

Film, ruum ja narratiiv: “Mis juhtus Andres Lapeteusega?” ning “Viini postmark”

Eva Näripea

Artikkel vaatlleb jutustuse esitusviise, täpsemalt iseloomulike aegruumide loomist mängufilmides, lähenedes sellele pea lõputuid variatsioone sisaldavale probleematikale kahe juhtumi analüüsi kaudu: käsitletakse filme “Mis juhtus Andres Lapeteusega?” (1966) ja “Viini postmark” (1967). Tegevustiku geograafilisele ja ajalisele lähedusele vaatamata esindavad need filmid kaht võrdlemisi erinevat ruumi ja narratiivi sidumise võimalust, millest esimene tugineb põhiliselt kaameratööle ja montaažile, teine aga dekoratsioonide ehitatud keskkonnale.

Film loob oma tunnusliku kronotoobi Mihhail Bahtini mõistes,¹ mis markeerib jutustatava loo ajalise-ruumilise karkassi (tegevuse aeg ja koht), määratleb tegevusi ja suhteid, vahendades mitmesuguseid üldisemaid sõnumeid ning väärtushinnanguid. Selle kõrval, mida kujutatakse, peab silmas pidama ka viisi, kuidas seda tehakse. Filmikunsti käsutuses on mitmekesine seadmestik, aparaat, millega luuakse kahemõttmelisel ekraanil kolmemõttmeline maailm, “tihendades ning laiendades ruumi ja aega”², ning mis manipuleerib nii filmi vormiliste kui ka si-

suliste aspektidega. See on kogum efektiivseid tehnikaid ja meetodeid³, mis mõjutavad olulisel määral filmiteksti kui terviku tähendusemustrid. Kõrvuti narratiiviga moodustavad kaameratöö, montaaž, misanstsene erinevad elemendid ja heli vormisüsteemi, mis on vältimatult sõnumit loov tegur⁴,

1 Vt. nt. M. Bahtin, Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Ajaloolise poeetika põhijooni. – M. Bahtin, Valitud töid. Koost. P. Torop. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk. 44–184.

2 J. Hopkins, A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation. – Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film. Eds. S. S. Aitken, L. E. Zonn. Lanham, London: Rowman & Littlefield, 1994, lk. 47. Vt. ka M. Bahtin, Aja ning kronotoobi vormid romaanis, lk. 44.

3 Üks 1970.–1980. aastate juhtivaid filmiteaduse viiteraamistikke oli “aparaadi teooria” (ingl. *apparatus theory*), mis võrsus semiootikast ja psühhoanalüüsist, põhinedes esmajoones Jacques Lacani ja Louis Althusseri ideedel. Aparaaadi teooria järgi hõlmab “seadmestik” lisaks kujutisi tekitavaile meetodeile ja tehnikatele ka kõikvõimalikke sotsiaalseid tegureid, “reprodutseerimis- ja levirežiime, kohti, kus need on kättesaadavad, ning meediaid, mis neid eetrisse annavad ja levitavad” (J. Aumont, *The Image*. Trans. C. Pajackowska. London: British Film Institute, 1997, lk. 99). Teedrajavaid kirjutisi oli Jean-Louis Baudry essee “Effets idéologiques produits par l'appareil de base” 1970. aastast (ingl. J.-L. Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus*. – *Film Quarterly* 1974/75, Vol. 27, lk. 39–47); samuti Jean-Pierre Oudart'i 1969. aastal ilmunud “La suture” (ingl. J.-P. Oudart, *Cinema and Suture*. – *Screen* 1977–1978, Vol. 18 (4), lk. 35–47). Põhitekstide hulka kuuluvad nt. ka J.-L. Comolli, *Technique et idéologie*. *Caméra, perspective, profondeur de champ*. – *Cahiers du cinéma* 1971, nr. 229–1972, nr. 241; J.-L. Baudry, *L'effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978. Vt. ka *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. P. Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.

4 Vt. nt. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill, 2004, lk. 175jj; J. Gibbs, D. Pye, *Introduction. – Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Eds. J. Gibbs, D. Pye. Manchester, New York: Manchester University Press, 2005, lk. 10.

seada nii autori kui ka vaataja seisukohalt⁵.

Need vormielemendid on ajas ja ruumis, erinevatel perioodidel ja geograafilistes punktides pidevalt muutunud, moodustades mängufilmides jutustustega üha uusi ja pea alati unikaalseid kooslusi. Siinne kirjutus seab sihiks analüüsida jutustuse esitusviise, s.t. filmi aegruumi loomist juhtumi analüüsi vormis, vaadeldes ja võrreldes kaht filmi: “Mis juhtus Andres Lapeteusega?”⁶ ja “Viini postmark”⁷. Mind huvitab, mil moel neis filmides ruumiaspekte kasutatakse ning kas ja kuidas põimuvad kujutatud keskkonnad narratiivi jõujoontega, teeviidaks on David Bordwelli väide, et teose “sisu jõuab meieni [film] tehniliste võtete sihipärase kasutamise vahendusel”⁸, ning nõukogude sulaja filmi uurija Alexander Prokhorovi teesid⁹.

Eesti kontekstis peetakse 1960. aastaid “rahvusfilmi taassünniajaks”,¹⁰ mil Moskvas ja Leningradis erialase hariduse saanud loojad võtsid üle teatapulga siinset filmitegemist Teise maailmasõja järgseil kümnendel valitsenud külalisautorite (peamiselt -režissööride) käest. Samas jäi filmikunst kultuuriareenil endiselt “suure üksiklase” rolli, nagu tõdes Lennart Meri 1968. aastal.¹¹ “Mis juhtus Andres Lapeteusega?”, aga mõneti ka “Viini postmark” kuuluvad siiski selliste linatoste hulka, mis mingil moel suutsid publiku ja kriitikute tähelepanu võita: “Lapeteus” kindlasti seetõttu, et oli ju 1963. aastal ilmunud Paul Kuusbergi romaangi (“Andres Lapeteuse juhtum”) saanud ideoloogiliselt kahtlust äratava teosena poleemilis-positiivse vastuvõtu osaliseks¹², režissöör Grigori Kromanov oli Jüri Müüri kõrval pälvinud heakskiitva hoiaku “Põrgupõhja uue Vanapagana” (1964) eest ning kokkuvõttes oli Kuusbergi mõnevõrra žurnalistliku stiili ülekandmine ekraanile toimunud “kadudeta”¹³ saades ehk visuaalselt üsna värskest vormistusest jõudu juurdegi. “Viini postmargi” tee teatrilavalt¹⁴

kinolinale sellega võrreldav polnud, kuid filmi kunstniku Rein Raamatu efektsed ruumi-

5 “...film on meediumina eripärane kogum tehnikaid, mille abil representeeritakse ekraanil aega, ruumi ja põhjuslikkust. Enamasti ei peeta neid tehnikaid (nt. heli- ja pildimontaaž, kaamera liikumine ja misansteen) iseenesest mõnd “tähendust” kandvaks, vaid “juhisteks”, mis seostuvad vaatajate poolt teatud komplekti suhetevõrgustike konstrueerimiseks kasutatavate protseduuride ja reeglitega. Need protseduurid pole õiged ega valed, vaid mõõdetavad üksnes sedavõrd, kui võrd edukaks või äpardunuks nad osutuvad mõne püstitatud eesmärgi suhtes.” (E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge, 1992, lk. 117.)

6 Režissöör Grigori Kromanov, operaator Mihhail Dorovatovski, kunstnik Linda Vernik, “Tallinnfilm”, 1966. Paul Kuusbergi romaani “Andres Lapeteuse juhtum” (1963) ekraniseering, stsenaarist Paul Kuusberg.

7 Režissöör Veljo Käeper, operaator Harry Rehe, kunstnik Rein Raamat, “Tallinnfilm”, 1967. Ardi Liivese samanimelise näidendi põhjal, stsenaarist Ardi Liives.

8 D. Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. lk. 32; vt.

ka D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art*, lk. 175jj.

9 A. Prokhorov, *Inherited Discourse: Stalinist Tropes in Thaw Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. – <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-07242002-135513/>; A. Prokhorov, *The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s. – Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*. Ed. A. Prokhorov. Pittsburgh, 2001, lk. 7–28. – <http://www.rusfilm.pitt.edu/booklets/Thaw.pdf>.

10 Ö. Orav, *Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, lk. 20.

11 L. Meri, *Suur üksiklane*. – *Sirp ja Vasar* 9. II 1968.

12 Vt. nt. E. Nirk, *Mis juhtus Andres Lapeteusega?* Arupidamisi uue romaani puhul. – *Keel ja Kirjandus* 1963, nr. 12, lk. 705–712; ka autori vestlus Maie Kaldaga 22. XI 2006. Ideoloogiavalvurid loopisid kõikaid kodaraisse ka filmile, kuid teose valmimist see siiski lõpuks ei takistanud, vt. L. Meri, *Suur üksiklane*.

13 Kirjandusteoste ekraniseerimisel, millele tugines suur osa toonasest kohalikust filmikunstist, tuli sageli ette, et kriitika silmis ei küündinud linastunud tulemuse kvaliteet originaali lähedalegi (vestlus M. Kaldaga 22. XI 2006).

14 Ardi Liivese samanimelise näidendi lavastas V. Kingissepa nimelises TRA Draamateatris Gunnar Kilgas, kes pidi algselt olema ka filmi režissöör.

lised lahendused ja ennekõike "kastarhitektuuri" metafoor osutusid piisavaks, et tekitada ajakirjanduse filmiveergudel "ülielava ... poleemika"¹⁵.

Narratiiv ja esitus. Seoseid nõukogude uue laine filmikunstiga

"Mis juhtus Andres Lapeteusega?" esitab minoorse tooniga isikudraama, milles peategelase arengu kaudu lahatakse õigupoolest Teise maailmasõja järgseid ühiskondlikke muutumisi. Nimitegelast Andres Lapeteust (Einari Koppel) portreeritakse väliselt eduka mehena, kel õnnestub problemaatilistes poliitilistes tingimustes laveerides saavutada aineline heaolu ning võrdlemisi stabiilne sotsiaalne seisund. Pindmisele tõusutrajektorile vastandub aga küsitavate eraeluliste valikute pea fataalsena lõppev ahel. Õieti põimuvad need kaks liini filmis oluliselt, andes teosele tugeva moraliseeriva värvingu, mis mõistab hukka kalkuleeritud karjerrismi ning kollektiivse mälu ja ühise kogemuse ohverdamise kitsalt isikliku sotsiaalse ja olmelise profiidi nimel. Juurtest ja/või põhimõtetest lahtihaakimise vs. neile truus jäämise teema kannab Nõukogude Eesti kultuuripraktikale omaselt ka üsna selgeid vaimse vastasseisu noote.

