

FILMIDRAAMATEHNIKA X

OLEV REMSU

(*Algus TMK 2004, nr 2, 7, 8/9, 10, 11 ja 2005, nr 1, 2, 3, 5*)

8. Aeg

Aega arvatavasti ei eksisteeri, võime ainult öelda, et kindlasti on olemas vaid kestus, aja kulg tegevusest tegevuseni, meie elamusest elamuseni. Ometi eristatakse filminduses tervelt nelja ajamõistet: reaalne ehk füüsiline, emotsionaalne ehk psühholoogiline, kujutatav ning narratiiv- ehk dramaturgiline aeg (Parker, lk 23); vene teoreetikud on siia lisanud veel kinematograafilise aja (Hrenov, lk 251). *Reaalset aega* võime vaadata kellalt, *psühholoogiline aeg* on vaataja sees, tähendab seda, et igava filmi ajal aeg nagu veniks, põneva puhul tormab; *kujutatavat aega-ajastut* näeme ekraanil, *dramaturgiline* ehk *narratiivaeg* on üks teose ülesehituse karkasse (selle abil süžeeestame ehk komponeerime loo), *kinematograafilise aeg* ehitatakse üles montaažis kaadrite kaupa ning seda ma oma dramaturgiakäsitluses eriti ei puuduta, kuna meie teemaks on endiselt film enne kaamera käimapanemist.

Kujutatav aeg (nagu ruumgi) on enamjaolt konkreetne, meil on selle kohta tavaliselt oma arvamus juba enne filmi nägemist, sellest teavad üht-teist isegi päris ignorandid. Kujutatav konkreetne aeg ja koht tuleb vaatajale nii kähku kui võimalik selgeks teha, kokku on selleks viis moodust (Blacker, lk 44). Seda võib öelda jutustaja, seda võib teha tummfilmi vahetiitriga, kus näeme aastaarvu ja vahel lisaks paari tekstirida;

ajalehepäismikuga, milles on kuupäev, näiteks „New York Times“, 5. mai 1923; tuntud ehitistega, nagu pilvelõhkujad, Eiffeli torn, linnanimega lennu- ja raudteejaamad. Iseenesest mõista juhivad vaataja õigesse aega kostüümid ja dekoratsioonid. Muuseas, arhitektuur ja kunagi moodne lööklauluke säilitavad oma sünniperioodile igiomase hõngu, nad kannavad seda endaga kaasas jäädavalt ning vaataja tajub seda hõlpsalt isegi siis, kui ta ehituskunstist ja muusikast mõhkugi ei taipa.

Albert ja Allen Hughesi filmi „**Otse põrgust**“ (*From Hell*, 2001, sts **Alan Moore, Eddie Campbell, Terry Hayes** ja **Rafael Iglesias**) proloogi järel on aastaarv 1888. Tegevus dateeritakse siis alles pärast seda, kui me oleme visanud sissejuhatava pilgu kostümeeritud tegelasele ning toonasele Londoni miljöle – esmalt kujutamine, alles seejärel selgitamine. Järgneb ajastupärane probleem, tegevustik ja jutt, vendadel Hughesidel näiteks aguliprostitutsioon puritaanlikul ja silmakirjalikul Victoria ajastul ning lõbutüdrukute kõriloikamine kõigi sarimõrtsukate esiisa Jack The Ripperi (eesti keeli Rappija-Jacki) poolt, dialoogis ei ole õnneks kokniga liialdatud. **François Truffaut'** filmi „**400 lööki**“ (*Les quatre cents coups*, 1959, sts **François Truffaut** ja **Marcel Moussy**) ekspositsioonis näeme Eiffeli torni, arvake ära, mis linnas tegevus toimub?

Kui prantsuse uue laine režissöörid nõudsid väljumist võttepaviljonidest tänavale, siis soovisid nad teha filme kaasajast, tollasest tänasest päevast. Tunneme tolle aja praegu ära toonaste tõetruude rõivaste, autode, ehitiste ja laulukeste järgi.

