

Aga vennaga te sarnased ei ole?

Ei ole.

Paljud sinu tööd on otseselt loodusega seotud. Milline on sinu suhe loodusega?

Minu kõige esimesed teosed, mis ma kirjutasin 13-aastaselt, olid klaveripalad "Kiisa kevad" ja "Sügisellegia". Ega need pealkirjad ei kajasta suhet loodusega. Seda on raske selgitada, aga ehk aitab see, et olen enamasti ikka looduse keskel ja tunnen ennast seal loomulikuna. Minu meelest hävitab urbaniseerumine ja linnas elamine juured täielikult ära ja siis mulle tundus ka, et mul ei ole midagi kirjutada. Kui ma 16—17 aastat linnas elasin, siis ma üldse looduses ei käinud. Käisin ainult matkamas. Tähtis on iga päev tunnetada loodust ja lõpuks enam üldse mitte tunnetada, sest see saab harjumuseks, see on loomulik. Maainimesed, kui linna lähevad, on seal kõige rohkem ühe päeva... Minul langeb linnas töövõime 3—4 korda.

Miks sa otsustasid Võrumaale pidama jääda?

See pole oluline — kuhu. See on seotud päritolu ja harjumuste ja setu kultuuriga. Eks ma lapsepõlves kuulsin neid setu laule, ja loopisime setudega üksteist kividega üle Piusa jõe.

Kas sina pole tahtnud minna sinna, kus on puhtam õhk, parem toit ja kergem noote välja anda?

Ei, ma ei tea. See on hoopis teine rida. Helihooja peab siiski kirjutama. Aga minul on läinud tohutult palju vaeva oma teoste ettekannete organiseerimisele. Olen olnud isenda määndžer.

Sinu isa luulekogu pealkiri on "Rännutee laulud". Ja mis see inimene siin ilmas muud on kui üks Rändaja. Kas sa oled leidnud selle paiga, kuhu pidama jääda ja mida koduks kutsuda?

Sümboolne on see, et mul seisab maja ees telk. Samas on see võrdlemisi perversne nähtus, et telk on terve suve maja ees. Selle telgiga olen ma läbi rännanud kõik Siberid ja kõik Kesk-Aasiad. Vaadates telki kisub mind jälle rändama.

Samas talus Kõrvekiilas lõppes 29. jaanuaril 1995 tules helihooja maine ränd.

Küsitlenud RUTH ALAKÜLA

ANDRÉ BAZIN

FILMIKEELE ARENG I

1928. aasta oli tummfilmi kõrgaeg. Täiesti mõistetav on nende ärksamate meeleheide, kes pidid pealt vaatama selle imepärase pildikindluse lagunemist. Tummfilmis tol hetkel valitsenud esteetilise suuna tõttu tundus kino olevat võrratult hästi kohandunud vaikuse "hõrgu piinlikkusega" ning arvat, et heliline realism paiskaks ta kaosesse.

Nüüd, kui heli kasutamine on piisavalt tõestanud, et ta täiendas, mitte ei hävitanud filmikunsti "Vana Testamenti", peaks küsima, kas helilindiga kaasnenu tehniline revolutsioon vastab ka tegelikult esteetiliselt revolutsioonile. Teisisõnu, kas aastad 1928—1930 on tõepoolest uue filmi sünniaastad? Vaadeldes seda montaaži seisukohalt, ei ole tummfilmi üleminek helifilmile sugugi nii sujuv, kui võiks arvata. Seevastu võib aga leida sarnasust mõningate 1925. ja 1935. aastate, eriti aga 1940.—1950. aastate režissööride vahel; näiteks Erich von Stroheimi ja Jean Renoiri või Orson Wellesi vahel, Carl Theodor Dreyeri ja Robert Bressoni vahel. Niisugused töestavad need rohkem või vähem esinevad sarnasused kõigepealt, et 1930. aastate kunstiku kohale võib ehitada silla; et teatud tummfilmi väärtused elavad edasi helifilmis. Eelkõige selgub aga see, et ei tasu vastandada "tumma" "helilisele", vaid nii ühes kui teises vastanduvad siiski erinevad stiilid ning olemuselt erinevad filmilise eneseväljenduse põhiideed.

Tööhüpoteesina eristaksin 1920.—1940. aastate filmis kahte suurt vastandlikku tendentsi: režissöörid, kes usuvad pilti, ning need, kes usuvad reaalsusse.

"Pildi" all pean ma väga üldiselt silmas kõike seda, mida võib ekraanil kujutatavale asjale lisada tema kujutis ekraanil. Selle keeruka panuse võib taandada põhiliselt kahte rühma: pildi plastilisus ning montaaži võimalused (mis pole miski muu kui kujutiste järjestamine ajas). Plastilisuse alla kuuluvad dekoratsioonid ning grimm, teatud määral ka mängu stiil, millele lisanduvad loomulikult valgustus ning kompositsioon

lopetav operaatoritöö. Peamiselt David Wark Griffithi šedöövritest alguse saanud montaaži kohta kirjutab André Malraux raamatus "Filmi psühholoogia", et sellest algab filmi kui kunsti sünd: see, mis eristabki filmi lihtsalt liikuvast fotokunstist, on montaaž; tegelikult keelekasutus.

Montaaži saab kasutada "nähtamatult"; ameerika klassikalistes ennesõjaaegsetes filmides on see enim levinud võte. Plaanide killustamisel ei ole muud eesmärki kui analüüsida sündmust vastavalt stseeni materiaalsele või dramaatilisele loogikale. Analüüsi loogika muudabki montaaži tajutamaks, kuna vaataja mõistus omastab loomulikult kombel režissööri pakutud seisukohad, sest neid õigustab tegevuse asukoht või dramaatilise pingepunkti ümberpaiknemine.