Film säilitab romaani ajatelje segipaisatuse ja jutustuse killustatuse: mõlemad algavad loo kulminatsiooniga – Lapeteuse ja Viktor Haaviku (Rein Aren) autode letaalse kokkupõrkega – ning liiguvad sealt rohkete tagasivaadetega pikitult edasi, püüdes meenutuste kaudu otsida lahendust "Andres Lapeteuse juhtumile" või küsimusele "Mis juhtus Andres Lapeteusega?". Romaaniga võrreldes jääb aga filmi lõpp avatumaks, vastuse asemel järgneb dünaamilisele stoppkaardrite reale tiitritena taas esialgne küsimus. Kui Paul Kuusbergi raamatus annab küllalt selge kokkuvõtte viimane lause: "Ning talle oli

järsku kõik ükspuha", siis Grigori Kromanovi filmi lõpp meenutab mõneti François Truffaut' debüütfilmi "400 lööki" ("Les quatre cents coups", 1959) finaali. See tabab küll Lapeteuse eksistentsiaalset ängi ning kinnitab tema varasemaid kahtlusi oma truudusetu abikaasa Reeda (Ada Lundver) suhtes, andmata siiski ammendavaid vastuseid. Selle – ja nii mõnegi teise – vormivõttega asetub film 1960. aastate nõukogude nn. uue laine filmikunsti¹⁶ taustale, mis rõhutas narratiivset katkendlikkust, ambivalentsi ning toetas kunstilisi otsinguid lugude uudsel visualiseerimisel. Muidugi aimub siit ka 1950.–1960. aastate Lääne "kunstifilmi" traditsioon, mida kokkuvõtlikult iseloomustab klassikalise narratiivi modifitseerimine, eriti loobumine sündmuste seostamisest selgelt avalduval põhjuse-tagajärje teljel, tegelaste motiveerimata või hägusatel psühholoogilistel motiividel põhinev käitumine ning viimaks tugevalt rõhutatud autoripositsioon.¹⁷ Kõik need tunnused esinevad suuremal või väiksemal määral ka Kromanovi filmis.

"Viini postmargi" süžee keerleb ümber tõe rääkimise teema. Jantlikus võtmes lugu kastivabriku meistri ja andunud filatelisti Martin Rolli (Jüri Järvet) autoriteedi (taas)kehtestamisest nii professionaalses kui ka perekondlikus plaanis saab alguse Martini ning tema ammuse sõbra Tõnis Uppi (Alfred Rebane) intrigeerivast kihlveost, mis paneb proovile Martini võime kõnelda ühe päeva jooksul ainult tõtt ning mille pandiks on "Wipablokk" – hinnaline ja haruldane Austria margikomplekt. Probleem pole mitte selles, et

15 Õ. Orav, Jüri Järvet. Tallinn: Eesti Raamat, 1977, lk. 39.

16 A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 7.

17 Vt. D. Bordwell, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* [1979]. – *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Sixth Edition. Eds. L. Braudy, M. Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004, lk. 774–782.

Martin oleks krooniline valetaja, vaid selles, et ta on liialt mugandunud, eelistades kõnelemisele vaikimist, teokusele taandumist. (Ühiskonna)kriitilise hoiaku ja aktiivse eluluhtumise propaganda, mis läbib kogu jutustust, on nõukogude filmipraktikas tüüpiline ning pea kohustuslik element, ent kohati õonestab “Viini postmark” neid ideaale, mida teisel heaks kiidetakse. Kuigi peainseener Saulus (Einari Koppel) saab oma mahhinatsioonide eest õiglase palga ning üldise naerualuse positsiooni, ei viita miski sellele, et vabrikus valitsev üldine *siesta*-mentaliteet võiks asendada “hästi organiseeritud tööajaga”, millest teavitab tehase õuel asuv valjuhääldi. Ehkki filmi lõpukaadritest võiks järeldada, et vanad kombes annavad teed uutele – selle paralleeli lubab tõmmata kaadripaarik suurplaanis Martin Rollist, kes on tänu tõerääkimisele leidnud oma õige koha nii perekondlikus kui ka töölases hierarhias, ning üldplaan vana eramut neelata töötavast uuslinnast –, asetub peamine rõhk siiski teatud individuaalsetele nihetele, mitte üleüldisele progressile. Selline “antimonumentalistlik” lähenemine on Alexander Prokhorovi sõnul 1960. aastate nõukogude filmikunstile väga iseloomulik.¹⁸

Prokhorov, kes kaitses 2002. aastal Pittsburghi ülikoolis väitekirjaga “Päritud diskursus: stalinistlikud narratiivid sulaaegses kultuuris” doktorikraadi, on üks vähestest 1960. aastate nõukogude filmiga tegelevatest uurijatest.¹⁹ Ta tõestab võrdlemisi veenvalt, et kuigi toonased filmitegijad pidasid oma loomingut stalinistliku filmikunsti antiteesiks, keskendusid nad – tõsi, modifitseeritud vormis – endiselt stalinistliku kultuuri kesksetele teemadele: positiivne kangelane, perekond ja sõda. Samas toimus oluline nihe mõõtkavas: stalinistlik suurejooneline heroism asendus kammerlikumate ja isiklikumate saavutuste ning kordaminekutega, lahinguväljade

asemel keskenduti sageli kodusele miljöole, (tuum)perekond ei peegeldanud enam ühemõtteliselt “suurt rahvaste peret”, massidele eelistati nüüd (meessoost) indiviidi, kelle identiteet, personaalne eneseväljendus ning tundemaailm said sageli lugude sõlmpunktiks. Märgatava transformatsiooni läbis kangelaste ja kaabakatega seonduv ikonograafia.²⁰ Oluliseks muutus ka stalinistliku režii käigus kaotsi läinud revolutsioonilise meeluse taastamine ning 1920. aastate “puhas-te”, leninlike ideaalide juurde naasmine.²¹

Need jooned esinevad ühel või teisel moel mõlemas kõnealus filmis. “Viini postmargi” Martin Roll on suhteliselt puhtakujuline positiivne kangelane, kes algul küll kõheldes, kuid siis üha kasvava kindlameelsusega

18 A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 8.

19 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*. Vt. nt. ka H. Marshall, *The New Wave in Soviet Cinema. – The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Ed. A. Lawton. London, New York: Routledge, 1992, lk. 175–192. Läänemaailmas ilmus esimene monograafia sel teemal alles 2000. aastal (J. Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London: I. B. Tauris, 2000). Venemaal on selle perioodi filmikunsti käsitlevat kirjandust ilmunud veidi rohkem, vt. nt. *Кинематограф оттепели. Книга первая*. Ред. В. А. Трояновский. Москва: Материк, 1996; *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства НИИ киноискусства Госкино РФ*. Сост., коммент. В. И. Фомин. Москва: Материк, 1998; *Кинематограф оттепели. Книга вторая*. Ред. В. А. Трояновский. Москва: Материк, 2002. Ajastu üldisema mentaalsuse kohta vt. nt. П. Вайль, А. Генис, 60-е: мир советского человека. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.

20 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 51jj; A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 8jj.

21 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 30–31. Võib küll väita, et Eesti kontekstis pole leninlike 1920. aastaid kunagi eksisteerinud, kuid samas ei tohi unustada, et siinsed filmitegijad said hariduse Moskvast, mille intellektuaalne õhkkond neid kahtlemata mõjutas, samuti nagu kaasaegne nõukogude filmikunst üldisemalt, mille toonane tunnustatuim osa lähtub just neist ideaalidest.

loobub halvavast konformismist ning tekitab tõelise mikrorevolutsiooni nii omaenda isiksuse tasandil kui ka perekondlikus ja ametialases lähikonnas – muuhulgas genereerib film selgelt maskuliinseid väärtusi ja toetab tuumperekonna kui ühiskonna pisimudeli ideaali. Niisugune inimliku südametunnistuse ning ühiskondliku teadlikkuse järk-järguline küpsemine seob filmi stalinistliku narratiivi põhijoontega, ent, nagu öeldud, puudub sellest siiski üldistust taotlev plakatlikkus. Kuigi Martini tegudele on iseloomulik teatud prometheuslik kangelaslikkus – kasti- vabriku vanatüdrukust dispetšer Klaara Kuk (Leida Rammo) võrdlebki Martini käitumist Sauluse paikapanemisel "vabastatud Prometheusega" –, ei ole see siiski stalinistlikule kultuuripraktikale omane ideaalide nimel ambrasuurile viskumine, vaid paraku üksnes sisyphoslikke tulemusi andev tegevus.²² Veelgi enam, filmi irooniline kõneviis²³ nihestab viidet Prometheusele seda võrd, et see muutub iseenda antiteesiks.

Andres Lapeteust on esmapilgul mõnevõrra keerulisem positiivse kangelasena määratleda, seda enam, et ideoloogilist korrektsust kontrollivate instantside jaoks oli Lapeteuse karakter ülepea väär nõukogude inimese (ja veel endise punaväe ohvitseri!) representatsioon,²⁴ kuid kahtlemata asetub tema tegelaskuju soodsamasse valgusse, kui kõrvutada Andrest Reeda ja viimase sõpruskonna selgelt miinusmärki kandva väikekodanliku elukäsitlusega. Reeta ja ta kaaslasi kujutatakse filmis rabavalt grotesksel viisil, mis meenutab mõneti Eduard Wiiralti "Põrgu" visuaaliat. Reeda tegelaskuju vastandub kõigil tasandil diametraalselt Andrese hüljatud noorpõlvvarmastusele ja sõjakaaslastele Helvi Kaartnale (Ita Ever), kes ühes Oskar Põdruse (Heino Mandri) ja Ants Pajuviidikuga (Kaljo Kiisk) moodustavad omamoodi kollektiivse positiivse kangelase kuju. Nii jääb Andres

nende kahe leeri vahele, suutmata õieti identifitseeruda kummagagi. Üksiti annab selline ambivalents tunnistust positiivse kangelase teema teisenemisest sulaaegses filmikunstis.

Kuigi nii filmi "Mis juhtus Andres Lapeteusega?" kui ka "Viini postmark" tegevus toimub sõjajärgseil rahuaastail, palmub sõjateema olulisel määral nende narratiividega, nii nagu argieluski oli sõja kohalolu veel 1960. aastail tajutav. "Lapeteuses" on see oluliste inimsuhete nurgakivi ning omandab nende suhtevõrgustike lõdvenedes ja lagunedes esmapilgul koguni mõningase nostalgivarjundi kui kadunud maailm, kus õnneks oli vaja väga vähe ning lähikontaktid sündisid hõlpsalt ja kiiresti. Samuti märgib sõda mõlemas filmis omamoodi süütuse aega, mil heroilisus oli võimalik ja loomulik, mil luges vaid üks küsimus – elu või surm –, hea ja halva vahekord oli lihtne ja selge²⁵ ning maskuliinne identiteet domineeris vaieldamatult ja iseenesest mõistetavalt. Viimane aspekt kerkib eriti reljeefselt esile "Viini postmargi" esimeses episoodis, mis algab kaadriga Rollide elutoa seinal ripuvast sõjaväevormi ja vuntse kandvat noort Martinit kujutavast fotost. Filmi esimene lause tuleb

22 Prokhorov kasutab stalinistlike ja sulaaegsete positiivsete kangelaste iseloomustamiseks samuti Prometheuse ja Sisyphose võrdlust: kui stalinistlikud "Prometheused" märkisid tegelikult toimuma pidevaid muutusi, siis sulaaegsed "Sisyphosed" ei suutnud kunagi ületada ühiskonna fundamentaalset rikutust ega parandamatust (A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 311).

23 Iroonia oli hilisel sulaaajal 1960. aastate lõpus üks olulisemaid kõneviise, mis andis tunnistust stagnatsiooniale kultuurimudeli tugevnenemisest ja stalinistlike peateemade ammendumisest. Komöödia oli peamine filmiironiat kandev žanr. Vt. A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 266–269, 302jj.

