

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Semiootika osakond

Mari Männa

**Tegelase portreeterimine kirjanduses ja filmis: Mati Undi ja
Veiko Õunpuu „Sügisballi“ näitel**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Ülle Pärl

Tartu 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. TEGELASE LOOMINE NARRATIIVIS	6
1.1. Tegelase mõiste algupära	6
1.2. Tegelase portreeterimine	8
1.3. Lugeja suhestumine karakteriga	11
1.4. Narratiivi aeg tegelase struktuuris	12
1.5. Teose ruum	14
1.6. Ekraniseering	18
1.7. Romaani ja filmi jutustaja	19
2. TEGELASTE PORTRETEERIMINE: “SÜGISBALLI” ROMAAN JA FILM	23
2.1. Tegelased romaanis ja filmis	23
2.2. Eero	26
2.3. August Kask	31
2.4. Maurer	35
2.5. Theo	38
2.6. Laura	40
2.7. Peeter	43
KOKKUVÕTE	45
SUMMARY	47
KIRJANDUS	48

SISSEJUHATUS

Bakalaureusetöö uurib tegelase portreerimist romaanis ja filmis Mati Undi ja Veiko Õunpuu „Sügisballi“ näitel. Uurimistöö teema valik on ajendatud huvist tegelase käsitluse vastu kirjanduse ja filmi narratiivis. Klassikalises narratoloogias väheuuritud tegelase probleemistik on viimasel aastakümnel muutunud üha aktuaalsemaks. Kui strukturalistid käsitlesid tegelast süžee funktsioonina, siis nüüdisaegsed teooriad lähenevad tema mõtestamisele avatumalt, kaasates tegelase hingeelu ja moraalse väärtushinnangute lahkamise, kognitiivne narratoloogia uurib karakterit lugeja teadvuses kujuneva konstruktina.

Tegelase portreerimine romaanis ja filmis on meediumispetsiifikast tulenevalt erinev. Raamatutekst annab lugejale kätte psühholoogilise karakteri, mida ekraniseeringus hakatakse looma filmi väljendusvahenditega. Käesoleva töö autorit huvitab just küsimus, mil moel Mati Unt on esitanud romaanitegelaste sisemise portree, milles peituvad maailmavaade ja väärtushinnangud ning kuidas on see edasi antud filmimeediumis. 1978. aastal ilmunud Mati Undi teos „Sügisball“ annab sisutihedat materjali uurimisülesande jaoks, sest ta avaneb lugejale kui tegelaste portreede galerii — sündmustik on „Sügisballis“ teisejärguline. Võrdleva analüüsi läbiviimiseks on uurimisse kaasatud Veiko Õunpuu loodud ekraniseering, mis esilinastus 2007. aastal. Film „Sügisball“ võitis Venezia filmifestivali Orizzonti auhinna, millega kroonitakse filmikunsti uusi suundi tutvustavaid linatosteid. Ühtlasi on see läbi aegade suurim Eesti mängufilmile osaks saanud tunnustus.

Undi teose ilmumisejärgne retseptioon keskendus inimsuhetele. Hando Runnel leidis, et teos räägib muuhulgas armastuse nappusest või selle puudumisest.¹ Andres Langemets arutab, mis on romaani liikumapanevateks jõuks, analüüsides tegelasi ja nendega seotud juhtumeid.² Rein Ruutsoo kirjutab, milliseid interpretatsioonitasandeid on võimalik teost lugedes leida. Ta võrdleb mõningaid Undi stiilivõtteid Bulgakoviga.³ Samuti kajastub vastuvõtus teose mõistmine Undi loodud autoparoodiana.

¹ Runnel, H. 1980. Mati Unt ja mood, Keel ja Kirjandus 2, lk 115-120

² Langemets, A. 1980. Elu võimalikkusest. Looming nr 1, lk 129-132

³ Ruutsoo, R. 1979. Šveitsi Theo planeet. Sirp ja Vasar 02.23, lk 4

Peale ekraniseeringut sai ka romaan „Sügisball“ taas kriitikute jaoks aktuaalseks. 2008. aastal toimus Eesti Kirjanike Liidu ja Eesti Kirjandusmuuseumi kultuuri- ja kirjandusteooria töörühma korraldusel konverents, kus räägiti Mati Undi “Sügisballist” ning kaks aastat hiljem ilmus konverentsi ettekannete artiklitest kogumik. Pärast filmi ilmumist käsitletakse raamatut teistmoodi — seni varjus olnud Mustamäe temaatika muutub arutlustes läbivaks teemaks. Epp Annus loeb Undi poeetilistest võtetest välja Michael de Certeau laadis ruumiloomist. Piret Viires arutab oma artiklis, kuidas Mustamäe on muutunud oma algidee paroodiaks — sellest hoolimata on praeguse linnaosa suhtes tekkinud uus lootus. Mari Laaniste ja Leena Torim peatuvad teose interpreteerimisel sotsiaalse võõrandumise teemal. Luule Epner vaatlleb Mati Undi teost Bertolt Brechti eepilise teatri teooriast lähtuva lugemisstrateegia vaatenurgast, eriti pöörab ta tähelepanu võõritamisprotsessile: juba teose impersonaalne, tegelaste tunnetest värvimata stiil viitab võõristamisele, rääkimata tegelastest, kelle vaatepunkte Unt võõritamiseks kasutab. Virve Sarapik leiab teose poeetikat käsitledes, et filmiloojate poolt tehtud muutused „Sügisballi“ tegelaskujudes näivad püüdvat pigem lõhkuda kui kinnitada seoseid Undi tekstiga. Ivo Heinloo annab ülevaate teose ilmumisjärgsetest lugejakirjadest, mis peegeldavad protestihoiakut arusaamatu kirjanduse vastu — on spekuleeritud, et osade lugejakirjade taga võib olla kui mitte otseselt parteiline tellimus, siis ikkagi teatavate soovide ja arvamuste kajastamine. Kirjades jäi kõlama soov, et Tallinna uusi elurajoone kujutataks helgemates värvides.⁴

Filmi retseptsioon on linatesele lähenetud pigem kirjeldavalt ja vähem tõlgendavalt. Valle-Sten Maiste polemiseerib vastuvõtus leviva seisukohaga, nagu seisneks filmi võlu ehedates ja elusates karakterites. Ekraanil olevat inimene, nagu ta tegelikult on — haavatav, pelgurlik, võõrandunud, väiklane ja väike. Maiste märgib, et filmikunst tähendab siiski stiili, autoripositsiooniga loodud montaaži.⁵ Tarmo Teder leiab, et filmis domineerib üldine eraldatus, hingeline sidestamatus, möödarääkimine, üksindustunne, seestumine (enesesse kapseldumine – minu märkus).⁶ Veiko Õunpuu on napilekriitikale viidates avaldanud lootust,

⁴ Sarapik, V. ja Viires, P. 2010. (koostajad) Sügisball

⁵ Maiste, V-S. 2007. Magala üksildased armastajad pärast orgiat. Postimees 13.09.2007. Kättesaadav: <http://rooma.postimees.ee/160907/esileht/kultuur/282700.php>, mai 2013

⁶ Teder, T. 2007. Entusiasmi on vaja! Sirp 14.09.2007. Kättesaadav: http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=2214:entusiasmi-on-vaja&catid=4:film&Itemid=3&issue=3173, mai 2013

et kultuurisportlaste rahvusvahelise medalisaju kõrval pöörataks senisest rohkem tähelepanu teoste sisulisele küljele ja et ei kardetaks vajadusel neid teoseid ka kritiseerida.⁷

Käesoleva töö eesmärgiks on uurida seni pealiskaudselt käsitletud problemaatikat — võrrelda omavahel romaani- ja filmitegelaste portreesid. Uurimise all on küsimus, millise võtestikuga loob tegelaste portreid kirjanik ning missuguseid väljendusvahendeid kasutab režissöör. Vaadeldakse, kuidas on tegelase portree üle kandmine toimuda saanud: mil määral on originaalteose karakterit säilitatud, mida on tema portree loomisel muudetud, välja jäetud või lisatud. Vastused nimetatud küsimustele võimaldavad ühtlasi mõtestada ekraniseerimisel toimunud rõhuasetuste muutumist üldisemalt.

Töö esimene osa annab teoreetilise ülevaate tegelase rollist narratoloogias. Sissejuhatavalt on käsitletud tegelase mõtestamise ja portreerimisviiside arengut, toetudes järgmiste teoreetikute lähenemistele: Aritoteles, Vladimir Propp, Algirdas J. Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Seymour Chatman ja Uri Margolin. Tegelane on igas narratiivis seotud sündmustikuga — seetõttu tuleb karakterit analüüsida suhestatult teose aja ja ruumiga. Samuti ei saa karakteri väljajoonistumisel mööda vaadata jutustaja küsimusest, mis muuhulgas määrab tegelaste distantseerituse lugejast. Kaasatud on kognitiivne lähenemine, kuna võrdlevas analüüsis on tulemusrikas vaadelda karakterit kui vastuvõtja teadvuses kujunevat konstrukti. Toetamaks filmitegelase käsitlemist, on teoreetilises osas peatükk ekraniseeringuteooriast. Tegelasi käsitlevatest autoritest on kasutatud Gérard Genette'i, Umberto Eco, Juri Lotmani, Slomith-Rimmon Kenani, David Bordwelli ja Robert Stami teooriaid.

Töö teine osa toetub eelnevalt kirjeldatud teoreetilistele alustele ning keskendub romaani- ja filmitegelaste võrdlevale analüüsile. Soovitakse uurida, kuidas on portreerinud oma tegelasi Mati Unt — millise atmosfääri ta tegelaste ümber loob, mida nende kohta ütleb ja missugune tasand tegelastest jääb lugeja ette kujutada. Romaanitegelasi on vastavates alapeatükkides kõrvutatud ekraniseeringuga ja vaadeldud, milliseid filmipoetilisi võtteid on tegelaste esitamisel kasutanud Veiko Õunpuu. Võrdlevast analüüsist koorub välja mõlema meediumi tegelaste portreede ühisosa. Laiemas plaanis peaks võrdlev analüüs aitama mõista, kuidas sünnib edukas intersemiootiline tõlge ühest märgisüsteemist teise.

⁷ Õunpuu, V. 2008. Kõik ei ole nii, nagu näib. Teater. Muusika. Kino. 7.01.2007. Kättesaadav: <http://www.temuki.ee/numbers/2008/2/article4616.pdf>, mai 2013

1. TEGELASE LOOMINE NARRATIIVIS

1.1. Tegelase mõiste algupära

Tegelase mõiste võeti kasutusele Vana-Kreekas filosoof Aristotelese poolt, kes lõi esimese kirjandusteoreetilise teose „Poeetika“, kirjutab Seymour Chatman. Aristotelese järgi tuleb eristada tegijat (*prattion*) ja karakterit (*ethos*). Tegijad on vajalikud draama jaoks, kuid karakter on miski, mis on lisatud hiljem ning ei ole oluline eduka tragöödia jaoks. Iga tegijal on vähemalt üks iseloomuomadus, mis tuleneb toime pandud tegudest. Siiski omistab Aristoteles *prattionile* ühe täiendava eripära: tegija on kas üllas või pahatahtlik (*spoudaios; phaulos*). Tuumsed iseloomuomadused on seotud tegudega, seega kuuluvad need otseselt viisil tegijale, mitte kaudselt karakterile, mis on ühendatud isikujoontega.⁸

Vladimir Propp, kes on andnud oma „Võlumuinasjutu morfoloogiaga“ kaasaegsele narratoloogiale olulise panuse, leidis sarnaselt Aristotelesega, et tegelased omavad süžees funktsionaalset staatust. Uurinud vene võlumuinasjuttude ülesehitust, avastas Propp, et kõik muinasjutud omavad ühesugust struktuuri. Võlumuinasjutt koosneb tegelastele antud funktsioonidest, mis ei sõltu sellest, kes ja mis viisil neid täidab.⁹ Erinevate muinasjuttude tegelaste funktsioonide klassifitseerimise tulemusel lõi Propp tegelastüübid, mida Algirdas J. Greimas edasi arendas. Greimas panustas semiootikasse aktantsiaalsete struktuuride teooriaga ja käsitles tegelasi kui *aktoreid* ehk *toimijaid*. Aktor võib olla individuaalne või kollektiivne, kujundlik või abstraktne. Samamoodi, nagu diskursus on semantiliste väärtuste lahtilaotumine, võib aktor haarata endale ühe või ka mitu erinevat temaatilist rolli.¹⁰

Strukturalistlik narratiiviteooria pidi seega vältima psühholoogilist olemust ning analüüsima ainult seda, mida tegelased teevad, jättes kõrvale nende hingeelu avamise ja moraalse tähenduse. Tegelaste sfääri hoiti tüüpse ja klassifitseeritavana.

