

FILMIDRAAMATEHNIKA XI

OLEV REMSU

(Algus TMK 2004, nr 2, 7, 8/9, 10, 11 ja 2005, nr 1, 2, 3, 5, 6)

9. Loo lõpp. Lugu loost

Ma olin umbes kolmeteistkümneaastane, sama vana kui Antoine Doinel, kui Tartu kujukate kipsvalgete seinabareljeefidega kinos „Saluut“ näidati **François Truffaut’** „400 lööki“ (*Les quatre cents coups*, 1959). Oli põgus Nikita Hruštšovi sula ja N Liidu ekraanidel jooksis üürikest aega meisterlikke filme, muuseas ka kogu itaalia neorealism, mida ma tänaseni imetlen. Saan aru, et teil on teistsugused iidolid.

Mind haaras juba kinos vappepalavik, värisesin ja habisesin, mäletan, et ma ei saanud oma alahuult kuidagi seisma, see lihtsalt tõmbles, olin kaotanud aru, ma ei juhtinud ennast, ilmselt lidasin pärast seansi ummisjalu nagu arutu *zombi* mööda linna ringi; mäletan, et toibununa leidsin ennast ootamatult Kreutzwaldi ausamba juurest Emajõe äärest. Ka Antoine jõuab finaalis vee äärde, talle on selleks veeks küll meri.

See lugu oli minust. Tahtsin endale samasugust ruudulist jakki nagu Antoine’il, hakkasin tegema koolist poppi ja mööda tänavaid hulkuma nagu temagi, ja ega Tartu ja Pariis nõnda erinevad olegi, ka mina ei õöbinud paar korda kodu nagu minu suur eeskuju ekraanilt. Ma käisin filmi vaatamas parasjagu kordi, ma oskasin kinno minna ilma rahata, plangupiletiga, nagu tollal öeldi, kusjuures väljend oli laenatud spordivõistlustelt.

Mis mind siis kütkestas? Kas ma võtsin absoluutselt ja mõtlematult, seega täiuslikult omaks prantsuse *nouvelle vague*’i (uue laine) esteetika, filmikunsti literatuursusest lahtipääsu, poststruktuuralse poliitilise modernismi, antiillu-soorsuse ja muu eksperimenteerimise, mida Truffaut algul kuulutas teoreetiliselt oma kuulsas manifestis *Cahiers du cinema* ning hiljem realiseeris „400 löögis“ (Aitken, lk 133)? Just nimelt! Kuigi mulle tollal Truffaut’ nimigi midagi ei öelnud, mul polnud õrna aimu neist musttuhandest salakavalast nipist, millega minu samastumine ja totaalne kartarsis esile kutsuti.

Ma olin veel loomulik, võtsin filmegi vastu vahetult, mitte läbi eelteadmiste ja eelhinnangute roosa udu. Minu jaoks Antoine elas, oli „päris“, mitte valguse vari tselluloidlindilt. Hiljem olen lugenud, et Truffaut tabas ära prantsuse elu põhisuuna (*The French Cinema Book*, lk 248). Aga see oli ka minu elu!

Miks sai Antoine mulle lausa hingsugulaseks?

Tema käis koolis, mina käisin koolis, neil levisid seal Pariisis erootilised fotod, meil Tartus samuti, temal oli igal pool paksu pahandust, minul samuti, teda piinasid õpetajad, mind niisamuti, temagi oli emaga tülis, temal oli tõeline sõber, mina igatsesin endale sellist saada.

Kunst mõjub meile ainult meeleliselt konkreetsete üksikjuhtumite kaudu, millega meil tekib vastastikune kommunikatsioon, millest me aru saame, me ei taha seletamist, vaid kujutamist. Niisiis on Truffaut oma verbaalkeeles loodud teooria tõlkinud audiovisuaalsete kujundite keelde, ja hiljem anti talle käsikirja eest „Oscar“. Ühesõnaga, kogu ümbruskonna mõju ületab ammu Antoine'i vastupanuvõime, Antoine on draamasituatsioonis, millest tekib ridamisi väljapääsmatuid olukordi ja *konflikte*.

Õppigem – koolitemaatika läheb ikka ja alati inimesele hinge, kuna enam-vähem kõik on koolis käinud. Kooliepi-soodides saab tegelast detailide kaudu vaatajale lähedaseks muuta.

