

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA  
Teatrikunsti õppekava

Pirte Laura Lember

**AUTORIFILMI “EIMISKI ON VAIKNE” LOOMINE NÄITLEJAÕPPE  
KOGEMUSEST LÄHTUDES**

Lõputöö

Juhendaja: Jürgen Volmer, BA, filmikunsti spetsialist

Viljandi 2023

## Resümee

Loov-praktilise lõputöö „**Autorifilmi „Eimiski on vaikne” loomine näitlejaõppe kogemusest lähtudes**” eesmärgiks oli avada noore näitleja võimalusi endale näitleja erialast tööd pakkuda ning kirjeldada tema teekonda näitlejast autoriks/kunstnikuks. Töö on loodud lühimängufilmi „Eimiski on vaikne” loomisprotsessi analüüsides. Esimeses osas kirjeldatakse lühifilmi „Eimiski on vaikne” tootmisprotsessi. Teises osas käsitletakse režissööri koostööd erinevate meeskonnaliikmetega, nii nagu see peaks toimima filmiõpikute alusel ning võrreldakse seda töö autori lähenemistega filmi „Eimiski on vaikne” loomisel. Ilmneb, et näitlejaõppe läbinud režissööri teadmatus tehnilises vallas osutus kasulikuks ning kõige suuremaks takistuseks oli näitleja erialaste ülesannete täitmine. Kolmas osa kätkeb endas töö autori järeldusi lähtudes autorlusest, kogemusest näitlejana ja ootuste ning reaalsuse kõrvutamisesest. Töö on üles ehitatud tuginedes teoreetilisele materjalidele, kuhu on lisatud autoripoolne analüüs. Võtmesõnad: autorifilm, režissöör, stsenarist, operaator, näitleja, vastutus, filmiõpe.

## Abstract

The aim of the practical thesis **„Creating auteur film „Nothingness is Silent” based on the experience of an actor's education”** was to explore the possibilities of freelance actors to create jobs for themselves and to describe their journey from actor to author. The thesis achieved these objectives by analyzing the production process of a short film called **„Nothingness is Silent”**. The first part describes the production process of the short film. The second part discusses the director's collaboration with different members of the film crew, as it should work according to film textbooks, and compares it with the author's approach to creating the film **„Nothingness is Silent”**. It became clear that the director's lack of technical knowledge due to completing an actor's education proved useful, and the biggest obstacle was fulfilling the actor's professional responsibilities. The third part contains the author's conclusions based on authorship, experience as an actor, and the comparison of expectations and reality. The work is based on theoretical materials, with added analysis from the author. Keywords: auteur film, director, screenwriter, cinematographer, actor, responsibility, film education.

## Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Lühifilm „Eimiski on vaikne” .....	7
1.1 Filmi lühikirjeldus.....	7
1.2 Meeskond.....	7
1.3 Tootmisprotsess.....	9
2. Autorlusest ja koostööst.....	11
2.1 Koostöö stsenaristiga.....	11
2.1.1 <i>Kuidas luua suurepärase stsenaariumi?</i> .....	12
2.1.2 <i>Filmi „Eimiski on vaikne” stsenaariumi loomine</i> .....	14
2.2 Koostöö operaatoriga.....	16
2.2.1 <i>Milles seisneb operaatori ja režissööri koostöö</i> .....	17
2.3.2 <i>Operaatori ja režissööri suhe filmis „Eimiski on vaikne”</i> .....	18
2.5 Koostöö näitlejatega.....	19
2.5.1 <i>Kuidas tagada parim näitlejatöö ja näitleja ning režissööri vaheline koostöö?</i> .....	19
2.5.2 <i>Näitlejatöö ja töö näitlejatega filmis „Eimiski on vaikne”</i> .....	21
3. Järeldused.....	25
3.1 Enne ja pärast filmi - ootused, lootused, reaalsus.....	25
3.2 Autorlus.....	26
3.3 “Eimiski on vaikne” kogemus näitlejaõppes.....	26
Kokkuvõte.....	28
Kasutatud allikad.....	29
Lisa.....	30
Lisa 1.....	30

## Sissejuhatus

Valisin enda lõputöö loov-praktilises osas autorifilmi loomise. Film, kui meedium pakub võimalust laiaks fantaasia lennuks, filmis saab ellu viia surreaalseid hetki, mis laval on võimatud. Filmi tegemine on äärmiselt keeruline kunstiline ettevõtmine. Filmitöö on ainus loominguline ettevõtmine, mis hõlmab pea kõiki kunstivaldkondi: kirjutamine, fotograafia, maalimine, näitlemine, muusika, tants ja arhitektuur. Filmitöö tegijal tuleb iga filmi loomisel võtta vastu väljakutse jutustada lugu pildi ja heli abil. Filmitegijatel on mitmeid põhjusi, miks nad soovivad filmi teha. Nad võivad olla erinevate tugevuste ja taustadega, olles kas peamiselt kirjanikud, näitlejad või omadest teadmisi muusikast, teatrist, kinematograafiast, montaažist või disainist. Filmi tegemise eesmärk võib olla meelelahutuslik, emotsionaalne väljendus, loo jutustamine, sõnumi edastamine, unistamine, kujutlusvõime kasutamine ja kire teiste inimesteni viimine, mis neid tegijaid innustab. „Filmmaking takes time, patience, dedication, commitment, and an understanding of the process in its totality.” (Lobrutto, 2002)

Näitlejatudengina, kes läheb tööpõllule suure tõenäosusega vabakutselisena, tõstatisid minu jaoks olulised küsimused: Kui suur roll on mul endal tulevikus endale näitleja erialast tööd pakkuda? Kuidas kasvada näitlejast kunstnikuks/autoriks, kes on suuteline nägema suuremat pilti kui rollilooma ja mõtestama ning looma terviklikke performatiivseid kunstiteoseid (lavastused, performace'id, filmid jne)?

Selleks, et nendele küsimustele vastus leida tuli mul see teekond ise läbi käija. Kuna olen alati olnud suur filmihuviline soovisin ennast proovile panna Lobrutto mainitud ettevõtmises, mis hõlmab kõiki kunstivaldkondi ja pakub seeläbi palju erinevaid võimalusi ennast proovile panna ja kunstnikuna kasvada. Võtetel olles olen tundnud huvi erinevate filmitegemise stiilide vastu ning väga hästi enda nahal tunda saanud, millised meetodid näitlejaga töös toimivad ning, millised mitte. Kuna film on meedium, mis mind tänasel päeval kõige enam kõnetab otsustasin end proovile panna režissöörina.

Üheks filmitegemise viisideks, mis mind viimastel aastatel eriti huvitanud on autorifilm. Näitleja autoripositsiooni käsitlesin enda seminaritöös kui uurisin näitleja autorlust jäädes erialase töö raamidesse. Filmi tehes otsustasin nihutada autorluse piire ja võtta autori vastutus terve projekti ees. Kuna tahtsin end proovile panna autorifilmi luues otsustasin olla lisaks režissöörile ka näitleja ning soovisin kindlasti olla kaasatud ka stsenaariumi kirjutamise protsessi, nii sain tajuda vastutust kõige suuremas mahus ja hüpata pea ees tundmatusse.

Jan Teevet on öelnud intervjuus Kaspar Viilupile, et: „Me teame näitlejat kui inimest, meisterlikku käsitöölisi, kes loob rolle, mida on hea vaadata. Palju vähem teame näitlejaid või

lavastajaid kui selge autoripositsiooniga kunstnikke.” (Viilup, 2023) Eesmärk oli leida endas autoripositsiooniga kunstnik.

## 1. Lühifilm „Eimiski on vaikne”

Lühifilmi „Eimiski on vaikne” eesmärk oli panna proovile enda loomingulisi impulsse laiemalt kui rolliloome. Ma tahtsin luua keskkonna, kus kõigil osapooltel oleks võimalik loominguliselt panustada, nii nagu seda tegi omal aja teater NO99. Minul oli kindel visioon aga puudus filmi tegemise kogemus seetõttu olin alati avatud kõigi teiste meeskonnaliikmete soovitudele ja ettepanekutele.

„Eimiski on vaikne” ei olnud siiski ainult pelgalt katsetus enda autorluse piire kombates, vaid ka loominguline eneseväljendus. Mul oli mõnda aega peas mõlkunud soov endale olulisi teemasid filmikeelde tõlkida ja huvi selle vastu oli suur. Lõputöö praktiline formaat pakkus mugavat ja turvalist võimalust need mõtted teoks teha. Lingi, filmi mustale reale juurdepääsuks, leiab töö peatükist Lisad.