Ameerika kirjanduskriitik Seymour Chatman arvustab varasemaid teooriaid, väites, et need kõrvaldavad tegelase süžees ja teevad temast süžee funktsiooni. Ta leiab, et narratiivi

⁸ Golden and Hardison, Aristotle's Poetics, lk 199 —viidatud Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse*, lk 110 kaudu

⁹ Propp, V. 2003. Wagner, Louis A. (toim.) *Morphology of the Folktale*, lk 19-25

¹⁰ A. J. Greimas; J. Courtes 1993. *Semiotique - Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. Paris: Hachette Superieur – Salupere, S. (tõlk.) Kättesaadav: <http://lepo.it.da.ut.ee/~silvi11/greimas/aktor.htm>, aprill 2013

jaoks on vajalikud nii tegelane kui ka sündmus. Ei saa olla sündmuse ilma tegelasteta ja kuigi võime kohata tegelastega teksti ilma sündmusteta (näiteks kirjeldav essee), ei saa seda siiski nimetada narratiiviks.¹¹

Hilisemad strukturalistid Tzvetan Todorov ja Roland Barthes, keda paelusid keerulised narratiivid, jõudsid avatuma karakteri kontseptsiooni juurde, mõistes, et funktsioonirolli kandvalt tegelaselt tuleks liikuda psühholoogilisemate käsitluste poole. Todorov kaitseb Proppi karakterikäsitlust, kuid samal ajal eristab kaht laia kategooriat: süžeelekeskendumine ehk mittepsühholoogiline ning karakterile keskendumine ehk psühholoogiline narratiiv. Todorov avastab, et kui karakteriomadusi esile tõstev joon on apsühholoogilises narratiivis mainitud, siis peagi ilmneb sellele tõestus, näiteks: *Kui Hasim on ahne, siis hakkab ta jahtima raha*. Anekdootlik karakteri tunnusjoon kutsub alati esile vastavat tegu. Ainult psühholoogilises narratiivis avaldub karakteriomadus erinevatel viisidel. Kui narratiiviväide: X on Y peale armukade, ilmneb psühholoogilises narratiivis, võib X a) hakata erakuks, b) end ära tappa, c) veenda Y-d, d) püüda Y-le halba teha. Mittepsühholoogilises narratiivis nagu „Tuhat ja üks ööd“, saab ta ainult püüda Y-le kurja teha. Tegelased on sel puhul ilma jäetud valikust ja saanud tõelises mõttes vaid automaatseteks süžeefunktsioonideks. Mittepsühholoogilistes narratiivides on karakter ise „virtuaalne lugu, mis on lugu tema elust.“¹² Barthes eristab oma teooriates jutustava teksti kolme tasandit: funktsioonid, tegevus ja jutustamine. Tegelase ühtsuse loob tegevuse tasand, mis vaatleb teda kui osalejat tegevuse sfäärides. Sellised sfäärid on arvuliselt piiratud, tüüpsed ja klassifitseeritavad. Täenduslikuks saavad tegelased siis, kui nad on kaasatud jutustamise tasandisse.¹³

Nüüdisaegne narratoloog Uri Margolin käsitleb karakterit kui semiootilist elementi, mis on iseseisev igasugusest verbaalsest väljendusest ja sellest ontoloogiliselt erinev.¹⁴ Kriitikud on arutlenud Margolini definitsiooni üle ja leiavad siinkohal probleemi: kui karaktereid mõista fiktsionaalse maailma elementidena, mis eksisteerivad kas subjektiivsete vaimsete entiteedidena või kommunikatiivsete konstruktidena, siis kerkib küsimus, mis eristab neid teistest teksti elementidest. Oluline on vahet teha, mil määral Sherlock Holmes

¹¹ Chatman, S. 1978. *Story and Discourse*, lk113

¹² Todorov, T. 1992. *The Poetics of Prose*, lk 68-70

¹³ Barthes, R. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, Kättesaadav: http://www.uv.es/fores/Barthes_Structural_Narrative.pdf 244-260, aprill 2013

¹⁴ Margolin, U. 1983. *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena* —viidatud Eder, Jannidis, Schneider 2010. *Characters in Fictional Worlds*, lk 9 kaudu

erineb oma piibust või elusuuruses Holmes'i vahakujust. Ilmneb, et prototüüpsele karakteri kontseptile on omane äratuntav fiktsionaalsus ning võime mõtelda ja tegutseda.¹⁵ Vastukaaluks elututele objektidele on karakteritel vaimsed seisundid, nagu aistingud, tunded, mõtted ja eesmärgid.¹⁶

1.2. Tegelase portreerimine

Samas narratiivis kujunenud erinevad karakterid jagavad sageli ühtset kompleksuse määra. Kõige tuntum ettepanek karakterite kategoriseerimiseks pärineb Edward Forsteri opositsioonist lamedate (*flat*) ja ümmarguste (*round*) karakterite vahel. *Lame* viitab siinkohal kahedimensioonilisele, sügavust vältivale karakterile, näiteks humoristid, karikatuurid ja tüüpkarakterid. *Ümmargustele* karakteritele on omane keerukus ja arenemisvõime. Kriitikud on möönnud, et narratiivis võib esineda karakter, kes on keeruline, kuid edasi ei arene.¹⁷ Niisiis on teoorial Omaduste taandamist vältides pakub Joseph Ewen välja karakterite liigitamiseks kolm dimensiooni: komplekssus, arenemine, siseellu tungimine. Esimese – kompleksuse – telje ühel poolkeral asub karakteri domineeriv iseloomujoon, mille ümber karakter on konstrueeritud. Teine pool kuulub allegoorilistele figuuridele, karikatuuridele ja tüüpidele. Arenemise teljel on karakteri üks omadus teiste seast esile tõstetud ja rõhutatud. Siseellu teljel on karakteri peamine joon haaratud tema grupi representatiivselt omaduselt.¹⁸

Mati Undi karakterid on mitmetahulised, kuid staatilised. Eero ja Maurer on loomeinimesed, kes on oma elus millegi taha seisma on jäänud. Theo, Laura ja Kask teenivad leiba lihttöoga. Näiliselt tegelased liiguvad ja vahetavad oma asukohta ja elukaaslast, kuid nende sisemaailmas progress puudub. Kõigi karakterite eelistusi ja esteetilisi väärtusi mõjutab nende kuulumine teatud sotsiaalsesse gruppi.

¹⁵ Eder, Jannidis, Schneider 2010. *Characters in Fictional Worlds*, lk 9

¹⁶ *Ibid.*, lk 13

¹⁷ Forster, E. M. 1966. *Aspects of the novel*, lk 67

¹⁸ Rimmon-Kenan, S. 2002. *Narrative Fiction*, lk 40-41

Narratiiviurija Shlomith Rimmon-Kenan, kes arutleb samuti tegelaste klassifitseerimise üle, osutab Joseph Eweni teooriale, mille järgi on karakteri presenteerimiseks olemas otsene ja kaudne viis.

Otsese viisi puhul kasutatakse omadussõna, abstraktset nimisõna, näiteks „tema lahkusel polnud piire“ või mõnd muud tüüpi nimisõna, nt “ta oli tõeline egoist” või siis otsesest kõne: “Ta armastab ainult iseennast”. Tegelase iseloomustamine otsesel viisil kehtib karakteriseerimisena ainult siis, kui seda ütleb loo kõige autoriteetsem hääl.

Karakterit kaudne esitlemine jaguneb neljaks aspektiks: tegevus, kõne, välimus ja keskkond. Rimmon-Kenan jagab tegevuse ühekordseks – nagu Meursalt’ toimepandud araablase mõrv Camus’ romaanis “Võõras” ning harjumuslikuks tegevuseks, nagu Joyce’i lühijutus “Evelin”, kus nimategelane pidevalt tolmu pühib. Ühekordsed tegevused kalduvad esile kutsuma tegelase dünaamilisi aspekte ja on tihti pöördelise tähtsusega narratiivi arengus, harjumuslikud aga seevastu viitavad tegelase muutumatule ja staatilise aspektile ning on tihti koomilise või iroonilise efektiga. Mõlemat tüüpi tegevused kuuluvad veel omakorda kolme kategooriasse: tegutsemine; tegemata jätmine; mõtisklemine, alateadlik plaani pidamine. Kõik nimetatud tegevused võivad omada sümboolset tähendust, kuid ei pruugi.¹⁹

Unt on oma karaktereid luues kasutanud enam just harjumuslikke tegevusi, millele sekundeerib ka kordustele üles ehitatud teose tervikkompositsioon. Parodeerivas ja ühiskonnakriitilises võtmes esitab autor argielu rutiinsust.

Rimmon Kenan väidab, et tegelase kõne, ilmnedes kas dialoogis või tema mõtisklustes, osutab erinevatele tähendustele nii sisu kui ka vormi kaudu. Samuti on tähenduslik, mida üks tegelane ütleb teise kohta – lausung iseloomustab nii tegelast, kellest räägitakse kui ka rääkijat ennast. Kõne vormi või stiili isikupärastamine on üldkasutatav portreerimise võtte tekstides, kus tegelase kõne on individualiseeritud ja eristatud jutustaja omast. Stiil võib viidata tema päritolule, elukohale, sotsiaalsele klassile või näiteks elukutsele. Lisaks sotsiaalsetele aspektidele, mida kõne ilmsiks teeb, võib see vihjata ka karakteri individuaalsetele omadustele²⁰. Näiteks küllusliku sõnavara või huvitavate mõtete kasutamine kõnes võib viidata karakteri intelligentsuse tasemele. Tegevus ja kõne annavad

¹⁹ Rimmon-Kenan, S. 2002. *Op. cit.*, lk 61-62

²⁰ *Ibid.*, lk 64

edasi karakterijooni läbi põhjus-tagajärg seose, mida lugeja dešifreerib *tagurpidi*: X tappis draakoni, järelikult on ta tugev. Y kasutab palju võõrsõnu, järelikult on ta snoob ²¹.

Undi romaani puhul, kus tegelased omavahel kokku ei puutu ja kogu informatsioon nende kohta lähtub jutustajast, puuduvad ka tegelasi iseloomustavad dialoogid.

Tegelase iseloomuomaduste ja välimused vahelised seosed on peamiselt metonüümilised. Rimmon-Kenani sõnul on oluline vahet teha neil välimuse aspektidel, mis ei sõltu tegelase enda kontrollist (pikkus, silmade värv, nina pikkus) ning neil, mis sõltuvad osaliselt karakterist (riided, soeng). Šveitsi filosoof ja teoloog Johann K. Lavater analüüsis erinevate ajalooliste isikute portreid, soovides tõestada otsest seost näojoonte ja iseloomuomaduste vahel. Rimmon-Kenan mõnab, et Lavatori teooriat on küll teaduslikult diskrediteeritud, kuid antud metonüümiline suhe on jäänud siiani oluliseks ressursiks, mida kasutavad paljud kirjanikud. Rimmon-Kenani teooria järgi kasutatakse nii tegelaste füüsilist kui ka sotsiaalset keskkonda tihti karakterijoonetele viitavate metonüümidena. ²²

Filmiteoorias eristatakse laias laastus kahte tüüpi karaktereid. Richard Dyer, kes on uurinud *sotsiopsühholoogilisi karaktereid*, leiab, et seesuguseid konstrukte kasutatakse eelkõige filmis. Sotsiopsühholoogilised karakterid ei ole vaid stereotüübid gruppide liikmetest, vaid nad on ise narratiivid, esteetilised konstruktid. Nad on vähestele iseloomujoonte taandatud konventsionaalsed artefaktid ning nende struktuuri kasutatakse korduvalt. ²³ Ilmneb, et sotsiopsühholoogiliste karakterite all mõistetakse stereotüüpe, mis korduvad erinevates narratiivides sarnasel kujul – nad on stabiilsed ja distinktiivselt äratuntavad. Jörg Schweinitz leiab, et *individuaalsed karakterid* saavad aegamisi tajutavateks süžee lahti rullumisel, nad arenevad läbi interaktsiooni teiste sündmustega ja saavad personaalse ja kompleksse intellektuaalse ja psühholoogilise profiili. ²⁴

²¹ Rimmon-Kenan, S. 2002. *Op. cit.*, lk 65

²² *Ibid.*, lk 65-67

²³ Eder, Jannidis, Schneider. 2010. *Characters in Fictional Worlds*, lk 277-278

²⁴ *Ibid.*, lk 278

1.3. Lugeja suhestumine karakteriga

Karakterit mõtestamiseks on võimalik toeks võtta kognitiivne lähenemine, mis käsitleb karakterit kui vastuvõtja teadvuses kujunevat tervikut. Kognitiivne teooria rõhutab tekstianalüüsi subjektiivset tahku.