24 Vestlus M. Kaldaga 22. XI 2006.

25 Eestlaste osalemisele mõlema võitleva poole sõdijate hulgas ning sellest võrsuvalve problemaatika- le kumbki film otseselt ei viita.

Martini sõjakaaslaselt Tõnis Uppilt: “Miks sa vuntsid maha ajasid?” Sõda ja vuntsid osutavad siin kaotatud ideaalidele ning kindlasti ka kaotatud maskuliinsusele, sest Martin on selgelt femineeritud, allutatud oma võimukale kaasale Elmale (Herta Elviste) kodus ning avantüristist peainsenerile tööl. Jutustuse arengu käigus taastab Martin vähemalt osaliselt nende väärtuste kehtivuse (ehk kasvatab tagasi vuntsidki?) ning kordab seega sümboolselt tsiviilelus sõjas kord saavutatud võitu. Otseselt viitab lahingu võrdkujule Martini ja Tõnise dialoog tõerääkimise päeva hommikul, kui Martin astub ülima vastumeelsusega esimese sammu kihlveo võitmiseks ning keeldub täitmast peainseneri käsku saata oma korterisse vabriku töömehed ja ehitusmaterjal. (Tõnis: “Mäletad, kui me sõja ajal Luki all...” Martin: “Luki all, Luki all, siin läheb hullemaks kui Luki all.”) “Lape-teuse” sõjakäsitlus pole see-eest kaugeltki nii positiivne, lahingumälestused muutuvad loo hargnedes üha kibemagusamaiks, märkides ühelt poolt küll omamoodi õnnelikku, tugevate sõprussidemete ja suhtelise korrumporumatuse aega, teisalt aga ka Lapeteuse “hingge amortiseerumise”²⁶ üht võimalikku alguspunkti või mõjutajat. Kuigi jahenevate sõprussuhete ning komplitseeritud poliitiliste intriigide valguses tundub sõjaaeg tegelaste minapildis säilitavat positiivse aura, muutub filmi käigus sõja tegelik mõju nende (tunde)elule siiski aina problemaatilisemaks. Samuti asendub sõda lahinguväljal rahuaegse võitlusega võimukoridorides ja pereringis: omad ja vaenlased kuuluvad nüüd ühte kogukonda, ühte süsteemi²⁷ ning, mis veelgi olulisem, see rindejoon muudab parteipoliitika ja isiklike suhete teisenedes pidevalt asukohta.

Filmitehnilises ja stiililises plaanis on oluline visandada 1960. aastate nõukogude, sealhulgas Nõukogude Eesti filmikunsti mõjutatud ja kujundanud jõujooned. Stalini-aeg-

ne filmitööstus (mille alusel jätkus pärast Teist maailmasõda ka sinne tootmine) rajati paljus 1930. aastail Hollywoodi stuudiosüsteemi eeskujul²⁸ ning suures osas võeti üle klassikalisele Hollywoodile omased representatsioonimudelid, mis taotlesid narratiivset selgust ja sõlmitust, põhjuse-tagajärje ahelal põhineva jutustuse domineerimist²⁹, filmiaparaadi kui kujutist tekitava ja manipuleeriva agendi varjamist usutava ja publikut vahetult mõjutava illusoorse filmimaailma loomisel³⁰. Samas polnud nõukogude fil-

26 M. Unt, Romaan ja film ehk mis juhtus Andres Lapeteusega. – Edasi 26. III 1966.

27 Vt. ka A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. v, 192j.

28 Vt. nt. R. Taylor, *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. – Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Eds. R. Taylor, I. Christie. London: Routledge, 1991, lk. 193–216. Nõukogude filmikunst polnud seejuures mingi erand, sest Hollywoodi stuudiosüsteemi ja stilistikapagasi mõju ulatus ka Suurbritannia, Prantsusmaa, Saksamaa, Jaapani jpt. filmitoodangu põhivooluni, saades omamoodi “transnatsionaalseks standardiks” (D. Bordwell, J. Staiger, *Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema*. – D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985, lk. 379). Noël Burch nimetab 1930.–1940. aastate põhivoolu filmipraktikat nn. Hollywoodi stuudiostiili institutsionaalseks representatsiooniviisiks (*institutional mode of representation*) ja “filmistiili nullpunktiks” (N. Burch, *Theory of Film Practice*. Trans. H. R. Lane. London: Secker & Warburg, 1973, lk. xix; N. Burch, *Life to Those Shadows*. Trans. and ed. B. Brewster. Berkeley: University of California Press, 1990, lk. 6–7).

29 Vt. nt. D. Bordwell, *The Classical Hollywood Style, 1917–60*. – D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, lk. 50. Idee, et mis tahes tekstis või tekstide kogumis allutab teatud element – dominant – teised, laenab Bordwell vene formalistidelt, vt. samas; R. Jakobson, *The Dominant*. – *Readings in Russian Poetics*. Eds. L. Matejka, K. Pomorska. Cambridge: MIT Press, 1971, lk. 82.

30 Vt. S. Heath, *Narrative Space*. – S. Heath, *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1985, lk. 19–75.

mikunst absoluutselt muutumatu, nagu seda polnud ka Hollywoodi kino.³¹ Ametlikult hülgas stalinistliku filmi peavool 1920. aastate nõukogude avangardi eksperimentaalse, mitmesuguse filmitehnoloogiatega, ennekõike aga montaaži võimalustel põhineva kujutusviisi,³² mis oli omane Sergei Eisensteini, Dziga Vertovi jt. loomingule. Eisensteini enese filmides, tõsi küll, leidis autor sotsrealistliku narratiivi ja "formalistlikuks" tembeldatud pildilise külje vahel teatava kompromissi, kuid üldisema linapildi taustal jäid need siiski üsna erandlikeks. Sulaaeg tõi 1950. aastate teisel poolel kaasa laiahaardelisema väljendusvahendite värskenemise, mida muuhulgas iseloomustab visuaalsete aspektide eelistamine narratiivsetele ja helilistele.³³ Euroopa "kunstitilmi" eeskujul tõusis esiplaanile erinevate ekraanitehnikatega katsetamine: kiiretempoline montaaž, mis alati ei järginud ajalis-ruumilise selguse põhimõtteid, sagedased ülesulamisega kaadriüleminekud, keerulised panoraamvõtted ning subjektiivsed võttepunktid ja kaameramustrid,³⁴ mida võimaldas kaalu kaotanud filmiaparatuur. Ilmnes 1920. aastate Saksa ekspressionismile ja sellest mõjutatud 1940.–1950. aastate Ameerika *film noir*'ile iseloomulik reljeefsel kujundit loov valgusekäsitlus, oma mõju oli ka Itaalia neorealismi³⁵ ja Prantsuse uue laine uuendustel loomuliku valguse, natuuris filmimise, amatöörnäitlejate kasutamise ning argieluliste situatsioonide rakendamise vallas³⁶. Nõukogude filmikunsti ajaloost taas elustati eelkõige 1920. aastate avangardi montaažitehnikad, mis, tõsi küll, pakkusid filmiloojatele rõõmu kui enese kujuteldav seostamine "õõnestava revolutsioonilise kunstitradiitsiooniga ajal, mil see traditsioon oli turvaliselt hääbunud"³⁷. Avangardi stiili jäljendati või tsiteeriti pea alati narratiivsetel kõrghetkedel, mil loo kulg peatati viivuks näiteks tegelase tugevate tunnete ja tema sub-

jektiiivse vaatepunkti edastamiseks. Enamasti põhjendas tempokat ja assotsiatiivset montaaži, ebatavalisi võttepunkte, ekspressiivset valguskasutust vmt. visuaalselt vaatemänguliselt elemente mõni jutustuslik aspekt ning tähelepanu filmimeediumile kui iseseisvate entiteedile – nagu see oli kombeks Eisensteini või Vertovi loomingus – ei tõmmatud. Niisugused viited tähistavad muuhulgas seda, et 1920. aastate avangard oli sulaaegsaks saanud osaks kaanonist, mille kasutamine pigem toetas 1930. aastail loodud narratiivse režiimi mitmekesisust,³⁸ kui püüdis õõnestada viimase aluseks olevat ideoloogiat.

Uuenduslikke visuaalseid stiilelemente võib üsna ohtralt leida nii "Viini postmargist" kui ka "Lapeteusest". Üldjoontes on "Mis juhtus Andres Lapeteusega?" selles plaanis huvitavam ja mitmekesisem, ent mõnin-

31 Näiteks mõjutas Ühendriikide filmide ilmet tugevalt 1920. aastate Saksa ekspressionistlik film, kõige enam teatud valgustustehnikate, kaameravõtete ja eriefektide osas. Vt. nt. D. Bordwell, *The Classical Hollywood Style*, lk. 73. Hiljem oli oma mõju ka Itaalia neorealismil, Prantsuse uuel lainel ja järgnevatelgi innovaatilistel meediatega arengutel, ent kõik need uuendused on alati integreeritud Hollywoodi narratiivsesse süsteemi valikuliselt ja printsibiil, et nad ei ohusta selle peamist eesmärki, narratiivset, ajalist ja ruumilist selgust.

32 Vt. nt. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985, lk. 145.

33 A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 12–13. Nõukogude Eesti filmides oli heli kasutamine tugeva kujundina siiski levinud ning omandas sageli pildiliste väljendusvahenditega vähemalt võrdse kaalu.

34 A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 13.

35 Itaalia neorealismi aktuaalsusele nõukogude sulaaegses kultuuris viitab ka Prokhorov: A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 14.

36 S. C. Aitken, L. E. Zonn, *Re-Presenting the Place Pastiche. – Place, Power, Situation, and Spectacle*, lk. 13.

37 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 67.

38 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, lk. 62–67.