Antoine'i dramaturgiliseks situatsiooniks on tema noore ja lüürilise mina sobimatus siia kõledasse ja hoolimatusse maailma. Ta vajab endast lugupidamist, ent maailm lihtsalt haavab teda oma vihaga, oma ükskõiksusega. Maailm on vanade loodud, maailm on noorte vastu, eriti kannatavad need, kes täiskasvanute kehtestatud normidest veidi erinevad. Niisiis, esimene asi. Antoine on pandud draamasituatsiooni, Georges Polti klassifikatsiooni järgi kannab see numbrit VII „Julmuse või õnnetuse ohvriks langemine“, alapunkt E „Õnnetu, kes on kaotanud igasuguse lootuse“. Pidage meeles, kui teie loo (pea)tegelast ei anna paigutada Georges Polti liigitusse. Prantsuse teatrikriitik Georges Polti luges läbi 1200 kõigi aegade ja rahvaste draamateost, jälgis 8000 tegelase elu ja saatust ning esitas 1868. aastal postulaa-di, et kõik, mis nendega juhtub, võib paigutada kokkuvõttes 36 dramaturgilisse situatsiooni.

Hegel esitab oma „Esteetikas“ (Hegel, lk 215 – 226) konfliktide tüpiseeringu, millel on sarnasust ja isegi ühtlanguvusi Polti klassifikatsiooniga.

Draamasituatsioonide limiteeritus on olnud aruteluks Polti tööst varemgi,

oma aja suurima kultuurierudiidi Johann Wolfgang von Goethe keskusteludel.

14. veebruaril 1830 kirjutas Goethe erasekretär Johann Peter Eckermann oma päevikusse „Vestlused Goethega tema elu viimastel aastatel 1823 – 1832“: „Seepeale räägib Goethe [Carlo] Gozzist ja tema teatritegemisest Veneetsias, kusjuures improviseerivad näitlejad saavad kätte pelgalt süžeed. Gozzi olevat arvanud, et leidub vaid kolmkümmend kuus traagilist situatsiooni; Schiller olevat uskunud, et leiduvat rohkem, aga tal ei olnud õnnestunud isegi nii palju leida“ (Eckermann, lk 527).

Niisiis, pange kõrva taha: kui teie loo tegelast ei anna paigutada Polti draamasituatsioonide klassifikatsiooni, siis ei lähe ta kellelegi korda.

Vähe sellest! Peategelane sattugu pidevalt ühest väljapääsmatust olukorrast teise, ületagu kogu aeg raskusi.

Veidi teooriat!

Draamasituatsioon tekib siis, kui tegelast mõjutavate psüühiliste, füüsiliste ja vaimsete asjaolude mõju on suurem, kui ta suudab taluda. Draamasituatsioon või siis veidi pikemalt öeldes *dramaatiline situatsioon* pingestab kogu filmi või vähemalt enamikku aega filmist. Või siis Georges Polti definitsioon: draamasituatsioon on see, mis muudab olukorra pöördumatult teistsuguseks (Polti, lk 8; Brewster ja Jacobs, lk 29).

Dramaturgilist situatsiooni episoodi tasemel nimetame *väljapääsmatuks olukorraks*, väiksemat sorti raskusi ja tõkkeid *takistuseks* (Mitta, lk 49). Dramaturgiline pingestatus tekib siis, kui (pea)tegelane ületab pidevalt takistusi, satub ühest väljapääsmatust olukorrast teise ning on draamasituatsioonis. Inglisekeelses kirjanduses on käibel termin *dramatic tension*, mida võimegi tõlkida *draamapinge(status)ks*, väljapääsmatu olukorra märkimiseks on sõna *tableau*, mille tõlkevaste oleks *dramaatiline pilt*,

elav stseen või kuidagi niimoodi. Üsna tihti on inglise keeles aga terminid *dramatic situation* ja *tableau* identsed, teinekord eristatakse viimane situatsioonist kui selle dünaamiline osa (Brewster ja Jacobs, lk 37).

Kes oskab määrata sõnade vanust, kuid mulle tundub, et *draamasituatsioon* kõigi poolt aktsepteeritud terminina tuli teatrimaailma prantsuse keelest ning jäi püsima lõplikult pärast Georges Polti esitatud 36 draamasituatsiooni, võib-olla on õigem öelda: pärast raamatu „Les trente-six situations dramatiques Georges Polti“ üleüldist välja-naermist, sest mis liidaks inimkonda rohkem kui ühine vaenlane, keda on nii meelepärane üheskoos tolaks tembel-dada!