### 1.1 Filmi lühikirjeldus

Film algab, kui peategelane Marta lahkub peojärgsel hommikul sõbra korterist ja leiab end keset olme- ja siseemaailma müra. See müra tekitab Martas seisundi, mis juhib ta kohtumisele enda hirmude, ihade ja traumadega. Marta satub ühte vanasse mahajäetud majja, kuid see on kõigest näiline pealispind (kuju/vorm) kummalistest asjadest, mis Martaga toimuma hakkavad. Ta kohtub kummaliste tegelastega, kes tema enda sisevestlusi peavad ning tulevikuvõrsiooniga iseendast, kes juhib ta vaatlema ürgse mehe ja naise intiimset hetke, mis kätkeb endas Marta salaihasid ja -armastust. Kõik kulmineerub tagasihüppega hetke lõpsepõlvest, mil sai alguse müra Marta peas, hetke, mil tema vanemad otsustasid lahtutada. Olles kogunud kõike seda virrvarri, suudab Marta lõpuks iseenda ja oma isaga rahu teha. Talle meenub luuletus, mida isa talle lapsepõlves luges, kuid nüüd on luuletus omandanud hoopis teise tähenduse - selle kordamine on Martale abiks keerulistes olukordades, see toob temasse rahu, vaikuse ning selguse. Filmi lõpuks leiab Marta leevenduse ja rahu, võib-olla, et isegi rõõmu eneses.

### 1.2 Meeskond

Minu eesmärk režissöörina oli lasta kõigil osapooltel panustada loominguliselt ja anda neile vabadus katsetamiseks. Kõik said võimaluse proovida midagi esimest korda. Mul oli kindel

visioon, kuid olin alati avatud pakkumistele ja muudatustele, sest olin üks kogenematumaid terves tiimis. Suutsin luua meeskonna, kes tundis minust paremini filmi tehnilist poolt ja omas rohkem kogemust. Kuid filmi sisu ja, mis kogemuse see publikule andma pidi, oli minu juhtida.

Tiimiliikmeid valisin selle järgi, kellega oli mul endal näitlejana filmis töötades hea koostöö olnud ja kelle tööd olin saanud kõrvalt jälgida ning imetleda. Mul oli nende kõigiga isiklik kokkupuude olnud ja nemad tundsid seeläbi ka mind ja tööd, mida mina teen ning kuidas mõtlen. Stsenarist Frida Jantson-Köstner on minu endine kursuse- ja mõttekaaslane, kellega olime palju arutanud ja fantaseerinud koos filmi loomise üle ning seetõttu pöördusingi tema poole ja minu õnneks oli ta nõus. Minu üllatuseks olid ka kõik tehnilise poolega seotud inimesed (operaator - Annika Väljataga, produtsent - Jennifer Marisse Cohen, helirežissöör - Kreete Kokovkin, valgusmeister - Kai Jürimäe ja monteerija - Roland Abel) kohe nõus selles hulljuges eksperimentaalses projektis kaasa tegema. Enamikega neist olin kokku puutunud kui nad olid veel filmitudengid, kuid sel hetkel kui hakkasime filmima oli tegu juba kooli lõpetanud noorte filmitegijatega, seetõttu tundsin, et minu projekt on heades kätes. Keeruliseks osutus filmikunstniku leidmine, sest kunstnike osas mul endal kokkupuuted puudusid ja esialgne stsenograaf pidi kahjuks meie projektist loobuma. Peale pikki otsinguid leidsime ühise keele EKA-s stsenograafiat õppiva Clara Jantson-Köstneriga.

Näitlejate leidmine osutus kõige keerulisemaks osaks meeskonna loomisel. Minu kursusekaaslastest (Liisbeth Kala, Johanna Vaiksoo ja Theodor Tabor), keda soovisin kaasata olid kõik kohe nõus. Keerulisemaks osutus professionaalsete näitlejate leidmine väljaspool kooli. Näitlejate valikul lähtusin väga palju nende eelnevatest töödest ja tüpaažist ning enda tunnetusest, kes võiks sobida. Castingut ei pidanud vajalikuks, kuna tegu oli tudengiprojektiga, olin õnnelik kui keegi oli üldse nõus oma aega ja ressursse minu projekti panustama. Kuna ühte rolli oli mul vaja leida väga spetsiifilist tüpaaži ja keegi professionaalsetest näitlejatest, kelle poole pöördusin kahjuks osaleda ei saanud, osutus valituks Liisbeth Kala ema Tiina Saar-Veelmaa, kes oli siis veel samuti tudeng Soome teatrikoolis: Actors Academy of Finland. Kui üldiselt näitlejate otsingul põhinesin enda soovidel ja kõhutundel siis Johannale stseenipartneri leidmisel lähtusin paljuski Johanna enda tunnetusest ja soovist, kellega tema tahaks koos mängida. Stseen oli väga intiimne ja nõudis näitlejatelt palju lähedust, piiride kompamist ning mugavus- ja turvatunnet üksteise suhtes. Ühiselt langetasime otsuse Ragnar Uustali kasuks, kes oli ka lahkesti nõus kaasa tegema. Ülejäänud näitlejateks sai valitud Kristiin Räägel, Helgur Rosenthal ja Aarne Soro. Samuti oli tarvis leida sobiva väljanägemisega ja sõnakuulelik koer. Kuna minu kehastatud tegelane pidi

kõige rohkem koeraga kokku puutuma, oli kõige lihtsam otsida sobivat koera enda tuttavate seast, niisiis osutus valituks koer Ressy, kes on minu elukaaslase pere koer.

### 1.3 Tootmisprotsess

Filmi valmimise protsess jaotub kolme etappi: eeltootmine, filmivõtted ja järeltootmine. Eeltootmise faasis alustasime stsenaariumi loomisega 2022 aasta jaanuaris. Samal ajal oli mul kinnitatud juba ka filmi produtsent, kelle abiga sai alustada ülejäänud tiimi loomist kui esialgne terviklik stsenaarium valmis oli. Tehnilise meeskonna valimise ja suhtluse nendega võtsin enda peale, sest minul oli parem ülevaade tervest protsessist ja lõppeesmärgist. Samuti oli mul kõikide potentsiaalsete tiimiliikmetega varasem kontakt olemas, mida filmi produtsendil sel hetkel ei olnud. Järgmine oluline etapp oli näitlejate ja filmivõtete lokatsioonide leidmine. See töö käis paralleelselt, mina tegelesin produtsendi abiga näitlejate otsimisega ning tema tegeles lokatsioonidega. Järgmiseks oluliseks etapiks oli filmi eelarve koostamine, et toetusi küsida. Eelarve koostamist alustasime koostöös erinevate tiimi liikmetega mai kuus. Olime otsustanud raha küsida Viljandi linnalt ja TÜVKA-st. Sellega läks meil kiireks, sest taotluste vastuste kättesaamine võttis aega. Juunis selgus, et Viljandi linnalt saime soovitud palju vähem toetust. Niisiis oli tarvis teha juuni alguses Hooandja kampaania. Selleks tuli meile appi Režissöör ja fotograaf Meel Paliale. Hooandja valmis umbes nädalaga. Hooandjas toetuste kogumiseks oli meil kuu aega, sest filmivõtted olid planeeritud juuli keskpaika, 18. juuli - 21. juuli 2022. Enne võtteid vaatasime üle ja kinnitasime produtsendi, operaatori ja valgusmeistriga võttepaigad. Võtted tuli ette valmistada ka kogu tehnilise tiimiga, selleks tegime koosolekuid operaatori ja valgusmeistriga, lõime üheskoos operaatoriga filmi piltstenaariumi ning arutasime kõik võttepäevade etapid samm sammult läbi, et vähendada ajakulu.

Kui võteteks oli kõik tehniline ettevalmistus tehtud tuli mul enda eelhäälestusega tegeleda, olles olukorras esimest korda ja kandes kogu vastutust enda õlul pidin suutma võtetel jääda rahulikuks ja väga hästi enda tegemistes nii näitleja kui režissöörina orienteeruma. Abiks olid vestlused kursuse juhendaja Katariina Undiga, kes on ise olnud samuti lavastaja ja näitleja rollis samaaegselt. Katariina toonitas, et eelhäälestus sellises olukorras on kriitilise tähtsusega, et olla parem juht kõigile meeskonnaliikmetele ja tagada enda poolt parim sooritus. Mul tuli endale pidevalt meelde tuletada, miks ma selle teekonna üldse ette võtsin ning planeerida enda tegevus läbi detailse täpsusega. Selleks korraldasin kohtumisi tiimiga, kus panin paika võtetega seotud reeglid ja piirid, andes neile teada, mida

neilt ootan kui mul tuleb ümberlülitada režissööri rollist näitleja rolli.

Filmivõtetest esimese päeva olime Tallinnas ja teised kolm veetsime Nurtu koolis Raplamaal. Selleks oli renditud kaubik ning organiseeritud kõigi meeskonnaliikmete transport. Võtted sujusid ilma igasuguste tehniliste viperusteta, ainsateks probleemideks, või nagu Mihkel Kuusk neid enda lõputöös „Etenduskunstnikust kunstnikuks lühimängufilm „Lend näitel” tabavalt nimetas - lahendamist vajavad mõistatused -, oli võidujooks ajaga ning minu enda režissööri- ja näitleja töö tehnilised errorid. (Kuusk, 2021)

Filmi järeltootluses pannakse võtetel filmitud materjal kokku ja viimistletakse ühtseks tervikuks- filmiks. Esimeseks etapiks oli filmimontaaž. Usaldasin ka sel juhul väga palju monteeri ja loomingu otsuseid ja valikuid, sest olime filmi temaatika ja lõpptulemuse üle palju ja pikalt vestelnud ning teadsin, et monteeri mõistab minu maitset ja soovitud lõpptulemust. Paari esimest rida vaatasime monteeri ja tegime parandusi ning arutasime pikalt võimaluste üle. Peale neid kohtumisi jätsin ta oma pead. Iga natukese aja tagant saatis ta mulle uusi versioone jookvalt tegelesin ka nende ülevaatamise ja kommenteerimisega. Ühel hetkel olime sunnitud kinnitama lõpplahenduse, sest aeg surus peale. Järgnevalt liikus film helitöötlemisse ja on seal praegugi. Edasised etapid on filmi värvi määramine ja subtiitrite ning lõputiitrite koostamine. Mõlemad etapid on töös ja peavad valmis saama enne 24.05.2023, mil toimub esilinastus. Kokkuvõttes võttis 10 minutilise lühifilmi valmimine aega aasta ja neli kuud.