„Sügisballi“ võimalikku lugejat ettekujutades võime uurida, missugusele lugejale on tekst suunatud. Umberto Eco kirjutab, et empiiriline autor kui tekstilise lausumise subjekt formuleerib hüpoteesi mudellugejast, s.t sellise ideaalse lugeja olemasolust, kellel on samad oskused, mis autorilgi. Kommunikatsiooniteooriates on üldtuntud, et vastuvõtja kompetents pole tingimata võrdne saatja kompetentsusega. Mudellugeja on aga õnnestumistingimuste kogum, mis on tekstiliselt määratletud ja mille tingimused peavad olema rahuldatud selleks, et tekst saaks oma potentsiaalses sisus täielikult aktualiseeruda.²⁵

Analüüsitav ilukirjanduslik tekst eeldab, et lugeja saab aru vihjetest intertekstuaalsusele, tunneb mõnu teose kompositsioonist ja omapärastest kirjanduslikest võtetest. Vastasel juhul võib lihtsa stiiliga Undi romaaniteksti vastu võtta kui lakoonilist rahvakirjandust. Teosest võib lugeda välja ühiskonna- ja urbanismikriitikat. Samuti saab Mudellugeja aru iroonilistest tegelaste mõttemaailma kirjeldustest, mis vastanduvad teose süngele miljööle.

Eco täheldab võimalikest maailmadest kirjutades, et lugejale esitub faabula millegi saamisena: ta aktualiseerib selle osised järjestikuliselt. Niisamuti aktualiseerib „Sügisballi“ lugeja paratamatult lausutu sisuna selle, et kusagil on olemas tegelased, kes elavad Mustamäel, linnaosas, mille olemasolust on lugeja kuulnud juba väljaspool seda teksti.²⁶ Eco järgi ei saa mitte ükski narratiivne maailm olla tegelikust maailmast totaalselt sõltumatu, sest ta ei saa piiritleda maksimaalset ja mittevastuolulist asjade seisut, luues *ex nihilo* kogu indiviidsuste ja omaduste täidise. Võimalik maailm asetub suures osas lugeja entsüklopeedia „tegelikule“ maailmale.²⁷ Romaanitegelased võivad tunduda paljudele lugejatele ebardlikud ja Mustamäe elukeskkond liiga masendav, kuid mudellugeja ei hakka veel seetõttu hädaldama, et romaan kujutab „ebaõigesti“ reaalsust: ta lihtsalt võtab teatava tõlgendusliku hoiaku, et teos räägib veidravõitu universumist, milles on küll Mustamäe, nagu meilgi, aga

²⁵ Eco, U. 2009. *Lector in fabula*, lk 65

²⁶ *Ibid.*, lk 119

²⁷ *Ibid.*, lk 138

inimesed on seal teistsugused.²⁸ Selleks, et lugeja tunneks fiktsionaalse võimaliku maailma tegelastega sentimentaalset seotust, tuleb tal elada samas võimalikus maailmas ning mõelda ennastki loo tegelaseks.²⁹

Undi romaani adressaat selle kirjutamise ajal ja filmi adressaat on erinevad. Filmi sisemine vaataja, kellele film on orienteeritud ei lange kokku romaani adressaadiga ja ka sellest tulenevad teatud aktsentide ümberasetused. Osaliselt oli seda näha ka filmi retseptioonist ja romaani retseptioonist enne ja peale filmi.

1.4. Narratiivi aeg tegelase struktuuris

Narratiivi aeg ja kiirus määravad ära sündmuste kulgemise viisi loos. Tegelasi võib vaadelda kui sündmuste edasiandjaid, seega on nad seotud teoses kulgeva ajaga. Narratiivi aeg ei pruugi aga kattuda tegelaste ajatunnetusega – nemad tunnetavad oma aega oma vaatepunktist lähtuvalt.

Genette nimetab kolm momenti, mis organiseerivad proosateose aega: kestvus, aja kulgemise kord ja sagedus.³⁰

“Sügisballi” sündmustik on fragmentaarne ja ei kulge lineaarselt, samuti puudub narratiivil selge algus ja lõpp. Teose jutustamise akt leiab aset peale sündmusi. Juba raamatu esimesel leheküljel kasutab autor ellipsit, andes esmalt ülevaate raudteel toimunud juhtumist ning seejärel jätkab sündmustega, mis toimusid eelnevalt kaks nädalat hiljem. Teos on ilmastiku ja aastaegade vahetumise loogika järgi jaotatud osadeks: varasügis, äike, udu, hilissügis, esimene lumi ja talv. Niisiis annab autor loodusnähtuste kaudu ette ajalised raamistused, mille abil ta esitab paralleelselt kulgevaid lugusid. Tegelasi esitlevatest alapeatükkidest moodustuvad pealkirjastatud peatükid ehitud läbi kuue ajalise eristuse — seega võib öelda, et ühest sündmusest on jutustatud erinevatest vaatepunktistest lähtuvalt, ilma et neid vaatepunkte oleks kokku viidud, ilma, et tegelased oleksid teadlikud, et nad on tunnistajaks ühele ja samale sündmusele. Loodusnähtuste raamistused dikteerivad jutustamist

²⁸ Eco, U. 2009. *Op cit*, lk 135

²⁹ Eco, U. 2009. *On the Ontology of Fictional Characters*. Kättesaadav:

http://secure.pdcnet.org/signsystems/content/signsystems_2009_0037_40910_0082_0097, aprill 2013

³⁰ Genette, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*

minimaalsel määral ning lugeja vaevu märkab neid. Vaid äikese ajal aset leidnud sündmused on kõik ilmastikuga seotud – tegelaste episoodid kas kattuvad ajaliselt või järgnevad üksteisele kronoloogiliselt. Ometi ei vii autor lugejat segadusse, vaid jätab faabula lihtsaks, andes teada sündmuste ajalisest järgnevusest.

Kirjeldused toimivad ilukirjanduslikus teoses tavajuhul kaasahaaravat sündmuskäiku pidurdavalt, uudishimu ja ootusärevust tekitavalt. Genette, nagu eelpoolgi viidatud autorid, on täheldanud, et narratiivis saab olla rõhk kas sündmustikul või karakterite sügavuse avamisel.³¹ Käsitlev teos keskendub just tegelaste mõttemaailmale, karakteri loomisele ja seega ei ole autor teadlikult tegevusele rõhku pannud. Niisiis ei mõju Undi loodud kirjeldused tegelastest sündmuste pidurdusena, vaid pigem teksti kandvana. Küll aga täidavad pidurduse funktsiooni detailselt esitatud statistikad ja dokumentaalsed sündmused. Teost ilmestavad faktid selle kohta, mida põnevat romaani sündmustiku ajal maailmas toimus. Dokumentaalsed faktid ja statistika, mis hõlbivad põhiteksti diskursusest, rõhutavad teose postmodernistlikku olemust. Samas lisavad nad süžeele tõepärasust ja iseloomustavad Mustamäe urbanistlikku keskkonda.

Unt on oma teoses kasutanud mitmel juhul jutustuse ja tegevuse aja ekvivalentsust. Selleks on aga esmalt mitte romaani enese tegevus, vaid seebiooperi “Cunningham” kirjeldus, millesse on kätketud vaid seriaali lakooniline süžee. Kasutatud on otsest stiili, et tegevuskäiku võimalikult tõepäraselt edasi anda. See sobib hästi melodramaatilise sarja ümberjutustamiseks. Rahulikult ja suurte sündmusteta kulgevale romaanile mõjub seebiooperi maailm vastandlikult: autor kirjutab tempokalt lahti tegelaste tundeid ning loob seebiooperi maailmast kaasahaarava ja erksa pildi. Seebiooperi kirjeldus on romaani sisse lülitatud tinglik tekst, mis Juri Lotmani järgi oleks kompositsiooniline võte „tekst tekstis“. Opositsioonipaari *reaalne – tinglik* vahetumine võib viia selleni, et lugeja hakkab teksti põhiruumi tajuma reaalsena. Lotman kirjutab, et teistsuguse kodeerimise seisukohalt suureneb teksti tinglikkus, rõhutatakse ta mängulist loomust, ta iroonilist, parodeerivat, teatraliseeritud jms, tähendust.³² Tundub, et seda on Unt oma „tekst-tekstis“ võttega taotlenudki. Ta kasutab telesarja süžeed edasi andes stiili, mis ironiseerib melodramaatilist seriaali. Lotman on täheldanud, et kahe keele kokkupõrkes paistab üks neist vältimatult

³¹ *Narratology*. Kättesaadav: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, mai 2013

³² Lotman, J. 1990. *Kultuurisemiootika*, lk 295

loomulikuna, samal ajal kui teise kunstlikkus on rõhutatud ³³. Niisamuti on toonitatult kunstlik ka „Cunninghami“ seriaal, mille sündmustik vahetub kiiresti — vastandatuna romaanitegelastele on seebiooperi tegelased pidevas liikumises ja haaratud sündmuste keerisesse. Seebiooperi maailmale vastandumine rõhutab romaani maailma rutiinsust ja loob selle kaudu paradoksaalselt ka ettekujutust dünaamilisest, sündmustega täidetud elust. See kõik on omamoodi paroodia tegelastele, kes soovisid elada unistuste kohaselt.

Romaani lõppfaasis toimub autoõnnetuse dramaatiline stseen, kus tegevusele kulubki nii palju aega, kui kaua neid on jutustatud. Autoõnnetuse raames paiskab Unt kokku peaaegu kõik tegelased. Sellegipoolest ei tutvu nad üksteisega, vaid jäävad endiselt võõrateks. Võib täheldada, et lõpustseen sarnaneb ülesehituse poolest seebiooperiga.

Ekraniseeringus on sulandatud kaks erinevat aega üheks. Säilitatud on romaani ajaga ühtiv sotsiaalne diskursus, seega toimub tegevus Nõukogude aja raamistikus. Kasutatud on mitmeid Nõukogude ajale viitavaid elemente, kuid domineerivamad on filmis objektid ja võttepaigad, mis reedavad, et tegemist on aastaga 2006. Režissöör ei ole ilmselt püüdnudki seda peita, ta kasutab tegelaste portreeterimisel vabalt 21. sajandile omaseid interjööre ja elemente. Olulise muudatusena on romaani tegevuspaik Mustamäe asendatud hoopis Lasnamäega. Filmitegemise ajal oli romaani ilmumisest möödunud 30 aastat ja Mustamäe oli jõudnud selle ajaga kodusemaks muutuda. Filmi tegevuspaigaks sobis paremini Lasnamäe, mis on Tallinna uusimaks linnaosaks. Mustamäe väljavahetamine Lasnamäega viitab sellele, et tegelikult ei oma tähtsust, millises konkreetses linnaosas tegelased elavad – oluline on edasi anda vastvalminud paneellinna miljööd.