Ent sellise "nähtamatu" montaaži neutraalsus ei näita ära montaaži kõiki võimalusi. Need koonduvad aga kolme montaažitüüpi, mida üldiselt tuntakse "paralleelmontaaži", "kiirendatud montaaži" ning "atraktiivse montaaži" nime all. Luues paralleelmontaaži, suutis Griffith esile tuua kahe teineteisest ruumiliselt kaugel asuva tegevuse üheaegsuse, järjestades ühe tegevuse plaani teise järgi. Filmis "Ratas" (*La Roue*, 1923) jätab Abel Gance mulje lokomotiivi kiirendusest, ilma et näidataks tõelise kiiruse kujutisi (kuna rattad võivad ju ka kohapeal ringi käia), ainult sellega, et üksteisele järgnevad järjest lühemad plaanid. Sergei Eisensteini loodud atraktiivset montaaži on kõige raskem kirjeldada; jämedalt võetuna võiks see olla ühe kujutise sisu nähtamine teise kujutisega kõrvutamise kaudu, millel pole sama sündmusega vahel mitte midagi ühist: filmis "Vana ja uus" ("Pealiin", 1929) ilutulestik järgnemas härja kujutisele. Niisuguses äärmuslikus vormis on seda montaažitüüpi isegi tema looja üsna harva kasutanud. Sellega sarnaneb ka palju sagedamini kasutatav ellipsi, võrdluse või metafoori põhimõte: voodi jalutsisse heidetud sakapaar; pliidil üle keev piim [Henri-Georges Clouzot' film "Juvelliiride kaldapealne" (*Le Quai des Orfèvres*, 1947)]. Loomulikult on olemas ka nende kolme tüübi mitmesuguseid kombinatsioone.

Millised nad ka poleks, ikka on neis olemas see ühine joon, mis on montaaži enda määratluseks: tähenduse loomine, mida kujutised objektiivselt ei sisalda ning mis tuleneb vaid nende omavahelisest suhtest. Heaks näiteks montaaži omaduste kohta on kuulnud Lev Kulešovi eksperiment Ivan Možuhini, kelle naeratus tundub muutuvat sõltuvalt talle eelnevast kujutisest.

Kulešovi, Eisensteini või Gance'i montaaž ei näidanud sündmust, vaid vihjas sellele. Kahtlemata laenati enamik oma koostisosadest reaalsuselt, mida nad olid määranud kirjeldama. Filmi lõpptähendus seisnes aga hoopis rohkem koostisosade järjestamises kui nende objektiivses sisus. Milline ka poleks ühe kujutise individuaalne realism, sünnib jutustus põhiliselt nende omavahelistest suhetest (naeratav Možuhin + surunud laps = haletsus), st, saadakse abstraktne tulemus, mille ühegi konkreetse elemendi algeid pole lähteandmetena olemas. Nõnda samuti võiks kujutleda: noored neid + õitsuvad õunapuud = lootus. Kombinatsioon on lugematu arv. Ühine on neil kõigil see, et nad pakuvad idee välja metafoori või ideede ühenduse kaudu. Nõnda on puhta stsenariumi — jutustuse kõrgeima eesmärgi — ja toore kujutise vahele vaja lisareleid, esteetiliselt "trafot". Tähendus pole kujutises, ta on kujutise montaaži tulemusel vaataja teadvuse ekraanile projitseerunud vari.

Võtame otsad kokku. Nii kujutise plastiline sisu kui ka montaaživõimalused annavad filmikunstile hulga vahendeid edastamiseks vaatajale oma nägemust kujutatud sündmusest. Tummfilmi ajastu lõpul võis nende vahendite hulka pidada täiuslikkusi. Nõukogude filmikunsti montaažiteooria ja -praktika jõudis viimse lihvituseni, samal ajal kui saksa koolkond laskis kujutise plastikale (dekoratsioonid ja valgustus) osaks saada kõikvõimalikku "vägivalda". Loomulikult oli ka teisi tunnustatud filmikoolkondi peale saksa ja nõukogude oma ning tundub, et tollal jätkus filmikunstil nii Prantsusmaal, Rootsis kui ka Ameerikas vahendeid selle väljaulemiseks, mida ta ütlemata pidi. Kui filmikunsti põhiroll sisaldub selles, mida plastika ja montaaž võivad reaalsusele lisada, siis tummfilmikunst on täiuslik kunst. Heli mängiks vaid teisejärgulist ja täiendavat, pilti toetavat rolli. Ning karta võiks, et see pildi rikastamine, mida heli endaga kaasa tooks, poleks kuigi sügav ning mitte eriti kaalukas, kuna ballastina toob ta samal ajal kaasa lisarealsuse.

Nüüd oleme montaaži ja pildi ekspresionismi (väljenduslikkust) pidanud filmikunstis põhiliseks. Ning just seda üldiselt tunnustatud põhimõtet kõigutavad varjatult tummfilmi algusest peale sellised režissöörid nagu Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau või Robert Flaherty. Montaaž ei mängi nende filmides praktiliselt mingit rolli või kui, siis negatiivset, olles liigrohke reaalsuse vältimatuks likvideerijaks.