Fantastika- ja muinasjuttfilmides võib kujutatav aeg olla abstraktne ja sootuks väljamõeldud, juhul kui autoritel ei ole mingit määrangut antud, ei saagi me paigutada tegevust kalendrikskaalale. Ent ka abstraktne ja väljamõeldud aeg vajab teinekord lähemale juhatamist, näiteks on **vendade Wachowskite „Matrixis“** (*The Matrix*, 1999, sts **Andy Wachowski** ja **Larry Wachowski**) öeldud, et osa tegevusest toimub aastal 2199. **George Lucasi „Tähtede sõja“** (*Star Wars*, 1977, sts **George Lucas**) ekspositsioonis saame teada kodusõdade perioodist Galaktika impeeriumis.

Millal aga toimub enamiku animafilmide tegevus, seda me ei tea ega tahagi teada. Keegi ei uuri, mis aastatel elas Lumivalgeke või Punamütsike – tinglikkuse reeglid on teised.

Mihhail Bulgakovi romaanis „**Meister ja Margarita**“ ning selle järgi tehtud **Juri Kara** filmis (*Master i Margarita*, 1994, sts **Juri Kara**) aga näeme, kuidas konkreetne ja abstraktne aeg, toonane tänapäev (kirjutamisaeg 1929 ja mõned järgnevad aastad) ning möödaniik (umbes 2000 aastat tagasi) on omavahel mitu korda sõlme pööratud, nagu konkreetne Moskva ja väljamõeldud müüdiroom. Ja nüüd küsime, kas „Oidipuse“ tegevus toimub abstraktses või konkreetse ajas? Meie jaoks on see suhteliselt abstraktsevõitu, antiikvaatajale võrdlemisi konkreetne. Aga kuidas on lood „Hamletiga“? Selge, Shakespeare ei kujutanud kauget Taanimaad, vaid oma kaasagest Inglismaad. Vene kirjanik **Aleksandr Grin** tegi nagu Shakespeare, ähmastas oma teostes kujutata-

vat aega, et pääseda läbi tsensuuri ning jääda karistamata. Grini jutustuse „**Punased purjed**“ järgi tehtud **Aleksandr Ptuško** film (*Alõje parussa*, 1961, sts **Aleksandr Jurovski** ja **Aleksei Nagornõi**) käib sama rada; see oli muide Truffaut' „400 löögi“ kõrval minu puberteedia lemmikfilm.

Vahel aga nõudsid tsensuuriorganid ise aja jälje kaotamist. **Priit Pärna** animafilmide omaaegse toimetajana mäletan hästi Goskinos käike, küll pidi filmis „**Aeg maha**“ (1984, sts **Priit Pärn**) retušeerima miilitsaauto sinise-kollase värvi ja küljeteksti, küll võtma piilujameestelt seljast puhvaika ja peast läkiläki, et nad venelaste moodi välja ei näeks. Selge, kui *militsija* asemele tekkis *police*, oli ajastumäärang segi pööratud. Ettekirjutiste tulemusel muutus film üha ajatumaks ja kohatumaks, pikapeale jäigi Moskva ülemuste jaoks kõik õhku rippuma, ometi mõistsid eestlased sulaselgelt, kuidas „Pärn paneb“.

Järgmine aspekt on reaalse aja kulgemise ja kujutatava tegevuse kulgemise kiiruse suhe. Ka siin ei ole midagi kaelamurdvat, reaalse aja sadakonna minutiga võib filmis kujutada aastakümneid, sama kehtib episoodide kohta. Ent tegelane ekraanil peab käituma enam-vähem võrdse kiirusega kujutatava inimesega elus, et püsiks usutavus (kui tegemist pole just millegi üleloomulikuga). Üksikud eriti mõjuvad kaadrid on filmis teinekord pikemad kui vastav tegevus elus ja reaalses, mõrtsuka tapanuga võib teel ohvri selga koguni peatuda. Umbes niisuguseid trikke nimetataksegi kinematograafiliseks ajaks, üsna ohtralt kasutas neid **Sergei Eisenstein**, kelle jaoks tegevuse ja aja „peatamine“ ning „kiirendamine“ olid osaks *jazõk kino*'st või *jazõk ekran*'st.