Teame, et *draama* tuleb kreekakeel-
sest sõnast *tegevus*, prantsuse *situation*'i
tõlkevaste on eelkõige *asend* ja *asupaik*,
alles seejärel *olukord* ja *situatsioon*,
ning seega oleks Polti *situation drama-
tique* nagu ise dramaturgiline nähtus,
kuna sisaldab liikumise ja paigalseisu
vastuolu – äärmiselt dünaamiline *tege-
vus* ja suhteliselt staatiline *asupaik*, see-
ga on termin oksüümoron.

Hegel eristab situatsiooni puudu-
mist ja kindlaksmääratud situatsiooni,
kusjuures situatsiooni puudumise näi-
teks toob ta vanakreeka ja egiptuse
skulptuurid, ka kristlikus kultuuris ku-
jutatakse nii Jumalat kui ka Jeesust sa-
muti ilma situatsioonita. Pole situatsioo-
ni, pole tegevust, pole ka vermitud ka-
rakterit, kuna just situatsioon ja tegevus
vermib karakteri. Hakkab situatsioon
välja kujunema, hakkab tekkima indi-
vidualisatsioon ja karaktergi, esimene
etapp ongi üleminek vaikusest ja rahust,
situatsiooni puudumisest, liikumisse ja
ilmekusse. Ka egiptlastel on skulptuure,
kus jumalaid on kujutatud liikumatu
pea, tihedalt vastu keha surutud kätega,
ent juba väljasirutatud jalaga, mis teeks
nagu esimese sammu. Kreeklased kuju-

tavad oma jumalaid puhkehetkel, istu-
mas, rahulikult kaugusesse vaatamas.
Nii või teisiti annavad need algelised si-
tuatsioonid skulptuuridele juba esialgse
kindlaksmääratuse. Situatsioon saab
veel enam kindlaks määratud siis, kui
tekib mingi eesmärk, mis on kätketud
skulptuuri olemusse, kui skulptuur on
kujutatud juba välisilmaga seotud tege-
vuses ning väljendab oma sisu (Hegel,
lk 209–211). Hegelgi jõuab aruteluga
Goethe romaani „Wilhelm Meister“
juurde, analüüsib Wilhelm Meisteri ka-
rakterit. Mõistate, kuhu ma sihin. Kui
liikumatus skulptuurist saab liikuv te-
gelane, siis on üheaegselt määratud
kindlaks nii situatsioon kui ka karakter,
ent just draamasituatsioonis rabelemine
paneb tegelase liikuma.

Episoodidramaturgiaks on välja-
pääsmatu olukord, episoodi- ja terviku-
dramaturgia seob kokku draamasituat-
sioon, kuna kõik väljapääsmatud olu-
korrast peavad olema tingitud drama-
turgilisest situatsioonist. Mida sidusa-
malt, seda parem. Väljapääsmatu olu-
kord ise koosneb 1) *väljapääsmatusse
olukorda sattumisest*, 2) *väljapääsma-
tus olukorras olemisest*, 3) *alternatiiv-
sest faktorist*, 4) *väljapääsmatust olu-
korrast väljapääsemisest*, mis peaks
olema samas ka uude väljapääsmatusse
olukorda sattumine (Mitta, lk 35).

Mis on alternatiivne faktor? See on
lahend vaataja peas, vaataja vaimusäh-
vatus filmi aktiivse jälgimise ajal, kuidas
tegelane oma supist välja rabeleb. Välja-
pääsmatut olukorda võibki metafoor-
selt nimetada ka supiks või lõksuks, ja
tegelane peab hirmsat vaeva nägema, et
sealt välja pääseda. Täna telekas popu-
laarsed nn *reality show*'d ongi (ilma loo-
giliselt üles ehitatud loota) väljapääsma-
tud olukorrad, inimesed (ja need osa-
tätjad ei ole tegelased klassikalises mõt-
tes) pannakse madudega klaaspuuri,
džunglisse ja mitmele poole mujale,
telepublik ragistab ajusid, otsib neile