Kaamera ei saa kõike korraga näha, ent ta püüab sellest, mida nägemiseks valib, vähemalt mitte midagi kaotada. Hüljest jahtivat Nanooki filmides on Flahertyle tähtis vaid Nanooki ja looma vaheline suhe, ootuse tõeline mõõde. Montaažiga võiks näidata, kui pikk oli jahiaeg. Flaherty piirdub meile ootuse näitamisega, ja hi kestus on pildi olemus, tema tõeline eesmärk. Filmis kestab see episood niisiis vaid ühe plaani jagu. Kas võib keegi eitada, et selle tõttu on ta palju emotsionaalsem kui "atraktiivne montaaž"?

Rohkem kui aeg huvitab Murnaud dramaatilise ruumi reaalsus: ei filmides "Nosferatu — öuduste sümfoonia" (*Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens*, 1922) ega "Päikesetõus" (*Sunrise*, 1927) ole montaažil otsustavat tähtsust. Võiks isegi mõelda, et pildi plastilisus seob ta mõningal määral ekspressionismiga; ent see oleks liiga pealiskaudne nägemus. Pildi kompositsioon ei meenua maalikunsti, ei lisa reaalsusele midagi, ei muuda seda. Koguni vastupidi: kompositsioon püüab reaalsusest leida põhistruktuure, muuta nähtavaks juba olemasolevaid suhteid, mis lõpuks muutuvad draama koostisosa-deks. Nii võrdub filmis "Tabu" (*Tabu*, 1931) laeva ilmumine vaatevälja ekraani vasakust servast kahtlemata saatusega, ilma et Murnau reedaks filmi ainult naturaalseid dekoratsioone kasutatavat ranget realismi.

Ent kõigest kõige vastandlikum pildi ekspressionismile ja montaaži tulevargile on Stroheim. Tema puhul ilmutab end reaalsuse tähendus, just nagu kahtlusalune politseikomissari väsimatu juurdluse all tunnistab üles oma süü. Stroheimi lavastamispehime on lihtne: jälgida maailma nii lähedalt ja nii tungivalt, kui see paljastab oma jultmuse ja inetuse. Stroheimi filmi võiks peaaegu et kujutada koosnemas vaid ühestainsast, nii suurest ja nii pikast plaanist kui on soovi.

Need kolm režissööri pole ainsad. Leiaksime kindlasti teistegi juures siin-seal mitte-ekspressionistliku filmi elemente, milles montaaž ei mängi mingit rolli. Isegi Griffithi juures muide. Ent ehk aitab neist näidetest tõestamaks, et otse tummfilmi südames eksisteeriv teatud osa filmikunstist on täiesti vastupidine sellele, mille alusel "kino" identifitseeritakse; keelekasutus, mille semantiline ja süntaktiline ühik ei ole mitte plaan; milles pilt ei ole tähtis mitte selle tõttu, mis ta reaalsusele lisab, vaid mis ta temast paljastab. Selle tendentsi tõttu oli tummfilm tegelikult invaliid: reaalsus, millest on lahutatud üks tema koostisosa. Stroheimi "Ahnus" (*Greed*, 1924) ja Dreyeri "Jeanne d'Arci kannatused" (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) on juba potent-

siaalsed helifilmid. Kui me enam ei pea montaaži ja pildi plastilist kompositsiooni filmikeele põhiolemuseks, ei ole ka heli ilmumine seitsmenda kunsti kahte, põhjalikult erinevat aspekti lahutatavaks esteetiliseks piiriks. Teatud osa filmikunstist uskus end surevat helilindi kätte, see aga ei olnud sugugi kogu filmikunst. Tegelik piir oli mujal, ta läks ja läheb katkemata edasi läbi 35 aasta filmikeele ajaloos.

Tummfilmi esteetiline ühik nõnda kahtluse alla seatud ning jagatud kahe omavahel tihedalt vaenutseva tendentsi vahel, vaatame üle viimase kahekümne aasta ajaloos.

1930.—1940. aastani tundub kogu maailmas, eriti aga ameerika filmikeeles valitsevat teatud ühtsus. Hollywoodis võidutses viis või kuus suurt žanrit, tänu millele kuulub Hollywoodile vaieldamatu ülemvõime ameerika komöödia [Frank Capra "Mr Deed sõidab linna" (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)], burlesk (vennad Marxid), tantsufilmid ja muusikalid (Fred Astaire ja Ginger Rogers, Vincent Minnelli "Ziegfeld Follies", 1946), politsei- ja gangsterifilmid [Howard Hawks "Arminägu" (*Scarface*, 1932), Mervyn LeRoy "Olen ärakaranud sunnitööline" (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, 1932), John Ford "Pealekaebaja" (*The Informer*, 1935)], psühholoogiline ja kombendraama [William Wyler "Ummik" (*Dead End*, 1937) ja "Jezebel", 1938], ulme- ja öudusfilmid ["Dr Jekyll ja mr Hyde" (1932) režissööriks Rouben Mamoulian ja 1941 Victor Fleming), James Whale'i "Frankenstein" (1931) ja "Nähtamatu" (*The Invisible Man*, 1933)], vestern [John Fordi "Postitõld" (*Stagecoach*, 1939)]. Teisel kohal maailmas on sellele ajajärgul kahtlemata Prantsuse film: selle üleolek kinnistub vähehaaval žanris, mida jämedates joontes võiks nimetada mustaks ehk poeetiliseks realismiks. Suur tõuseb esile neli nime: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné ja Julien Duvivier. Kuni meie eesmärgiks ei ole esikümne koostamine pole eriti mõtet peatuda Nõukogude, Inglise, Saksa ja Itaalia filmidel, mille tähtsus selle ajavahemikul on väiksem kui järgmisel kümnendil. Ameerika ja Prantsuse filmist piisab täiesti, et määratleda ennesõjaaegset helifilmi kui silmanähtavalt tasakaalustatud ja küps kunsti.