Vt. ka A. Maimik, "Hullumeelsus" – modernistlik üksiklane 1960. aastate eesti mängufilmis. – Teater. Muusika. Kino 1999, nr. 11, lk. 85.

gaid dünaamilisi pildilahendusi pakub ka “Viini postmark”. Märkimisväärselt kuuluvad paljud neist kaameratöö ja montaaži valdkonda – mitmete uurijate väitel³⁹ olid tollases nõukogude filmikunstis sageli just operaatorid need, kes mängisid kaalukat rolli filmi tähenduse konstrueerimisel ning metafooride loomisel. “Lapeteust” ja “Viini postmarki” ühendab sage altrakursi kasutamine, mis korduvalt keskendub ainsale, hetkel tähtsaimale tegelasele, sugereerides tema (võimu)-suhteid teiste karakteritega ning osutades tema jõupositsioonile ja enesekindlusele. Selles suhtes on silmatorkavalt järjekindel “Viini postmargis” loodud muster, mis seostub valdavalt Rollide majaperemehe, mornilt vaikiva Riitsinuse (Andres Särev) terava altrakursiga, rõhutades nii tema uhket eraldatust allkorrusel elavatest Rollidest, lahutades omaniku ja üürnikud, aga ka vana ja uue ühiskondliku, poliitilise ning kultuurilise fooni. Kuigi kaamera vaatab talle alt üles, rõhutades nii teatavat võimukust, on see pigem subjektiivne vaatenurk Riitsinuse enesepildist kui objektiivne seisukohavõtt: ruumilises ja ideoloogilises mõttes kuulub ta äärealale (ekspositsiooniepisoodi eelviimases kaadris on ta seda sõna otseses mõttes, jäädes üldplaanis võetud majaanisel kaadri vasakus nurgas pea märkamatuks; alles järgmine, iseloomulikult altrakursist filmitud kaader juhib tähelepanu tema vaikivale kohalolekule), millest muuhulgas annab tunnistust ka tema alatine soleerimine kaadris. Martini iseteadlikkuse järk-järgulisest kasvust teatavad samuti sagedased altrakursid, mis ühtlasi järgnevad olulistele narratiivsetele sõlmpunktidele. Näiteks kui Martin pärast paikapanevat jutuaajamist Sauluse kabinetist lahkub, kadreerib kaamera ta madalast võttepunktist ning võrdlemisi järsust altrakursist; kaks sarnase rakursilise kaameratööga stseeni naabri tige-da koeraga – üks päris filmi alguses, teine

aga peaaegu lõpus, kui Martin naaseb riskantselt tõetsija aktsioonilt kilbiga – moodustavad pildilise silla üle tormakalt kulgenud loo voolu, toetades jumevalt Martini kordaläinud ristiretke. Kui esimeses stseenis ei söanda Martin veel närviliselt haukuvat peni kätte haaratud kivikamakaga õpetada ja viskab selle koera peremehe tigidat pilku määrgates mööduva veoauto killustikukoormasse, siis teises pole tal enese kehtestamiseks enam viskematerjali vajagi – bulldog vaikib ise Martini hüpnootiseeriva pilgu mõjul. Kogu filmi jooksul on täheldatav rakurskaadrite arvu kasv võrdeliselt olukorra üha vohavama absurdususega. Siiski tuleb mõnda, et tõenäoliselt mõjutas filmi pildikeelt ja kaadrikompositsioone lisaks sisulistele motiividele ka toonases fotograafias ülimalt populaarne rakursifoto suund.

Hämmastav unenäostseen, mis järgneb Martini ja Tõnise kihlveole ning korrakile pummeldamisele, on üks neist stseenidest, mis rõhutavad narratiivseid sõlmpunkte ja kannavad peategelase emotsioone. Assotsiatiivne montaaž, korduvad ülesulamid, kummastav-ekspressiivne valgus, nihestatud kaadrikompositsioon ja ilmekas helikujundus moondavad argisesse keskkonda kuuluvad olendid ja objektid sürreaalseks kompotiks. Wipa-bloki markidel kujutatud hoburakend sõidab Mustamäe paneelmajade vahel, kutsariks torukübarat ja vuntse kandev Martin, tema kõrval istub vaguralt naabri tige bulldog; ekstaatilise ilmega Elma puistab kõigisse ilmakaartesse Rollide kodumaja eesaias kasvanud lilli, juubeldades moodsas uusrajoonis asuva uue korteri pärast, mille hankimiseks oli Saulus Elmale unenäoetsel päeval lubanud abi anda. Võrdlemisi triumfaalselt alanud ulm, kus hoburakendis mööda-

39 Vt. nt. A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, lk. 13; E. Margolit, *Landscape, with Hero*. – *Springtime for Soviet Cinema*, lk. 34–35, 37jj.

sõitvale Martinile kumardavad paneelmaja trepikodade ustele astuvad inimesed, omandab peagi košmaarse värvingu, kui vanker veereb kastivabriku õuele ning töölisel piiravad selle sisse (visuaalselt sarnaneb see filmi lõpukaadriga, kus paneelmajade massiiv on tihedalt oma haardesse võtnud Riit-sinuse eramu), viidates nii Martini kartusele eelseisva tõerääkimise päeva ees. Unenäo viimases osas eksleb kõik orientiirid kaotanud Martin sihitult tormise kõrbe liivaluudete vahel, taustaks terav tuulevihhin ja kummituslikult katkendlik heliriba, ümberringi keerlemas sajad Wipa-blokid, millest ei õnnestu tal aga kinni püüda mitte ühtki. Unenäost aimub Martini äng ja viha, soovid ja kartused: tahe taas kord ise oma elu ohjata (ja lõpuks ometi taltsutada see pagana naabri krants!) ning saavutada tunnustust, põlgus intrigeeriva, lipitseva ja mugava abikaasa suhtes, hirm kaotada Wipa-blokk, mis tähistab talle veel ainsana säilinud sõltumatuse sfääri, märkides ühtlasi tema senist reaalsel pagendust kujutusmaailma. Unenäo sürrealistlik süste on aga kindlalt haagitud narratiivi realistlikuma karkassi külge, sest vaheldub perioodiliselt kaadritega voodis vähkrevast Martinist. Algse ülemineku juhatab kaudselt sisse eelneva stseeni subjektiivne kaamera-käsitlus, mis jäljendab purjus Martini kakerdamist, ent säilitab seejuures enamasti objektiivse vaatepunkti (v.a. kaadris, kus Martin vaatab oma seinal rippuvat portreed).

"Mis juhtus Andres Lapeteusega?" sisaldab rohkelt peenelt orkestreeritud pildilahendusid, mis kasutavad rida erinevaid visuaalseid registreid jutustuse haripunktide markeerimiseks. Filmi visuaalselt silmapaistvaimate stseenide hulka kuulub kahtlemata episood, kus Reeda soolaleivapeolt lahkunud Andres kohtub hilisõhtusel jaamaplatvormil nokastanud Pajuviidikuga. Õise stseeni igast lihvitult komponeeritud kaadrist aimub ilm-

seid Saksa ekspressionistliku filmi ja *film noir*'i eeskujud: pilkane ja sünge tegevuspaik, tugevalt tsentrist nihestatud raskuskeskme, tihti diagonaale rõhutavad kaadrikompositsioonid, teravad kaamerarakursid, kontrastsed valguslahendused, mille tajutavaiks allikaiks on tänavavalgustid. Need jätavad tegelaste nägudest sageli nähtavale vaid poolkuuna kumavad (pool)profiilid ning tekitavad misanüstseeni intensiivseid valguse-varju mustreid. Isegi Andrese ja Pajuviidiku rõivastus – elegantsed kaabud ja tolmumantlid – meenutavad Billy Wilderi, Otto Premingeri ja Fritz Langi⁴⁰ 1940.–1950. aastate detektiivfilmide ikoonilisi kostüüme. *Film noir*'i esimesed ja krestomaatilised näited "Malta pistrik" ("The Maltese Falcon", rež. John Huston, 1941) ning "Casablanca" (rež. Michael Curtiz, 1942) lansseerisid žanri võtmeteema, keskendudes inimestele, kelle elu ja maailm järk-järgult koost pudenes.⁴¹ Ka Lapeteus on nimetatud stseenis jõudnud etappi, kust alates hakkab ta üha selgemalt tajuma, et midagi on läinud parandamatult viltu. Kui stseeni alguses tervitavad nad Pajuviidikuga teineteist sõbralikult, imiteerides aasivalt armeereglementi – mis muuhulgas paigutab filmi stalinistlikke põhiteemasid ironiseerivasse hilise sulaaja diskursusesse –, siis vestluse käigus koorub välja Pajuviidiku vaieldamatu halvaks panu Lapeteuse ametialase auahnuse ning libeda laveerimise suhtes. Seejuures meenutab ta rohkem kui ühel korral nende suhete sõjaaegseid lähteid, mis asetab Lapeteuse hilisema elutee tema silmis üsna ilmselt moraalsele allakäigutrajektoorile. Sol-

⁴⁰ Need režissöörid olid koolituse saanud 1920. aastail Saksamaal ning poliitiliste olude tõttu 1930. aastail Ühendriikidesse emigreerudes mõjutasid tugevalt sealset filmikunsti. Vt. nt. L. Ford, *Sunshine and Shadow: Lighting and Color in the Depiction of Cities on Film. – Place, Power, Situation, and Spectacle*, lk. 119–136.

⁴¹ L. Ford, *Sunshine and Shadow*, lk. 122.

vunud Lapeteus tõmbub seepeale endasse, Pajuviidiku pidevad meeldetuletused, et ta on siiski “ministri järel teine mees”, panevad ta kohmetuma. Siiski ei tunnista Andres tõenäoliselt veel endale, et sotsiaalne positsioon, mille eest ta on kompromissitult ja “üle laipade” võidelnud, on ta juba asetanud olukorda, kus “keegi teda ei vihka, ent ei pea ka eriliseks sõbraks”, nagu tunnistab Põdrus filmi lõpus. Filmil läbiv moraalne ambivalent, samuti peategelase isoleerituse ja juurtetuse või kodutuse ning võõrandumise teemad saavad siin tuge visuaalsest seosest *film noir*’iga, mille süžeesid läbis sageli nõrgenenud normitajuga seotud aines ning fundamentaalse eraldatuse tajumine. *Film noir*’i tüüpilise temaatikaga seondub ka “Lapeteusest” kõlama jääv tõdemus, et maailm on keeruline ja sageli vaenulik koht, kus parimad kavatsused võivad paratamatult viia halbade tulemusteni. Stseeni lõpus jätab Lapeteus Pajuviidiku, kes räuskab talle järele “Karjuma peab, kapten, karjuma!”, perroonile ning episoodi lõpetab kaader tema ebakindlal sammul eemalduvaist jalgadest, taustaks kõle kaja ning hoiatavalt huilgav vedurivile. Muide, järgmise stseeni esimene kaader kattub sisult ja ülesehituselt sellega peaaegu täielikult: muutunud on vaid suund (lähenevad sammud eemalduvate asemel) ning tegelane (Andrese asemel Reet). Niisugustel kompositsioonilistel, liikumissuunalistel ja tegevuslikel kattuvustel põhinevaid kaadriüleminekuid kasutab film ohtralt, et tekitada sujuvamaid siirdeid ajas ja ruumis pidevalt kohta vahetava narratiivi fragmentide vahel ning luua sidemeid tegelaste, olukordade ja tähenduste seas.