1.5. Teose ruum

“Sügisballi” puhul on üheks oluliseks aspektiks just teose ruumiline kontekst, nimelt toimumispaik Mustamäel. Siingi on tunda autori irooniat: tollane Mustamäe oli ju ometi prestiižne elukoht ja inimestel, kel sinna korteri õnnestus hankida, olid väga rahul. Uuest elamurajoonist pidi saama unistuste elukoht mändide all koos kultuurimaja, tuhandekohalise kino, raamatukogu ja rohkete söögikohtadega. Kogu visioon jäi ehitamise käigus aga

³³ Lotman, J. 2001. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, lk 57

tahaplaanile ja prioriteediks sai hoopis ehituskiirus ja valminud majade hulk. Teatud mõttes andis Unt romaani ilmumisajal, 1970ndate lõpul, Mustamäele nime. Viimast tuleks mõista nii, et ta täitis Mustamäe nime eestlastes ja eelkõige tallinlastes äratundmist tekitava sisuga. Ivo Heinloo on leidnud, et Mustamäe kui Tallinna uuslinnaosa puhul oli tol ajal tegu Michel de Certeau mõistes vaba, hõivatava ruumiga³⁴ — kohaga, kus “miski ei ole tähendusrikas”, “miski ei kanna teisesuse märki” ning “usutavaks jääb ainult oma kodukoobas”.³⁵ Teisisõnu oli tol ajal tegemist kohaga, millel puudus ajalugu ja seetõttu ei saanud ka mustamäelased end suhestada linnaosa rajamise eelnevaga. Sellest on juttu romaanis ja ka filmis: tegelased, kes oma mõttemaailmas on kinni paneellinna ruumis, püüavad siiski astuda kommunikatsiooni välismaailmaga. Donald Tomberg on märkinud, et Unt käsitles linnaosa maastikuna, sellise keskkonnana, millest piltlikult öeldes ei saagi inimest oma kultuurilistes ja eksistentsiaalsetes kategooriates „välja löigata”. Inimene ja ruum tema ümber moodustavad romaanis lahutamatu koosluse, nii et rääkides ühest, räägid juba ka tahtmatult teisest.³⁶

Uurides sõnakunsteose kompositsiooni, käsitleb Juri Lotman teksti ruumistruktuuri universumi ruumistruktuuri mudelina. Lotman leiab, et juba tekstiülese, puhtideoloogilise modelleerimise tasandil on ruumisuhete keel üks tegelikkuse mõtestamise põhivahendeid. Mõisted *kõrge – madal, parem – vasak, lähedane – kaugel, avatud – suletud, piiratud – piiritu, diskreetne – pidev* on kultuurimudelitele ehitusmaterjaliks. Kõige üldisemad sotsiaalsed, religioossed, poliitilised, kõlblised maailmamudelid, mille abil inimene oma vaimuloo eri etappidel mõtestab ümbritsevat elu, on alati varustatud ruumikarakteristikutega.³⁷

Ruumi üheks olulisimaks topoloogiliseks tunnuseks on piir, mis jaotab teksti kogu ruumi kaheks lõikumatuks allruumiks. Piiri põhitunnuseks on mitteületatavus, mitteläbitavus.³⁸

Niisamuti jaotub ka Sügisballi teose ruum tegelaste koduks – Mustamäeks ja paneellinna väliseks ruumiks. Undi tegelaste maailm on muust maailmast eraldatud mõttelise suletud ringiga, mis pärsib nende suhestumist välismaailmaga. Sügisballi tegelased kuuluvad kõik Mustamäe ruumi, kes vastandavad pidevalt oma eluruumi varasematele kodudele või

³⁴ Heinloo, I. 2009. *Flanöör nõukogude provintsipealinnas. Üks vaatenurk Peeter Sauteri romaanile „Indigo”*, lk 89-98

³⁵ *Ibid.*, lk 168

³⁶ Tomberg, D. 2008. Koht ja inimene. Mati Undi „Sügisball“ Sirp 10.10.2008 Kättesaadav: http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=1114:koht-ja-inimene-mati-undi-s-gisball&catid=7:kirjandus&Itemid=9&issue=3222, mai 2013

³⁷ Lotman, J. 2006. *Kunstilise teksti struktuur*, lk 366-367

³⁸ *Ibid.*, lk 384

mõlgutavad mõtteid mujale kolimisest. Nende kehade mehaaniline ruumis ümberpaiknemine ei taga vabadust, vaid paigalseisu. Lotman täheldab, et niisugust liikumist tajutakse kui orjust ning sellele vastandatakse vabadus — ettemääramatuse võimalus.³⁹

Teose autor, kes muudab argise igapäevaelu tegevused tähenduslikuks, kirjutab „Sügisballis” sellest, kuidas erinevad tegelased mõtestavad enesele paneelmajades elamist. Nad püüavad leida oma identiteeti, elades mitmesaja inimesega samas majas. Samuti on juttu katusealuse ruumi ja keldri puudumisest. Mati Unt, keda on peetud Gaston Bachelard’i *maaletoojaks*, viitab filosoofi ideedele otseselt või annab neid edasi kaudselt. Unt lähtub ruumikäsitluses Bachelard’i mõttest, kes on kirjeldanud tõelist maja vertikaalsena – majal on pööning ja kelder, mis ühendavad vahepealseid korruseid. Paneelmajad on seega puudulikud eluasemed – *karbid*, mis omavad vaid horisontaalseid mõõtmeid.⁴⁰

Bachelard kirjutab oma teoses „Ruumipoeetika“, et maja on meie jaoks esmauniversum. Meie täiskasvanuelus on nii napilt põhihüvesid, antropokosmilised sisemed on seal sedavõrd lõtvunud, et me ei tunne nende esmast seotust maja universumis⁴¹. Bachelard märgib, et suurlinna maja ei koge enam universumi draamasid. Välk võib süüdata hetkeks aknaraamid, aga maja ei värise äikesehoogudes.⁴²

Inimene, kes on leidnud endale ulualuse, hakkab kujutlusvõime abil ehitama kompamatutest varjudest „seinu“, lohutab ennast illusioonidega kaitsest või, vastupidi, väriseb paksude müüride taga, umbusaldades tugevamaidki kindlusevalle.⁴³

Bachelard leiab, et tõelistel elumõnudel on minevik. Unistuste kaudu tuleb minevik elama uude majja. Paigad, kus on läbi elatud unelust, võtavad iseenesest taas võimust uues uneluses. Ja kuna me elame mälestused endistest eluasemetest taas läbi unelustena, siis on need mineviku eluasemed meis hävimatud.⁴⁴

Pöördudes tagasi Lotmani juurde, ilmneb, et üks ja sama teksti maailm võib eri tegelaste suhtes osutada eri viisil liigendatuks, tekib juskui ruumi polüfoonia – mäng tema

³⁹ Lotman, J. 2006. *Op. cit.*, lk 375-376

⁴⁰ Bachelard, G. 1999. *Ruumipoeetika*, lk 55

⁴¹ *Ibid.*, lk 40

⁴² *Ibid.*, lk 66

⁴³ *Ibid.*, lk 41

⁴⁴ *Ibid.*, lk 41-42

liigendamise eri viisidega.⁴⁵ Nõnda tajuvad ka Mustamäel elavad Sügisballi tegelased maailma isemoodi. Ruum kujundab nende taju, emotsioone ja mõtisklusi. Romaanitegelane Eero leidis linnas oma veetlevalt ängistava rütmi, oma ahistava võimsa pinge, oma mõrkjad rõõmud⁴⁶. Arhitekt Maurer tajus aga linna positiivselt elavana, vaimustudes Mustamäe kaasaautorina selle urbanistlikust vormist. August Kask loendas korruseid, aknaid, rõdusi, ruume ja esemeid rõdudel. Laura elas televiisori simulaakrumis, argine elu on tema jaoks liiga monotoonne ja ümbritsev linn teda ei huvita. Peeter uudistas kõike ümbritsevat, ent ta on suletud Mustamäe korterisse.

“Sügisballi” tegelasi seob elukoht Mustamäel, üksildus ja võõrandumistunne. Mõned neist elavad isegi samas majas, kuid üksteist ei tunne. Tasapisi hakkavad tegelaste elukäigud omavahel põimuma: Maurer külastab oma naisega restorani, kus töötab Theo. Peeter valib telefoniga huupi numbreid ja ühele tema kõnele vastab just Eero. Laura ja Eero elud ristuvad juhuse läbi, mil Eero jooles olekus Laura korterisse satub ning epiloogis tuleb välja, et nad otsustavad abielluda. Autor on romaani kompositsiooni üles ehitanud nii, et tegelased liiguvad üksteisele ruumis aina lähemale. Sellele viitab ka teose pealkiri – tegelaste elukäigud keerlevad üksteise ümber, nagu tantsiks nad valssi sügisisel ajal. Sügis osutab närbumisele looduses ning seda võib mõista kui pimedat ja üksikut aega.

Romaanis on oluliseks leitmotiiviks aknad, mis korduvad iga tegelase loos. Seejuures rõhutatakse akende seost ja neist avanevate vaadete isesugust tähendust erinevate tegelaste jaoks.

Virve Sarapik on leidnud, et Maurer ja Eero esindavad aga esteetilist vaadet, mis ei teki niisama, etteantult, vaid nõuab pingutust, millegi kõrvale- või märkamata jätmist. Eero vaade on pigem sünesteetiline, ta võib ümbrust hoomata ka aknast tulevate lõhnade ja helide abil. Maurer seob seevastu oma pilguga teadmise, kuid samas mitte teadasaamise. Theo ja Laura jaoks on aga aknast vaatamine nagu asendustegevus, passiivne olemisviis aknal seistes — nad küll juskui vaataksid, aga ei näe vaadatavat. Nad vaatavad, et koondada oma mõtted hoopis kas telekas nähtule või astroloogiliste ennete analüüsile.⁴⁷

Kui aknad võimaldavad tegelastel vaadata välja ja tutvuda ümbritsevaga, siis uste motiiv kannab pigem negatiivset tähendust. Uksed toimivad teoses eksitavana: näiteks leiab aset

⁴⁵ Lotman, J. 2006. *Op. cit.*, lk 385

⁴⁶ Unt, M. 2009. *Sügisball: steenid linnaelust*, lk 13

⁴⁷ Sarapik, V. ja Viires, P. (koostajad) *Sügisball*, lk 79

episood, mil Eero ei mäleta Laura maja numbrit ja eksleb abitult majade vahel, lootes leida tuttavat ust. Eriti halvasti mõjuvad oma kaitsva loomuse reetnud läbipaistvad ukSED — nende ohtlikkusest saame aimu Maureri kogemuste kaudu, kes nägi meest saunast läbi klaasukse lumme kargamas.

1.6. Ekraniseering

Kirjandusteose ülekanne filmi žanrisse on intersemiootiline tõlge. Ühest märgisüsteemist teise tõlkimise tulemusena sünnib adaptatsioon. Originaalteksti säilitamise määrast sõltub, kas tegemist on täpse või vaba tõlketüübiga. Käesolevas töös uuritakse romaanitegelase portree ülekandumist filmi meedimisse. Mõlemal žanril on omad väljendusvahendid, millega portreed edasi anda — kirjandusteose verbaalne keel muudetakse filmis visuaalseks ja auditiivseks keeleks.

Ekraniseeringuteooriat käsitlenud Peeter Torop täheldab, et tõlkeprotsessis teose väljendusplaan rekodeeritakse, sisuplaan transponeeritakse. Rekodeerimine on valdavalt keeleline ja formaalne protsess, transponeerimine aga seotud teksti sisulise struktuuri, kunstilise mudeli mõistmisega ning on valdavalt kunstiline (taasloov) protsess.⁴⁸ Kuni filmi loomisprotsess jaguneb stsenaariumi, võtete ja montaaži etappideks, säilib paratamatult seos kirjandusega, hoolimata selle mandumisest teel kirjanduslikust stsenaariumist mitme režissööristsenaariumi kaudu montaažilehtedeks. Seega säilib side kirjanduse ja kino vahel seni, kuni eksisteerib vajadus stsenaariumi järele⁴⁹. Torop kirjutab, et ekraniseeringut võib vaadelda iseseisva filmina, kuid algteksti lugenud inimese jaoks on ta kaksiktekst. Kahe teksti – filmi ja teose võrdlemine on psühholoogiline paratamatus.⁵⁰

Toropi tõlketüüpide järgi sobiks “Sügisball” ekspressiivse tõlke alla, mille all mõistame, et originaali mõjujõudu on säilitatud sisu ja väljendamise kohandamise hinnaga. Film vastab nn. dünaamilisele ekvivalentsusele, mis seab tähtsamaks originaali ja tõlke vastuvõtjate

⁴⁸ Torop, P. 1999. *Kultuurimärgid*, lk 146

⁴⁹ *Ibid.*, lk 140

⁵⁰ *Ibid.*, lk 142

reaktsioonide sarnasuse.⁵¹ Toropi ekraniseeringutüüpide järgi oleks “Sügisball” vaba ekraniseering, sest film on originaalilähedane ja kontseptuaalne ning rõhutab režissööri enda käekirja.⁵²

Robert Stam on väitnud, et adaptatsiooniprotsessis on *truudus* originaaltekstile sõna otseses mõttes võimatu. Filmiline adaptatsioon on alati erinev ja originaalne meediumi muutumise tõttu. Filmitegemine üldiselt, ja eriti adaptatsioon, sisaldab eneses tuhandeid valikuid, mille seas on näitlejad, eelarve, asukoht, formaat ja veel palju muud.⁵³