Kõigepealt sisust: suured, kindlad reeglitega žanrid, mis on võimelised meeldima nii laiale rahvusvahelisele publikule kui ka kitsale haritud eliidile, tingimusel, et see poleks *a priori* kino kui sellise vastu vaenulik. Seejärel vormist: väga selged ja sisust vastavad operaatori- ja montaažistiilid; ha-

ja pildi täielik leppimine. Kui tänapäeval vaadata sellisid filme nagu William Wyleri "Jezebel", John Fordi "Postitõld" või Marcel Carné "Algab päev" (*Le Jour se lève*, 1939) siis on tunne, nagu näeks kunsti, mis on leidnud täiusliku tasakaalu, ideaalse väljendusvormi. Samas imetleme dramaatilisi ja moraalseid teemasid, mis küll ei ole võib-olla kino leiutatud, kuid mis said sellise laia ulatuse ja kunstilise efektiivsuse, mida nad ilma filmita vaevalt oleksid saavutanud. Lühidalt öeldes, kõik "klassikalise" kunsti täiuse tunnused.

Loomulikult olen nõus, et pärast sõja-aegse kino originaalsus võrreldes 1939. aastaga seisneb mõningate rahvuslike filmikoolkondade edenemises, eriti itaalia filmikunsti pimestavas leegitsemises ning originaalse ja hollywoodlikest mõjutustest vaba inglise filmikunsti tekkimises, ning et sellest võib teha järelduse, et 1940.—1950. aastate tõeliselt tähtis fenomen on uue vere ning veel läbi uurimata materia sissetung. Ühesõnaga, tõeline revolutsioon toimus pigem teemade kui stiili tasandil; pigem selles, mida filmil on maailmale öelda, kui selles, kuidas ta seda teeb. Kas "neorealism", enne kui ta sai filmilavastuse stiilik, polnud mitte humanism? Ning kas see stiil ise ei kujuta endast põhiliselt mitte eemaldumist reaalsusest?

Minu eesmärk ei ole ülistada mingi vormi domineerimist sisu üle. "Kunst kunsti pärast" ei ole filmis mitte vähem ketserlik, vahest isegi rohkem. Ent uuele sisule uus vorm! Ning see on veel üks vahend, et paremini aru saada, mida film tahab meile öelda, selle asemel et lihtsalt mõista, kuidas ta seda teeb.

1938. ning 1939. aastad olid niisiis eriti Prantsusmaal ja Ameerikas helifilmi klassikalise täiuse aastad, mis ühelt poolt põhinesid kümme aastat lihvitud või tummfilmist pärinevate dramaatiliste žanrite küpsusel, teiselt poolt tehnilise progressi stabiliseerumisel. Kolmekümnendad aastad olid nii heli kui ka värvitundliku filmilindi aastad. Kahtlemata jätkasid stuudiod tehnilist täiustamist, ent see toimus detailides, mis ei toonud kaasa radikaalseid muutusi filmilavastusse. See olu-
tõr ei ole muide alates 1940. aastast muutunud, vahest ainult operaatoritööd, tulenevalt filmilindi valgustundlikkuse suurenemisest. Värvitundlikkus pööras segi pildi väärtuste tasakaalu, eriti tundlikud emulsioonid võimaldasid muuta selle põhijooni. Tehes stuudiovõtteid palju suletumate diafragmadega, oli operaator vajadusel likvideerida taga-
laani udususe, mis muidu oli möödapääsmatu. Ent võib leida ka kaadrisügavuse kasutamise varasemaid näiteid (näiteks Jean Re-

noiri juures); seda oli mõningate kangelaslike tegude hinnaga alati võimalik saavutada ka välisvõtetel ning stuudios. Pidi ainult tahtma. Nii et tegelikult ei ole see mitte niivõrd tehniline probleem (mille lahendus, tõsi, lihtsustus) kui stiiliotsingute küsimus, mille juurde me hiljem tagasi tuleme. Kokkuvõtteks. Alates värvitundlikkuse kasutamise üldiseks muutumisest, mikrofonide kõikide võimaluste tundmaõppimisest ja kraana kasutamistest stuudiotehnikas võib öelda, et 1930. aastatest on filmikunsti loomiseks olemas kõik tehnilised tingimused.

Kuna tehnilisi ettemääratusi enam niihästi kui ei olnud, tuleb keelekasutuse evolutsiooni printsiipi ja marke otsida süžeede küsitavaks pidamises ning sellest tulenevalt ka nende väljendamiseks vajalike stiilide kahtluse alla seadmises. 1939. aastaks oli helifilm jõudnud sinnamaale, mida geograafid nimetavad jõe tasakaaluprofiliks. See tähendab sellist ideaalset matemaatilist kõverat, mis on ohtra erosiooni tagajärg. Saavutanud tasakaaluprofiili, voolab jõgi rahulikult lähtekohast suudmesse ning oma sāngi enam suuremaks ei uurista. Ent piisab mõnest geoloogilisest nihkest, mis tõstab settekivimi kihti, muudab jõelähtme kõrgust, ja vesi töötab jälle, tungib väljaulatuvate maanukide alla, lõhub ja uuristab. Vahetevahel, eriti kui on tegemist paekiviga, kujuneb täiesti uus reljeef, pinnal tihti nähtamatu, ent keeruline ja pöörjas, kui jälgida vee teed.