Kui selline ekspressionistlik ~*film noir*’ilik kujutusviis loob varjamatult kunstliku filmiruumi, tõmmates stiililiste liialduste (ingl. *excess*⁴²) toel tähelepanu jutustuse lainecharjadele, siis Teise maailmasõja järgse autori-

filmi ja Itaalia neorealismi representatsioonistrateegiate teatav mõju avaldub n.-ö. rahulikumatel stseenides, mis moodustavad filmi põhikoe. Nii on “Lapeteuses” loobutud stuudiovõtetest: interjöörid on pea eranditult filmitud reaalselt eksisteerivates majades ja korterites, mille akendest paistab alati ka tükike argiseid toimetusi – inimeste saginat ja liiklusvoolu – täis välisruumi; ka natuurivõtetes on sageli taustaks tänavamelu. Vahetu side ümbritseva keskkonnaga avaldub hästi näiteks autosõidustseenides, mis vastupidiselt “Viini postmargile” on filmitud liikuvast autos ja tõeliselt maanteel, mitte studios tagantprojektsiooni (ingl. *rear projection*) abil. Valguslahendused mõjuvad enamasti loomulikena, vaatamata sellele, et päikesevalgust on toetatud elektrilampidega. Läbivalt kasutatakse professionaalseid näitlejaid, kelle mäng ning dialoogid valdavas osas aga ei tundu puiselt konstrueerituina. Ka kaameratöö on paiguti subjektiivsust suureerivalt hüplik. Kuigi need vormivõtted on varasemasse kujutusarsenali lükitud ilmselt valikuliselt, annavad nad isegi osaliselt ja vähesel määral kasutatuna filmile teatud elulise voolavuse, mis oli iseloomulik ka neorealismi taotlustele. Neorealistik praktika ei pidanud isegi mitte alati kinni teoreetilistest retseptidest, näiteks filmis “Jalgrattavargad” (“Ladri di biciclette”, rež. Vittorio de Sica, 1948) on tänavail kihutava veoauto akende taga erakordselt halvasti sünkroniseeritud ja udune, päevselgelt studioseinale projitseeritud välisruum. Veelgi enam, paljude neorealistiklike filmide narratiiv pole sugugi argielulist juhuslikkust, sündmustiku pooljuhuslik-

42 Vt. nt. S. Heath, *Film and System: Terms of Analysis*, Part I. – *Screen* 1975, Vol. 16 (1), lk. 7–77; R. Barthes, *The Third Meaning*. – R. Barthes, *Image, Music, Text*. Ed. S. Heath. New York: Hill and Wang, 1977, lk. 50–68; K. Thompson, *The Concept of Cinematic Excess*. – *Film Theory and Criticism*, lk. 513–524.

ku triivimist sisendav, vaid järgib üsna lähedaselt etableerunud (s.t. klassikalise Hollywoodi eeskujulist) filmijutustuse skeemi.

Filmi ruum

Sügava kolmemõõtmelise ruumi illusiooni tekitamine lamedal ekraanipinnal on alati olnud osa filmikunsti – või vähemalt selle suuremal või vähemal määral reaalsusega kontakti taotleva haru – juurde kuuluvast problemaatikast. Kõik peamised filmielementid – kaameratöö, montaaž, misansteen ja heli – võtavad enamasti aktiivselt osa enam-vähem tervikliku tegevussfääri loomisest, mis koosneb nii ekraanil nähtavast kui ka kaadrist välja jäävast alast. Ruumilise selguse saavutamiseks, filmile loomupäraselt omase pildilise fragmentaarsuse ületamiseks on aja jooksul kasutusele võetud rida tehnilisi ning lavastuslikke nippe ja võtteid.⁴³ Nii on Läänemaailma põhivoolu filmikunsti jaoks ehk olulisim 20. sajandi kahel esimesel aastakümnel välja töötatud järjestikmontaaži (ingl. *continuity editing*) tehnika⁴⁴, mis allutab vormilised otsused narratiivi huvidele. Nende võtetega loodud tegevusruum või stsenograafiline ruum, nagu nimetab seda David Bordwell⁴⁵, on lahutamatu seotud teist sorti ruumiga, mille rajamisel mängib peaosa nimetatud filmielementide ja mängufilmis jutustatava loo koostöö ning milles füüsiline ruum võib omandada väga erinevaid funktsioone. Paljudel juhtudel on selle "jutustuse ruumi" esmaülesanne tegelastevaheliste suhete ning nende ühiskondliku ja ajalise-ruumilise asetuse määratlemine, aga ka autori vaatepunktide esitamise ning publiku positsioneerimine (ning seega nende mõjutamine⁴⁶). Selles raamistikus on oluline eristada kahte sorti ruumisuheteid: esiteks need, mis n.-ö. personaliseerivad ruumi, väljendades tegelaste karakterit ja meelelaadi ning toetades nendevaheliste suhtevõrgustike esile toomist; teiseks aga need, mis

tekivad reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahel. Viimased avalduvad ehk kõige reljeefsemalt teatud ehitatud või looduslike keskkondade kaasamisel filmijutustusse.

43 Vt. nt. D. Bordwell, *The Classical Hollywood Style*, lk. 50–58; N. Burch, *Theory of Film Practice*, lk. 3–16; *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. T. Elsaesser. London: British Film Institute, 1990; M. A. Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. – *Film Theory and Criticism*, lk. 373–385.

44 Selle olulisimad komponendid kuuluvad õieti kaameratöö valdkonda ning need taotlevad "vaataja identifitseerumist kaameraga": (1) nn. sätestav, enamasti üldplaanis võetud kaader filmi/episoodi alguses, mis annab ülevaate tegevuspaigast (nõukogude filmikunstile on iseloomulik sätestava kaadri hilisemaks jätmine, vt. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, lk. 118) ning aitab vaatajal orienteeruda episoodi ülejäänud, segmenteerunud ruumis; (2) tegevuse telg ehk 180 kraadi reegel, mis tähendab, et kaamera jääb stseeni kõigi kaadrite jooksul ühele poole mõttelisi sirgjoont – see tagab, et erinevates kaadrites säilib liikumise ja tegelaste asetuse loogika ning klapitab vaataja jaoks "ekraaniruumi jutustuse ruumiga"; (3) 30 kraadi reegel: kahes järjestikus kaadris peab kaamera võttepunkt muutuma vähemalt 30 kraadi võrra, et ei tekiks arusaamatuid "hüppeid" (ingl. *jump cut*) – nii varjatakse montaaži ja punutakse narratiiv sujuvalt kokku; (4) üleõlakaadrid, mida kasutatakse sageli dialoogide salvestamiseks, on konstrueeritud nii, et parajasti kõnelevat tegelast on filmitud üle tema vestluspartneri õla, ületamata seejuures tegevuse telge; (5) vaatesuuna monteruvus (ingl. *eye-line matching*), mis tekib, kui esimene kaader näitab kaadrist väljapoole suunatud pilguga tegelast ning järgmine kujutab selle pilgu objekti ligikaudu tegelase vaatepunktist – nagu üleõlakaader, seob ka vaatesuuna monteruvus erinevate kaadrite ruumi üheks tervikuks; (6) tegevuse monteruvus (ingl. *matching on action*), mis sobitab kaadrid tegevuse alusel; (7) taassätestav kaader (ingl. *re-establishing shot*), mis naaseb stseeni kestel uuesti ruumi üldpildi juurde ning suunab nii vaatajat toimivas (R. Lapsley, M. Westlake, *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1988).

45 D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, lk. 113.

46 Seda aspekti on kõige enam uurinud psühhoanalüüsist mõjutatud teoreetikud, neist olulisim Stephen Heath ja tema teos "Narrative Space".

“Lapeteust” ja “Viini postmarki” seob ühine geograafiline tegevuspaik ning suhteline lähedus ajas: aastase vahega valminud filmid käsitlevad oma kaasaegses Tallinnas toimuvaid sündmusi. Need on suuremal või vähemal määral analepsiste kaudu seotud minevikuga, kuid see ajaline mõõde ei ulatu kaugemale Teisest maailmasõjast. Tõsi, “Viini postmargis” ei mainita linna nime otsesõnu kunagi, ent kontekstuaalsed asjaolud (sellist arhitektuurset situatsiooni teistes Eesti linnades toona ei eksisteerinud) ei jäta tegevuspaiga suhtes erilisi kahtlusi. Samas loovad need linateosed kaks võrdlemisi erinevat ruumimudelit, eelistades isesuguseid filmielemente ning ruumi ja narratiivi ühendamise viise. Kui “Lapeteuses” tundub domineerivat personaliseeritud ruum, kus reaalsusest valitud või spetsiaalselt filmi tarbeks konstrueeritud tegevuspaik sugereerib mõne tegelase vaimuseisundit, märgib tema sotsiaalset positsiooni ja väärtushinnanguid või kannab osaliste vahel valitsevate (võimu)suhete väljendamise funktsiooni, siis “Viini postmargis” tõuseb lisaks ruumiliste polaarsuste kaudu tegelaste küllaltki karikerivale iseloomustamisele kaunis selgelt esile ka taotlus tõmmata mõttelisi paralleele keskkonna ning jutustuse teatud süžeele arengute vahel. Arhitektuuri- ja sisustuselemendid kui kujundid on silmatorkavamalt markeeritud “Viini postmargis”, samas kui “Lapeteuses” on ehitatud keskkond ja selle detailid punutud narratiivi märksa lihvitudumalt ja peenekoelisemalt. Nii on “Lapeteuses” ehk olulisemal kohal filigraanne kaameratöö ja tegelaste hästi kaalutletud asetus kaadris, samuti montaaž, mis säilitab jätkuvuse suhteliselt killustatud, ajas ja ruumis siia-sinna hüppavas süžees, “Viini postmargis” tõusevad esile aga (studio)dekoratsioonid ja natuurivõtete ehitatud keskkond. Need erinevused tulenevad muuhulgas ilmselt ka filmide žanrilistest eri-

nevustest: “Lapeteus” kui ühiskondlike suhete taustal hargnev isikudraama peabki keskenduma inimloomusele ja -suhetele, “Viini postmark” järgib aga komöödiadžanrile sageli omast joont kasutada koomiliste situatsioonide allikana ümbritseva keskkonna elutute objektide “hingestamist”. Paralleelina võiks viidata Charlie Chaplini ja Jacques Tati komöödiaklassikasse kuuluvale loomingule, ent samuti näiteks René Clairi filmile “Vabadust meile!” (“À nous la liberté”, 1931), millega “Viini postmarki” ühendab muuhulgas ka modernistliku arhitektuuri kujundist. Tähtis erinevus “Lapeteuse” ja “Viini postmargi” ruumikäsitluses eksisteerib ka võttepaikade osas: kui “Lapeteus” on, nagu eespool mainitud, filmitud põhiliselt naturis, siis “Viini postmargis” domineerivad paviljonivõtted.

“Mis juhtus Andres Lapeteusega?": ruumid ja tegelased

Filmi “Mis juhtus Andres Lapeteusega?” ruumirežiimi määratlevad ennekõike nimategelase isiklikud sisemised pinged ja üha keerulisemaks muutuvad suhted lähedastega, mis viivad lõpuks Andrese sügava endasetõmbumise ning vaimse ja sotsiaalse võõrandumiseni. Loo kronoloogilises alguses – sõjast kojuõidul – on Lapeteusel veel oma lähikondlaste, sõjasõpradega tihedad ja võrdlemisi usalduslikud sidemed, mida peegeldab hästi kaader Tallinna jõudmise stseenist, kus rongi aken raamib välja vaatava seltskonna õnnelikud näod omamoodi perekonnaportreeks. Sündmustiku edenedes annavad kadreeringud tunnistust peategelase aina suurenevast eraldatusest: saginevad ta näole keskenduvad suurplaanid, mis lahutavad ta ruumiliselt ja vaimselt ümbritsevast keskkonnast; kesk- ja üldplaanides isoleerivad teda teistest misanstseeni elemendid – ukse- ja aknapiitade vertikaaljooned, mööblieseme-

te massid. Üsna filmi lõpus, kui küllakutsutud sõpradest on Andrese seltsi jäänud vaid Põdrus, rõhutavad kaadrikompositsioonid, kehade asetus ja sügav ruum nendevahelist mentaalset kaugust.