## 2. Autorlusest ja koostööst

Filmi loominguks ja kunstiliseks juhiks on režissöör. Režissöör võib liituda projektiga juba kirjutamise või eelproduktiooni faasis ning lahkuda sellest alles järelproduktiooni ajal. Seega võib režissöör olla kaasatud kõigisse faasidesse, nagu helikujundus, stsenaariumi loomine, montaaž, kuni film on valmis. Teisisõnu vastutab režissöör filmi loominguks protsesside eest varajastest kavandamisest kuni valmimiseni. (Dancyger, 2006)

Kuigi üldiselt töötab režissöör kõige tihedamalt produtsendiga, kes vastutab filmi organisatoorse ja finantsjärelevalve eest selle filmilevi lõpuni, on antud töö fookus suunatud koostööle loominguks ja tehniliste osakondadega vahel. Käesolev peatükk on koostatud tuginedes filmitegemise õppematerjalidele ja minu enda kogemusele „Eimiski on vaikne” lühifilmi valmimisel. Peatükk toob välja erinevuse, kuidas peaks filmi tegema ja kuidas tegin filmi mina, näitlejaõppes olev tudeng. Millised eelised ja miinused on filmi tegemisel kui režissöör on keegi, kes omab filmi vallas kogemust vaid näitlejana ja huvitub autorikinost ehk tahab kõike samaaegselt ja ise teha? Seetõttu olin antud filmi režissöör, näitleja ja kaasatud ka stsenaarium kirjutamise protsessi.

### 2.1 Koostöö stsenaristiga

Stsenaariumi autor on üldjuhul stsenarist, kes töötab koos režissööriga. Režissööri sisend on enamasti üldine idee või lugu, tunne või teema, mida ta soovib käsitleda. Autorikinos on tavapärase, et stsenarist on režissöör ise ning stsenarist kaasub vaid toimetaja rollis.

Filmiõppe materjalides toonitatakse stsenaariumi olulisust, stsenaarium on terve filmi karkass. Karkass, mis hoiab kõiki erinevaid filmi loominguks ja tehnilisi valdkondi ühel joonel ning määrab nende töö suuna. Asudes filmi looma näitlejakogemusest lähtudes, ei suhtunud mina stsenaariumisse kui filmi kandvasse alustalasse. Pidasin stsenaariumit pigem märkmeid täis juhiseks režissöörile, et hiljem töötada efektiivselt kogu tiimiga, eriti näitlejatega. Antud alapeatükk avab hea stsenaariumi kirjutamise põhitõed. Teises alapeatükis kirjeldan enda teekonda filmi „Eimiski on vaikne” stsenaariumi loomisel.

### 2.1.1 Kuidas luua suurepärast stsenaariumi?

Linda M. James on Inglise kirjanik, stsenaarist ja õpetaja. Enda raamatus „How do write great screenplays and get them into production” toob ta välja alustavate stsenaaristide vead ning pakub abivahendeid, kuidas neid vältida. Paljud algajad alustavad oma stsenaariumi kirjutamist algsest (sageli suurepärasest) ideest, kuid jätavad kirjutamise pooleli, sest neil puudub lõppeesmärk. Kui ei tea kuhu lähed ei jõua sa ka kunagi kohale. „You need to know your destination.” (James, 2009) James rõhutab, et enne stsenaariumi kirjutamist tuleb läbida palju tülikaid ja aeganõudvaid vaheetappe, et kirjutama asudes sujuks kõik võimalikult latusalt ning, et stsenaarist teaks täpselt millest ja miks ta kirjutab. Vaheetapid nagu näiteks iga stseeni detailne lahtikirjutamine ja tegelaste, filmi ning loo kohta abistavatele küsimustele vastamine jäävad paljudel entusiastlikel alustajatel tegemata. Palju põnevam on kohe stsenaariumi kirjutamisega alustada. Sellise spontaansuse probleem on aga see, et idee kipub kaduma ja vajutakse segadusse ning meeletehisesse. Kogu ettevalmistus, mida tuleb enne kirjutamist teha, aitab vältida seda, et kirjutamisprotsess poole peal ummikusse jookseb, sest ei ole enam teada, kuhu see jõudma peaks. (James, 2009)

Jamesi kohaselt tuleb enne kirjutamise alustamist vastata kümnele lihtsale küsimusele terve filmi ja loo kohta. Need 10 küsimust on teejuhiks kui kirjutamise ajal peaks inspiratsioon või siht silme eest kaduma. Alljärgnevalt olen välja toonud nende küsimuste eesti keelsed tõlked:

1. Millest sinu lugu räägib? (Paari lausega)
2. Millises žanris see on? (Komöödia? Õudus? Põnevik? Draama?)
3. Milline on filmi meeleolu? Näiteks ärev/koomiline/müstiline/liigutav/hirmutav jne.
4. Millises ajaperioodis film toimub? (Päev, kuu, aasta, mitme aasta või sajandi vältel? Kas midagi muutuks kui film leiaks aset mõnel teisel ajaperioodil?)
5. Kes on peategelane (protagonist)? Kes on talle vastanduv tegelane (antagonist)?
6. Millisel viisil kavatsed oma lugu jutustada? Järjestikku, kus üks sündmus on seotud teisega ajalise järjestuse kaudu? Või kavatsed aeg-ajalt tagasi hüpata *flashback*'ide kaudu? (Ilmselgelt keerukam)
7. Kui palju tegevuskohti on sul vaja nende ajaperioodide illustreerimiseks? Kas kõik need paigad on vajalikud? Miks?
8. Millised konfliktid sinu loos aset leiavad? (Mida teie tegelased tahavad? Milliseid takistusi neile loote?)
9. Kuidas suudavad sinu peategelased neid takistusi ületada, et jõuda oma eesmärgini?

10. Kas sinu lool on ka kõrvaline süžee, mis mingil moel seostub peamise süžeeaga?

(Mõnel stsenaariumil on neid rohkem kui üks, kuid ärge endale liiga palju tööd tehke.)

Kui neile küsimustele on vastused leitud on aeg keskenduda detailsemalt enda filmi peategelasele/tegelastele. Äärmiselt oluline on peategelasele luua tugev eesmärk ja lisada loosse üks või mitu tegelast (antagoniste), kes püüavad teda selle eesmärgi saavutamisel takistada. Samuti on relevantne, et vaatajad samastuksid peategelasega. Nii tekib neil temaga side ja nad kaasavad end tema võitlusesse. Kõige lihtsam ja parem viis panna vaatajaid tegelasega samastuma või talle kaasa elama on välja tuua mõni trauma tegelase minevikust, mis põhjendaks tema käitumist ka olukorras, mis võibolla muidu kaasaelamist ei soodusta. (*ibid*, lk 19-20)

Lugu tuleb kirja panema hakata pärast filmi üldmulje, sisu ja tegelaste välja töötamist. Kuna film on ennekõike visuaalne meedium siis tuleb silmas pidada, et juba filmi kirjutades mõeldaks tekstist kui piltide jadast. Tekst, mida lugedes tekiks visuaalsed stseenid lugeja peas, dialoog, mis on usutav ja täpne ning detailne. Sel viisil tekivad täpsed kirjeldused stseenidest ja olustikust, mis tulevad kasuks režissööril töös stsenograafi ja tehnilise tiimiga. (James, 2009)

Vincent Lobrutto on Ameerika kirjanik, filmitegija ja õppejõud. Lobrutto on arvamusel, et see sama loo visualiseerimise nipp stsenaariumi kirjutajatele võib väga hästi olla pärit Aristotelese teosest "Luulekunstist". See Vana-Kreeka filosoof sundis draama loojaid arendama jutustust visualiseerides tegevust nagu kirjutaja oleks ise olnud kohapeal ja näinud kuidas sündmused hargnevad. Stsenaariumi kirjutamise ajal tegevuse visualiseerimisega saab stsenarist teha kaalutletud otsuseid selle kohta, mis on loo jaoks sobiv, ning välja juurida ebakõlad ja häirivad tegurid, mis ohustavad loo loogilist kulgemist. (Lobrutto, 2002)

Lobrutto on arvamusel, et filmi tehes võib olla tegijate lähenemine tegelikult ükskõik milline - traditsiooniline, mittetraditsiooniline või eksperimentaalne. Ei pea kindlalt kinni pidama reeglitest ja struktuurist. Kui aga lugu on ebaoluline, kujutlusvõimetu, ebaselge või halvasti konstrueeritud, siis ei ole ka ülejäänud filmimeeskonnal materjali milleg atöötada ja võimalust anda panus enda loominguga terviku loomisel. (*ibid*, lk 8)