Raamatust: André Bazin
"Qu'est-ce que le cinéma?"
("Mis on kino?"), "Les éditions du cerf",
29, bd Latour — Maubourg, Paris, 1990
tõlkinud MARGE LIISKE

André Bazini essee on algselt ilmunud kolme eraldi artiklina aastatel 1950—1955.

Järgneb TMK 1997, nr 11.

FILMIKEELE ARENG II

KADREERIMISE ARENG HELIFILMIS

Artikli algus TMK 1997, nr 10.

1938. aastal kohtame niisiis peaaegu kõikjal ühtmoodi kadreerimist. Nimetades veidi tinglikult "ekspressionistlikuks" või "sümbolistlikuks" plastilisust ja erinevaid montaaživõtteid kasutava tummfilmi stiili, võib jutustamise uut tüüpi kvalifitseerida kui "analüütilist" ja "dramaatilist". Näiteks olgu üks Lev Kulešovi eksperimendi olukord: kaetud laud ja näljane inimene. 1936. aastal võis selle stseeni kadreering välja näha järgmiselt:

1. Üldplaan näitleja ja lauaga;
2. Sõit ette, mis lõpeb suure plaaniga ootust ja naudingut väljendaval näol;
3. Seeria suuri plaane piduroogadest;
4. Taas täispikkuses kaamerale lähenev näitleja;
5. Kerge eemalesõit saavutamaks ameerikalikku plaani kanatiiba haaravast näitlejast.

Missugune ka ei oleks kaadriteks jaotamine, ikka on sel järgmised ühised jooned:

1. Ruumi tõepärasus, milles tegelase koht on alati kindlaks määratud, isegi kui suure plaani tõttu pole dekoratsioon nähtav;
2. Plaanideks jaotamisel on eranditult dramaatiline või psühholoogiline eesmärk.

Teisisõnu, sellel samal stseenil oleks teatris nähtuna täpselt sama tähendus. Sündmus jätkaks objektiivselt oma eksistentsi, kaamera vaatenurga muutused ei lisa siia midagi. Eelkõige peavad nad kõige efektiivsemalt peegeldama reaalsust: kõigepealt võimaldades teda paremini näha, seejärel rõhutades seda, mis väärib tähelepanu.

Nii nagu teatrilavastajal on ka filmirežissööril olemas võimalused teatud interpretatsiooniks, tegevuse suunamiseks. Ent see on üldjuhul vaid ääreala, mis ei suuda väärata sündmuse kõigutamatu loogikat. Vastupidise näitena võib tuua kivilõvide montaaži Vsevolod Pudovkini filmist "Sankt Peterburgi lõpp" (1927): osavasti kõrvuti seatuna jätab seeria skulptuure mulje ühest ja samast tagakäppadele sirutuvast loomast (sümboliseerides ülestõusvat rahvast). Pärast 1932. aastat

on see suurepärane leid montaažis mõeldamatu. Filmis "Raev" (*Fury*, 1936) toob Fritz Lang veel 1935. aastal sisse kanalas kaugutavate kanade kujutise pärast mitu plaani kankaani tantsivaid naisi. See on "atraktiivse montaaži" ("atraktsioonide montaaži") jäänus, mis juba tol ajal oli veidi šokeeriv ning mis tänapäeval tundub olevat ülejäänud filmi arvestades täiesti kohatu. Nii peenedunud kui ka ei oleks Marcel Carné meisterlikkus filmides "Udune kaldatänav" (*Quai des Brumes*, 1938) ning "Algab päev" (*Le Jour se lève*, 1939), jääb tema plaanide järjestus analüüsitava reaalsuse tasemele, on vaid üks võimalus seda paremini näha. Sellepärast olemegi tunnustajaks selliste nähtavate visuaalsete efektide väljasuremisele nagu näiteks kujutise kahekordne ekspositsioon ning eelkõige Ameerikas, ka suure plaani kadumine, mille liiga tugev füüsiline efekt muudaks montaaži nähtavaks. Tüüpilises ameerika komöödias kasutab režissöör iga kord kui võimalik kaadrit, kus tegelased on nähtavad vaid põlvedeni. See sobib kõige paremini vaataja spontaanse ootusega, tema psüühilise kohanemise loomuliku tasakaaluga.

Tegelikult on sellise montaaži alged tummfilmis. Umbes niimoodi kasutas seda David Wark Griffith näiteks filmis "Murtud võrsed" (*Broken Blossoms*, 1919). Juba "Sallimatutes" (*Intolerance*, 1916) võttis Griffith kasutusele montaaži sellise sünteetilise kontseptsiooni, mille nõukogude kino viis äärmusteni ning mida tummfilmi perioodi lõpul tunnustatakse peaaegu igal pool, tõsi küll, nõrgemal kujul. On kerge mõista, et helipilt, palju vähem paindlik kui visuaalne pilt, viis montaaži realismi suunas, kõrvaldades üha rohkem ja rohkem nii plastilise ekspressionismi kui ka kujutiste vahelised sümbolistlikud suhted.

Niisiis olid 1938. aasta paiku filmid tegelikult peaaegu ühtmoodi printsiipide järgi kadreeritud. Süžeed kirjeldati üksteisele järgnevate plaanide kaudu, mille arv peaaegu ei varieerunud (umbes 600). Selle montaaži

iseloomulikuks tehnikaks oli plaan—vastuplaan; näiteks dialoogi puhul tähendab see filmida vastavalt teksti loogikale vaheldumisi üht või teist vestlejat.

Just sedasama kadreerimistüüpi, mis nii hästi sobis parimatele 1930.—1939. aastate filmidele, kõigutaski Orson Wellesi ja William Wyleri kaadrisügavust kasutav plaanide järjestus.