Andrese siseheitluste üheks kulminatsiooniks võib pidada stseeni, kus Põdrus, tema endine polgukaaslane, nüüdne kooliõpetaja, visatakse parteiaktiivi koosolekult välja "väärastööstiili" tõttu. Kuigi kaamera võttepunktid ja liikumistrajektorid ei kattu otseselt Andrese pilguga, sugereerib operaatoritöö paljuski just tema subjektiivset vaatepunkti nii otseses kui ka kaudses mõttes. Sellele vihjab juba stseeni esimene kaader, mis näitab Andrese kohmetult süles lebavaid ning ebamugavustundest rusikasse tõmbuvaid käsi ning libiseb seejärel tema tõsisele, kergelt kulme kibrutavale näole. Kui Andres pöörab pead, et heita pilk tagapool istuval Põdrusele, nihkub kaamera üle valendavate näolappide tema vaatesuunas, peatub viivuks ning kihutab tagasi, lavale püstitatud kõnepuldi poole, sulatades inimmassi hetkeks abstraktseks hämuks. Meenutagem, et Prokhorovi sõnul oli sulaaegsele filmikunstile omane loo emotsionaalsetes sõlmpunktides jäljendada avangardi praktikatele viitavaid vormivõtteid, mille hulka selline ekspressiivne kaameramarsruut kahtlemata kuulub. Ka järgmine kaader sisendab dünaamiliselt kogu stseeni kandvat Andrese halvavat ärevustunnet: lühike, ent ootamatult terav suum parteisekretärile ja kompromissitule ideoloogiavalvurile Madis Jürvenile (Ants Eskola), kes istub presiidiumilauas teiste parteiliidrite hulgas, sugereerib tema ähvardavat võimukust, mida toetavad puldist sõna võtvate süüdistajate järsust altrakursist filmitud suurplaanid. Need kompositsioonivahendid viitavad Andrese silme läbi saalis viibijate vahelisele võimuhierarhiale, millele ühtlasi osutab ka peategelaste asetus ruumis: Põdrus istub tagumistes rida-

des, Andres umbes saali keskel ning presiidium kõrgub ruumi eesotsas laval. Samuti peegeldavad need horisontaalsed ja vertikaalsed koordinaatteljed, mille otseses ja mõttelises ristumiskohas Andres paikneb, tema keskset positsiooni stseenis: kuigi ühelt poolt on tähelepanu suunatud Põdrusele, jälgitakse toimuvat Andrese vaatepunktist. Üksiti asub Andres sõna otseses mõttes kahe leeri vahel: hääletamisel jääb ta ainsana erapoolikuks, vastupidiselt Helvile, kel jätkub julgust – samuti ainsana – mitte nõustuda Põdruse väljaheitmisega. Tema habras valendav käsivars tõuseb "tühise vähemuse" üksiku esindajana tumeda inimmassi kohale ning kaamera sõidab Andrese pilku järgides sellele lähemale. Põdrus on nüüd sunnitud oma märkmiku, kuhu ta "kogu aeg midagi kirjutas", presiidiumile loovutama ning ruumist lahku- ma. Terav ülarakurs kahandab ta presiidiumilaua ees tähtsusetuks kääbuseks; kaameratöö markeerib üksiti tema alanduse sügavust. Kui stseeni esimene osa on filmitud ruumi kokku suruva teleobjektiiviga, mis väljendab hästi Põdruse, aga ka Andrese nurkasurutuse muljet (eriti hästi tabab seda suurplaanis kaader Andrese näost kesk poolthääletajate kätemerd) ning taandab aktiivist osavõtjad tuimaks, homogeenseks ja hõlpsalt manipuleeritavaks inimmassiks, siis kaadris, mis näitab Põdruse märkmiku üleandmist, kasutatakse lainurkobjektiivi – koos kõrge võttepunkti ning ülarakursiga muudab see presiidiumilaua taga püsti tõusnud esiplaanile kadreeritud Jürveni üsna kõhetu keha hiiglaslikult suureks, võrreldes saali täitvate inimeste väikeste, anonüümsete ja fookusest väljas näolappidega. Suurplaan üle laua Põdruse poole kummarduvast Jürvenist, taustaks lava kaunistavad raskepärased ja isegi mustvalgel filmil veripunastena tunduvad drapeeringud ning õõnes kiiskavalge loosung "Töviljakus on uue ühiskonna võiduks kõige

tähtsam”, jätab viimasest monstroosselt kiskjaliku mulje. Selline kujutamislaad annab tajutavalt tunnistust nii autorite, Põdruse kui ka Helvi antipaatiast Jürveni suhtes, ent kahtlemata osutab vähemalt teatud määral Andresegi esialgu tõrksavõitu ja kõhklevale vastumeelsusele kui mitte Jürveni isiku, siis vähemalt temas inkarneerunud silmakirjaliku dogmatismi suhtes.

Loo algupoolel, kui Andres kehastab veel “raudse inimese” – nagu Reet teda meelitavalt tituleerib – võrdkuju ning karjäär juhtiva kaadrina tundub ülesmäge minevat ja talle endale rahuldust pakkuvat, seostuvad Andrese nn. personaliseeritud ruumiga eelkõige poolavalikud kontorid ja kabinetid, tema poissmehekodu üht tuba, seegi tööruum, näidatakse vaid ühes lühikeses kaadris. Isegi ametiredelil temast kõrgemal positsioonil olijate ametiruumides, näiteks ministri kabinetis, domineerib Andrese imposantne kuju ja resoluutsed seisukohad. Siiski kaotab ta kübekese oma enesekindlust iga kord, kui kohutub Jürveniga. Viimase kabinet on pigem saali mõõtu, kõrge lae ja suurte akendega, raskepärase mööbliga sisustatud ning puitahveldisega kaetud seintega ruum, mille monumentaalsust rõhutab veelgi lainurkobjektiiv. Parteisekretäri mõjukat positsiooni markeerib ka tema liikumist järgiv kaamera, mille võttenurk kattub aeg-ajalt Jürveni pilguga. Andrese teenistuslikku tõusu märgivad üha avaramad kabinetid, mis ühtaegu tõstavad ikka enam esile tema irdumist endisest sõpruskonnast. Kui Lauri Roogas (Uno Loit), Andrese kunagine rühmakaaslane sõjaväes, nüüd tema alluv metsatööstuse ministeeriumis, tuleb Andrese juurde ametist lahkumisest teatama, osutab kahe mehe paigutus ruumis nende suhtelisele võrdsusele: mõlemad istuvad ühel pool lauda, kaamera kadreerib nad keskplaanis. Ometi lahutavad neid kogu vestluse käigus kaadripiir või misanstseeni

elementide vertikaaljooned, algul kahepoolse ukse kesktelg, siis aknapiit. Kui Andres on edutatud oblasti täitevkomitee juhiks ning Pajuviidik tuleb talle kurtma ehitusel valitseva korralageduse üle, jääb Andres kogu vestluse ajaks oma laua taha istuma ega püüagi ületada nende vahele siginenud sotsiaalse kihistuse lõhet, mida kabinetiruum, sisustuse paigutus ning tegelaste asetus nii ilmekalt väljendab. Nende tööruumide taustale projitseeritud “raudsele” Andresele vastandub järsult avarii järel haiglavoodis lebav, vigastatud, soniv ja jõuetu Lapeteus, kelle armetu vaimne seisund tõuseb kongilaadse palati helevalges sügavuseta tühjuses teravalt esile. Kui senini seostusid Andresega sageli tema mõjukat positsiooni markeerivad alt-rakursist võetud kaadrid, siis nüüd kujutatakse teda pea eranditult justkui maadligi suruvast kõrgest võttepunktist ja ülarakursist.

Myrto Konstantarakos kirjutab eessõnas kogumikule “Spaces in European Cinema”: “Filmi liigendavad [sageli] ruumilised opositsioonid.”⁴⁷ “Lapeteuse” silmapaistvaim ruumipolaarsus avaldub kahtlemata Andresega seotud tõise sfääri ning Reeta iseloomustava eramaja vastasseisus. See kontrast ei tugine mitte üksnes avaliku ja isikliku ruumi erinevustele, millele lisandub üsna ilmselt ka teatav soolisuse aspekt – avaliku ruumi maskuliinsus kandub mõneti üle ka seal liikuvaile naistele, eelkõige Helvile, kelle kodu ei näidata –, vaid kannab võrdlemisi konkreetset ka ideoloogilisi lahknevusi *à la* sotsialistlik kollektiivsus *versus* (väike)kodanlik individualism. Kui esimesega seostub võitlus eetiliste ja poliitiliste ideaalide eest, siis teine haakub demoniseeritud seksuaal-

47 M. Konstantarakos, Introduction. – Spaces in European Cinema. Ed. M. Konstantarakos. Exeter, Portland: intellect, 2000, lk. 4.

suse ja lihaliku liiderdamisega. Eriti efekt-selt avaldub Reeda ja tema sõpruskonna saatliku kõlblusetuse aspekt kahe kaadri kõrvutuses ning nendevahelises montaažiüleminekus. Esimeses kaadris kohtub Lapeteuse kabinetist ja metsatööstuse ministeeriumi alluvusest lahkunud Roogas tänaval juhuslikult Põdrusega, kes on just parteist välja heidetud. Koos kõnnivad nad Eliel Saarise projekteeritud Tallinna Vastastikuse Krediidiühistu maja (Pärnu mnt. 10) siseõue, kus kõnelevad kommunistlikest ideaalidest (Põdrus: "Kõige tähtsam on, et me end alati kommunistidena tunneksime ja igas olukorras selleks ka jääksime."). Veidi paatoslikule dialoogile annab jõudu siseõue arhitektuurne keskkond ning kaamera positsioon, mis filmib ovaalse aatriumi rinnatisele nõjatuvaid mehi tugevast altrakursist, hoovi alumiselt tasandilt. Kaader on komponeeritud nii, et õlg õla kõrval seisvad figuurid jäävad majaseintest moodustuva nurga taustale, mis tundub otsesõnu osutavat nende ühisele nurkasurutusele; nende ühtekuuluvusest annavad tunnistust ka karniiside ristuvad jooned tagaplaanil. Põdruse sõnadele annab kõlajõudu juurde võimsate müüride vahel kaikus kajaefekt. Kaadri lõppedes langetavad mõlemad mehed silmad ning justkui nende pilku järgides laskub kaamera allapoole, hoovi sügavusse. Pärast hetkelist pimendust jätkub film stseeniga Reeda orgiamaiguliselt soolaleivapeolt, mille esimene kaader ümber lookas pidulaua "Õllepruulijat" laulvatest külalistest on võetud peaaegu linnulennurakursist. Nii tekib kahe steeni vahel vertikaalne ruumisuhe, mis pole üksnes geomeetriline, vaid ka üsna kõnekalt sümbolne.

Reeda vampiirlikku seksuaalsust toetab muuhulgas tema portreeterimiseks kasutatud valguslahendus, mis paneb ta blondid kiharad nimbusena helendama. Selle ingellikust ja demonlikkust lõimiva *femme fatale*'i ris-

tandikonograafia lõi 1930. aastail legendaarse "sinise ingli" Marlene Dietrichi jaoks režissöör Josef von Sternberg ning seitsaadik on juukse kroonile langev, neid paradoksaalsel moel spiritualiseeriv ülaltvalgus olnud saatuslike naiste peamine representatsiooniviis. "Lapeteuses" vastandub Reeda agressiivsele erotismile Andrese hüljatud sõjaaegse kallima Helvi aseksuaalne ja sõna otseses mõttes halastajaõelik (Helvi teenis sõjaväes sanitaarpataljonis) malbus. Ruumiliselt markeerib seda hästi naiste ainus kohtumine, kus Reet läheb parteikomiteesse Andrese eest paluma, kuid leiab sekretäri kohalt Jürveni asemel Helvi. Stseeni läbivalt seostub Helviga valgusküllane ja avar ruum, mis rõhutab tema moraalselt puhtust ja siirust, isegi tema rõivastus on heledates toonides, samas kui Reet kannab tumedat kostüümi ning seisab, ise kimbatuses ja ebaseadlikult üllatunud, raskepäraste puitpaneelidega kaetud umbrase seina taustal.

