

FILMIDRAAMATEHNIKA IX

OLEV REMSU

(*Algus TMK 2004, nr 2, 7, 8/9, 10, 11 ja 2005, nr 1, 2 ja 3*)

7. Mässud loo struktuuri vastu

Orson Wellesi „Kodanik Kane“ (*Citizen Kane*, 1941, sts **Herman J. Mankiewicz** ja **Orson Welles**) eirab enam-vähem kõiki Hollywoodi jutustamiskaanoneid, film algab kodanik Kane'i surmaga!

Mida põhjustab surm, mis on surma tagajärg?

Surm põhjustab matused, ning selle tseremoonia vägevuse ja samuti minu meelest ülemäära pateetilise jutustaja inforikka kommentaari abil portreeritakse kodanik Kane'i, demonstreeritakse tema rikkust ning võimu pikalt ja pii-ripidamatult; võimuka, edeva ja tühise tegelase karakter luuakse pigem seletades kui kujutades.

Siiski on surm midagi lõplikku; kui inimene sureb, siis on see ilmselgelt millegi tagajärg, ja me tahame teada põhjust, miks inimene suri, ja loomulikult kehtib see iseäranis mängufilmi tegelase kohta. Oletatavate põhjuste vahel antakse meile „Kodanik Kane'is“ valida *tagasivaadetes* ehk *retrospektiivides*, inglise keeles *flashback*, mõnikord ka *analepsis* (Lothe, lk 54), mis siis meie keeli oleks *analeptikum* ehk *virguti*. Ütlen kohe, et mulle sihuke kunstlik termin ei meeldi, kuid ma ei suru oma maitset peale. Kui keegi filmi vaadates on tukkuma jäämas, siis pole vaja teda mingi virgutusvahendiga üles raputada – rõõmsaid unenägusid talle!

Tagasivaatega jutustamistehnika puhul on vaataval siis kõigepealt teada tagajärg (antud juhul kodanik Kane'i surm), jutustaja suunamisel asutakse otsima, mida võiks tähendada surija huultelt libisenud tema viimane sõna *roosinupp*, sellele vastuse leidmiseks sooritakse läbi kröösus Kane'i naeruväärne elu, see on korrastatud ilusti mineviku-etappidesse, etappidel on tummfilmi vahetiitritena toodud vahepealkirjad – „Hispaania sõda, 1898“, „Suur Depressioon, 1929“ jne. Järelikult on tegemist klassikalise *enigmalooga* (Georges Polti klassifikatsiooni järgi XI draamasituatsioon), milleks on paljud kriminaalfilmid. Skeem on niisugune: leitakse laip, asutakse lahendama kuritöömõistatust, püütakse leida süüdlane. Kronoloogilisel faabulateljel vaadatakse olevikust minevikku.

Tagasivaated jaotatakse *väliseks, sisemiseks* ja *segatagasivaateks*. Väliseks nimetatakse tagasivaadet, mis ulatub kaugemale loo algusest, sisemiseks tagasivaadet, kui pilk heidetakse loo sisse, aga ettepoole pilguheitmiskohast, segatagasivaate puhul on meil tegemist juhtumiga, kui uuritakse tegevust, mis toimus varem, kui lugu algas, ent tagasivaade ise on nõnda pikk, et selle tegevus küünib loo tegevustiku sisse (Lothe, lk 54–55).

Tagasivaates iseenesest ei ole midagi uut, õigupoolest on nüüdne dramatur-

„Amarcord”,
1973.
Režissöör
Federico Fellini.



gia sündinud koos tagasivaadetega, näiteks Sophoklese „Kuningas Oidipust” harutatakse lahti kui enigmat, järelkult tagantpoolt ettepoole, tegemist on välise tagasivaatega, kuna arutatakse asju, mis sündisid enne põuda ja katku, millega näidend algab.

Mäletate, kõik tahavad teada, miks Teeba hukkub, miks on närbunud viljapead põldudel, miks loomad lõpevad ja lapsed lämbuvad emaihus, miks linna mürgitab katkuhaldjas oma tapva leegiga? Teebas on katk, tõbi, see peab olema millegi tagajärg. Oidipus ise on Kreoni läkitanud Delfi oraaklilt Phoiboselt tagajärje põhjust pärima, algul oodataksegi Kreoni, kelle tulles hakatakse hädade tekitajat selgitama. Otsitakse ja otsitakse, ja siis leitakse, et süüdi on otsija ise, nimelt kuningas Oidipus. Enigma laheneb esimesel tasandil, ikal-

duses ja katkus on süüdi Oidipuse jõletu kuritegu, ent lahtiseks jääb, miks saatus on Oidipuse vastu nõnda karm ja karistanud teda ehk aegade kõige hirmsama nuhtlusega, pani ta tapma oma isa, ja miks ta siis abiellus oma emaga, miks sigitas poegi-vendi ja tütreid-õdesid (Sophokles, lk 94).