Wellesi "Kodanik Kane'i" (*Citizen Kane*, 1941) autoriteetsus on vaieldamatu. Tänu kaadrisügavusele on terved stseenid filmitud üheainsa võttega, isegi kaamera on jäänud liikumatuks. Dramaatilised efektid, mis enne saavutati montaaži abil, sünnivad nüüd kõik näitlejate ümberpaigutumisest kaadris, mille raamistik on täpselt paika pandud. Loomulikult ei "leiutanud" Welles kaadrisügavust, nii nagu Griffith ei "leiutanud" suurt plaani; filmikunsti algusaastatel kasutasid seda kõik režissöörid, ning mitte juhuslikult. Hägusus kujutises tekkis alles montaažiga. See ei olnud mitte ainult suurenenud plaanide kasutamise tagajärjel tekkinud tehnikast tulenev vältimatus, vaid ka montaaži loogiline tulemus, tema plastiline ekvivalents. Kui mingil tegevuse hetkel režissöör filmib näiteks suurt plaani puuviljavaagnast, on normaalne, et ta eraldab selle ruumist, kasutades objektiivvi teravussügavust. Tagaplaanide hägusus kinnitab niisiis montaaži efekti, kuuludes pigem jutustamise stiili kui fotograafilise stiili juurde. Seda taipas suurepäraselt juba Jean Renoir, kui ta 1938. aastal, st pärast filme "Suur illusioon" (*La Grande Illusion*, 1937) ja "Metslane" (*La Bête humaine*, 1938) aga enne filmi "Mängureeglid" (*La Règle du jeu*, 1939) kirjutas: "Mida rohkem ma oma elukutset valdan, seda rohkem teen ma kaadrisügavusega lavastusi; mida edasi, seda rohkem loobun ma kahest kuulekalt, just nagu fotograafi juures teineteise vastu asetatud näitlejast." Ja tõesti, kui otsida Orson Wellesile eelkäijat, siis ei ole see ei Louis Lumière ega Ferdinand Zecca, vaid hoopis Jean Renoir. Renoiri juures vastavad kompositsiooniotsingud pildi sügavuse saamisel tõepoolest montaaži osalise ärajätmisega, mis asendatakse sagedaste panoraamvõtetega ning näitlejate sisenemisega kaadrisse. Kõik see eeldab dramaatilise ruumi ühtsuse ning loomulikult selle ajalise kestuse säilitamist.

Neile, kes oskavad vaadata, on täiesti selge, et Wellesi plaan-stseenid filmis "Suurepärased Ambersonid" (*The Magnificent Ambersons*, 1942) ei ole sugugi ühes ja samas kaadris üles võetud tegevuse passiivne "üleskirjutus", vaid, vastupidi, et keeldumine sündmust tükeldada ning säilitada selle aja-

line ühtsus on positiivne tegevus, mille efekt on suurem sellest, mida oleks võinud esile kutsuda klassikaline kadreerimine.

Piisab, kui võrdleme kaht näidet kaadrisügavuse kohta, üks 1910. aastast, teine Wellesi või Wyleri filmist. Ainult peale vaadates, neid isegi filmist eraldades mõistame, et kaadrisügavuse funktsioon on täiesti erinev. 1910. aasta kaader identifitseerub praktiliselt neljanda, puuduva seinaga teatrilaval või siis välisstseenides vähemalt parima vaatepunktiga. Samal ajal annavad dekoratsioonid, valgustus ja vaatenurk teisel puhul erineva tähenduse. Ekraani pinnal on režissöör ja operaator suutnud organiseerida dramaatilise malelaua, millest ei puudu ükski detail. Leiame sellest kõige selgemaid, kui mitte kõige originaalsemaid näiteid Wyleri filmis "Väikesed rebased" (*The Little Foxes*, 1941), kus lavastus saab projekti joonise täpsuse (Wellesi puhul teevad baroksed liialdused analüüsi keerulisemaks). Esemete aetus tegelaste suhtes on selline, et vaataja mõistab kindlasti selle tähendust. Tähendust, mille montaaž oleks avanud üksteisele järgnevate plaanide kaudu.

Teisisõnu: kaasaegne režissöör, kasutades plaan-stseeni kaadrisügavusega lavastuses, ei keeldu montaažist — kuidas ta saakski, sest nõnda pöörduks ta tagasi algelise kogelemise juurde —, vaid integreerib ta oma plastikasse. Wellesi või Wyleri jutustamislaad on sama selge kui John Fordi oma, ent viimasega võrreldes on tal see eelis, et ta kasutab neid erimõjusid, mis tulenevad ekraanikujutise ühtsusest ajas ja ruumis. Tõesti, ei ole sugugi ükskõik (vähemalt tugeva stiiliga loos), kas ühte sündmust analüüsitakse fragmentide kaupa või esitatakse tema füüsilises ühtsuses. Oleks loomulikult absurdne eitada tähtsat progressi, mida filmikeelele on toonud montaažikasutus, ent see on saavutatud teiste, mitte vähem tähtsate kinematograafiliste väärtuste hinnaga.

Seejärel ei olegi kaadrisügavus tehniliste võtete küsimus, nagu mõningate filtrite kasutamine või teatud valgustusstiil, vaid filmilavastuse kapitaalne saavutus; dialektiline progress filmikeele ajaloos.

Ning see pole mitte ainult välispidine progress. Oigesti kasutatud kaadrisügavus ei ole mitte ainult üks kõige ökonoomsemaid, lihtsamaid ja samal ajal kõige kavalamaid mooduseid sündmust esile tuua. Muutes filmikeele struktuuri, puudutab ta vaataja ja kujutise vahelisi intellektuaalseid suhteid, ning selle läbi muudab vaatamängu sisu.