Filmižanri ülekantud tegelase portreed uurides kirjutab Stam, et iga meediumi väljendusvahendid on millegi jaoks head ja mõne teise asja jaoks halvad. Niisamuti on film teatud esteetilistele võimalustele avatud ja teistele suletud. Filmi eeliseks on ekstraverbaalsed väljendusvahendid. Helifilmis kuuleme sõnu nende akstentide ja intonatsioonidega ja samuti saame osa näoilmetest ja kehakeelest. Kõrkuse või kahtluse kehahoiakud, skeptiline kulmude liigutamine, umbusu väljendamine, iroonilised pilgud — kõik need modelleerivad visuaalset tähendust.⁵⁴ Stam pöörab tähelepanu tõsiasjale, et romaanilugejatena kujutame me ette karakteri häält, žeste ja näoilmeid, filmis on need ellu viidud meie jaoks näitleja poolt, filtreeritud läbi tema näitlemisstiili, grimasside, maneeride, tõmbluste ja kulmukortsutuste.⁵⁵ Stami mõttelaadile sarnaselt on kirjutanud Johannes Riis, et filmi vaadates ei saa me näha samaaegselt näitlejat ja karakterit. Vaataja unustab paratamatult filmi jälgides ära, et näitleja vaid representeerib karakterit. Vastuvõtja seob karakteri konkreetse näitlejaga ja kui sama karakterit kehastab mõni teine näitleja (näiteks meenutusvõttes), võib vaataja sattuda hämmingusse.⁵⁶

1.7. Romaani ja filmi jutustaja

Tegelase problemaatikaga on seotud jutustaja küsimus narratiivis. Jutustaja positsioon võib olla loost rohkem või vähem distantseeritud, toimida abstraktsena või kattuda tegelase

⁵¹ *Ibid.*, lk 154

⁵² Torop, P. 1999. *Op. cit.*, lk 155

⁵³ Stam; Raengo. 2005. *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, lk 17

⁵⁴ *Ibid.*, lk 19

⁵⁵ Stam, R. 2005. *Literature Through Film*, lk 206

⁵⁶ Eder, Jannidis, Schneider. 2010. *Characters in Fictional Worlds*, lk 259

omaga. Jutustamistüübid võib jagada narratoloog Franz Stanzeli järgi laias laastus kolmeks teoreetiliselt ideaalseks tüübiks: esmaisikuline, autorist lähtuv ja kujundlik jutustamine. „Sügisballis“ kasutatakse autorist lähtuvat narratiivi vormi, mida iseloomustab kuulatav ja nähtav jutustaja, kes räägib loo kolmandas isikus. Autorist lähtuv jutustaja näeb lugu väljasolija positsioonilt, mis võimaldab tal teada sündmuste ja tegelaste kohta kõike.⁵⁷ Mati Unt on kirjutanud ühiskonnakriitilise ja parodiseeriva tooniga romaani, millest kumavad läbi tema subjektiivsed hinnangud.

Gérard Genette'i jutustamise tasandite järgi domineerib romaanis heterodiegeetiline jutustaja, kes ei osale tegelasena loos. Jutustaja on „Sügisballis“ võrdne autoriga, kes ei anna lugejale ette positiivseid ja negatiivseid tegelasi, vaid esitab kõiki karaktereid omamoodi iroonilises võtmes.

Kui romaani puhul on võimalik jutustajat määratleda hõlpsalt, siis ekraniseeringus ei ole tema eristamine nii ilmselge. Robert Stam leiab, et romaanis kontrollib jutustaja ainsat ehk verbaalset meediumit. Filmis aga saab jutustaja osaliselt kontrollida verbaalset tasandit teksti pealelugemisega. Samas on see kontroll subjektiks ka paljudele teistele piirajatele: surve kaasata dialoog, dramatiseerida, jutustada lugusid visuaalselt ja nii edasi.⁵⁸ Clestino Deleyto väidab, et narratiivi olemasolu eeldab jutustaja eksisteerimist. Kas see tähendab, et filmidel on narratiivid vaid juhul, kui jutustamist saab selgelt omistada jutustaja häälele või trükitud sõnadele? Viimasele küsimusele ei saa vastata heakskiitvalt — seetõttu leiavadki paljud teoreetikud, et jutustaja defineerimine filmis on vaieldav.⁵⁹

Filmimeediumi jutustajat uurides polemiseerib Chatman Bordwelliga, kes käsitleb jutustamist filmis protsessina. Bordwelli järgi on filmijutustaja kui *agent*, kes jutustab lugu. See *agent* võib olla loos tegelane või pealelugev kommentaator. *Agent* tegelasena võib jagada meile isiklikke detaile või jääda pealiskaudseks. Kommentaatorist *agent* saab esitada informatsiooni, millest ainult üks tegelane on teadlik või sündmusi, mis on subjektiivsed ja vaatepunktiga piiratud. Bordwell seostab jutustamise protsessi vastuvõtjaga, kes loo konstrueerib, andes narratiivi protsessis pearolli hoopis vaatajale, mitte jutustajale.⁶⁰ Chatman kritiseerib Bordwelli teooriad, väites, et vaataja ei konstrueeri, vaid pigem

⁵⁷ Herman, D. (toimetaja) 2008. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, lk 364

⁵⁸ Stam, R. 2005. *Literature Through Film*, lk 232

⁵⁹ Deleyto, C. 1999. *Focalisation in Film Narrative. Narratology: An Introduction*, lk 218

⁶⁰ Bordwell, D. 1986. *Film Art: An Introduction*

rekonstrueerib loo vihjete hulgast, mis on filmi kodeeritud.⁶¹ Samuti leiab Chatman, et Bordwell on huvitatud vaid taju *agendist*, mitte jutustamise *agendist*. Filmi narratiivi analüüsid tuleks rääkida siiski jutustajast, mitte jutustamise protsessist, toonitab Chatman. Jutustamine kaasab eneses teadmise, esitamise, äratundmise ja meeldimise ning seetõttu nõuab tegijat — jutustajat, kes ei pea tingimata olema *inimhää*.⁶²

Filmiteoorias ollakse jutustaja määratlemise poolest erinevatel seisukohtadel, küll aga kasutatakse üksmeelselt Genette'i narratiiviteooriast pärit terminit *fokalisatsioon*, mille all mõistetakse narratiivse info piiramist kellegi taju, teadmiste ja vaatepunktiga. Genette eristab nullfokalisatsiooni (kõiketeadev jutustaja), sisemist (jutustaja teab sama palju, kui parajasti fookuses olev tegelane) ja välist fokalisatsiooni. Välist fokalisatsiooni annab edasi jutustaja, kes teab vähem, kui tegelased. Ta toimib sarnaselt kaameraga, järgides tegelaste toimetusi väljastpoolt, aimamata nende mõtteid.⁶³ “Sügisballi” filmis on kasutatud välist fokaliseerimist — sel puhul näidatakse sündmuseid, mida tegelane kogeb, ent mitte tema enese vaatepunktist.

Bernard F. Dick annab ülevaate võtetest, mida filmides kasutatakse. Ta eristab lähiplaani, mis on inimanatoomia terminites võtte peast; suurt lähiplaani, mis näitab üht spetsiifilist kehaosa. Keskplaanis kadreeritakse indiviid peast vööni. Kui kaadris on inimese täielik figuur ja tagataust, nimetatakse seda üldplaaniks. Kaugplaanil puhul on kaamera subjektist niivõrd kaugel, et tulemuseks on panoraamne vaade keskkonnale.⁶⁴ Filmiuuriija Carl Plantinga järgi on lähi- ja kaugvõtete tehnika seotud vaatjas empaatia tekitamisega. Soovides näidata karakteri emotsionaalset kogemust, võidakse selleks kasutatada lähivõtet, lühikest fookuskaugust ja erinevaid vaatepunkte. Need tehnilised võtted peavad õnnestunud tulemuse saavutamiseks olema piisavalt pikad. Plantinga märgib, et vaataja emotsionaalsust esile kutsuvad stseenid on keskmistest võtetest hoopis pikema kestusega, lastes aktiveeruda vaataja mimikri ja tagasiside mehhanismidel.⁶⁵ Dick täheldab, et kui lähivõtted võivad väljendada intensiivseid emotsioone, siis kaugvõtted on efektiivsed omal moel: ta toob näite

⁶¹ Chatman, S. 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, lk 127

⁶² Chatman, S. 1990. *Op. cit.*, lk 128

⁶³ *Narratology*. Kättesaadav: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, mai 2013

⁶⁴ Dick, B. F. 2010. *Anatomy of Film*, lk 53

⁶⁵ Plantinga, C. *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. Kättesaadav: <http://www.scribd.com/doc/20243487/Catching-Characters-Emotions-emotional-Contagion-Responses-to-Narrative-Fiction-Film>, lk 29-30

filmist, milles kasutakse kaugplaani, näidates tegelase hukkumist püssilasu tagajärjel — seda on lihtsam vaadata ja võte on lausa esteetiliselt nauditav, kuna meenutab maali.⁶⁶

Kirjanduse ja filmi süžee elemendid on võrdlemisi sarnased – seega saame ka filmi analüüsides rääkida jutustajast või vähemasti fokaliseerijast. Kuigi Robert Stam ei pea filmi visuaalset esitamist jutustamiseks, võib sellegipoolest leida, et käsitletavas linateoses on jutustamise funktsioonid hõivanud just visuaalne ja heliline tasand. Maalikunsti õppinud Õunpuu kasutab osavalt ära filmimeediumi väljendusvahendeid – pilti, koloriiti, montaaži, kadreeringut, valgust ja heli. Olulisi tähendusi loovad veel tegelaste žestid ja miimika, mistõttu verbaalne tasand jääb ekraniseeringus teisejärguliseks.

⁶⁶ Dick, B. F. 2010. *Op. cit.*, lk 54

2. TEGELASTE PORTRETEERIMINE: “SÜGISBALLI” ROMAAN JA FILM

2.1. Tegelased romaanis ja filmis

Analüüsitavas romaanis on tegelaste välised portreed esitatud väga napilt. Romaanilugeja jaoks on väline portree lünk, mis tuleb täita oma fantaasiaga. Romaani autor on andnud täieliku välise portree — näo, figuuri ja riietuse vaid Maureri naisele ja Eerole. Ülejäänud tegelaste välise portree kohta on mainitud vaid fragmente, põgusalt on kirjeldatud nende žeste ega miimikat. Vastuvõtja kujutleb mainimata detaile lugemisprotsessis ise ette ja seega osaleb ta teksti loomes, andes ilukirjanduslikule tekstile omapoolse panuse. Sellest johtuvalt võib proosateosel olla palju erinevaid lugemisi. Romaani- ja filmitegelase erinevust on lahanud Umberto Eco, kes märgib, et kui tegelane ilmub esimest korda filmi stseeni, on ta juba *täielik*.⁶⁷ Erinevalt filmitegelasest joonistub romaani tegelane lugeja jaoks välja järk-järgult süžee arenedes. Filmitegijatel tuleb valida ja kujundada tegelase väline portree romaani sisemiste portreede, karakterite põhjal.

Nagu eelpool mainitud, on “Sügisballi” film tüübilt vaba ekraniseering ja ehkki linateos annab edasi teose põhilisi episoode, varieerub ta originaalteosest oluliselt. Küllaltki vabalt on ümber käidud romaani süžee ja mõned tegelastest on muudetud või lisatud. Ekraniseeringus on luuletaja Eerost saanud kirjanik Mati, Laura poeg Peeter on asendatud tütar Lottaga, August Kask on muudetud soome juurtega August Kaskiks. Täiesti uue tegelasena on sisse toodud lasteaiakasvataja Riina. Kui Undi teoses jaotus pea- ja kõrvaltegelasteks puudub, siis Õunpuu on peategelaste elukäikude ilmestamiseks loonud ka vähem tähtsat rolli mängivad tegelased, kelle kaudu peategelased avanevad. Ekraniseeringus rulluvad karakterid lahti just seeläbi, kuidas nad suhtuvad teistesse tegelastesse ning kellega nad lävivad. Samuti on kõnekas see, kuidas tegelased suhtuvad oma ümbrusesse ja millisesse ruumi autor neid on asetanud. Õunpuu seob filmi temaatika rohkem armastusega ja keskendub tähenduse loomise juures just inimeste üksilduse näitamisele ning urbanistlikule, ängi tekitavale elukeskkonnale.

⁶⁷ Eder, Jannidis, Schneider. 2010. *Characters in Fictional Worlds* : 279

Seejuures ei muutu režissööri käekiri liiga traagiliseks – ta oskab stseene vürtsitada Undiliku huumoriga.