„Kuningas Oidipuse” struktuurist ongi välja kasvanud detektiivžanr, mis kuidagi ei saa hakkama ilma tagasivaateta (Lehman ja Luhr, lk 343). „Kodanik Kane’i” ülesehitus on samalaadne.

„Hamletis” on sisemine tagasivaade, see ulatub aega, mida näidendi tegevus juba katab. Hamlet räägib alles pärast kalmistustseeni merelahingule eelnevast sündmusest, sellest, kuidas ta asendas kuningliku kirja teisega, mis saadab surma tema enda asemel hoopiski Rosencrantzi ja Guildensterni.

Hoolimata klassikalistest eeskujudest maksis just tagasivaadetele oma filmi rajamine Orson Wellesile töökoha Hollywoodi stuudiotest, hiljem said samal põhjusel hundipassi **Francis Ford Coppola** ja **Martin Scorsese** (Hayward, lk 44).

Kas Orson Welles siis ei matki elu?

Kui palju on inimesi, kelle olemasolust ja tegemistest saame teada alles nende nekroloogi kaudu! Aga just niisugust infotulemist peegeldab „Kodanik Kane'i” jutustamisviis vaataja jaoks.

Räägitakse, et surija silme eest vilksab välgukiirusel ja assotsiatiivselt siiasinna hüppeldes möödus kogu tema elu.

Ehk möödus kodanik Kane'i silme eest temagi elu ning Orson Welles lihtsalt fikseeris rapiidmeetodil selle möödumise?

Kommertsliku suunitlusega filmidraamaõpikud annavad hüva nõu hoiduda tegevuslikest tagasivaadetest, millega algajad filmikirjanikud püüavad luua karakterit, oskamata seda teha kronoloogilise tegevustikuga (Herbert, lk 62). Tagasivaateid peetakse koguni autori saamatuseks, mis kahandavad loo jutustamise tempot ning vaataja huvi (Blacker, lk 28). Hollywoodis soovitakse tänagi tegelas(t)e minevikku süüvimisel piirduda üksnes dialoogireplikeedega, neist selgugu, kus ta sündis, mida õppis, kes on ta isa ja ema, missugusest keskkonnast pärit jne – on ju karakteri loomiseks vaja tausta.

Kujukas näide on meil mitut puhku kõneks olnud **Milos Formani** „Lendas üle käopesa” (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, sts **Lawrence Hauben** ja **Bo Goldman**). Algne, **Ken Kesey** romaani versioon on antud indiaanipealik Bromdeni tagasivaadetenäendena, retrospektiivsus on säilinud ka **Dale Wassermani** näidendiversioonis, mis iseenesest ei ole eriti teatripärase meetod. Ent filmis näeme kronoloogilist tegevustikku, *enne-nüüd-pärast*-keti täielikku ja ühesuuna-

list kehtimist, mida Hollywoodis peetakse filmi spetsiifikaks. Alles pärast **Jonathan Demme** „Voonakeste vaikimise” (*The Silence of the Lambs*, 1991, sts **Ted Tally**) võidukäiku möönavad sealsete produtsentide siiski visuaaltagasivaadete võimalikkust (Grove, lk 31), sest film teenis 1992. aastal viis „Oscarit”, nende hulgas parima ekraniseeringu eest. Ka „Lendas üle käopesa” pälvis viis „Oscarit”, muuseas, samuti ekraniseeringu-„Oscari”. Tundub, et 1975. aastal anti ekraniseeringu-„Oscar” tagasivaatelisuse väljareidgerimise, 1991. aastal aga retrospektiivi mõistliku pruukimise eest.

Mäletate praktikandist uurija Clarice Starlingi mäluassotsiatsioon, mida kutsub esile šerifimärk politseiauto uksele? Clarice'ile meenub lapsepõlv, tema san-garpolitseinikuna langenud isa.

Siinkohal ongi paras küsida, mida tähendab *amarcord*?