Eisenstein püüdis selliselt oma „**Oktoobris**“ (*Oktjabr*, 1927, sts **Sergei Eisenstein** ja **Grigori Aleksandrov**) ühendada kaks inimesepärast olemus-

likku jutustamisviisi – kultuurse ja intellektuaalse kirjaliku jutustamise ning assotsiatiivse sisehääle. Näiliselt tõene oktoobriülestõusu tegevus antakse kellaajalise täpsusega, näiteks bolševike otsus rünnata Talvepaleed toimub kella 2.07-st kuni 2.23-ni Moskva aja järgi, elutruuduse maksimeerimiseks lisatakse samas kellaeg New Yorgis, Londonis ja Pariisis, sellele kulutatakse 14 kaadrit, kokku on filmi kirjanduslikus stsenaariumis 499 kaadrit (Eisenstein, lk 252). Film käsitleb dokumentaalses laadis lausa kalendaarselt bolševike tegevust veebruarist oktoobrini 1917. (Olgu teemaväliselt märgitud, et sel moel saavutas Eisenstein päris enneolematu efekti – tema lavastatud episoodide *fiction*-filmis „Oktoober“ on hiljem näidatud kui dokumentaalkaadreid, kaadritest on tehtud fotosid ning neid ajalooõpikuisse pandud ehtsate pähe, justkui oleksid tol ööl kaamerad surisenud.) Ometi möödub subjektiivselt kõik ühe viivu vältel, mil toimubki nn *sisemonoloog*, mis annab selget tunnistust, et tegemist on mängufilmiga.

Ekraaniaeg on võrratult tihedam, kuna ekraanitegevus on fragmentaarsem ja punktiirsem reaalsest tegevusest. Näeme ekraanil tegevuse valitud osi ja iseloomulikke märke, mis jutustavad meile terviktegevusest, ning stsenaarist peab need leidma – otsima piisakese, milles peegeldub ookean. Kui noormees ja neiu hakkavad õhtul voodi juures embama, siis järgmises episoodis võib neiu juba paar kuud last oodata – nagu juhtub **Vladimir Menšovi** filmis „**Moskva pisaraid ei usu**“ (*Moskva slezam ne verit*, 1979, sts **Valentin Tšernõhh**) peategelase Katjaga – kuigi teame, et suudlustest last ei sünni. Samas filmis keerab Katja esimese seeria lõpul õhtul hilja äratuskella üles; kui kell teise seeria algul tiriseb, on Katja pisitütar Aleksandra sirgunud juba neiuks, möödunud on kaksikümmend aastat. Kaks-

kümmend aastat jäeti vahele nagu niuhti, sellega saavutati harukordne dünaamilisus, retrofilmist sai kaasaja film! Ometi on nii esimese kui ka teise seeria tegevustik suhteliselt diskreetne, vaid väikeste katkestuste ja hüpetega. Draamakunstile ongi üldiselt omane vähene fragmentaarsus, eelistatakse kujutatava ajakanga pidevust, nii-öelda ajaühtsust ja tegevusühtsust. Klassitsismiajastul oli koguni esteetikanormiks, et näidendi tegevus kulgegu soovitatavalt ühe ööpäeva jooksul. Romaani tegevus võib laiutada eri ajastutes ja paikades; siit leiame ka põhjuse, miks „**Meistri ja Margarita**“ instseneerimine ja ekrani-seerimine on ränkraske ülesanne ja pole minu meelest kunagi adekvaatselt õnnestunud. Siiski on filmis autoreil ajaga eksperimenteerimiseks vabamad käed kui teatris (Packard, lk 26).