Nagu juba ülalpool mainitud, võib filmi pea igas kaadris näha akende taga kihavat tänavamelu, mis esmajoones osutab Teise maailmasõja järgse filmikunsti stiiliuenduste – Itaalia neorealismi ja Prantsuse uue laine teatava dokumentaalsuse ja eluläheduse taotluse – jõudmisele siinsetesse linetostesse. Narratiivselt peaks see ilmselt rõhutama filmi sündmustiku ning käsitletava probleemistiku tõetruudust ja elulist aktuaalsust. "Lapeteust" läbiv ühiskonnakriitika teema viitab ka sellele, et reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahelised seosed pole niivõrd arhitektuursesse, kuivõrd sotsiaalsesse ruumi, ühiskondlikesse suhtevõrgustikesse puutuvad. Ehitud keskkond funktsioneerib küll kahtlemata ajalis-geograafilise koordinaatteljestiku markeerijana, ent jutustusega haakuvad selle elemendid pigem tegelaste hingeelu, sotsiaalseid positsioone ning inimsuhteid väljendavate kujunditena. Näiteks stseenis,

kus Helvi ja Põdrus istuvad pärast saatusliku parteiaktiivi koosolekut kohvikus, on nende taustaks klombitud paekivist müür, mis enamikus kaadrites täidab pea poole pildiväljast. Ühelt poolt märgib see lihtsalt filmi valmimise aegse ajaviiteasutuste interjööri-disaini moesuunda, mis eelistas arhailisi kujunduselemente, teisalt aga omandab müür Helvi ja Põdruse vestluse taustal piltliku tähenduse, viidates nende kahe ideoloogilisele ja eetilisele eraldatusele (muuhulgas teisel pool müüri nende kõnelust salaja pealt kuulavast Haavikust, kes oli sõja ajal Lapeteuse jt. polgukaaslane, sõja järel aga varjatult ambitsioonikas ja küüniline elunautleja ning lõpuks ka Reeda armuke) ning sisemisele vankumatusse. Analoogselt funktsioneerib Reeda Andresele pillatud meelitav lause viimase tõepoolsest ahtavõitu metsatööstuse ministeeriumi kabinetis: “Teil on siin kitsas.” Lisaks ruumi tegeliku ulatuse nentimisele vihjab Reet siin selgelt Andrest tõepoolsest iseloomustavale auahnusele, tema (ja ka Reeda enese) soovile tõusta kõrgemale ja haarata rohkem.

“Viini postmark” ja arhitektuursed opositsioonid

Kui “Lapeteuse” ruumirepresentatsioon määras ennekõike filmi tegelasgalerii karakteriseerimise ning nendevaheliste suhete väljendamise eesmärk, mis avaldus peaauglikult kaameratöö ja montaaži kaudu, siis “Viini postmargi” ruumirežiimi kaalukaim element on arhitektuurne keskkond nii stuudiodekoratsioonide kui ka välisvõttepaikade kujul. See tahk domineerib efektse kujundina filmis kui tervikus sedavõrd, et teenis esilinas-tuse järel kriitikutelt, kes olid ilmselt harjunud toonase Eesti filmikunsti suhtelise “elutruuduse” ja teatava visuaalse summutatusega, ebaharilikult poleemilise ning hämmeldunud vastukaja.⁴⁸ Retseptisioonist jäi ühest

küljest kõlama mõte, et elamuehituse probleem pole naljaasi ning selle teema tarvis tuleks kasutada dokumentaalsemaid žanreid.⁴⁹ Teisalt leidsid mõnedki arvustajad, et kunstnik-lavastaja (Rein Raamat) töö sooleerib filmi kontekstis liialt, tõmmates tähelepanu kõrvale peamiselt – Martin Rolli kasvamiselt “tõeliseks nõukogude inimeseks”.⁵⁰ Kuigi osaliselt tuleb ilmselt viimase väitega nõustuda – mahlane kunstnikutöö ei sulandu ehk tõesti piisavalt sujuvalt tervikusse (aga kas peabki?) –, leiab siiski, et esitatud arhitektuursed opositsioonid pole jutustuse suhtes kaugeltki ebaolulised, vastupidi – ehitatud keskkond aitab olulisel määral väljendada Martini moraalset metamorfoosi.

Raamatus “Sets in Motion” toovad Charles ja Mirella Jona Affron välja viis dekoratsiooni ja jutustuse vahekorra tasandit.⁵¹ Esiteks dekoratsioon kui denotatsioon (*set as denotation*), mis kannab jutustust vaid vähesel määral, märkides üksnes hädavajalikud aja, koha ning meeleolu piirjooned ning “toetades üldiselt tunnustatud tõelisuse kujutamist”.⁵² Sellised “läbipaistvad” dekoratsioonid on iseloomulikud madalaeelarvelistele filmidele ning ei torke märkimisväärselt silma. Dekoratsioon kui punktuatsioon (*set as punctuation*) haarab filmi käigus kohati vaataja tähelepanu, sest on jutustusega põhjus-

48 Vt. selle kohta ka E. Näripea, Kaadrid modernistlikust ideaallinnast: “Viini postmark” ja Mustamäe. – Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk. 156–158.

49 Nt. E. Treier, “Viini postmargist”, teravatest nurkadest, kastidest ja suurpaneelmajadest. – Noorte Hääl 19. I 1968.

50 Nt. H. Luik, Siit nurgast ja sealt nurgast. – Rahva Hääl 16. I 1968.

51 C. Affron, M. J. Affron, Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

52 C. Affron, M. J. Affron, Sets in Motion, lk. 37.

likult seotud, toetades filmi süžee ja teema teatud tahke ning iseloomustades tegelaste karakterit ning sotsiaalset, kultuurilist, rahvuslikku vms. kuuluvust. Punktuatsiooni-tasandi ekspressiivne dekoratsioon esineb enamasti kallimates filmides ning püüab sihipäraselt eristuda konventsionaalsetest kujundustrateegiast. Dekoratsioon kui kaunistus (*set as embellishment*) on jutustusega veelgi tihedamalt seotud, selle retooriline jõud ja stilistiline mõjukus tekitavad teatud võõristusefekti, mis lahutab dekoratsiooni üheplaanisest realistlikkuse taotlusest ning annab sellele sümboolse väärtuse. Kaunistavad dekoratsioonid esinevad sageli ajaloolistes kostüümidraamad, aga ka sellistes filmides, mille süžee on otseselt seotud kujutavate kunstide või arhitektuuriga, näiteks "Rembrandt" (rež. Alexander Korda, 1936) või "Allikas" ("The Fountainhead", rež. King Vidor, 1949). Tehislik dekoratsioon (*set as artifice*) tõstab esile omaenese konstrueerituse; sellisele dekoratsioonile pühendatakse rohkelt ekraaniaega, see on igas mõttes esiplaanil, kandes selget mitterealistlikkuse, fiktsionaalsuse ja uute maailmade loomise taotlust. Dekoratsioon on sellel tasandil jutustuse peamine väljendaja, kahandades teadlikult süžee ja tegelaste osatähtsust, näiteks "Dr. Caligari kabinet" ("Das Kabinett des Doktor Caligari", rež. Robert Wiene, 1919), "Päikeseloojangu bulvar" ("Sunset Boulevard", rež. Billy Wilder, 1950), "Blade Runner" (rež. Ridley Scott, 1982). Viimase, viienda tasandi dekoratsioon kui jutustus (*set as narrative*), mida esineb suhteliselt harva, iseloomustab ainsasse tegevuspaika koondatud sündmustikuga filme, kus dekoratsioon ja narratiiv sulavad ühte. Selle paiga dekoratsioon võib olla nii denotatiivne, punktuieriv, illustatav kui ka tehislik, "ruumiliselt lihtne või keeruline, täpselt piiritletud või üsna laialivalguv".⁵³

"Viini postmargi" ehitatud keskkondadest – eramurajoon *versus* paneellinn – tähistab üksnes esimene selgelt teatud tegelaste meelust: rahulikus elurajoonis asuv Vaikne tänav peegeldab sealsete asukate (ennekõike Rollide naispere ning Riitsinuse) väikekodanlikku individualismi (mida ei märgi üksnes võrdlemisi väike asustustihedus, vaid ka näiteks tarade ja aedade rohkus ning kaalukus kaadrikompositsioonides) ja rõhutatud omanditunnet. Seevastu paneellinn ei seostu otseselt ühegi tegelasega: keegi neist seal ei ela, samuti puuduvad läbini positiivsed kangelased, kellega seda sotsialistlikku progressiideed kandvat keskkonda seostada. Siiski – juba Riitsinuse maja esimesel korrusel paiknev Rollide korter, mis olevat sisustatud nii, et ühtegi eset ei saaks Martini omaks pidada⁵⁴, on märk sellest, et dekoratsioonid ei markeeri selles filmis pelgalt üksikute tegelaste iseloomujooni ega mentaliteeti, vaid toetavad kujundlikult filmi peamist süžeele: Martini järk-järgulist enesekehtestamist. Nii võiks "Viini postmargi" dekoratsioonid ülalkirjeldatud raamistikus asetada kolmandasse rühma, sest see loob "ilustatuse" tasandile iseloomulikke jõulisi ning suhteliselt sageli ekraanipinda valitsevaid⁵⁵ kujundeid – kuidas siis veel nimetada kastivabriku hoo vi kerkinud paneelmaju meenutavaid kastivirnu? –, mis "seostuvad jutustuse teatud aspektidega"⁵⁶, antud juhul siis illustreerivad Martini loobumist vanadest kommetest ning uute suhtesüsteemide sisseseadmist. Kruusa ja killustikku ning toasuuri paneele vedavate veoautode vooride ja juba valminud uuelamurajoonide varal loodud ehitamisele viitav kujundistu pole sugugi asjakohatu, kui

53 C. Affron, M. J. Affron, *Sets in Motion*, lk. 38–40.

54 M. Liidja, *Komöödia sünd*. – *Õhtuleht* 7. IX 1967.

55 C. Affron, M. J. Affron, *Sets in Motion*, lk. 82.

56 C. Affron, M. J. Affron, *Sets in Motion*, lk. 38.

tõmmata paralleel samavõrra konstruktiivse isiksuselooeprotsessiga. Nõndasama tähendab Martini jõuline tõerääkimine ka ruumilist invasiooni nii abikaasa Elma ja kogu Rollide pere seni kindlalt struktureeritud isiklikku sfääri kui ka kastivabriku juhtkonna võimuareaali. Nii võib öelda, et Martini muutumine hõlmab muuhulgas ka tema isik(sus)liku ruumi laiendamist ja restruktureerimist ning “Viini postmargi” arhitektuursed opositsioonid toetavad seda teemat küllaltki reljeefselt.