Mõlemad autorid toonitavad hea stsenaariumi olulisust, mis on saanud alguse heast lõpuni läbi mõeldud ideest, sest stsenaariumist saab kõik alguse, ennekõike töö kogu ülejäänud filmimeeskonna jaoks. Kõik filmid algavad idee või kontseptsiooniga. Stsenaariumi ainus eesmärk on olla plaan, mida kasutatakse filmi tegemiseks. Tuleb kirjutada visuaalselt, et

režissöör, stsenograaf ja operaator saaksid stsenaariumi tõlgendada. (Lobrutto, 2002)

Ameerika filmirežissöör Martin Scorsese on välja toonud tõsiasja, et kõige parema koostöö võtmeks on see kui kõik asjaosalised annavad endale aru, et tehakse ühte ja sedasama filmi, kui eesmärk kuhu jõuda on kõigile selge. (Weston, 2017)

### **2.1.2 Filmi „Eimiski on vaikne” stsenaariumi loomine**

Koostöös stsenarist Frida Jantson-Köstneriga lähenesime kirjutamise protsessile mitte James'i vaid Lobrutto kohaselt, pole oluline kuidas, peaasi, et sisu on hea ja kõnekas. Meil oli teema (milleks oli enesemüümine) ja minul oli idee - tegelikult tuleb seda nimetada tunnetuseks või tajuks, - mida soovisin vaatajas filmi kogedes tekitada. Üritasime Fridaga leida vormi, läbi mille see tunne vaatajani viia. Kuna olime mõlemad antud olukorras esimest korda ja lähtusime vaid enda intuitsioonist, ei osanud me esialgu suhtuda stsenaariumisse kui tervet filmi kooshoidvasse karkassi.

Teadsin, et ei soovi filmis kuigi palju dialoogi kasutada, kui siis ainult improvisatsioonil põhinevat, sellest tulenevalt ei pidanud ma stsenaariumit eriti oluliseks. Stsenaariumi kirjutamise protsess pidi olema meile mõlemale võrdne võimalus üksteisest inspireeruda ja mõtteid põrgatada. Olime mõlemad selleks hetkeks mõnda aega näitleja erialal õppinud ja seetõttu soovisime stsenaariumi kirjutades lähtuda näitlejatest ja nende soovidest. Minu eesmärk oli luua endale ja kaasnäitlejatele nende unistuste rollid, lastes neil enda tegelased ise kujundada. Tundsin, olles mitmetes filmiprojektides näitlejana osalenud, et rollid kipuvad jääma väga sarnaseks ja juba hakkab tekkima mingisugune stamp tüpaaž, millesse mind valitakse tahtsin sellest välja murda. Pidasime näitlejatega maha pikki vestlusi teemal enesemüümine ja näitlejate unistuste rollid praegusel ajahetkel.

Kui olime tegelased näitlejatega kooskõlastanud hakkasime nende tegelaste ümber situatsioone ja lugu ehitama. Üritasime Fridaga luua võimalusi neil karakteritel koos eksiteerida, kohtuda ja suhelda. Mitme väga eriilmelise tegelase ümber lugu punuda osutus oodatust keerulisemaks. Arvestades kõikide näitlejate soove ei suutnud me välja mõelda ühtegi orgaanilist või piisavalt jaburat situatsiooni, milles antud tegelased võiksid olla. Selleks, et näitlejatel oleks võrdselt võimalusi mängimiseks, otsustasime teha filmi kolmest tegelasest, kelle lood jooksevad paralleelselt.

Kui ka sellega ebaõnnestusime, pidime kahjuks enda ideaalist „film näitlejale ja näitleja jaoks” loobuma. Ütlesime lahti tegelastest ja ka esialgsest spetsiifilisest teemast, mis meid enam ei kandnud. Hakkasime süvendatult uurima teemat, millest ei saanud tol hetkel

üheski vestluses üle ega ümber ning, mis oli ka kõiki tegelasi ja mind ning Fridat ühendav, selleks teemaks oli naine. Noor naine, tänases ühiskonnas.

Olukord, kus ütlesime lahti näitlejatega loodud rollidest ja nende soovidest oli mulle kui terve projekti eest vastutavale isikule väga keeruline, tundsin, et vedasin näitlejaid alt ja laskusin ise sellesse versiooni režissöör, keda olin proovinud vältida. Aga nagu öeldakse siis „Kill your darlings.” Tuli edasi liikuda.

Naiseks olemise käsitlemisele otsustasime läheneda dokumentalistika abil, et mitte jääda ainult enda arvamuste ja kogemuste juurde, mis võinuks mõjuda üheplaaniselt. Dokumentalistika võttena kasutasime intervjuusid. Meie huviks oli koguda võimalikult palju erinevate elukogemustega inimeste arvamusi ja mõtteid teemadel: Kes on naine? Mis on seks? Kes või mis olen mina? Selleks intervjuerisime nii mehi kui naisi. Kogutud materjalist hakkasime looma uut stsenaariumi. Sel korral lähenesime just nimelt dialoogi kaudu. Viisime Fridaga läbi erinevaid harjutusi, et kirjutamine läheks sujuvamalt. Andsime endale näiteks 5 minutit ja valisime inspiratsiooniks mõne vastuse või lause intervjuudest ning pidime sellest lähtuvalt kõik oma mõtted järjest kirja panema kuni aeg otsa sai. Nii tekkis meil mahukas algtekst, millega tööle hakata ja mille kaudu stsenaariumi kirjutada.

Me ei vastanud Linda M. Jamesi koostatud kümnele olulisele küsimusele enda loo ja filmi kohta, kuid me otsustasime lähtuda peategelasest ja analüüsida tema teekonda läbi näidendi analüüsi aluste, see oli meile mõlemale kodune ja arusaadav. Niisiis lõime tegelase Marta, keda kehastasin mina ise. Seda kõike praegu kirja pannes ja analüüsides tundub minu käitumine väga nartsissistlik, võib jääda mulje, et loobusin teiste näitlejate soovidest selleks, et ainult endale ideaalne karakter luua. Ideaalne karakter ehk minu kui näitleja unistuste roll, mida antud hetkel mängida soovisin. Tegelikult tegin seda pigem vastu tahtmist. Kui oleksin tahtnud filmi teha ainult endast oleksin võinud seda algusest peale teha. Tol ajahetkel näis ühele tegelasele keskendumine ainsa mõistliku lahendusena, kuidas edasi liikuda ja stsenaarium õigeaegselt valmis saada. Meil ei olnud enam kuigi palju aega, kogu ülejäänud tiim vajab enda edasiseks tööks stsenaariumit.

Lähenesime Marta tegelaskuju loomisel meile tuttavast tegelase analüüsist teatri kontekstis. Pärast tegelase kaare - tema hirmude, probleemide ja traumadega -, paika panemist, kirjutasime loo tema ümber. Idee oli viia tegelane kohtumisele iseendaga, muutes teda ennast nii protagonistiks kui antagonistiks. Tahtsime viia Marta sisekaemuslikule rännakule jättes vaataja segadusse, liikudes reaalsuse ja fantaasia piirimail. Valisime sisemaailma metafooriks mahajäetud maja, millesse tegelane siseneb kohtudes seal enda hirmude, ihade ja traumadega. Olime jõudnud ühe noore naise väga spetsiifilise

enesetunnetuseni. Soovini vaigistada müra enda sees, teadmata, kes ta on ja, kes ta olema peaks. Tundsi, et see olukord on väga universaalne ning sellega on kerge suhestuda.

Kui tegelase tahted ja takistused paika saime pidin andma enda ohjad täielikult Frida kätte, sest kahekesi ühte lugu kirja panna nii, et säilib mõlema looming ja isikupära oli peaaegu, et võimatu. Frida teadis kuhu mina režissöörina ja näitlejana jõuda tahtsin ning lasi endal sellest inspireeruda.

Kui olime umbes neljanda versiooni stsenaariumist valmis saanud, otsustasime seda jagada enda filmiõppejõu Jürgen Volmeriga, kes tõi välja tõsiasja, et tegu ei ole siiski stsenaariumiga vaid pigem ühe proosa vormis kirjutatud jutustusega. Volmer tutvustas meile stsenaariumi kui karkassi põhimõtet. Nüüd tuli ettekujutused stseenidest, hetkedest ja ruumidest samuti paberile saada, et tehniline tiim saaks sellest inspireeruda ja sellega arvestada.

Head stsenaariumid on haruldased. Suurepärase või isegi hea stsenaariumi kirjutamine on keeruline ettevõtmine. Isegi kui filmitegijatel on käes hea stsenaarium, on nad alles poolel teel oma eesmärgi saavutamisel. Stseenide visualiseerimine on kõige olulisem osa. Väljendusrikka filmi loomiseks peab režissöör vastutama ja omama kontrolli projekti visualiseerimise protsessi üle. (Lobrutto, 2002)

Koostöö stsenaristiga sujus ebatraditsiooniliselt, lähenesime kogematuses stsenaariumi kirjutamisele nii nagu sel hetkel oskasime, mitte nii nagu muidu filmi tehes tavaks on, kuid jõudsime sellegipoolest resultaadini, mis oli meile edaspidisel protsessil teejuhiks.