Vaataja jaoks on aeg distantis kahe elamuse vahel, seda nimetame emotsionaalseks-psühholoogiliseks ajaks ja see väljendub vaataja elamuste intensiivsuses, seega eri vaatajakihtide jaoks kas tegevustiku kontsentratsioonis või karakterite tabamise täpsuses. Mida tihedamalt elamusi, seda kiirem tundub film – ent elamused sõltuvad vaataja temperamendist, süvenemisoskusest, püsivusest, närvilisusest jne. Pöörastes *action*-filmides tormab jõmpsikate jaoks aeg kuidagi eriti kähku, kuna tegevus järgneb tegevusele, nõnda et karakterite asemel näeme stereo- või arhetüüpe. **Anton Tšehhovi** näidendites ja nende järgi tehtud ekrani-seeringutes, nagu **Kira Muratova** „**Tšehhovi motiivid**“ (*Tšehhovskije motivõ*, 2002, sts **Jevgeni Golubenko** ja **Kira Muratova**) ning **Nikita Mihhalkovi** filmides „**Mustad silmad**“ (*Otši tšornõje*, 1987, sts **Nikita Mihhalkov** ja **Aleksandr Adabašjan**) ja „**Lõpetamata pala pianoolale**“ (*Neokontšennaja pjesa dlja mehhanitšeskogo pianino*“, 1977, sts **Aleksandr Adabašjan** ja **Nikita Mihhalkov**), aeg otsekui

veniks ja veniks, vaimuvalgemat vaatajat võlub tegelaste harukordselt nüansirikas inimesestamine ehk karakteriseerimine, mida mõnikord nimetataksegi tšehhovlikkuseks.

Vähe sellest, et Tšehhovil on tegevustik aeglane aeg ja see peaaegu ei katke, tema teostes aeg koguni ei lõpegi! Kui enesetapuga päädiv „Ivanov“ välja arvata, on „Kajakas“, „Kirsiaed“ ja „Onu Vanja“ nn *open end*’iga, tegevus jätkub kuskil tulevikus vaataja peas, täpselt samuti nagu Truffaut’ „400 löögis“, millele ta ongi järjed teinud, rikkudes asja ära. Tšehhov teadis, kuidas luua kunsti, ta oli targem, tema järgesid ei teinud, ehkki võimalus oli lahti.

Filmikunstis on aeg, nagu kõik muugi, tinglik, ja kuidagi teistmoodi see olla ei saagi. Vahetevahel on siiski tehtud katseid selle tinglikkuse ületamiseks, meil mitut puhku kõneks olnud **Andy Warholi** filmis „**Magada**“ (*Sleep*, 1963) jooksevad ülipikas originaalvariandis reaalne aeg ja dramaturgiline aeg sünkroonselt. Võime öelda, et aeg seisab, kuna tegevust peaaegu ei ole, vähemalt mitte enne lõppu. Ent Warholi kontrafilmi puhul vaadatakse peamiselt 40-minutist lühendatud varianti, nõnda et võõrad käärid on teinud hädavajaliku kärpimistö. Neljakümneminutine uni ei ole usutav, tundub fragmendina, une osana, mis peab näitama tervikut, viietunnine uni aga, palun väga, see on täpselt elu kopeerimine. Ent aega liikuma pannud need käärid ikka ei ole, kuna tegevust ei ole lisatud.

Viimaks olemegi jõudnud dramaturgilise ehk narratiivaja juurde, seega loo süžestamise (komponeerimise) probleemide juurde.

Filmikunst koos teatri, tsirkuse, kirjanduse, koreograafia ja ehk ka muusikaga kuulub ajalis-dünaamiliste kunsti liikide hulka, erinevalt fotokunstist, arhitektuurist, maalist ja skulptuurist, mis liigitatakse ruumilis-staatilisteks kuns-

tiliikideks; viimastes ei ole ei algust ega lõppu, järelkult puudub ka sisemine ajakulg. Esteetikud jäävadki ilmselt vaidlema, kas muusika(pala) kätkeb endas aega. Ajaline kestus muusikal ju on, kuulajas tekib ja tekitatakse ettevalmistus lõpulahenduseks, aga kas ajateljel muusika sees midagi „toimub“, seda on raske öelda. Umbes samasugune küsimus kerkib matemaatikaülesannet uurides – see võtab aega, tulemus pakub rahuldust, aga mingit lugu me ülesande sees vist ei taba. Või tabame?

Ajata kunstiteos (näiteks maal, mis kujutab Jeest ristil) võib meile meenutada mõnd lugu, ent temporaalne kunst koosneb loost ja kujutab tegevust.

Teatavasti ei ole aega ennast õnnestunud siinamaani kellelgi defineerida, aja olemustki tabada, hoolimata filosoofide kahe tuhande aastasest ponnistamisest. Olenemata aja tunnetamatuses, tajume kõik, mida tähendavad määrangud *enne* ja *pärast*.