Itaalia keele Romagna murdes on see *mäletan*; kuna sellest sõnast õhkuvat midagi graafiliselt ja foneetiliselt sugestiivset, valiski **Federico Fellini** selle oma 15. filmi pealkirjaks. „Kõik mu filmid sünnivad segastest ja hajevil mõtetest,” tunnistab samas Fellini (Fellini ja Guerra, lk 87). Ehk teeb ta ainult suitsukatet?

„Kodanik Kane'i” jälgides võiks tähelepanelikult vaatata talle pakutud informatsiooni järgi pisikesel mõttepingutusel tulemusel reastada kogu filmi tegevustiku kausaalselt ja fabuleerida kronoloogiliselt – see asi toimus sellel *põhjusel*, see teisel põhjusel, see asi oli *enne*, see oli *pärast*, see toimub *praegu*.

Ja mis veel olulisem – vaataja jaoks loogiliselt (vähemteadmisel rohkemteadmisele) üles ehitatud põhjuste otsimisel ei saaks me kuidagi episoodide järjekorda filmis muuta ilma selgust ja arusaadavust kahjustamata.

„*Amarcordi*” (1973) põhiloos ei kehti põhjuse-tagajärje ahel üldsegi (ent kehtib episoodidesiseselt), me ei saa öelda,

et Bobo ema surm või Olgelahke pulm filmi lõpul oleksid kogu filmi tegevustiku tagajärg, ning eespool nägime põhjusti, miks suri väarikas väikelinnadaam *signora* Miranda või kuidas sai mehele *signorina* Olgelahke.

Kuid episoodide sees on enne-nüüd-pärast ning põhjuse-tagajärje kett „Amarcordis“ jõus, näiteks koolitund algab, kestab ja lõpeb, kestmise ajal küsib kreeka keele õpetaja Vile õpilast Bobot (Fellini *alter ego*’t), poiss hääldab sõna *emärpsamen* valesti, tema suust kuuldu inetu hääldatus, mis sarnaneb kõhutuulepupsudega, klassitais aabitsakütte lagistab naeru. Ja nõnda kolm korda. Niisiis, sellepärast, et Vile kutsus Bobo vastama, pidi Bobo hääldama kreeka keelset sõna; sellepärast, et Bobo hääldas naljakalt, pistisid klassikaaslased naerma.

Episoodide endi seostega omavahel on asjalood keerulisemad, üks episood mõnikord kutsub esile teise, harilikult mitte, ja sellel ei olegi suurt tähtsust.

Küsime, kas me võiksime ilma lugu kahjustamata episoodide järjekorda muuta? Või koguni mõne episoodi ära jätta?

Jean-Luc Godard on parafraseerinud Aristotelest – jah, igal teosel olgu algus, keskpaik ja lõpp, kuid mitte nimetatud järjekorras (Horton, lk 95).

„Amarcord“ algab loodussündmusega, kevadise ebemete lennuga (esimeks tegevuseks on liblikavõrguga ebemete püüdmine), film lõpeb samuti loodussündmusega, Itaalias erakordse lumemesajuga (mil maetakse Bobo ema). Selge, et neid kaht episoodi ei vaheta kuidagi ära, kevad on algus ja talv on surm, järelikult on loo ja jutustatava loo algus ja lõpp kindlalt paigas.

Ent keskpaiga episoodide puhul ei ole tõesti oluline, kas näeme *enne* näiteks itaalia ja *pärast* kreeka keele tundi, võiksime teisigi filmi episoodide vabalt ümber tõsta ning mõne neist väljagi

võtta, ilma loo loogikat kahjustamata. Loogikat! Küll aga haavaksime filmist õhkuvat meeleolu. Ja ausalt öeldes, ei ole ka tähtis, mis järjekorras need keeletunnid toimusid filmitinglikkuses „tegelikult“? Miks? Sellepärast, et Bobo tegevuses puudub *motivatsioon*, mis on raudselt olemas kodanik Kane’i tegemistes.

„Amarcordis“ on tavatult suur osa ilmastikusündmustel. Kord keerutab tuul üles vesipüksi ja õlgkaabud linnakodanike peast; kord kumendab päike läbi varbkardina ja äratab Bobo; kord avab paabulind oma suure sabalehviku. Loodussündmused, nagu teame, ei allu, erinevalt tegevusest, tegelas(t)e kontrollile. Aga kas mälu allub?