## **2.2 Koostöö operaatoriga**

Pidasime stsenaariumit lõpetatuks ning arvasime, et sel on filmimiseks arvestatav selgroog. Arusaamine, et see nii ei ole, tekkis esimestel kohtumistel operaatori ja monteerijaga. Kuigi lugu oli ilus ja sisuliselt arusaadav siis tehnilises mõttes oli selles palju puudujääke. Me ei olnud suutnud kirjutada stsenaariumit kui teejuhti kõigile osakondadele. Pidime seda veel koostöös operaatori ja monteerijaga parandama ja täiendama. Piisava materjali puudumisel, mis käsitleks operaatori ja režissööri suhet, on antud alapeatüki esimene osa vähem mahukas ja detailne kui eelnevad peatükid on olnud. Selle korvamiseks olen selle alapeatüki teises osas keskendunud enda kogemuse lahti kirjutamisele nii detailselt kui võimalik, et tekiks materjal, millest tulevikus keegi teine inspireeruda ja abi leida saaks.

### 2.2.1 Milles seisneb operaatori ja režissööri koostöö?

Dancyger ütleb, et kõik otsused kaamera paigutuse, kaadrite suuruse ja löike kohtade üle peaks tegema režissöör. See kõik on tema maailm, mida ta haldama peab, sest režissöör on see, kes peab filmi juba enne selle tegemist enda peas nägema. Niisiis peab režissöör valdama suurepäraselt ka filmi tehnilist keelt. Üldiselt on operaator režissööri mõtete teostaja ja temale erilisi loomingulisi ja sisulisi ootusi ei ole. (Dancyger, 2006)

Indeed Career Guide'i kodulehelt loeb välja sarnase kirjelduse režissööri ja operaatori töösuhte ja tööjaotuse osas, kuid seal on ruumi jäetud ka võimalusele omada võrdselt sõnaõigust. Mõlemad ametikohad omavad olulist kohta filmi loomisel. Operaatorid vastutavad tavaliselt kogu kaamera meeskonna juhtimise eest ja annavad juhiseid õigete kaadrite, nurkade ja valgustuse jaoks. Kuna režissöör jälgib ja suunab kogu filmi kunstilist vormi ja pilti, siis töötavad operaatorid üldiselt otse režissööri all ning peavad saama heakskiitu teatud otsuste tegemiseks. See sõltub tavaliselt projektist, mõned režissöörid ja operaatorid valivad võrdse vastutusega töötamise. (Indeed Career Guide, 2022)

Operaator vastutab filmi visuaalsete aspektide eest, et tagada lõpptulemusena muljetavaldav visuaal. Operaatorid teevad võtteplatsil tihedat koostööd nii režissööri kui ka valgustusmeeskonna ja kaamerameeskonna liikmetega, et tagada õige valgustus ja kaadrisuurused, mida nad soovivad lõpptootes jäädvustada. Režissööri ülesanne on anda infot tervele kaamerameeskonnale, kuidas mingeid stseene filmida peaks. Selleks peab režissöör teadma, kuidas tuleb stseen kaadrite kaupa üles filmida - tema töö on tervet tiimi sellega kursis hoida. (Indeed Career Guide, 2022)

Teadmised filmi valgustamise vallas on lisaks kaameratöö tundmisele ja tehnilisele valdamisele väga olulisel kohal. Valgustamise tundmine ja tehnikate valdamine on operaatori töös üks kõige olulisem element. See on ülesanne, millele operaator peamiselt keskendub, et ennustada, millist mõju see stseenile ekraanil avaldab. Valguskujundus loob reaalsust objektiivis ees, andes sellele sügavuse või taset, põnevuse või igavuse, reaalsuse või kunstlikkuse. (Malkiewicz, Mullen, 2005)

Kõige olulisem ettevalmistus, mida tuleb operaatoril koos režissööriga teha, on *storyboardi* ehk piltstsenarium loomine. Üheskoos tuleb välja joonistada terve film kaader kaadri haaval. See on juhiseks operaatorile ja tehnilisele tiimile varustuse hankimisel ning režissööri assistendil ajakava koostamisel.

### 2.3.2 *Operaatori ja režissööri suhe filmis „Eimiski on vaikne”*

Nagu ka eelpool mainitud oli filmi luues eesmärgiks, et kõik asjaosalised saaksid proovile panna ennast tehes midagi esmakordselt ja panustada loominguliselt, see kehtis ka tiimi tehnilise poole kohta. Niisiis, kui klassikaliselt on operaator pigem režissööri juhiste täitja siis antud juhul oli filmi „Eimiski on vaikne” operaator Annika Väljatagal suur vastutus ka filmi loomingulise keele osas. Kuna minul puuduvad tehnilised teadmised filmi valmimise telgitaguste kohta, oli just tema see, kes pidi mind õpetama ja paljudel juhtudel ka ise panustama ja lahendusi pakkuma. Minust oli talle stseenide valgustamise ning kaadrite ülesfilmimise ning montaaži jaoks vajaminevate lõiekohtade väljamõtlesimses harva kasu. Minul olid visioonid ja tunnetuslikud aimdused, mille Annika pidi teostatavaks tõlkima. Sellepärast oli Annika minuga pidevalt kaasas kõikidel koosolekutel ja aruteludel, kuidas stsenaariumit kaamerasilma läbi jäädvustada. Kuna olin ka ise näitleja, pidi tema aeg-ajalt olema ka lavastaja rollis.

Võtete käigus oli Annikal mulle palju küsimusi ja minul vähe vastuseid. Ma olin palju keskendunud enda kui näitleja/režissööri eelhäälestamisele ja selle jaoks teadmiste kogumisele, kuid ei olnud jõudnud keskenduda koostööle filmi tehnilise tiimiga. Kuigi olime Annikaga teinud mitmeid koosolekuid ja piltstsenaariumi, tuli ette mitmeid olukordi, kus tuli kohapeal kõik ümber kalkuleerida ja plaani muuta. Näiteks saime esimesel võttepäeval aru, et olime planeerinud liiga vähe kaadreid, millest enamus olid sellised, kust ei oleks saanud loogiliselt järgmisesse kaadrisse lõigata. Ma ei olnud osanud arvestada piltstsenaariumit luues sellega, et ka montaaži võimalused tuleb juba selles etapis läbi mõelda või kui mitte selles siis vähemalt võttel olles peaks pidevalt järge pidama, kas üleminekud ja lõikekohad on loogilised ning jooksevad omavahel kokku. Poole päeva pealt saime aru, et olime üksteisest mööda rääkinud, Annika arvas, et teemegi seda võtetel jooksvalt, kuid mina seda silmas pidanud ei olnud ega teadnud. Ma olin segaduses, ega saanud ka kohe aru, mida Annika minult vajab ja küsib. Annika võttis selles osas ohjad enda kätte ja kalkuleeris järgmised kaadrid veidi ümber ning mina lasin sellel juhtuda ja usaldas inimest.

Võtete käigus muutusid stseenid ja ka filmi looline ülesehitus väga palju, sest ruumid ei võimaldanud kõiki plaane ellu viia või mina ei olnud rahul enda esialgsete plaanidega kui nägin neid päriselt realiseerumas. Mulle oli keeruline kõike, mis pidi võtetel toimuma varem oma vaimusilmas ette kujutada, vajasin selleks reaalselt pilti läbi kaamerasilma jäädvustatult, et aru saada kui miski ei toimi. See, tähendas seda, et oli stseene, mis paberil lisasid loole visuaalselt lisaväärtust, kuid reaalsuses ei toimunud nii nagu lootsin. Annika seisukohast

tähendas see kiiret reageerimist ja uute võimaluste välja pakkumist, et ikkagi üles leida see lisaväärtus.

Lisaks vastutas Annika terve tehnilise poole eest, nii tehnika rendi kui suhtluse eest valgusmeistriga. Minu asjasse segamine oleks tema tööprotsessi ainult aeglustanud, sest mulle oleks tarvis olnud kõike õpetama ja mitmeid kordi seletama hakata, sest tehnika osas olen ma täielik võhik. Samuti otsustas Annika millist kaamerat ja milliseid objekte erinevate stseenide puhul kasutada. Mina suutsin talle öelda vaid märksõnu nagu lähedalt, kaugemalt, fookus selle või tolle peale.

Niisiis saab öelda, et läksime pigem võrdse sõnaõiguse teed. Täiendasime teineteist. Minul olid info ja sisend filmi sisulise ja publikus tekkiva eeldatava tunde kohta ning kui nendega jänni jäin, pakkus Annika välja mõne tehnilise lahenduse, mis oli mulle abiks. Kuid lõppsõna jäi siiski alati mulle.

## **2.5 Koostöö näitlejatega**

Tööd näitlejatega pidasin kõige olulisemaks ja tähtsmaks protsessiks filmi valmimisel, sest nii nagu Saksa stsenaarist, filmi ajaloolane ning õppejõud Ken Dancyger enda raamatus „The Director’s Idea: The Path to Great Directing” välja toob, on näitleja režissööri idee kõige otsesem väljendus. Kuna tegu oli autorifilmiga, mis tähendab, et olles režissöör, näitleja ja ka kaasatud algusest peale stsenaariumi kirjutamisesse, pidin ennast ise lavastama. Töö enda kui näitlejaga režissööri vaatenurgast mitte pelgalt ainult näitlejana. See osutus kõige keerulisemaks osaks antud filmi tegemisel. Kuidas olla võrdväärne partner, lülitades välja endas režissöör, samas seda siiski mitte tehes?