Meie jaoks on aeg filmis näidatava tegevustiku kausaalse protsessi pikkus, kausaalsele loogikale üles ehitatud tegevustik ise märgib aja kestust. Kui tegelane ekraanil kogu aeg magab, siis aega ei ole, kuna me ei näe ei põhjust ega tagajärge. Vaataja fikseeritav aeg on kulg põhjuse ja tagajärje vahel, juhul kui põhjus on *enne* ja tagajärg *pärast*. Kui tegemist on *flashback*’iga (tagasi-vaatega), kui enne on tagajärg ja pärast saame teada põhjuse, on vaataja jaoks fikseeritav aeg vastuse otsimine küsimusele, mis asi põhjustas niisuguse tagajärje, mida ta *enne* nägi.

„Enne“ on see aeg, mille lõppedes algab „nüüd,“ ja „pärast“ on see aeg, mis algab siis, kui lõpeb „nüüd“ (Lossev, lk 519). Seda ühtviisi nii elus kui ka temporaalsetes kunsti liikides. *Enne* on väljapääsmatusse olukorda astumine, *nüüd* rabeldakse väljapääsmatus olukorras, *pärast* pääsetakse väljapääsmatust olukorrast välja, kusjuures see



„Maasikavälu“, 1957. Režissöör Ingmar Bergman.
Vana professor Isak Borg (Victor Sjöström) kandub unelmates tagasi noorpõlve.

väljapääs olgu soovitavalt astumiseks uude (ja hullemasse) väljapääsmatusse olukorda, mis tähendab, et see *pärast* on mõne järgmise episoodi jaoks *enne*, ning taas hakkab filmis „jooksma“ aeg, taas hakkab kehtima *enne-nüüd-pärast kett*.

Stsenaristil tasub kõrva taha panna, et vaataja fikseerib oma kogemusepagasiga ning meile antud ajatajumehhanismiga erksalt kahe tegevuse vahelise aja, tegevuse ja sündmuse vahelise aja tunduvalt nürimalt, kahe sündmuse vahelise aja hoopiski tõntsilt.

Eespool oli juttu lapse tulekust siia ilma, kõik sellega seotud tegevused sobivad ajakoordinaadistiku loomiseks filmiloos. *Enne* oli õdus õhtu, *nüüd* on naisel beebi, meil on teada, kui palju seesugune asi aega võtab, pole vaja kalendrilehtede haihtumist näidata. *Pärast* saab beebi neiuks ja meid huvitab, kui vana ta siis on, ning seda öeldakse meile väga täpselt – kahekümneaastane.

Sündmustikuga on asi keerulisem, siin peab draamakirjanik olema ettevaatlikum. Me tajume, kui palju aega kulub aastaegade vaheldumisel, ent kahe äikesemürina, pikselöögi, raju, vihmavalingu, ka kahe sõjalahingu vahelise aja pikkust ei oska me kuidagi määrata.

Niisiis, vaataja loob endale *enne* ja *pärast* koordinaadistiku peamiselt filmi tegevusreale tuginedes; kui vaatajal kaob ajataju, muutub asi tema jaoks võltsiks, välja arvatud tinglikkuse erijuhud, näiteks muinasjutud, ja filmid, milles vaataja ajataju õrritatakse, näiteks **Ingmar Bergmani** „Maasikavälu“ (*Smultronstället*, 1957, sts **Ingmar Bergman**).

Ükskõik kui keeruline ka poleks loo ülesehitus, on selles pisikese mõttetöö viljana alati võimalik leida kõige varasem ja kõige hilisem tegevus (või sündmus), tegevusi saab kronoloogiliselt reastada, seda me nimetame loo *fabuleerimiseks*.

Eespool lugesime kokku, et Ingmar Bergmani filmis „**Marionettide elust**” (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980, sts **Ingmar Bergman**) on tervelt seitse jutustajat, aga veelgi eripärasem on teose ajakäsitlus.