Mõelge oma noorusajale ning näete, et teil vilksatavad inimesed teie koolipõlvest peast läbi enam-vähem samal moel nagu „Amarcordi“ tegelased. Teile ei turgata pähe, kas mingi juhtum oli enne või pärast mingit teist juhtumit, ning te ei pea kronoloogilist järjekorda kuigi oluliseks, eks ole? Harilikult ei välgata teile ka põhjus, miks teie parajasti selles juhtumis osalesite.

Kui „Kodanik Kane’is“ jutustaja meenutab, mis on sihipärane tegevus, siis „Amarcordis“ jutustaja mäletab, episoodid kerkiksid nagu esile mingis vaevalt tabatavas psüühilises sidestuses, olgu seisundite sarnasuse, ajalise läheduse või hoopiski vastandlikkuse alusel.

Fellinit on süüdistatud, et ta räägib peamiselt iseenesest, kuid „Amarcordis“ on ta jutustajast mäletajaga loonud autorikujundi (mis ei pruugi olla autor) ja selles kujundis on portreeteritud meid kõiki – meie assotsiatsioonidki toimivad samal moel.

Tähendab, Fellini on Platoni ja Aristotelese poolt kohustuslikuks kuulutatud *mimeetilise printsibi*st kinni pidanud, ainult et Fellini ei matki välist tegevustikku, tema filmid alates „Cabi-

ria öödest" (*Le notti di Cabiria*, 1957, sts **Federico Fellini**, **Ennio Flaiano** ja **Tullio Pinelli**) peegeldavad meie mälus toimuvaid protsesse, kasvatavad need metafooriks.

Kui „Kodanik Kane’is” on tegemist tagasivaadetega, siis „Amarcordis” *kõrvalepõigetega* (inglise keeles *digression*), see on filmiloos äärmuslik eksten-siivne ja horisontaalne tegevus, kõrvalepõikeepisoodid ei seostu põhitegevustikuga kausaalselt, nende ajalinegi järgnevus võib jääda hägusaks.

Godard’i „**Weekend**” (1967, sts **Jean-Luc Godard**) suuresti ainult kõrvalepõigetest koosnebki, kusjuures tegemist on ka „päris” kõrvalepõigetega – paaristegelased Roland ja Corinne pöörduvadki teelt kõrvale. Mõned kõrvalepõiked, nagu näiteks telefoniepisood ooperilauljaga, Mozarti-episood, vägistamine, ema roimamine, vabadusvõitlus koos inimsõomisega jne on otsekui iseseisvad absurdsed filminovellid, see tähendab, väikesed lood suure loo sees, kusjuures enne-nüüd-pärast-ning põhjuse-tagajärje-loogika episoodi sees võib kehtida ja võib ka mitte kehtida. Mozarti-episoodis ei kehti (on täiesti ükskõik, kuhu keegi klaveriklimberdamise ajal astub), Corinne’i vägistamiseepisoodis kehtib.

„Weekendi” hoiavad tervikuna teekujund ja kummaline tegelaspaar, kes käitub loo keskpaigas järjekindlalt motiveerimatult, ent ei asu teele sugugi juhuslikult (nagu võiks Godard’i teoreetiliste seisukohtade järgi oodata), Roland’il ja Corinne’il on selleks lausa hollywoodlikult sundiv motiiv – ajada korda raha- ja pärimisasjad emaga. Niisiis on Aristotelese parafraaserija enda manifestfilmis algus ja lõpp veel kindlamiini paigas kui „Amarcordis”, mida hoiab koos koolipõlvest õhkuv nostalgia. Keskpaigas domineerivad mõlemas filmis kas rohkem või vähem sidusad kõrvalepõiked.

Minu lemmikrežissöör **Luis Buñuel** kuulutab, et kõrvalepõige on inimese maailmatajumise esimesi viise, inimesele ei ole midagi iseloomulikumat kui tema assotsiatsioonid, mida filmida Buñuel ihkaski (MacDonald, lk 338).

Oma olemuselt kuulub kõrvalepõige karnevalikultuuri juurde, eks pillerkaar ja prassing ole rajatud hoopis teistsugusele tektoonikale kui argipäevasele põhjuse-tagajärje toimele. Karneval pidi inimese vabastama kõigest, isegi kausaalsuse mõjuvõimust ning aja ühes suunas kulgemise piinast.

Karnevali ajal vahetati poolusi – tõest pidi saama väljamõeldis ja väljamõeldisest reaalsus, lõhuti piir illusiooni ja tegelikkuse, peegelduva ja peegeldatava vahel. Godard’i „Weekendis” ilmuvad meile kõrvalepõigetes ootamatult, otsekui maa alt, tuntud muinasjututegelased ning loevad ette pikki tsitaate teostest, kust nad on pärit. Näeme katset vahetada illusiooni ja tegelikkust.

