuhutud paatos põrmugi, Kane ei ole karakter, vaid stiliseeritud kujund (Cardullo, lk 181). Nee-tud kapitalist! Mullegi ei meeldi kapitalism, ent mina paljastaksin kapitalistide ahnust seestpoolt, mitte väljastpoolt näpuga näidates. Ent minu maitsest hoolimata vaatame filmi ära, tahaksin uskuda, et teie hinnang klapib paremini maailmas kehtivate väärtussuundumustega.

Ja nii olemegi jõudnud järgmise teemani, mille sisuks on „Mässud loo struktuuri vastu“.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Henry Bacon. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. SKS, Helsinki, 2000 (Bacon 1).

Henry Bacon. Continuity and Transformation – the Influence of Literature and Drama as a Process of Cultural Continuity and Renewal. Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1994 (Bacon 2).

Bert Cardullo. Indelible Images. New Perspectives on Classic Films. University Press of America, Lanham, New York, London, 1987.

Paul Joseph Gulino. Screenwriting. The Sequence Approach. The Hidden Structure of Successful Screenplays. „Continuum“, New York, London, 2004.

Nick Lacey. Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies. „Pelgrave“, New York, 2000.

Peter Lehman ja William Luhr. Thinking about Movies. Watching, Questioning, Enjoying. Second Edition, Blackwell Publishing, 2003.

Allardyce Nicoll. World Drama from Aeschylus to Anouilh. „Harrap“, London, 1976.