väljapääsu. Käärid vaataja oodatud ja autorite antud lahenduse vahel ongi dramaturgia. Mängufilmi autorite lahend peab olema samaaegselt žanri järgi ette määratud tinglikkusereeglite piires, see peab olema ühteaegu tabatav ja üllatav. Juri Lotman kasutab siinkohal terminit *ennustamatus*. „Plahvatushetk on ennustamatuse hetk. Ennustamatust ei tule mõista kui lõputuid ja täiesti piirituid võimalusi ühest seisundist teise. Igal plahvatushetkel on üleminekuks uude seisundisse oma valik võrdselt tõenäolisi võimalusi. Väljapoole selle valiku piire jäävad need muutused, mis on etteteadaolevalt võimatud.” (Lotman, lk 141). Niisiis, vaatajat ei tohi haneks tõmmata tinglikkuse reegleid äkki muutes, vaataja peab tõdema, et autorite lahendit väljapääsmatust olukorrast väljapääsemiseks võis tegelikult ette ennustada, tal jäi äraarvamiseks vaid tsipa-tsipu puudu.

Aga ma ju püüan tagantjärele endale seletada, mis mind nii jäägitult Antoine'i loos haaras?

Antoine on tõeline protagonist, ta ületab kogu aeg raskusi, nii enda sees kui maailmas enda ümber. Ta otsib pidevalt väljapääsu räbalatest olukordadest. Ta on aktiivne, ta tegutseb, ta ei püsi hetkekski paigal.

Dramaturgia on Taaveti ja Koljati kahevõitlus, „400 löögis” on Taavetiks Antoine, väike ja tubli; kui „Oidipuses” oli Koljatiks kiuslik saatuse, siis siin on Koljatiks saatusega võrdväärne vastane – kale ja noortevaenulik ühiskond. Koljatiluse esindajaid on õige mitu: kirjandusõpetaja, Antoine'i kasuisa, tema ema, politseinikud, kasvataja koloonias jne. Antoine on väike ja nõrgake, teised suured ja tugevad, meie, vaatajad, tahame talle appi tõtata. Koljat peab Taavetile liiga tegema, Taavet peab olema süütu kannataja.

Filmi algusest kulub ehk paar minutit, enne kui Antoine pannakse tunnis

korrarikkumise pärast nurka seisma, esimesse väljapääsmatusse olukorda. Nõnda on kohe ekspositsioonis meile selgeks tehtud, kes on protagonist – just nii lihtsalt ja nii kähku see käib. Vähe sellest, meie eelteadmised filmikunstist ja sisemine dramaturgiavaist otsib kohe antagonistist ja leiab selle karistajas kirjandusõpetajas ning nii jääme ootama nende kahe ebavõrdse vahel konflikti, või, mis veel meeldivam, konflikte, mis rajaksid aluse *kulminatsioonile* ja *katarsisele*, puhastusele meie sees. Konflikt tekitatakse varakult alla pandud miiniga, vaataja ootab juba ammu, millal see ometi plahvatab. Kui ootus muutub ärevaks ja pikapeale väljakanatamatuks, siis nimetatakse seda *suspense'iks*.

Nii, poiss on pigis, ta on väljapääsmatus olukorras, seda ka silmanähtavalt – ta on nurgas, tahvli taga, teda ei ole paistagi.

Loomulikult ei ole ohus ta elu, kuid gradatsioonireegli järgi peabki kõik algama pisiasjadest.

Kõik peab olema *motiveeritud*, dramaturgias ei tohi olla midagi juhuslikku ja ebaloogilist. Ka katk Teebas oli tagajärg.

Antoine'i pani kirjandusõpetaja nurka – see on Antoine'i esimene väljapääsmatu olukord – pisikese üleastumise eest, milles Antoine ei olnudki eriti süüdi. Aga natuke ikka oli. Täpselt nagu Oidipus. Oleks ta kohe hoolikalt asju uurinud, oleks ta teadnud, et tappis juhuslikult oma isa, ja tal oleks jäänud vähemalt emaga abiellumata.

Kui palju oli Antoine süüdi? Kui palju tehti talle ülekohut? Sellel kaalul ei panda paika ainult Antoine'i karakter, vaid ka kirjandusõpetaja karakter.