### ***2.5.1 Kuidas tagada parim näitlejatöö ja näitleja ning režissööri vaheline koostöö?***

Režissööri ja näitleja omavahelise sünergia tekkimiseks on kriitilise tähtsusega, et režissöör mõistaks näitlejat. Dancyger kasutab selle suhte kirjeldamiseks terapeut-patsiendi suhte analoogiat. Ta ei mõtle seda konfidentsiaalse suhtena, vaid pigem loova suhtena. Kui see toimib, loovad terapeut ja patsient üheskoos tee uue isikuni. Nii loovad ka hea režissöör ja tema näitleja tee uue isikuni - tegelaskuju filmis. See tegelaskuju toob loo ellu ja loob suhte publikuga. Need loomingulised ja kaasahaaravad suhted on need, mida vaataja filmi kogedes otsib. See on põhjus, miks head näitlejad on nii hästi tasustatud ning, miks režissöörid, kes ei kasuta näitlejaid täiel määral, on vähem tasustatud (seda siis Ühendriikide näitel). Näitlejad

on ja peaksidki olema filmitootmise esirinnas. Nad võtavad suurima isikliku riski, ja nende julgus väärrib publiku austust ja armastust. Näitlejad on oluliseks partneriks filmi loomisel ja režissööri idee rakendamisel. (Dancyger, 2006)

Sellest kuidas kõige paremini näitlejatega töötada kirjutab Ameerika Ühendriikide näitleja ja näitekunsti õpetaja Judith Weston raamatus „Töö näitlejaga”. Weston nendib tõsiasja, et õppida tööle erinevate näitlejatega ja olla efektiivne ning jõuda lihtsate lahendusteni ei ole olemas otseteed. Selleks tuleb näha palju vaeva ja aastaid praktiseerida ning minna pikemat teed pidi. Töös näitlejaga ei ole olemas mingisugust kindlat skeemi, mis on kuulikindel ja sobib kõigile. On olemas põhialused ja palju kirglikku ning rasket rügamist, peale mida tööle hakates tuleb hüpata tundmatusse teadmata, kas see kõik, mis ettevalmistatud sai, tööle hakkab. (Weston, 2017)

Selleks, et oleks üldse kellega tööle hakata tuleb esmalt õiged osatäitjad leida. Paljud režissöörid on öelnud: “Cast right and half of your job as a director is accomplished.” Õigete osatäitjate leidmiseks korraldatakse *castinguid*, mille eesmärk on ideaalse näitleja leidmine antud rolli. Castingul saab režissöör katsetada ja näha erinevate näitlejate lähenemisi ja enda ning näitleja vahelist sünergiat. (Dancyger, 2006)

Dancyger soovitab, et esimesel kohtumisel režissööri ja näitleja vahel ning sellele järgneval lugemisel peaks režissöör pidama nimekirja kriteeriumitest, mille alusel näitlejat hinnata. Nendeks kriteeriumiteks oleksid näiteks:

1. Professionaalsus
2. Pinge (*tension*), mida näitleja olukorda toob
3. Energia
4. Karisma
5. Seksuaalsus

Esmatähtis on näitleja professionaalsus, mis kajastub õigeaegsel kohale ilmumisel, ettevalmistusel ja suhtlusel kõigi osapooltega. Teiseks on oluline näitleja poolt situatsiooni toodud pinge tase. Kui palju pinget on näitleja võimeline tekitama? Kuidas näitleja seda pinget juhib ja väljendab? Pinge võib muutuda energiaks. Kolmandaks kriteeriumiks ongi energia. Hea näitleja teab, et olenemata filmi tüübist on oluline leida endas vastav energia. Õnn, kurbus, viha, vaimukus ja võlu on kõik osa energiaväljast. Kas näitleja suudab selle energia endast leida või hoopis imendub enda ümber olevast energiast? Neljandaks on Dancyger väljatoonud karisma, mis on tema meelest üks energia vorm, mis on seotud millegi

veelgi konkreetsemaga - uskumusega, intensiivse, agressiivselt hoitud ja toimiva uskumusega. Tundub, nagu sooviks näitleja tõmmata ka publikut enda uskumusse. See uskumus on nii tugev, et see on innustav, energiline... karismaatiline. Karismaatilistel näitlejatel on erakordne tõmme. Viiendaks, seksuaalsus. Mis võib esmapilgul tunduda veidra kriteeriumina, kuid iga hea näitleja teab, et filmiroll on alati mingil tasandil võrgutamise; publiku kaasamiseks peab näitleja olema võrgutav. (*ibid*, lk 106-107)

Kui õiged näitlejad on leitud, tuleb hakata tööle tegelaste loomisega. Näitleja töö seisneb esmalt karakteri loomisel, mitte lihtsalt teksti ette lugemises või stseeni mängimises. Näitleja eesmärk on luua karakter, mis on täielikult veenev. Kui sa usud sellesse, mida sa teed, siis ärkab karakter ellu. (Cohen, 2010)

On näitlejaid, kelle jaoks toimub tegelase loomine loomupäraselt ja intuiivselt, kuid ei tasu unustada, et ka see on õpitav ja ei määra näitleja töö kvaliteeti. Nii nagu hea stsenaariumi kirjutamisel, aitavad ka tegelase loomisele kaasa abistavad küsimused. Orgaanilise soorituse saavutamiseks tuleb endalt küsida, mida tegelane erinevates olukordades teeks, kuidas ta reageeriks - mitte seda, mida teie teeksite. Mis on tegelase meeleseisund ja emotsionaalne kaasatus? Kuidas ta käitub ja liigub? Kuidas on ta riides? Kas tegelane on teie enda iseloomule sarnane? Kui mitte, siis mis on erinevus? Kui stseenis teksti või teist inimest poleks, mida tegelane teeks? Mida tegelane teeks, kui antud stseen üldse aset ei leiaks? Tuleb otsida tegelases vastandlikkust. Kui mängite head tegelast, otsige üles tema halvad omadused. Kui mängite halba tegelast siis käituge vastupidiselt. Kui mängite pahalast, otsige endas ka kangelast. (Cohen, 2010)

Kuigi nendele küsimustele peavad vastused leidma näitlejad siis on oluline, et ka režissööril oleksid need vastused olemas. Need ei pea ühtima näitleja vastustega vaid tekitama arutelu ja koosloome momendi, mille najal ühiselt luua tegelane, kes kannab kõige paremini loo sisu ja olemust edasi. Ülesanded karakteri loomisel näitlejale on ka ülesanded režissöörile. Režissöör peab tundma enda filmi karaktereid paremini kui keegi teine, et olla näitlejale abiks tegelase kehastamisel.

### ***2.5.2 Näitlejatöö ja töö näitlejatega filmis „Eimiski on vaikne”***

Kirjutades sellest kuidas režissöör näitlejaga töötama peab sai selgeks, et Judith Weston annab minu jaoks antud teemast kõige parema ülevaate. Sellepärast otsustasin tema raamatule („Näitleja töö”) toetudes ülesehitada ka selle peatüki. Seda sellepärast, et antud peatüki teema oli minu jaoks kõige olulisem ning rõõmude ning valude rohkem osa tervest protsessist ja

Weston aitas mul enda mõtteid koondada ning struktureerida. Tööd näitlejaga pidasin enda tugevuseks, hoolimata sellest, et vastav kogemus mul varasemalt puudus. Arvasin, et mitmekülgne kogemus olles näitlejana kaamera ees, aitab kaasa ka paremale koostööle teiste näitlejatega režissöörina.

Castingut kui sellist ma ei teinud, vaid kirjutasin näitlejatele, kelle mängu olin imetlenud ja keda pidasin rolli sobivaks. Eestis tudengifilme tehes ei ole tavaks castinguid korraldada, vaid tuleb rõõmus olla kui üldse keegi on nõus enda aega ja loomingut sinu projekti panustama. Nii olin ka mina rõõmus kui sain enda trupi kokku usaldusele tuginedes.