Selle artikli eesmärgiks pole nende suhete ega neist tulenevate esteetiliste tagajär-

gede psühholoogiline analüüs. Uldjoontes võiks märkida järgmist:

1. Kaadrisügavus asetab vaataja kujutisega umbes sama lähedasse suhtesse, kui tal seda on reaalsusega. Võiks niisiis märkida, et sõltumata pildi sisust on ta struktuur realistlikum;

2. Sellega kaasneb vaataja palju aktiivsem psühholoogiline suhtumine ning isegi osalemine filmilavastuses, samal ajal kui analüütilises montaažis peab ta vaid režissöörile-teejuhile järgnema, sulatama oma tähelepanu tema omasse. Režissöör valib tema eest, mida vaadata, viib ta isikliku aktiivsuse miinimumini. See, kas kujutisel on üks või teine tähendus, sõltub osaliselt vaataja tähelepanust ja tahtest;

3. Kahest eelmisest psühholoogilist laadi väitest tuleneb kolmas, mida võiks nimetada metafüüsiliseks.

Analüüsid reaalsust, eeldas montaaž juba oma iseloomu tõttu dramaatilise sündmuse sisu ühtsust. Kahtlemata oli samale sündmusele olemas ka teistsugune analüütiline kulg, ent siis oleks see olnud mõni muu film. Kokkuvõttes vastandub montaaž peamiselt ja juba oma olemuse poolest mitmetähenduslikkuse väljendusele. Kulešovi näide tõestab seda just nimelt absurdi kaudu, andes montaaži abil iga kord erineva tähenduse näole, mille muutumatus võimaldabki neid kolme järjestikkust, üksteist välistavat tõlgendust.

Kaadrisügavus toob kujutise struktuuri tagasi mitmetähenduslikkuse, kui mitte vajadusena (Wyleri filmid pole üldse kahemõtetelised), siis võimalikkusena. Sellepärast pole üle pakutud, kui ütleme, et ei kujuta "Kodanik Kane'i" ette muud moodi, kui ainult kaadrisügavust kasutanuna. Ebakindlus selles suhtes, kus on siis kirjas selle teose väimne või tõlgenduslik võti, lasub eelkõige kujutise enda joontes.

Welles ei keeldu kasutamast ekspressionistlikke montaaživõtteid, ent just nende episoodiline kasutamine plaan-stseenide vahel annab sellele uue tähenduse. Varem oli montaaž filmi alus, stsenaariumi kangas. "Kodanik Kane'is" vastanduvad järjestikused kujutiste kahekordsed ekspositsioonid üheainsa võttega filmitud stseeni jätkuvusele; see on jututuse teistsugune, varjatult abstraktne modaalsus. Kiirendatud montaaž moonutas aega ja ruumi, Wellesi oma ei taha meid petta, vastupidi, ta pakub end kontrastina nagu kokkusurutud aeg, umbes nagu prantsuse keele *imparfait* (lõpetamata minevik) või inglise *continuous* (jätkuv minevik). Niimoodi leiavad "kiirendatud montaaž" ja

"atraktiivne montaaž" ("atraktsioonide montaaž"), kujutise kahekordne ekspositsioon, mida film polnud kasutanud juba kümme aastat, uuesti võimalikku kasutamist ajalise realismi suhtes ilma montaažita filmis. Põhjus, miks peatume nii pikalt Orson Wellesil, on selles, et tema ilmumine filmitaevasse 1941. aastal nägib piisavalt hästi uue perioodi algust, ning ka selles, et tema juhtum on isegi selle äärmustes kõige efektsem ning kõige tähenduslikum. "Kodanik Kane" on üks ilming kogu selles suures filmikihtide geoloogilises liikumises, mis viis filmikeele peaaegu igal pool revolutsioonilisele muutumisele.

Samale protsessile leiame kinnitust itaalia filmi erinevates suundades. Roberto Rossellini filmides "Paisà" (1946) ning "Saksamaa, 0-aasta" (*Germania Anno Zero*, 1948) ja Vittorio de Sica filmis "Jalgrattavargad" (*Ladri di Biciclette*, 1948) vastandub itaalia neorealism varasematele kinematograafilistele realismivormidele ekspressionismist vabanemise ja eriti montaažiefektide täieliku puudumise tõttu. Vaatamata stilistilistele erinevustele püüab neorealism nagu Welleski anda filmile reaalsuse mitmetähenduslikkuse. Võttes üles lapse näo filmis "Saksamaa, 0-aasta", püüab Rossellini säilitada selle saladlikkust, tegutsedes seega vastupidiselt Kulešovi taotlusele Ivan Mozžuhhini suurt plaani filmides. Ei tohi end lasta segadusse ajada sellest, et neorealismi areng ei sarnane revolutsiooniga kadreerimistehnikas nagu ameerika filmikunstis. Ühe ja sama eesmärgi saavutamiseks on olemas erinevaid vahendeid. Rossellini ja de Sica omad on vähem silmapaistvad, kuid ka nende eesmärk on kõrvaldada montaaži mõju ning näidata ekraanil reaalsuse tõelist katkematust. Cesare Zavattini unistab vaid sellest, kuidas filmida üheksakümmend minutit inimese elust, kellega mitte midagi ei juhtu! Kõige "esteedim" neorealiste hulgas Luchino Visconti avaldas (muide sama selgesti nagu Welles) oma kunstitaotluste põhimantifesti filmiga "Maa väriseb" (*La Terra Trema*, 1948), mis koosneb peaaegu tervenisti plaan-stseenidest ning kus taotlus hõlmata sündmuse terviklikkust väljendub kaadrisügavuse ning lõputute panoramide kaudu.