Romaanis on antud tegelaste sotsiaalne iseloomustus ja elukutse, mis on kõigil erinev. Samuti on mitme tegelase juures puudutatud nende päritolu ja mõnda eluloolist seika. Viimast on filmis keeruline edasi anda, näidatud on vaid meenutust Eero ja tema naise vastastikusest kiindumisest.

„Sügisballi“ karakterite loomisel on oluline siseelu representatsioon. Igal karakter esindab isemoodi maailmavaadet, millest tulenevalt on neil erinevad veendumused, väärtushinnangud ja eelistused. Igal tegelasel on ka oma argireaalsusest väljaspoole jääv maailm, kuhu põgeneda: poeedi jaoks on selleks teiseks reaalsuseks luule, arhitektil tema looming ja omapärane ruumitunnetus, õmblustehases töötajal sebiooperi maailm, šveitsiril astroloogilised ended ning juuksuril teiste elud ja statistika. Romaanis on juttu sidemest kosmosega, mis loob fiktsioonimaailma müstilise miljöö.

Filmis esitatakse samuti tegelaste reaalsuse üleseid reaalsusi, ehkki tuleb mõnda, et need ei loo tegelaste suhestatust millegi kõrgemaga, vaid on kaasatud pigem karakterite avamiseks.

Undi „Sügisballi“ kirjutamisstiili on kriitikud iseloomustanud kui midagi, mis on impersonaalne ja tegelaste tunnetest värvimata.⁶⁸ Filmis on hoitud Undi objektiivset stiili, luues vaatajale vaid osalise kohalolumulje. Linateose vaataja pilk samastub üldjuhul kaameraga, vältides tegelase teadvusega seotud subjektiivset esitusviisi. Samuti loob vaataja ja tegelaste vahelist distantseeritust valdavalt kaugvõtete kasutamine. Lähivõtet on rakendatud vaid harvadel juhtudel, kui on soovitud rõhutada tegelase miimikaga edasi antavaid emotsioone. Eelpool käsitletud Plantinga teooria järgi on vaataja emotsionaalsust esile kutsuvad kaameravõtted tavalisest pikema kestusega. Õunpuu filmis kestavad seesugused lähivõtted ligikaudu seitse sekundit. Režissöör on kasutanud rohkelt kaugvõtet, mis kaasab keskkonna või maastiku ning loob maalilise pildi.

Unt on kasutanud oma teoses mitmeid erinevaid paratekste. Peatükkide alguses või lõpus on esitatud luuletused või lõigud teostest, mis viitavad kas siis materialistlikule maailmavaatele või hoopiski eksistentsiaalsele ängile uuslinna elukeskkonnas. Romaani

⁶⁸ Sarapik, V. ja Viires, P. (koostajad). 2010. *Sügisball*, lk 21

raamivad Viivi Luige värvid. Autoriteksti sees leidub nii demograafilist statistikat, fakte geograafiast ja ajaloost, päevakohaseid uudiseid, mis sageli ei puuduta otseselt tegelase portreed. Samuti on kasutatud viiteid filosoofidele, kirjanikele ja poeetidele. Kogu sekundaarne kirjandus, mis on esitatud tegelaste portreid luues, loob atmosfääri, mida ei saa otseselt filmi üle kanda.

Romaanis on väga oluliseks jutustaja tasand, mille kaudu autor esitab oma hinnanguid tegelastele, näiteks: *Loomulikult ei tundunud nad kollaste silmadega šveitserit, loomulikult ei teadnud nad, kell laiba juurest nad tulid* ⁶⁹. Unt annab oma egotsentriliste sõnadega edasi suhtumist tegelastesse ning loob nendega erinevaid lisatähendusi.

Õunpuu ei kasuta filmis pealelugevat ega kõiketeadvat jutustajat, vaid laseb tegelastel tegutseda iseseisvalt, jutustajast mõjutamata. Filmipoeetika üheks eripäraks võibki nimetada, et tegelased rulluvad lahti meie silme ees, nad on meiega samas kommunikatsiooni situatsioonis, seetõttu ei saagi film edastada jutustaja hoiakuid nii, nagu seda teeb romaan. Õunpuu on arvestanud nii tegelaste vähese mõttemaailma edasiandmise võimalusega kui ka jutustaja hinnangute väljajätmisega — selle kompenseerimiseks on ta lisanud originaalepisoodidele dramaatilisust või kirjutanud neid paelumaks ümber.

Nagu eelpool öeldud, on „Sügisballi“ kompositsioon fragmentaarne. Tekst on üles ehitatud kui portreede galerii, kus igal tegelasel on oma stseen ja teine tegelane seal reeglina ei osale. Isegi, kui osaleb, siis lugeja saab sellest aru, kuid fookuses oleva tegelase jaoks ei oma teine suurt tähtsust, erandiks on siinkohal vaid Eero ja Laura.

Film, mille poeetiliseks eripäraks on narratiivi esitamine, kaasab tegelaste stseenidesse kõrvaltegelased, kes võimaldavad edasi anda mingit tegevust süžees. Seega esineb filmis rohkem tegelaste kokkupuutumisi. Ekraniseeringus on oluline armastuse teema, seetõttu näidatakse tegelaste suhtlust oma elukaaslastega. Juurde on komponeeritud romantiline stseen Theo ja Maureri naise vahel.

Tegelaste stseenid on ilmastikunähtuste muutumise loogika järgi jaotatud alapeatükkidesse. Kui tegelaste maailmas sündmuste areng praktiliselt puudub, siis romaaniaeg kulgeb dünaamiliselt, aastaajad ja ilmastik vahelduvad tegelaste käekäigust

⁶⁹ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 192

hoolimata. Unt rõhutab tegelaste *seisakut* veelgi, lisades teksti märkmeid parajasti maailmas toimuvate aktuaalsete sündmuste kohta, näiteks: *samal ajal toimus Hiinas maavärin*⁷⁰.

Romaani peatükid ehituvad tegelastele pühendatud stseenidest, mis omakorda vahelduvad kindlas rütmis: kõigepealt on räägitud Eerost, seejärel Kasest, Maurerist, Theost, Laurast ja lõpuks Peetrist. Sama rütm kordub kaks korda, kuid seejärel hakkab nihestuma. Unt paiskab oma tegelaste stseenid segi, kiirendab rütmi, kirjutades iga karakteri kohta üha vähem. Samuti muutub tegelaste esitamine olemuslikult – kui kõigepealt keskendutakse nende mõttemaailmale, siis teose lõpu poole saavad üha enam tähenduslikumaks just tegevused: Maurer läheb oma naisega restorani, Peeter helistab Eero numbrile, Eero otsib Laurat. Lõpuks viib autor tegelased, kes muidu rahulikult oma trajektoori pidi kulgevad, *ristteele* kokku. Pärast ristteel toimunud autoõnnetust tegelaste elukäigud taas lahknevad. Filmis on samuti tegelasi portreeterides kasutatud rütmiliselt vahetuvat esitusviisi. Tegelaste stseenide järgnevus ei ole linateosese fikseeritud. Stseenid vahelduvad tempokamalt, esitades karakteritest hoolikalt valitud fragmente. Sarnaselt romaanile hakkavad tegelaste stseenid omavahel põimuma alles filmi teises pooles. *Risttee* element filmis puudub, tajutav on vaid stseenide *tantsisklemine*, ajutiselt kokku saades, sujuvalt ühelt teisele üle minnes ja taaskord oma rada jätkates.

„Sügisballi“ katkendlik ülesehitus viitab omakorda paneellinna elule, kus inimesed elavad mitte majades, kus on kelder ja pööning, vaid üksteise otsa kuhjatud *karpides*.

Romaani kompositsioonist ja antud uurimuse teemast tulenevalt on järgnev analüüs tegelaste-keskselt üles ehitatud. See annab ka võimalusi võrdluseks filmiga ja lubab teha üldistusi tegelaste ülekande kohta romaanist filmi.

2.2. Eero

Tegelaste galeriis on esimeseks luuletaja Eero, kelle välise portree edasiandmisel kasutatakse teise tegelase vaatepunkti. Eero väline portree on esitatud läbi Laura silmade:

⁷⁰ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 11

Ta oli kahvatu, sassis juustega nooremapoolne mees. Purjus oleku tõttu olid ta suunurgad veidi tõllakile vajunud ja silmad udused. Ta näojooned olid mehe kohta liiga liikuvad, kuid naise kohta liiga inetud. Eero silmad olid kurvad nagu hulkuval koeral ning käed kõhnad ja kortsus kollaka nahaga.⁷¹

Laura vaatepunkt loob lugejale ettekujutuse Eero väljanägemisest ning samuti kumab kirjeldusest läbi naise sümpaatne hoiak Eero vastu. Portree viitab karakteri alkoholilembusele ja liikuvad näojooned annavad aimu emotsionaalsest karakterist. Filmis kehastab tegelast Rain Tolk, kelle figuur vastab romaanitegelase välisele portreele, täielikust ekvivalentsusest jääb puudu vaid näitleja kollakas nahatoon. Tegelas näojooned ja miimika ei ole nii elavad, nagu romaanilugeja võib ette kujutada. Ilmemängude nappuse tõttu muutub filmitegelase temperamenditüüp romaanitegelasega võrreldes märksa introvertsemaks. Filmitegijad on luuletaja Eero muutnud linateoses kirjanik Matiks. Sellegipoolest, kui tegelane ilmub esmakordselt filmivõttesse, tunneb vaataja ära Eero karakteri.

Eerot iseloomustab võrdlemisi kõrge emotsionaalne vastuvõtlikkus. Episoodis, kus Eero saab teada, et naine on teda petnud, reageerib ta impulsiivse vägivallaga ja lööb naist. Tema vägivallatsemist on representeeritud ka filmis, kus tegelane ei löö, vaid surub vihahoos oma naise põrandale ja hoiab teda jõuga tükk aega kinni, enne kui lahti otsustab lasta. Steeni äreva ja ohtliku meeleolu edasiandmiseks on kasutatud kiiret kaamera liikumist, vahelduvat võtet Mati ja tema naise vahel ning tegelaste ähmi täis dialoogi, mis koosneb katketest: *Lõpeta ära! Mida sa teed?*

Unt on kõigile oma karakteritele loonud isesuguse reaalsuse ülese maailma. Eero reaalsuse üleseks on teoses luule ja looming. Eero võis mõelda väga pessimistlikke mõtteid, kuid helgematel päevadel leidis ta rõõmu end luulesse või kirjandusmaailma lülitades. Filmis on sellest teemast üle libisetud, ehkki argireaalsusest põgenemise motiiv on Eero karakteri portreeterimisel olemas: näidatakse, kuidas kirjanik käib kogu aeg baarides pidutsemas ja püüab igapäevaelu kammitsatest vabaneda meelemürkide abil.

Karakterisisekõne vaadeldes hakkab silma, et tema mõttemaailmas on oluline roll filosoofide, kirjanike ja poetide ideedel. Unt annab rohkete tsitaatide kaudu lugejale teada, missugune oli Eero lektüür. Nõustudes meelepäraste autorite mõttemallidega, seob Eero nendega oma maailmatunnetust. Tema lemmik Bachelardi järgi kiirgab riidekappidest üle kogu toa väga pehmet, kommunikatiivset valgust. Uut korterit sisustades sattus Eero kappidest vaimustusse – üks sõber tegi talle koguni etteheite, hurjutades, et poet on oma

⁷¹ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 156

kapilembuses üle piiride läinud.⁷² Eero kaudu esitatud tsitaadid osutavad tema suurele lugemusele. Lisaks tsitaatidele on Eero sisekõnes kasutatud kordust – pärast naise äraminekut ei suutnud ta kohemaid üksi elamisega kohaneda. Eero rõhus üksinduse tunne ja talle tuli meelde palju kodusõnu: *Kodukäija. Kodubaar. Kodukakk. Kodukeskjaam. Koduvillane. jne*⁷³.

Filmis on tegelast esitatud tohutute raamaturiilite vahel elava literaadina. Ekraniseeringus on tegelase toas külmatooniline sügisene päikesevalgus, raamatus seevastu kirjeldatakse, kuidas Eero eelistas päeval akendele kardinad ette tõmmata, tuli põlema süüdata ja seejärel oma luulemaailma sukelduda.⁷⁴

Tundub, et raamatus on karakter *ümmargusem* ja sügavamalt kujutatud, kui ekraniseeringus. Teoses avaneb tema lai silmaring ja huvitav mõttemaailm. Filmis püütakse tema karakterile lisada sügavust monoloogiga, millest vaataja saab teada, et Mati kirjutas inimestevahelise armastuse komplitseeritusest:

See pole tüdimus, mis armastusele lõpu teeb. Kannatavate, elada ihkavate, päev-päevalt surevate kehade kannatus. Päev-päevalt surevate, ent elada ihkavate kehade kannatamatus, kes ei suuda käest lasta ühtegi võimalust. Kes soovivad ära kasutada oma piiratud, kahaneva, keskpärase elu, kes ei suuda armastada mitte kedagi, sest kõik teised näevad, et nad on piiratud, kahanevad ja keskpärased.