„Weekend” ei üritagi luua illusiooni, et niimoodi oli, on, võiks olla või saab kunagi olema. Godard ei tahagi vaatajat veenda, et ta matkib tegelikkust, mis üldjuhul on filmiautorite ülesanne number üks. Seda tehakse ulme- ja kauge möödaniku teemalistes filmideski, siis küll inimlikke, meile tuttavaid ja arusaadavaid karaktereid luues.

Godard’ist veelgi revolutsioonilised on Buñuel ja **Salvador Dalí**, nende manifestfilmides „**Andaluusia koer**” (*Un chien andalou*, 1928, sts **Luis Buñuel** ja **Salvador Dalí**) ja „**Kuldajastu**” (*L’Âge d’or*, 1930, sts **Luis Buñuel** ja **Salvador Dalí**) on lähtunud juba puhtalt karnevali esteetikast, võiks öelda, et neis ei ole tegelikkuse jäljendamisega enam mingit pistmist. Või vastupidi? Te võite kummaski filmis alguse, keskpaiga ja lõpu ära vahetada, sellest, nagu teistegi episoodide ümbertõstmisest, ei johtu õigupoolest midagi, lood on üsna tabamatud just kausaalsuse ja kronoloogilise

printsibi olematuse tõttu. Ma küsin, kas „Andaluusia koeras“ on peidus üks või mitu lugu? Vastust ei olegi, nagu ei ole vastust küsimusele, kas inimese elus on üks või mitu lugu.

Buñuel ja Dalí jäljendavad **Sergei Eisensteini** ja **Vsevolod Pudovkini** *kinojazõk'i* abil reaalsust enda meelest ülimalt adekvaatsusega (*surréalisme* on prantsuse keeles *ülireaalsus*), edastavad spontaanset, autori(te) kaalutlemistest (mida võtta, mida jätta, kas see detail sobib?) rikkumata tõde.

Meie käsitlesime **Francis Ford Coppola** „Ristiisa“ (*The Godfather*, 1972, sts **Francis Ford Coppola** ja **Mario Puzo**) kui Hollywoodi klassikalise jutustamistehnika ideaali, seal on peaaegu kogu tegevustiku areng kausaalses seoses, ka aeg jookseb enne-nüüd-pärast-ketis minvikust olevikku, viimane liigub kogu aeg edasi, täpselt nõnda, nagu me enda teada tajume looduses ja elus erinevat, täpselt nõnda, nagu formuleeris selle korrapära Platon (Platon, lk 109), täpselt nõnda, nagu soovivad Hollywoodi produtsendid, kelle nõudmised põhinevad europotsentristliku maailmamudeli kahel suurimal vaalal – Platonil ja Aristotelesel.

Põhjuste ahelas põhjustab iga selle liige järgmise liikme toimumise, ja see kirjeldab üldjuhul meile harjunult lineaarset rida – näiteks, komistamine põhjustab kukkumise, kukkumine põhjustab luumurru, luumurd viib haiglasse jne.

Kummatigi on juba antiikaja skeptikud Pyrrhon, Ainesidemos jt väitnud, et põhjuslik side ei saa olla tegelikult tajutav, me näeme, et juhtumid järgnevad üksteisele, kuid iialgi ei tea me seda ette, kuidas rida kulgema hakkab.

Just siin paikneb ennustamatuse hetk, millest räägib Juri Lotman oma teoses „Kultuur ja plahvatus“, kui kirjeldab episoodi „Jevgeni Oneginis“, kus Onegin ja Lenski kahevõitluseks püstitatud laevad. Milline kausaalsusanalüüs

suudaks selgitada kuuli lennu trajektoori? Kumb duellantidest hukkub? (Lotman, lk 143.)

Nüüd küsime, kumb on mimeetilisem, kas hollywoodlikult „korralikult“ arenev „Ristiisa“ või „Andaluusia koer“, mis ei „arene“ üldsegi?

Aga mis on üldse areng? Uku Masing peab arengumüüti suureks väljamõeldiseks ning nimetab selle propageerimist ei rohkemaks ega vähemaks kui rassismiks; see on üksnes indo-euroopalik nähtus, seda usuvad kõik Euroopa kultuuri osalised, olgu nad teadlased või lihtsurelikud, uskmatud või usklikud (Masing, lk 60).