Värvifilmina näidatud proloogis tapab ärimees Peter Egermann prostituudi Katarina Krafft (kes kannab ta abikaasaga sama eesnime) ning astub temaga nekrofiilsesse vahekorda. Loo jutustamine on peatükitatud episoodideks, mis kannavad tummfilmi vahetiitritena pealkirju „20 minutit pärast mõrva”, „2 nädalat enne mõrva”, „5 päeva pärast katastroofi”, „5 päeva enne katastroofi”, „4 nädalat pärast katastroofi” jne. Mõrv on ühtaegu põhjus (mis käivitab Egermanni kohtulikpsühhiaatrilise uuringu, see läheb kogu aeg „edasi”) ja tagajärg (uuringul otsitakse põhjust, mis viis tunnustatud ühiskonnaliikme seesuguse koleduseni, see läheb kord pikemaid, kord lühemaid hüppeid tehes „tagasi”).

Järjekordne jutustaja asub alati jutustama ajal *nüüd* ja see on iseenesest ikka *pärast* mõrva, aga ta valgustab Egermanni elu *enne* mõrva – meie kuuleme seda kas sõnas tegelase vastusrepliikides uurija küsimustele või näeme seda tagasivaatena filmis. Niisiis on kaks *enne-nüüd-pärast* põhialust. Üks neist kehtib loo tegevustikus, teine loo jutustamises, millel on kompositsiooniline iseväärtus, kusjuures esimese puhul kasutatakse vaataja informeerimiseks kujutamist (valdavalt visuaalsed tagasivaated), teisel juhul seletamist (valdavalt audiaalsed tagasivaated). On selge, et selline ambivalentne info mõjub meile kooskõlas olevana ning tekitab erisuguseid kunstilisi pingeid. Jutustamise kett oleks nagu tšehhovlik, tegevustiku kett hitchcocklik.

Veel üks film vapustas mind pubekapõlves, selleks oli Bergmani „Maasikavälu”, jällegi Tartu kinos „Saluut”

nähtud. Hiljem, veidi targemana, olen ma püüdnud ära arvata, mis mind selles ülikeerulises filmis kohutavalt haaras, ja ega ma olegi selgust saanud. Võib-olla professor Eberhard Isak Borgi juuspeen karakter, millele see film on üles ehitatud? Mäletan veel, et sõbrad rääkisid: „Sürr! Ehtne sürr!”, kuid mina seda ei mõistnud. Äkki peabki kunst mõjuma vahetult, ilma kõrvalkommentaarideta ja tõlgendamiskatseteta? Ja mida ma räägin, on suur seletamispaat, see võib jätta õigest elamusest ilma?

Bergman on minu meelest kunstnik, kes püüab ikka ja jälle avada aja olemust; osutiteta tänavakell, mida professor Borg näeb oma laupäeva, 1. juuni unenäos, kui ta ekspositsiooniepisoodis unes eksleb tundmatus linnaosas, on ajamõistatuse lahendamatus ilmselge ja efektne kujund. Vähe sellest, seierid on kadunud ka Borgi taskukellalt. Ja seda näeme paar korda! Hoolimata unenäo nägemise tavatult täpsest dateerimisest on segi paisatud enne-nüüd-pärast kett, võetud vaatajalt tegevustiku ajakoordinaatide leidmise võimalus. Ilmsi ja ulmsi on lootusetult segi, ent kujutatav ajastu avaldub täpselt esitatud automarkide disainis ja rõivamoos (filmi tegemise ajal veidi vanandatud tänapäev); muuseas, selles ruskjaks koloreeritud mustvalges *road-movie's* on üks ilmekamaid tegevustiku ajamääranguid, mille mõistmine vajab veidi eelteadmisi, – Rootsisis on veel vasaakpoolne liiklus! Ent narratiivaegki on paika pandud – enne oli professor Borg kodus kuskil Lõuna-Rootsis, nüüd on ta teel, pärast jõuab Lundi, kus ta promoteeritakse audoktoriks. Enamgi veel, meile öeldakse, et teekond kestab neliteist tundi, nõnda et kogu tegevus kulgeb umbes kahekümne nelja tunni jooksul, nagu nõutakse klassitsistlikus ajaühtsusega näidendis.