Raamatus Eero loomingut edasi antud ei ole. Esitatud on vaid kriitikute kommentaarid tema luulele, millest ilmneb, et maalt pärit sulesepp sai tuntuks väljenditega: *niisked varjud, valged jõed, värisevad aiad, kahvatud kanad*. Kriitikud heitsid talle ette, et linna kolides hakkas poeet kirjutama vaid baarielust ja justkui unustas oma päritolu. Tegelase sukeldumist öisesse baariellu on presenteeritud ka filmis. Andmaks edasi filmitegelase vintis olekut, on kasutatud käsikaamera efekti: võbelevad kaadrid vahendavad vaatajale Mati alkoholiuimast pilku.

Romaani autor rõhutab Eero karakterit luues tema armastust kunsti vastu – see väljendub nii tema mõttemaailmas kui tegevustes. Poeet käis moodsa kunsti objektigrupi avamisel, jälgis tonaalsuste vaheldumisi paneelidel, nautis loojanguaegseid siluette. Eero kunstilembelise poeedina imetles ja kadestas kunstižanre, mis tekitavad vastuvõtjas kohese reaktsiooni ja haaravad teda kaasa looma. Ta alahindas luule väljendusvahendeid ja tundis puudust keha, hääle ja värvi kasutamisest loomingus – vahenditest, mis luulel puuduvad. Eero leidis, et erinevalt teatrist, muusikast või kinost *luule vaikib – teda peab kaasa looma*,

⁷² Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 41

⁷³ *Ibid*: 44

⁷⁴ *Ibid*: 113

rääkima, siis soojendab. ⁷⁵ Poeet mõtiskles sageli autoriküsimuse üle ning arvustajad leidsid, et tema loomingul puudub tihtipeale aadressaat. Niisiis on Unt kasutanud Eero karakteriseerimisel lugeja modelleerimise problemaatikat: Eerol on *oma lugeja* leidmine arenenud lausa kinnismõtteks. Paraku läheneb tegelane enda mure lahendamisele väärsti – selle asemel, et püüda hüvendada oma loomingut, otsib Eero lugejat kui objekti, leides lõpuks Laura.

Eero ruumitunnetust luues märgib Unt, et poeet tundis süümet, kui päevasel ajal aknale kardinad ette tõmbas: *Ta ei tahtnud end maailmast isoleerida. Ta ei tõmbunud elevandiluust torni, aga ta armastas maailma rohkem siis, kui ta teda ei näinud* ⁷⁶. Bachelardi järgi loob Eero endale kaitstud siseruumi, tõmmates päevasel ajal akna ette kardinad. Poeedi mõte kõlab nii, nagu ta ei tahaks endast jätta muljet kui väikekodanlikust kapseldujast. Ta identifitseerib end üksildase ja tundliku poeedina, kes meelsamini elab fiktsiooni maailmas ja unistab paremast maailmast. Kahekümnenda sajandi luule suurkuju T. S. Eliot on täheldanud, et luuletaja sooviks on loominguga kaudu oma isiksuse ja emotsioonide eest pageda – midagi samaladset püüab saavutada ka Eero. ⁷⁷ Poeet ei olnud urbanistlikus linnaosas elamise vastu. Ta oskas uuslinnas enese jaoks leida midagi esteetiliselt nauditavat.

Ta ei ihalenud partele tagasi. Ta leidis linnaosast meeleolusid ja saladusi. Ta jälgis varjudemängu ärkamist ja suremist paneelide krobelistel seintel. Ta leidis, et kosmos reedab kaudselt ennast ka siin, on leebe kõige labasema faktuuri vastu ⁷⁸.

Eero vaatas aknast välja ja nägi, et *hiigelkarbid tukkusid melanhoolselt ja otsekui igatsesid midagi. Nende sadades silmades oli loid küsimus* ⁷⁹. Niisiis tajus Eero Mustamäe maju elavana, ta leidis hingestatust kõikjal oma ümber. Paneelmajast väljudes võis luuletaja end sotsiaalsetest süsteemidest mingil tasandil välja lülitada: *Ta tundis ümbrust ennekõike kui liikuvate figuuridega küllastatud maastikku* ⁸⁰. Eero ei tundnud otseselt oma maja inimesi, kuid mõned väliselt huvitavamad ja isikupärasemad olid talle sellegipoolest meelde jäänud. Ta teadis, et nägupidi tuttavad tundsid teda, kuid ei andnud sellest kuidagi väliselt mõista ja Eero vastas neile samaga. ⁸¹ Eero karakter on vastuvõtlik väliste teguritele – poeedi erudeeritus ja

⁷⁵ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 109

⁷⁶ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 113

⁷⁷ Eliot, T. S. 1997. Rähesoo, J. (koost., tõlk.) *Valitud esseesid*, lk 20-21

⁷⁸ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 13

⁷⁹ *Ibid.*, lk 113

⁸⁰ *Ibid.*, lk 12

⁸¹ *Ibid.*

kunstilembeline hing mõjutavad tema maailmatunnetust, nii et ta oskab näha meelikõitvat ilu ka paneellinnas. Ta püüab üle olla naabritega võõrandumisest ja kohaneda uute kommetega.

Langemets on täheldanud, et Eero laseb saatusel end kanda, ta ei võta vastu otsuseid ega vali võimaluste vahel, kuid ta järeldab, analüüsib ja märkab mõnuga iseendagi juures kummalisi tegusid.⁸² Tõepoolest, karakteril puudub arenemine: ta ei tee erilisi pingutusi selle nimel, et leida oma loomingule adressaat, vaid jätkab oma seni elatud elu. Eerole on omane aeglaselt kulgev ajatunnetus, vabakutselise poeedi stereotüübina on Unt loonud temast tegelase, kellel ei ole kuhugi kiiret ja kelle õlul ei lasu kohustuste koormat.

Filmist on välja jäetud sõnasepa öised seiklused kunstnike seltskonnas, samuti ei ole tal sõpru, kes tal alati külas käiks. Selle asemel näidatakse tegelase viibimist pimedas alternatiivse muusikaga baaris, kus ta joobnud olekus tantsib ja otsib kontakti teiste pidulistega. Väriseva panoraamvõttega näidatakse tegelase koju jõudmist mööda maanteeäärt pidi. Filmitegijad on kandnud osavalt linateosesse üle raamatus kirjeldatud teadvuseseisundi. Nimelt ei mäletanud romaanitegelane, mil viisil ta oli koju jõudnud: ta püüdis meenutada, kas ta võttis eelmisel öösel takso või jalutas, kuid asjatult. Filmis on sulandatud kaks erinevat mälestust kojujõudmisest üheks. Kaamera positsioon on siinkohal antropomorfne – ta esitab stseeni subjektiivsest plaanist, ühitides nii vaataja kui filmitegelase vaatepunktiga. Esmalt näidatakse Lasnamäe sõiduteed nii, nagu see avaneb autosõidult: ühtlane liikumine mööda sõiduteed viitab sellele, et tegelane sõitis koju taksoga. Kaadrisisese läbihajuva montaaži abil tuuakse sisse Eero teine kojujõudmise variant, kus näidatakse, kuidas ta omal jalal mööda teed kodu poole vaarub. Filmis on pandud rõhku Mati üksindustundele, maailmavalule, loomise raskusele ja baarides tuigerdamisele. Mati teeb kohmaka lähenemiskatse baaris viibinud lasteaia kasvataja Riinale, kel on tükk tegemist, et pealetükkivast poeedist lahti saada.

Õunpuu on muutnud Eero dialoogi kolleegiga, kes talle keset ööd helistab. Filmis naljatab helistaja: “Sulle on maarjamaa rist antud ja sada tuhat krooni”, kuid romaanis räägib kolleeg hoopis sellest, et Eerot on meedias nimetatud rahvakirjanikuks. Selline moonutus tekitab tähendusnihet, sest Eero, kelle luulel ei ole aadressi, ihkas alati jõuda lugejani. Maarjamaa rist antakse eriliste teenete eest Eesti Vabariigi heaks. Niisiis võib tunnetada, et filmis on asi veelgi rohkem üle vindi keeratud – nali on veelgi absurdsem, kuid joobes Eero

⁸² Sarapik, V. ja Viires, P. (koost.) 2010. *Sügisball*, lk 117

jääb siiski seda hetkeks uskuma. Nii raamatus kui ka linateoses naeris kolleeg mahlakalt, kui taipas, et Eero nalja uskuma jäi. *Kolleeg lootis salamisi, et tema kohta käivad jutud, et ta on hulluks jäänud. Eero teadis, et kolleegil oli tekkinud kujutlus, et poeet peab olema hull*⁸³.

Romaanis lahkub Eero juurest tema naine Mustamäele kolimise peo õhtul. Eerol õnnestub teda vaid korraks tabada, seejärel kaob naine teadmatusse – lugeja ei saa temast enam midagi teada. Filmis läheb kirjanik Mati naist akna taha piiluma, romaanikontekstis oleks see aga võimatu, sest igasugune info naise asukohast on puudulik. Film lõppeb Eero naise naasmisega ja tema tähendusliku lõpurepliigiga: *Ma armastan sind endiselt*. Raamatu lõpus kohtub Eero kellegi uuega – Lauraga.

Filmis esitatakse Mati ja tema naise tegevusliini arengut tagasivaate abil. Retrospektsioonis loevad noored raamatut “Avameelselt abielus”, naljatlevad selle üle ja teevad padjasõda. Seesugune narratiivi linearsuse katkestus on Mati ja tema naise tegevusliinis kõnekas, sest esitab mälestuskillu ajast, mil paar oli äsja abiellunud, suhe oli paljutõotavalt siiras ja muretu, vastandatuna oleviku situatsioonile, mil kooselu on lagunemas. Varasem õrnutsemine on asendunud vägivallaga ning naermine nutmise ja karjumisega – niisamuti on muutunud filmi koloriit: valgete, puhaste, eredate toonide asemele on astunud tume ja tuhm tonaalsus.

Õunpuu on lisanud tegelase loole situatsioonihaleda huumoriga stseeni, mis näitab teiste ühiskonnaliikmete sallimatust Mati suhtes, kui ta poest meesteajakirja ostes piinlikkust pannakse tundma. Filmivaatajas soovitakse tekitada kaastunnet Mati vastu, kes on võimeline isegi toidupoes sattuma häbistavasse olukorda.

2.3. August Kask

Romaanis on öeldud August Kase välise portree kohta vaid nii palju, et ta on juusteta. Ilmselt ei oma välimus tegelase juures tähtsust, sest teistega puutub Kask kokku vaid nii palju, kui nõuab tema juuksuri amet. Unt on võtnud tegelase suhtes mõneti distantseeritud positsiooni – seda demonstreerib juba ees- ja perekonnanime kõrvuti kasutamine. Ekraniseeringus on

⁸³ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 112

karakterit oluliselt muudetud – temast on saanud August Kaski, Soomest pärit väliseestlane, kes räägib eesti keelt aktsendiga.

Kaske on esitatud kibestunud ja teisi hukkamõistva poissmehena, kes halva tujuga hukkas mõttes mitusada inimest.⁸⁴ Mitmel kliendil tahtis ta habemenoaga kõri läbi lõigata. Kask arvas, et tal oleks olnud põhjus – nimelt kandis ta endas tõuparanduse ideed.⁸⁵ Karakter ei ole kujunenud negatiivseks täiesti alusetult. Unt annab tegelase portreed luues fragmentaarselt selgitusi, kuidas tegelane inimeste peale niivõrd tigidaks oli muutunud: sõja ajal panid vene ohvitserid ta sauna kinni, kus Kask viibis terve öö paanilises hirmus, arvates, et hommikul lastakse ta kui saksa spioon maha. Tema isikut oli suudetud tõestada ja hommikul tuldi teda hoopis vabastama. Nõudnud ohvitserilt tõendit selle kohta, et ta on puhas poiss, sai Kask pika mangumise peale mitteametliku tõendi, millelt hiljem avastas väärtusetu templijälje. Pärast seda episoodi tekkis midagi jäädavalt tema ja teiste inimeste vahele.⁸⁶ Kask on ühiskonna suhtes revanšistlik ka seepärast, et talle ei usaldatud sõja ajal automaati, vaid määrati rahvamalevasse. Sarnaselt teistele „Sügisballi“ tegelastele on Kask üksildane ja oma nõrkushetkedel tunneb puudust teise inimese juuresolekust. Unt on kirjutanud Kase sisemise heitluse peegeldamiseks episoodi, mis peegeldab tema sotsiaalset ängi. Episoodis püüdis tegelane vastasmaja rõdul seisvat naist mõtte jõu abil enda juurde kutsuda. Kui naine siiski ei tulnud, mõtles Kask kättemaksuhimuliselt, et ta oleks naist küünistanud ja niisama tagasi saatnud.⁸⁷ Kättemaksu temaatikat võib leida ka linatööstusest, ehkki see on esitatud hoopis teistsuguste motiivide kaudu. Filmis tembeldatakse tegelast perverdiks, mille ajal August teebki midagi sellist, mis lasteahistaja kartjad endast välja viib.