Ent me ei suudaks vaadelda kõiki teoseid, mis osalevad selles filmikeele arengus 1940. aastast alates. On aeg sünteesida meie arutlusi. Kümme viimast aastat tunduvad märkivat otsustavat arengut kinematograafilise väljenduse vallas. Meelega jätsime mulje, nagu oleksime unustanud selle tummfilmi suuna, mille esindajateks olid Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert

Flaherty ja Carl Theodor Dreyer. See ei hääbunud helifilmi tulekuga, otse vastupidi. Me arvame, et ta esindas nn tummfilmi kõige viljakamat kullasoont ning just selle tõttu, et ta esteetika põhiosa polnud seotud montaažiga, võttis helilist realismi nagu oma loomulikkuga jätku. Kuid on tõsi, et 1930.-1940. aastate helifilm ei võlgne talle peaaegu midagi, välja arvatud Jean Renoiri kuulus ning tagasi vaadates prohvetlik erandlikkus, ainus, kelle filmilavastuslikud otsingud on suuna- (kuni "Mängureegliteni") kaugemale kui montaaži poolt sisse tallatud rajad. Renoir püüdis leida kinematograafilise jutustamise saladust, mis oleks võimeline väljendama kõike ilma maailma tükeldamata, esile tooma inimolendite ja esemete varjatud olemust ilma nende loomulikkude ühtsust lõhkumata.

Ei tahaks sugugi heita 1930.-1940. aastate filmikunstile halba varju, mis muide hajuks kohe mitmegi vaieldamatu šedöövri olemasolu tõttu, vaid lihtsalt toon välja 1940. aastatel õitsele lõõnud dialektilise arengu mõtte. On tõsi, et helifilm kuulutas teatava filmikeele esteetika lõppu, ent vaid selle lõpu, mis viis teda kõige kaugemale filmi realistlikust kutsumusest. Montaažist säilitas helifilm peamise — sündmuse katkelise kirjelduse ning dramaatilise analüüsi. Lahti ütles ta metafoorist ja sümbolist, et rõhutada objektiivse esitluse illusiooni. Montaaži ekspressiivsus on peaaegu täielikult kadunud, kuid montaaži stiilist tulenev realism, mis üldiselt võidutses 1937. aasta paiku, sisaldas kaasasündinud piirangut, mida me ei teadvustanud endale seni, kuni käsitletavad teemad olid stiiliga vastavuses. Nagu ameerika komöödia, mis saavutas oma täiuse sellise plaanide järjestusega, kus ajaline realism ei mängi mingit rolli. Ameerika komöödia oli sügavalt loogiline, nagu vodevill ja sõnamäng, ning täiesti konventsionaalne oma mooralse ja sotsioloogilise sisu poolest. Ta ainult võitis, kui kasutas klassikalist plaanide järjestuse lineaarset ja kirjeldavat rangust ning selle rütmilisi võimalusi.

Kahtlemata on see eelkõige Murnau—Stroheimi liin, mis aastatel 1930—1940 oli peaaegu täielikult silmapiirilt kadunud, mille kino viimasel ajal enam-vähem teadlikult taasliitub. Ent ta ei piirdu üksnes selle jätkamisega, ta ammutab sellest realistliku jututuse taassünni saladuse; viimane suudab jälle tagasi tuua asjade reaalse aja, sündmuse kestuse, mille klassikaline plaanide järjestus salakavalalt asendas intellektuaalse ja abstraktse ajaga. Kaugel sellest, et lõplikult likvideeritaks montaaži saavutused. Vastupidi, ta annab neile suhtelisuse ja tähenduse. Vaid

kujutise suurenenud realismi tõttu saab täiendav abstraherimine võimalikuks. Sellise režissööri nagu näiteks Alfred Hitchcocki stilistiline pagas ulatub viimistlemata dokumenti kujutise kahekordse ekspositsiooni ja ülisuurte plaanideni. Ent Hitchcocki suured plaanid ei ole Cecil B. De Mille'i omad filmist "Pettus" (*The Cheat*, 1915). See on ainult üks näide paljudest. Teiste sõnadega, tummfilmi ajal tähendas montaaž seda, mida režissöör tahtis öelda, 1938. aastal montaaž kirjeldas, tänapäeval võib öelda, et režissöör kirjutas oma kaameraga. Kujutis — selle plastiline struktuur, selle järjestus ajas —, toetudes veel suuremale realismile, omab palju rohkem vahendeid, et reaalsust alistada ja seestpoolt muuta. Filmitegija ei ole mitte enam maalikunstniku ja dramaturgi konkurent, vaid nüüdsest võrdne romaani kirjanikuga.

"Filmikeele areng" on kolme artikli süntees. Esimene ilmus ajakirjas "Cahiers du Cinéma" (1950, nr 1), teine on kirjutatud tähtsaraamatu "Kakskümmend aastat kino Veneetsias" (1952) tarbeks, kolmas pealkirjaga "Kadreerimine ja selle areng" ilmus ajakirjas "L'Age Nouveau" (juuli 1955, nr 93).

Prantsuse keelest raamatust:
André Bazin, "Qu'est-ce que le cinéma?"
(Mis on kino?), sari "7eme art",
"Les Éditions du Cerf", Pariis, 1990
tõlkinud
MARGE LIISKE