Weston on kindlal arvamusel ning mul tuleb temaga nõustuda, et on olemas palju režissööre, kes on tugeva tehniliste teadmiste taustaga aga teavad väga vähe sellest kuidas näitleja töötab. Sellisel juhul ei mõista režissöör kui tähtis on tunda näitleja sisemaailma ja töötehnikaid. Kui režissöör teab, kuidas näitleja töötab, siis oskab ta ka temaga suhelda, teda vaadata ning tagasisidestada. (Weston, 2017)

Olles ise pidanud koostööd tegema režissööridega, kel olid laialdased teadmised filmi tehnilise poole peal, teadsin, et minuga need asjalood kindlasti nii ei ole. Olin veendunud, et näitlejana tean, kuidas peab näitlejaga töötama ja mismoodi näitlejat suunata. Pidasin seda etteruttavalt enda ainsaks tugevuseks selle filmi loomisel. Siinkohal ütles Weston ilmselt, et rängemini eksida ei olekski võimalik. Nimelt on ta arvamusel, et näitlejad ei oska ega tea kuidas teisi näitlejaid juhendada, sest need on kaks täiesti erinevat kogemust ja oskust. Olla vaadeldav ja vaataja. (Weston, 2017)

Mina vaidlen siiski siinkohal vastu ja ütlen, et minule oli kogemus näitlejana paljuski abiks, mitte ainult takistuseks. Seda kindlasti ka sellepärast, et sain trupi moodustada näitlejatest kellega olin varem koostööd teinud ja jaganud hetki kaamera ees või lavalaudadel. Tänu enda kogemusele suutsin vältida ühte sagedasemat algaja režissööri viga, milleks on resultaadi lavastamine. Režissöör teeb näitlejale märkusi, mis viivad otse välise muljeni, mis režissööril meeles mõlgub. Näiteks palutakse näitlejal kentsakamalt mängida või kurvemalt stseeni siseneda. (Weston, 2017) Need on märkused, millel puudub psühholoogiline tagataust ja sisuline seletus. Näitleja muutub atribuudiks, saamata ise loominguliselt panustada. Olles ise seda näitlejana kogunud oskasin intuiitiivselt seda vältida ja üritasin leida alati mõne sellise ülesande, mida täites oleks näitlejal huvitav ja võimalus pakkuda lahendusi enda impulsside pealt, et jõuaksime ühiselt resultaatini.

See kõik toimus juhul kui mul endal ei tulnud stseenis näitlejana kaasa teha. Siis sain keskenduda vaid režissööri rollile ja teiste näitlejate tööle. Hea näitleja resultaadi kvaliteet sõltub tema võimest ja avatusest lasta ennast vaadata, samal ajal ise suutmata näha. See

tähendab seda, et ta peab täielikult usaldama enda impulsse ja valikuid, teadmata, kas need ka päriselt tööle hakkavad ja mõjuvad. Kui näitleja aga proovib ennast ise samal ajal vaadelda ja tagasisidestada siis kaob vahekord vaataja ja vaadatav. Selleks ongi vaja režissööri, kes on publiku eest ja peegeldab näitleja pingutusi talle tagasi. Näitleja ise ei saa enda mängu hinnata. (Weston, 2017)

Hoolimata eelhäälestusest ja sellest, et olin prosessis näitleja režissöörina läbi mõelnud, olid minu kõige suuremaks takistuseks hetked, mil pidin ise koos teiste näitlejatega stseenis mängima. Kui oli tegu vaid minu kaadrite ja suundadega ei olnud mul probleemi režissööri rollist välja astuda ja mängida. Sain pärast duubli filmimist monitorist enda soorituse üle vaadata ja stsenaaristilt (kes oli platsil, et mind näitlejana juhendada) peegeldust küsida. Olles aga ise näitlejatega stseenis, tundsin, et ei suuda olla neile võrdväärne partner, sest ma ei ole kohal. Jälgisin ja analüüsisin tehtut kogu aeg kõrval pilgu läbi. Mõistsin, et partnerid pakuvad mänguvõimalusi ja on avatud ühiseks mänguks. Tajusin ja nägin nende poolt pakutud võimalusi aga minu keha oli justkui halvatud ja ma ei suutnud neile orgaaniliselt reageerida ja vastata. Sel hetkel tajusin improvisatsiooni kui enda suurimat vaenlast. Filmi kõige olulisemad stseenid peategelase isaga olid ülesehitatud puhtalt improvisatsioonile ja näitlejatevahelisele mängule. Nii juhtuski, et peaaegu kogu materjal, mida sel päeval filmisime ei läinud kasutusse, minu suutmatuse tõttu. On piin näha kuidas partner pakub ja rabeleb, et mind käima tõmmata ja mina ei suuda enda peast välja ronida ja tegutseda.

„Kui näitleja teeb korraga nii kellegi teise kui iseenda tööd, ei saa ta kogu oma tähelepanu allutada omaenda tööle. Enesekontroll moonutab seda, mida kontrollitakse. Kui näitleja ennast jälgib, paistab see välja.”(Weston, 2017)

Töös näitlejatega sain tunda ka aja olulisust. Just nimelt koos veedetud aja ja prooviaja olulisust. Siinkohal läksin alt, tuginedes vaid enda isiklikule eelistusele, mitte väga palju proove teha või kui teha, siis tehnilisi. Mulle ei ole enda kogemustele toetudes olnud eriti palju produktiivseid proove enne filmivõtteid ja olen neid pidanud pigem liigseks lahtimämmutamiseks ja minu enda loominguliste impulsside piiramiseks. Seetõttu tahtsin liigseid proove vältida. Tegime kõigi näitlejate ja stseenidega vaid ühe kohtumise ja proovi. Sellest tulenevalt jäi meil võtteplatsil aega puudu. Sest näitlejad ei olnud harjunud üksteise energiatega ja tempodega ning läks kaua aega, et neid nõ soojaks saada.

Võttel olles lähtusin karakterite loomisest esmalt näitejate impulssidest ja mõtetest, mis tekkisid meie ainsa proovi käigus. Tulin appi kui näitlejal tekkis blokk või oli suhe teiste

tegelastega osutus ebaselgeks. Üritasin olla kogu aeg olemas ja kätt pulsil hoida, samas siiski lastes näitlejatel ise katsetada ja avastada.

Westoni arvates on lavastaja suurimaks patuks see kui ta rahuldub hea näitleja puhul vähemaga kui see näitleja tegelikult võimeline on. (Weston, 2017) Stseenides, kus oli 1-2 näitlejat see takistuseks ei saanud, kuid stseenis, kus peategelane Marta kohtub Ego, Anima, Animuse, Persona, Ise ja Varjuga pidin ma kahjuks enda eapädevuse tõttu rahulduma vähemaga. Seal oli palju segavaid faktoreid. Pikad kaadrid, palju näitlejaid, kellest üks oli koer, 30 kraadi sooja ja väga vähe aega. Kuid kõige suuremaks segajaks olin mina ise. Kuigi olime Fridaga üritanud stsenaariumit kirjutada nii, et kui on teiste tegelaste stseenid, siis Martat seal ei ole või ta on kuskil taustal. Tuleb välja, et kuskil taustal olles tuleb siiski mängida ja pühenduda 100%. Tagasimõeldes ei saa ma üldse aru, kuidas sain ma pidada seda ebaolulisemaks ja justkui võimaluseks viilida. Juhtus see, et olles stseenis pendeldasin ma tegelase, Pirte kui näitleja ja Pirte kui režissööri vahelt. Üritades tajuda kui kaamera on suunatud minule ja kui mitte siis proovida ise monitori piiluda. Täielik kaos.

Sellest kõigest hoolimata õppisin tohutult palju ja nautisin täielikult hetki kui sain ja suutsin ühest rollist teise ümber lülituda. Enesepeegelduse oskus on kasulik aga ka loomingut taptev kui puudub vastav pikaajaline kogemus nõnda töötades.

### 3. Järeldused

Antud peatüki eesmärk on anda ülevaade lõputöö praktilise osa lühifilmi „Eimiski on vaikne” valmimisprotsessis õpitust. Avada võrdlus enda kui filmi autori mõtetest ja tunnetest enne ning pärast projekti elluviimist. Mõtiskleda autorsuse teemade üle antud kogemusest lähtudes ning analüüsida projektist saadud kogemust näitleja õppe perspektiivist.

#### 3.1 Enne ja pärast filmi - ootused, lootused, reaalsus

Ootused filmi tegemise protsessi osas olid suured, soovisin tõestada endale, et minus on potentsiaali olla vastutav ühe tervikliku loomingulise protsessi eest. Tahtsin pakkuda endale võimalust saada iseseisvaks vabakutseliseks näitlejaks, kel on võimalik pakkuda endale erialast tööd. Nüüd olles projekti järeltootmise lõpufaasis võin julgelt väita, et esimene osa sellest soovist täitus, leidsin endas autoripositsiooniga kunstniku ja tõestasin endale, et talun filmitegemisega kaasnevat pinget ja naudin seda täiel rinnal. Soov pakkuda endale erialast tööd osutus seekord liiga suureks tükiks mida järada. Pean tõdema, et olen veel liiga kogenematu näitleja, et suudaksin iseennast lavastada, sain olulise õppetunni. Tean, et see ei ole võimatu ja resultaadini on mul võimalik jõuda ka praeguse näitleja ettevalmistusega, iseasi kui kvaliteetne see tulemus on. Minu enda standarditele see sel korral siiski ei vastanud.

Eesti režissöör ja õppejõud Tanel Toom jagas mulle ühes eravestluses soovitud eksperimentaalsete fimide loomisel: „Enne kui tahad hakata reegleid rikkuma, tuleb sul õppida reegleid tundma ja järgima.” Pean tunnistama, et ei viinud ennast kuigi hästi reeglitega kurssi ja olen nüüd õnnelik, et seda ei teinud. Kuna ma enne protsessi algust ennast eriti filmi tehnilistel teemadel (kuidas peaks filmi tegema, millised tehnilised terminid mida tähendavad jne) ei harinud, polnud mul teadmisi, mis olid kõigil teistel meeskonna liikmetel ja alguses oli raske ühist keelt leida. Kuid tänu (peaaegu, et täielikule) teadmatusele ei olnud mul loomingulisi piire. Kuna ma ei teadnud kuidas õigesti toimida siis pidin ise lahendused leidma ja lasin fantaasial lennata kõikide võimaluste piires ning tuleb tunnistada, et esmapilgul veidrad ja tehniliselt pea võimatud ideed said siiski teostatud. Oskasin mõelda kastist väljapoole.