Eespool oli juttu subjektiivselt vaatajaajast, minu meelest kujutab Berg-

man kõrvalepõigetes just aja psühholoogilist tajumist. Ikka löövad kellad teatamaks meile justkui kellaaega, mis jääb kõrvalepõigetes tabamatuks. Saab hoopis selgeks, et ajal ei ole mingit tähtsust. Surm on üks täpsemaid tegevuse ja ajalõpu koordinaate, aga professor Borg näeb ennast surnuna, kukub veel ümberpaiskunud katafalgilt kirstust välja ja lehvitab käega. Kas ta elab siis pärast surma? Seda ta vähemalt ütleb. Kas ta üldse on tema ise? Ta vaatab peeglist, vaataja näeb, et peeglis peegeldub keegi teine (Brangin, lk 328).

Kui sul ei ole identiteeti ajaga, pole sind ennastki olemas! Emagi kuulutab oma poja Borgi surnuks, mis sest, et ema kannatab raukusnõtruse all, tähenduslik on see ometigi. Ikka ja jälle on juttu Borgi vanusest, mille professor annab oma algusmonoloogis täpselt – ta on seitsmekümne kaheksa aastane. Lagunev sünnikodu pole osutateta kellast kehvem ajakujund. Järgnevad tagasi-vaatavad mälopildid professori noorpõlve, neid ajendab aga professori minia Sara lähedalolek. Professor Borg astub läbi ajabarjääri minevikku, ise näost muutumatu. Peategelased kannavad piibellikke nimesid, nagu Isak (Borg), Sara, Abraham, kes vanas testamendis elasid teatavasti mitmesaja aasta vanuseks, metafoorses mõistes igavesti. Mälestustes keeratakse põlvkonnad (nõbud ja vanaonud, vanavanemad ja lapselapselapsed, noorusarmastused ja kobedad eideköbid) sõlme, nõnda et nad lähevad segi, olgugi et vaatajale antakse andmed kiireks peastrehkendamiseks, mitu põlvkonda tagasi toimus selle või teise kõrvalepõike tegevus. Aga kes seda vaeva nägema hakkab?

Niisiis elaksid kõik tegelased justkui *nüüd* (ja eks see veidi sassiläinud mälus nõnda olegi), *enne* ja *pärast* otsekui ei kehtiks kõrvalepõigete tegevustiku teljel, kehtib ainult teekonna- ja jutustamisteljel (filmi jälgides võime täpselt

öelda, millest räägitakse meile nüüd, millest oli juttu enne ja millest tuleb pärast). Borg on ise jutustaja rollis, kuid me ei näe teda kunagi jutustamas (välja arvatud dialoogides), ta suu on kogu aeg kinni, ta jutt tuleks otsekui maa alt (inimese seest). Ja kõigele lisaks lausub professor Borgi sisehäääl akadeemilisel austustseremoonial Lundi ülikoolis, et (mõtete) huupi sassi aetud juhuseahelas vilksatas ülimalt iseäralik põhjuslikkus. Ainult et milline, seda me teada ei saa.

Kas Bergman ütleb meile lõppude lõpuks, mis asi on aeg? Ei, see ei õnnestu ka temal; tundub, et temagi teatab meile koos Dostojevskiga, et aega pole olemas.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

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

Edward Brangin. Levels of Narration. Koguteoses: Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Edited by Philip Simpson, Andrew Utterson ja K. J. Shepperson. Volume II. „Routledge, Taylor & Francis Group“, London ja New York, 2004.

S. M. Eisenstein. Izbrannõje proizvedenija v 6-ti tomahh. Tom III. „Iskusstvo“, Moskva, 1964.

N. A. Hrenov. Hudožestvennoje vremja v filme. (Eizenštein, Bergman, Uells). Koguteoses: Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve. Redaktsionnaja kollegija: B. V. Jegorov, B. S. Meilahh, M. A. Saparov. „Nauka“, Leningradskoje otdelenije, Leningrad, 1974.

Aleksei Fjodorovitš Lossev. Forma, stil, voraženije. „Mõsl“, Moskva, 1995.

William Packard. The Art of Screenwriting. „Thunder's Mouth Press“, New York, 2001.

Philip Parker. The Art of Science of Screenwriting. „Intellect Books“, Exeter, 1999.