Peatükis „Mis on dramaturgia?“ käsitletlen Georges Polti 36 draamasituatsiooni ja väidan, et hoolimata sellest, et draamaõpikuis heidetakse nalja ja lastakse tudengitel otsida 37. draamasituatsiooni, mida nagu ei oleks olemaski, leian selle.

On tulnud aeg lubadus täita. Palun, siin on neid rohkemgi kui üks:

1. Laps sooritab kuriteo ja ta hüljatakse. Millise kuriteo laps sooritab?
 - a) selle asemel et lõhet püüda, toidab poiss kotkaid; b) ta sööb pidusöögilt koju saadetud toitu; c) ta on laisk; d) tüdruk varastab merimune; e) poiss on ablas ja kerjab toitu; f) poiss sööb üleloomuliku väe harjutamise ajal; g) tüdruk abiellub koeraga; h) tüdrukul on teadmata isaga laps.
2. Loomad või üleloomulikud olendid aitavad hüljatut last.
 - a) poiss leiab seedripuu alt toitu; b) poiss parandab haigru noka ja haigur aitab teda; c) tüdruk püüab kalakorviga vetevaimu; e) koera lapsed aitavad oma ema; f) poiss saab abi nägemuse kaudu; g) päike aitab lapsi; h) hüljatud tüdruku lapse isa aitab teda.
3. Lind viib toitu hüljatud laste sugulastele.
4. Avastatakse hüljatud laste hüva käekäik.

a) orja laps, keda salaja toidetakse, lämbub, ja nõnda avastatakse hüljatud lapse jõukus; b) vanainimene, kes on hüljatud poissi salaja külasthanud, avastatakse salaja söömas talle antud toitu.

5. Inimeste tagasitulek.

a) inimesed riietavad oma tütreid uhkelt, soovides, et poiss nendega abielluks; mõned neist on nii näljas, et korjavad veest rämpsust, need lükatakse tagasi; b) nooruk abiellub tüdrukuga, kes on tema vastu lahke olnud; c) inimesed tapetakse ja muudetakse kivideks; d) vaal tapab inimesed; e) kõigile inimestele antakse süüa, välja arvatud nooruki vanematele; f) inimestele antud toit ei lõpe otsa. (Masing, lk 126–127.)

Need lood on üles kirjutatud Ameerika indiaanlastelt ja Siberi põhjarahvas-telt, need ei ole klapitatavad Polti draamasituatsioonide klassifikatsiooni.

Buñuel, Godard, **Andy Warhol** ja teised mässasid oma revolutsioonilises loolammutamistuhinas mis kole, ent kõigi nende teoste struktuurid olid ammu olemas, tuleb välja, et aborigeenid on olnud avangardistidest hulga suuremad avangardistid.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Federico Fellini ja Tonino Guerra. Amarcord. Tõlkinud Aleksander Kurtina. „Loomingu Raamatukogu“ 1981, nr 4/5.

Juri Lotman. Kultuur ja plahvatus. Tõlkinud Piret Lotman. „Varrak“, Tallinn, 2001.

Uku Masing. Üldine usundilugu. „Ilmamaa“, Tartu, 2000.

Platon. Teosed I. Koostanud Marju Lepajõe, tõlkinud ja kommenteerinud Astrid Kurismaa, Marju Lepajõe, Sven-Erik Soosaar ja Jaan Unt. „Ilmamaa“, Tartu, 2003.

Sophokles. Kuningas Oidipus. Tõlkinud Ain Kaalep ja Ülo Torpats, kommenteerinud Anne Lill ja Ain Kaalep. „Avita“, Tallinn, 1998.

Katherine Atwell Herbert. Writing Scripts Hollywood Will Love. „Allworth Press“, New York, 2000.

Irwin R. Blacker. The Elements of Screenwriting. A Guide for Film and Television Writers. „MacMillan Publishing Company“, New York, 1986.

Elliot Grove. Raindance Writers' Lab: Write + Sell the Hot Screenplay. „Focal Press“, Oxford, Auckland, Boston, Johannesburg, Melbourne, New Dehli, 2001.

Susan Hayward. Key Concepts in Cinema Studies. „Routledge“, London ja New York, 1996.

Andrew Horton. Writing the Character-Centered Screenplay. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

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

Jakob Lothe. Narrative in Fiction Film. An Introduction. Oxford University Press, New York, 2000.

Scott MacDonald. A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992.