### 3.2 Autorlus

Kogemus lavastajana andis mulle uue ja laiemana perspektiivi loomingulistes koostöö protsessides töötamiseks. Õppisin andma aega näitlejatele ja seda ka endale võtma kui oli vajadus. Minu kompromissivõime kasvas tohutult ning oskus hinnata kõiki meeskonnaliikmeid ja nende tööd. Lisaks tekkis minus kindlus seista enda ideede ja loomingueest. Koostöö nii paljude inimestega, kes kõik töötavad sama eesmärgi nimel, sinu loomingunimel on väga aukartust äratav ja rahuldust pakkuv.

Sain aru, et autoripositsiooni ja vastust kandes on väga kerge hakata kõike korraldama ja endale liigset koormust tekitama, tuleb osata olla tiimi mängija. Kui valid enda meeskonnaliikmeid siis kindlasti selle järgi, et sa neid usaldaksid ja, et teil oleks sarnane maitse või nägemus lõpptulemusest. Kuigi autorifilmides on režissööril tihti rohkem ülesandeid ja rolle kui ainult režissööri omad tuleb siiski kuskilt piir tõmmata ja mõista, et kõike teha ei ole võimalik.

Väga nauditav on valmistada midagi nii enda oma ja olla kaasatud kõikidesse tootmisprotsessidesse. Autorivastutusega kaasneb tohutu pinge aga ka tohutu rahulolu kui projekt on valmis ja saad seda täie uhkusega nimetada enda omaks. Seda muidugi juhul kui jääd resultaatiga rahule. Mina jäin väga rahule, arvestades, et tegu oli minu esimese katsetuse autorifilmi loomisel.

### 3.3 “Eimiski on vaikne” kogemus näitlejaõppes

Nagu eelpool mainitud, oli enda lavastatud filmis näitlejana üles astumine selle kogemuse kõige konarlikum ja õpetlikum osa. Autori vastutuse kogemine lavastajana tegi minust kindlasti ka palju kannatlikuma näitleja. Olles olnud ise selles rollis, mõistan nüüd lavastaja/režissööri tööd paremini. Tean, millal anda talle aega ja mida temalt oodata või nõuda. Pean väga oluliseks seda, et näitlejad saaksid kogeda lavastaja vastutust, et õppida paremini koos töötama.

Kuigi Judith Weston (2017) on veendunud, et näitlejad ei ole sobivad iseennast lavastama, arvan, et ka see kõrvalpilk, vaataja ja vaadeldava vahe tajumine, on õpetlik kogemus. Ehk kui näitleja saab olla võimalikult palju olukordades, kus ta on esmalt vaadeldav ning seejärel vaataja, on lõpuks võimalik jõuda tasemeni, kus näitleja suudab ennast kõrvalt näha nii, et tema töö kvaliteet ei langeks- olla mõlemad korraga. Eriti oluline on see oskus juhul kui tuleb töötada ebakompetentse lavastaja käe all, kes ei paku piisavat

peegeldust ega vajalikku juhendamist. Sain filmi „Eimiski on vaikne” loomise käigus aru, et mina ei ole veel näitlejana olnud piisavalt kaua vaadeldava rollis, et ennast ise vaatlema hakata.

Sain kinnitust sellele, et hea partnerluse tagamiseks on oluline täielik kohalolu. Hoolimata sellest kui professionaalne on partner su vastas, on mänguvõimaluste tekkimine kahepoolne töö ja panus. Isegi kui mina näitlejana ei suuda ise uusi mänguvõimalusi ja impulsse pakkuda, on oluline teise näitleja poolt pakutav vastu võtta ja sellega kaasa minna ja lasta siis temal stseeni kanda, mitte teda endaga koos alla kiskuda.

## Kokkuvõte

Loov-praktilise lõputöö kirjalikus osas avan enda kujunemist näitlejast autoriks/ kunstnikuks lähtudes autorifilmi „Eimiski on vaikne” loomisest. Film meediumi valisin, sest see pakub võimalust ellu äratada hetki, mis laval on võimatud. Filmi loomise protsess oli tohutult keeruline ja pingeline, kuid väga inspireeriv. Lühimängufilmi „Eimiski on vaikne” algimpulsiks oli ennast režissööri ja näitlejana proovile panna. Saada teada, kas suudan režissöörina endale tulevikus erialast tööd pakkuda. Sellele küsimusele vastust otsides valmiski minu esimene lühimängufilm. Nõustun Mihkel Kuusega, kes enda lõputöös ütles, et tema jaoks oli esimese filmi loomine märgilise tähtsusega ja tähistas läbimurret eneseteostuses iseseivsa kunstnikuna. Tunnen end täpselt samamoodi. See on olnud mulle kunstnikuna väga oluline teekond. Õppisin palju enda kohta nii näitleja kui inimesena. (Kuusk, 2021)

Lõputöö esimene peatükk käsitleb lühimängufilmi „Eimiski on vaikne” tootmisprotsessi. Teine peatükk on üles ehitatud režissööri vahelistele koostöö suhetele stsenaaristi, operaatori ja näitlejatega. Võrdlesin koostöösuhteid nii nagu filmiõpikutes neid kirjeldatakse sellega, kuidas toiminis mina, omades vaid näitleja erialast treeningut. Selgus, et ilma vastava väljaõppeta on filmi teha keeruline, sest tekivad kommunikatsiooni probleemid. Samas teeb teadmatus ruumi uutele ja ebatraditsioonilistele lahendustele, mis võivad lõpptulemust mõjutada isegi positiivsemalt kui õigesti, õpiku järgi, sooritatud lahendused. Minu nõrkused osutusid minu tugevusteks ja vastupidi. Film „Eimiski on vaikne” on eksperimentaalset laadi, mis tähendas seda, et kõik asjaosalised olid säärases protsessis esimest korda, kellelgi ei olnud võimalust jääda enda mugavustsooni. Tänu sellele tekkis hea loominguiline pinnas. Sai selgeks, et alati ei pea kõike tegema nii nagu on „õige”. Enda sisetundest ja fantaasiast lähtudes võivad sündida palju võimsad hetked kui reeglite järgi toimetades.

Kuna tegemist oli autorifilmiga (olin nii režissööri kui näitleja rollis), kaasnes sellega palju vastutust. Sellist sorti autorivastutusega kasvas minus kompromissivõime ja selgines tervikpildi tajumine. Tunnen, et mõistan nüüd paremini lavastajaid ja režissööre ning oskan olla neile parem partner. Tean, kuidas iseseisvalt ilma lavastaja abita hakkama saada.

Näitlejana mõistsin, et ei ole veel valmis iseennast lavastama. Ma ei suuda ennast kõrvalpilguga jälgida nii, et minu sooritus ei kannataks. Sellest saab järeldada, et ma ei ole veel valmis endale kui näitlejale režissöörina erialast tööd pakkuma. See võime vajab aastatepikkust kogemust ja harjutamist.

### Kasutatud allikad

Väljaande *Indeed* toimetus (2022, 25 juuni). Director vs. Cinematographer: Definitions and 4 Key Differences. *Indeed Career Guide*.

<https://www.indeed.com/career-advice/finding-a-job/director-vs-cinematographer#:~:text=A%20director%20manages%20the%20creative,like%20responsibilities%2C%20seniority%20and%20salary>

Cohen, L. (2010). *The Lee Strasberg Notes*. Routledge.

Dancyger, K. (2006). *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Elsevier Inc.

Kuusk, M. (2021). *Etendus kunstnikust kunstnikuks lühimängufilm „Lend” näitel*.

[Rakenduskõrgharidus, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia]. DSpace.

<http://hdl.handle.net/10062/72496>

Lobrutto, V. (2002). *The filmmaker's guide to production design*. Allworth Press.

Malkiewicz, K. M, D, Mullen. (2005). *Cinematography: Third Edition*. Simon & Schuster, Inc.

James, L, M. (2009). *How to Write Great Screenplays and Get Them Into Production*. How To Books.

Viilup, K. (2023). Jan Teevet: Eestis on liiga palju ühesugust teatrit. *ID*.

<https://kultuur.err.ee/1608940373/jan-teevet-eestis-on-liiga-palju-uhesugust-teatrit>

Weston, J. (2017). *Töö näitlejaga*. TLÜ Kirjastus. Tõlkinud Anu Lamp.

## Lisa

### Lisa 1.

Filmi “Eimiski on vaikne” link: <https://owncloud.ut.ee/owncloud/s/DzGisiywDXNtefP>

(Privaatne ligipääs ainult komisjoni liikmetele. Parima elamuse saamiseks soovitan film alla laadida)

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Pirte Laura Lember

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

„Autorifilmi “Eimiski on vaikne” loomine näitlejaõppe kogemusest lähtudes”,

mille juhendaja on Jürgen Volmer

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Pirte Laura Lember

15.05.2023