Antoine andis tunnis edasi temani jõudnud erootilise naisepildi, sikedas sinna paar kritseldust juurde. Kas ta oleks pidanud selle kirjandusõpetajale andma? Või jätma asja hoopiski tähele-

panuta? Just reageerimise valikuga hakatakse pisitasa lahti kerima Antoine'i karakterit – tema huvisid, tema vanust. Antoine tahtis pilti edasi anda, õpetaja märkas ja röögatas – hakati lahti mängima antagonistide karakterit.

Ühesõnaga, pisut oli ja suuresti ei olnud põhjust Antoine'i karistada. Meie, vaatajad, annaksime Antoine'ile sellise üleastumise andeks, nagu me mõistame Oidipustki. Kirjandusõpetaja seda ei teinud, järelikult me vastandame end kirjandusõpetajale, järelikult pandi tööle meie sümpaatia-antipaatia valiku mootor. Mida halvemini me kirjandusõpetajasse suhtume, seda enam meeldib meile Antoine. Kuidas Antoine nurgast välja pääseb? Meie oletused loovad *lahendi vaataja peas*. Kas ta põgeneb? Või ootab õpetaja luba? Vastus sõltub temale antud karakterist, mida me vaatajatena tahame teada. Ilmselt valime oma mõtteis ühe neist või mõnest kolmandast-neljandast võimalusest ning arvatavasti saame petta. Iseenesest mõista suunatakse lahendit vaataja peas eksiradadele, küll muusika, küll helidega, kriminaalfilmide toime selle suuresti püsibki, ent kõik režiikäigud jätame vaatlusest eemale, nagu juba öeldud.

Kuidas stsenaarist saaks praegu Antoine'i portreerida? Kirjutab näiteks, et Antoine *piilub üle õla ja vahetab sõbraga salasignaale*. Et Antoine *kannab korralikult karistust, seisab sirgelt ja eeskujulikult*. Et Antoine *katab näo peopesadega, ahastab täielikus tardumuses*.

Antoine'i esimene väljapääsmatu olukord on pisut täbar, näe, teiste õpilaste kirjalikud tööd korjatakse kokku, Antoine'il jääb see õpetajale andmata, ei tea, ehk varitseb teda just selle kaudu uus oht kunagi edaspidi? *Alternatiivseks faktoriks* nimetame lahendust vaataja peas, kuidas tegelane oma väljapääsmatust olukorrast välja pääseb. Selle kallal mõtlemist, selle kujutlemist nimetamegi aktiivseks filmivaatamiseks.

Mis siis, kui kirjandusõpetaja unustab Antoine'i nurka, klassitais lapsi koju läheb, õpetaja ukse lukku keerab ning maha järsku põlema läheb?

Mis juhtub nn tegelikult? Seda me vist ette ei aimanud (ja meie üllatus on stsenaaristi võit), et Antoine hakkab selleks luba küsimata koos teiste õpilastega kellahelina kõliseses välja jooksmas. Vaataja ilmselt kahetseb, ah, nii lihtsalt see siis käibki, kahju, et ei jäänud ühtki konksu, millega lugu edasi vedada. Vaataja ihkab dramaturgiat, mis tema meeli pingestaks, tähelepanu köidaks! Kuidas jääb siis süüdi – mittesüüdi vahekorraga? Kellahelin natuke lubas, ent samas ka ei lubanud Antoine'il nurgast lahkuda, täpselt samuti, nagu oli lugu nurka panemisega. Ahah, Antoine'i karakter hakkab paika nihkuma, niisugune see siis ongi, mõistab vaataja mõtteliselt ja verbaalselt tajumata.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Juri Lotman. Kultuur ja plahvatus. Vene keelest tõlkinud Piret Lotman. „Varrak“, Tallinn, 2001.

Ian Aitken. European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction. Edinburg University Press, 2001.

Ben Brewster ja Lea Jacobs. Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford University Press, 1997.

Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832. „Aufbau“, Berliin, 1956.

French Cinema Book, The. Edited by Michael Temple & Michael Witt. British Film Institute Publishing, 2004.

Hegel. Estetika. 3. köide. Moskva, 1971.

Aleksandr Mitta. Kino meždu adom i rajem. „EKSMO-PRESS“, Moskva, 2002.

Pervõi vek kino. Avtor projekta David S. Hublarov. „Lokid“, Moskva, 1996.

Georges Polti. Les trente-six situations dramatiques Georges Polti. Pariis, 1912.