Filmid võivad ruumi kasutada väga erinevatel eesmärkidel, ent mängufilmile, eriti selle peavoolulisele osale, kuhu nii “Lapeteus” kui ka “Viini postmark” kahtlemata asetuvad, on enamasti iseloomulik ruumiaspektide tugev seostumine jutustusega, andes olulist teavet tegelaste karakteri, sotsiaalse positsiooni ning mentaliteedi kohta, sätestades tegevuse aja ja koha, väljendades tegelastevahelisi suhteid ning toetades filmi üldisemaid sõnumeid. Jutustuse tegevusruumi aitavad luua kõik filmi-aparaadi elemendid ning kuigi misanstseen ja eriti dekoratsioonid, loodus- või tehiskeskkonnad on ehk ruumirepresentatsioonide välja- paistvaimad kandjad ning arhitektuursed vormid silmatorkavaimad kujundiloojad, võivad ka kaameratöö, montaaž ja heli komponeerida põnevaid narratiivseid paiku.

Film, Space and Narrative: 'What Happened to Andres Lapeteus?' and 'The Postage-Stamp of Vienna'

Summary

Each film creates its own characteristic chronotope, in Mikhail Bakhtin's sense¹, which marks the spatio-temporal framework of the narrated story (time and place of the plot), determines the situations and relations between the characters, and conveys various more general messages and value criteria. However, besides what is being depicted, the way it is depicted must also be kept in mind. Film commands diverse equipment, apparatus that help create a three-dimensional world on a two-dimensional screen, 'where space and time are compressed and expanded'², and manipulates all spatio-temporal, narrative and formal aspects. This is a set of effective techniques and methods³ which considerably influence the patterns of meaning of the film text as a whole. Besides the narrative, camera-work, montage, different elements of the *mise-en-scène* and sound comprise a formal system that inevitably constitutes a factor that creates a message⁴, from the viewpoint of both the artists and spectators.

As the above-mentioned formal elements have been constantly changing over time and space, at different periods and geographical locations, establishing new and, almost always, unique associations with the narratives in feature films, their comprehensive mapping is practically impossible. The current article therefore approaches the issues of film space in the form of case analysis, tackling and comparing two films: 'What Happened to Andres Lapeteus?'⁵ and 'The Postage-Stamp of Vienna'⁶. I will examine how the films use spatial aspects and whether and how the depicted environments merge with the lines of the narrative. The first part of the

article is a more general form analysis, guided by David Bordwell's claim that the work's 'content comes to us in and through the patterned use of the medium's techniques'⁷, and by the theses of Alexander Prokhorov⁸, a researcher of 1960s Soviet cinema.

1 See M. M. Bahtin, *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics*. – *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. M. Holquist, trans. C. Emerson, M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 84–258.

2 J. Hopkins, *A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation*. – *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Eds. S. S. Aitken, L. E. Zonn. Lanham, London: Rowman & Littlefield, 1994, p. 47.

3 The apparatus theory was one of the leading frameworks in film studies in the 1970s, which emerged from semiotics and psychoanalytical theory, mainly based on the ideas of Jacques Lacan and Louis Althusser.

4 See, e.g., D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill, 2004, p. 175ff; J. Gibbs, D. Pye, *Introduction*. – *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Eds. J. Gibbs, D. Pye. Manchester, New York: Manchester University Press, 2005, p. 10.

5 'Mis juhtus Andres Lapeteusega', dir. Grigori Kromanov, cinematographer Mikhail Dorovatovskiy, set designer Linda Vernik, Tallinnfilm, 1966. Screen version of Paul Kuusberg's novel 'The Case of Andres Lapeteus' (1963), script by Paul Kuusberg.

6 'Viini postmark', dir. Veljo Käsper, cinematographer Harry Rehe, set designer Rein Raamat, Tallinnfilm, 1967. On the basis of Ardi Liives's play of the same title, script by Ardi Liives.

7 D. Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005, p. 32; see also D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art*, p. 175ff.

8 A. Prokhorov, *Inherited Discourse: Stalinist Tropes in Thaw Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. – <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-07242002-135513/>. A. Prokhorov, *The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s*. – *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*. Ed. A. Prokhorov. Pittsburgh, 2001, pp. 7–28. – <http://www.rusfilm.pitt.edu/booklets/Thaw.pdf>.

In the Estonian context, the 1960s are considered the era of the ‘rebirth of national film’⁹, when professionals educated in Moscow and Leningrad took over the baton from guest artists (mostly directors) who were dominant in local film-making during the post-war decades. In the general cultural arena, film still remained in the role of a ‘big loner’, as Lennart Meri bitterly admitted in 1968.¹⁰ ‘What Happened to Andres Lapeteus?’, and partly also ‘The Postage-Stamp of Vienna’ were both films that, nevertheless, managed to attract the attention of the public and of critics.

Narrative and Presentation: Connections with Soviet ‘New Wave’ Cinema

‘What Happened to Andres Lapeteus?’ presents a personal drama with desolate undertones against the background of insecure social circumstances during the decades after the Second World War. The protagonist Andres Lapeteus is shown as an outwardly successful man, who shrewdly operates under sensitive political conditions and achieves material prosperity and a relatively stable social position. However, his superficial ascending trajectory is opposed by a chain of questionable personal choices, soon to become fatal.

The plot of ‘The Postage-Stamp of Vienna’ centres on the topic of telling the truth. The story, in a farcical tone, tells of the (re)-establishing of the authority, both in his professional and family life, of Martin Roll, a skilled worker in a box factory and a keen philatelist.

Alexander Prokhorov, who received his PhD in 2002 from Pittsburgh University for his thesis ‘Inherited Discourse: Stalinist Narratives in Thaw Culture’, proves quite convincingly that, although during the 1960s film-makers regarded their work as an an-

tithesis of Stalinist cinema, they still focused – true, in a modified form – on the essential topics of Stalinist culture: the positive hero, family and war. At the same time there was a significant shift in scale: the grand heroism of Stalinism was replaced by more chamber-like and personal achievements, the domestic milieu often replaced battlefields, the (nuclear) family no longer reflected only the Big Family of Nations, and the (male) individual, whose identity, personal self-expression and world of perception formed the core of the stories, was preferred to the masses. The iconography connected with heroes and scoundrels went through a remarkable transformation. Another significant aspect was restoring the revolutionary mentality lost in the course of the Stalinist regime, and returning to the ‘pure’ Leninist ideals of the 1920s.¹¹ These narrative features are present in both films, in one way or another.

The mainstream of Stalinist film officially rejected the Soviet avant-garde’s experimental manner of depiction of the 1920s, which relied on various film technologies, primarily on the possibilities of montage. The period of the ‘Thaw’, in the second half of the 1950s, introduced new means of expression which preferred visual aspects to narrative and sound aspects. Following the example of European ‘art cinema’, film-makers started experimenting with different screen technologies (quick-paced montage, which did not always follow the principles of spatio-temporal clarity, frequent dissolves, complicated panoramic shots and subjective point-

⁹ Ö. Orav, *Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, p. 20.

¹⁰ L. Meri, *Suur üksiklane*. – *Sirp ja Vasar* 1968, February 9.

¹¹ A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, pp. 30–31, 51ff; A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, p. 8ff.

of-view camera patterns¹²). What was mostly revived from the history of Soviet film were the montage techniques of the avant-garde of the 1920s. However, the avant-garde style was imitated or quoted almost always at elevated narrative moments, when the story was momentarily halted in order to, for example, convey a character's strong emotions and his subjective point of view. By the time of the Thaw, the 1920s avant-garde had become part of the canon, and its usage supported the diversifying of the narrative regime created in the 1930s¹³, rather than trying to undermine the ideology on which it was based.

Innovative visual style elements can be found in abundance both in 'The Postage-Stamp of Vienna' and in 'Lapeteus'. In that sense, 'What Happened to Andres Lapeteus?' is more interesting and diverse, although "The Postage-Stamp of Vienna" also offers some dynamic pictorial solutions. Many of those are a part of the field of cinematography and montage. 'Lapeteus' and 'The Postage-Stamp of Vienna' are similar in the usage of low-angle close-ups, which often focus on only the most important character at a given moment, pointing to his (power) relations with other characters, his superior position, and his self-confidence.

Film Space

'Lapeteus' and 'The Postage-Stamp of Vienna' are connected by a common geographical location and relative proximity on the diegetic and the real time axis: the films were completed within one year of each other, and both depict events happening in contemporary Tallinn. At the same time, they create two rather different space models, emphasising divergent film elements and methods to unite space and narrative. 'Lapeteus' is dominated by a strongly personified space, where

the existing place of action, or one specially created for the film, alludes to the state of mind of some characters, notes his or her social position and value criteria, or has the function of expressing the (power) relations between people. In 'The Postage-Stamp of Vienna', on the other hand, characters are depicted in a caricatured manner by means of spatial polarities; in addition, there is a clear aim of drawing mental parallels between the environment and some developments of the plot. Elements of architecture and interior design as images are more strikingly marked in 'The Postage-Stamp of Vienna', whereas in 'Lapeteus' the constructed environment and its details are woven into the narrative in a much more refined and polished manner. 'Lapeteus' is more focused on filigree cinematography and the characters' placement in each shot, as well as montage that maintains the continuity in the relatively fragmented plot, which leaps both in time and space. 'The Postage-Stamp of Vienna' is more keen on (studio) decorations and a constructed environment. These differences are partly caused by the diverse genres of the two films: 'Lapeteus', as a drama of relationships and the individual, indeed concentrates on human nature and relations, whereas the other film, in true comedy genre, 'animates' the inanimate objects in the surrounding environment as a source of comical situations. We could refer here to such comedy classics as Charlie Chaplin and Jacques Tati, as well as, for example, to René Clair's film 'À nous la liberté' (1931). The latter is associated with 'The Postal-Stamp of Vienna' by the imagery of modernist ar-

12 A. Prokhorov, *The Unknown New Wave*, pp. 12–13.

13 A. Prokhorov, *Inherited Discourse*, pp. 62–67.

See also A. Maimik, "Hullumeelsus" – modernistlik üksiklane 1960. aastate eesti mängufilmis. – *Teater. Muusika. Kino* 1999, no. 11, p. 85.

chitecture. A significant difference between the treatment of space in the films also exists in their locations: ‘Lapeteus’, as mentioned above, was mostly filmed in a natural setting, whereas ‘The Postage-Stamp of Vienna’ mainly uses pavilion shots.

Films can use space for vastly different purposes, creating compact and unique time-spaces, together with the narrative. However, feature films, especially those of the mainstream, where both ‘Lapeteus’ and ‘The Postage-Stamp of Vienna’ are certainly placed, are mostly characterised by the strong association of spatial aspects with the narrative, thus offering significant information about the personalities of the characters, their social positions and mentalities, fixing the time and place of action, expressing the relations between the characters and supporting the film’s more general messages. All elements of the film apparatus help create the narrative’s space of meaning and, although the *mise-en-scène* and especially sets, as well as the natural or artificial environments, carry the spatial representations better and architectural forms produce more remarkable images, fascinating narrative places can also be produced by cinematography, montage and sound.

*Translated by Tiina Randviir
proof-read by Richard Adang*