Unt kasutab tegelase portree loomisel rohkelt vastandusi. Ta märgib, et Kase *vaatepunkt oli kõrge ja vaateväli avar*. Irooniline on seejuures moment, et tegelase silmaring oli vastupidiselt tema vaateväljale ülimalt kitsas. Kask ei mõlgutanud maailmast sügavad mõtteid nagu Eero, vaid armastas hoopis statistikat teha, loendades näiteks vastasmaja rõdude lillepotte ja kuivama pandud pesu.⁸⁸ Unt esitab tegelase portreed luues hulganisti statisilisi andmeid Mustamäe majadest – näiteks ühe paneelmaja poolel oli 288 erinevat ruumi ja 144

⁸⁴ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 117

⁸⁵ *Ibid*, 48

⁸⁶ *Ibid*, 83

⁸⁷ *Ibid*, 82

⁸⁸ *Ibid*, 15

rõdu.⁸⁹ Lisaks statistikale oli Kask huvitatud teiste inimeste eludest: ta uuris pikksilmaga öösiti vastasmajade aknaid. Juuksurit tabas pikksilma taga pettumus, sest ta oli *kartnud või lootnud näha egiptuse öid, pornograafilisi stseene, mõrvu, vägistamisi, vähemalt tantsupidusid, sünnipäevi või siis tagasihoidlikke perekondlikke armustseenegi.*⁹⁰

Pikksilmaga välja vaadates oli Kask ettevaatlik, kuna pelgas, et vastasmajas on mõni teine temasugune mees, kes näeb teda ja tema uuringuid.⁹¹ August Kask umbusaldas oma kortermaja müüre, kartes, et keegi võib teda pikksilma tagant tabada. Kase jaoks oli oma sisemisest ruumist tähtsam võõras ruum ja selles toimuvad sündmused. Tundub, et Kasele pakkus pikksilmaga vaatamine vahelejäämise hirmus teatavat laadi naudingut – see oli tema saladuseks ning koos vaatlustulemustel põhineva statistikaga lõi reaalsuse, milles talle meeldis viibida. Distantseeritult väljas toimuva jälgimine ja erinevate igapäevaste objektide loendamine viitab võõristusefektile. Tegelane uurib teisi antropoloogi pilguga, justkui kuuluks kaaslinlased mõne eksootilise suguharu kooslusesse, kelle võõrad käitumismallid vajavad tõlgendamist. Jälgides inimeste teretamisi, leiab Kask: *Mõned ei teretanud üldse, ehkki olid mõlemad kahejalgsed. Mõned koguni mõrisesid või korisesid teisest möödudes ähvardavalt*⁹². Inimesed, keda ta linnatänavail uitamas näeb, tunduvad talle kauged ja mõistetamatud, ta ei kuulu nende hulka. Kask tajub end ikka ja alati väljaspool olevana, võõrana. Kuhugi kuulumine on inimvajaduste hierarhia järgi vajadus, aga inimühiskonnast võõrandunud Kasele ei paku keegi gruppi, kuhu kuuluda.

August Kasele oli vastumeelne mõte, et ta peaks paljunema ja oma lastes edasi elama⁹³. Tema karakterit on autor vastandanud arhitekt Maureri omale, kelle mõtteviisi järgi peitub paljunemises oluline potentsiaal uute andekate inimeste sünniks. August Kask nägi ainult seda, et inimkond on hull ja tapahimuline. Kask vihkas inimeste juures kõike.

Kase elukeskkonna tunnetusele lisab tähenduslikkust tema mõtistiklus loomariigist. Unt kirjutab, et Kask ei sallinud linnas elavaid koeri ega kasse ning kõige ebameeldivamad olid tema jaoks kajakad. Tegelane imestab, miks kajakad eelistavad linna merele, suletust vabadusele.⁹⁴ Võib leida, et tegelase väärtused on esitatud vasturääkivana – Kask märkab

⁸⁹ *Ibid*, lk 115

⁹⁰ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 79

⁹¹ *Ibid.*, lk 80

⁹² *Ibid.*, lk 47

⁹³ *Ibid.*, lk 46

⁹⁴ *Ibid.*, lk 115

teiste juures seda, mida ta enese juures tähele panna ei oska. Kask ei arva, et tema eluviisis oleks midagi väära – tegelane on usin kritiseerimaks kaaskodanikke või teisi elusorganisme, kuid enesega on ta rahul.

Ekraniseeringus presenteeritakse samuti Kase kokkupuudet sulelistega. Ta toidab tuvisid saiaga, kuid äkitselt otsutab ta tuviparve keskel jalgu trampida, mille peale linnud viivitamatult laiali lendavad.

August Kaske on kujutatud kui primitiivset tegelast, keda ei iseloomusta psühholoogiline kompleksus. Karakterit võib nimetada *lamedaks*, sest tema sisemaailmas puudub areng ja ta ei üllata lugejat. Kaske on kujutatud kui inimesepõlgurit, kes väldib igasugust empaatilise kontakti loomist vaadeldava inimkonnaga.

Ekraniseeringus on karakterit esitatud transformeeritult, kuid tema primitiivsust on säilitatud. Kaske näitavad stseenid on esitatud kesk- või kaugplaani abil, et jutustaja suhestumine karakteriga jääks reserveerituks. Filmis on küll samasugune poissmees, kes sööb mitmeks päevaks ettetehtud putru, kuid talle on külge poogitud *kommionu* kuvand, selle kaudu, et ta lasteaias mängivaid mudilasi uudistab. Õunpuu on tegelaskuju luues jätnud üsna palju vaataja otsustada: kas August on ohtlik lastemeelitaja või lihtsalt tegelane, keda juhuse kokkulangemiste tõttu mõistetakse hukka põhjusega. Siiski antakse esimeses stseenis, kus Kask lasteaias poole liigub, märku pahaendelise taustamuusikaga, et midagi kahtlast on toimumas. Õunpuu kasutab stseenis kaasaegset stereotüüpset ettekujutust põlastusväärsest mehest.

Unt karakteriseerib tegelasi üldjuhul läbi tegelaste taju, teadmiste ja mõttekäigu, kuid esitades Kase portreed, märgib jutustaja ära just selle, mida tegelane ei teadnud. August Kask on tegelane, kes tegi hea meelega oma tööd ja oli kuulnud lihtsamatest juuste lõikusega seotud kommetest, aga tal ei olnud aimugi, kui suur on juuste mütooloogiline tähendus.⁹⁵ Kask täheldas, et kuuekümnendate aastate lõpul jäi tal tööd vähemaks. Ta ei teadnud, mis seda võis põhjustada – tegelane luges küll regulaarselt ajalehte, kuid ei osanud pöörata tähelepanu asjaoludele, mis olid olulised just tema elukutse jaoks.⁹⁶ Paistab, et autor soovib viitestikus osutada tegelase puudulikule analüüsivõimele. Juuksur Kasel on professionaalseid

⁹⁵ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 16-17

⁹⁶ *Ibid.*, lk 17

tähelepanekuid, kuid need jäävad üksnes statistika valdkonda, sest ta ei oska neid siduda argielu muutumisprotsessidega.

Õunpuu on soovinud karakteri puhul rõhutada tema mittekuuluvust sotsiaalsesse gruppidesse. Teda tõrjutakse nii tööl kui tänaval liikudes. Välismaalt pärit tegelane tunneb end Eestis halvasti, kuid midagi selles osas muuta ei ole tal plaanis. Filmis kujutatakse tegelast juuksurina, kes ei naudi oma tööd. Kliente käib salongis harva ja motivatsioon tööl viibimiseks tal puudub. Tegelane on elust tüdinud, tööandja teeb talle koguni märkuse, et mees peaks olema entusiastlikum. Antud märkus mõjub koomiliselt, kuna tööandja sõnab seda täie tõsidusega, hääles koolitaja toon. Õunpuu loodud karakter on raamatu omast jõuetum ja depressiivsem. Tegelase pikksilmaga vaatamise hobi ei ole filmis edasi antud, seega jääb tegelase ainsaks huviks lasteaia laste jälgimine. Kaski on elule jalgu jäänud üksik vanamees, kes tekitab vaatajas kahjutunnet. Kummastavalt mõjub tema emotsioonide puhang filmi lõpus: taaskord jääb vaataja otsustada, kas tegelane naerab või nutab ning mis on selle ajendiks.

2.4. Maurer

Arhitekt Maurer on tegelane, kes jääb vahel mõtisklema oma kodulinnaosa tektoonika arenemisest. Unt esitab tegelase portreeterimise käigus fakte kohalikust geograafiast ja muistsetest leidudest neil aladel. Arhitekt Maurer teab esitatud momente peast, kuna oli seda kõike kõrgkoolis õppinud. Faktilised teadmised aastaarvude või näiteks demograafia kohta ei valmista talle raskusi. Ometi ei tunne arhitekt oma spetsiifilisest haridusest rõõmu – ta peab seesuguseid teadmisi parasitseteks, sest need teevad ta rahutuks. *Ta oleks tahtnud linnast vähem teada, aga nüüd oli juba hilja kahetseda*⁹⁷. Tema karakterist õhkub kultuuritüdimust ja raskemeelsust. Maurer on perfektsionist, kellel on keeruline leida rahu eneses ja saada läbi teistega.

Vastupidiselt August Kasele usub Maurer, et elu on väärtus, mida tuleb paljundada nii palju kui vähegi võimalik. Maurer väärtustab annet ja kunstnikke, seega arutleb ta, et kui inimkond kasvab, kasvab ka Beethovenite ja Tolstoide arv. Maurer on näinud palju inetut,

⁹⁷ Unt, M. 2009. *Op cit*, 21

otsapidi isegi sõda ja seega imestab, et inimesed nii heaks on muutunud. Arhitekt vastandab oma hetkeelule raskemaid aegu ja leiab, et võib rõõmu tunda piasjadest.⁹⁸

Unt jutustab, et Maurer on üles kasvanud agulitänava majas, mis kihas elust. Tema lapsepõlve keskkond oli rahutu ja korralage. Eelpool välja toodud Bachelardi mõtte järgi tuleb minevik unistuste kaudu elama uude majja – nii on see ka Maureri puhul, kes meenutas oma esimest kodu teatud liigusega. *Ta mälus oli see kõik alles soojade suveõhtute leebuses, koeri karjatavate vanatädide, tolmus siblivate laste ja valminud valgete sõstardega*⁹⁹. Arhitekti enese kujundatud kodune miljöö on lapsepõlvekodust diametraalselt erinev. Teda inspireerisid modernistliku arhitektuuri suurkujud ja ta oli kindel selles, et majal ei ole mingisugust vaimu. Lähemalt ei ole romaani autor Maureri loomingut kirjeldanud. On vaid teada, et Maurer tundis suurt uhkust selle üle, et oli Mustamäe loomise projektis kaasa löönud ning ei heitnud lõpptulemusele midagi ette. Siinkohal on võib jällegi tajuda Undi irooniat: arhitektide visioon Mustamäest oli ju sootuks midagi muud, kui lõpp-produktiks kujunenud linnaosa. Maureril puudus uuslinna suhtes kriitikameel ja ta oli enesega rahul, elas ta patriootlikult Mustamäel: *Ta oli valinud vaprust. Ta elas ise Mustamäel*¹⁰⁰. Nii romaanis kui ekraniseeringus on Maurer oma loominguga äärmiselt rahul ja tal on raske mõista inimesi, kes moodsat sisekujundust või urbaanset elukeskkonda ei salli. Kui raamatus saab Maurer tuge ja inspiratsiooni Le Corbusierilt või teistelt funktsionalismi esindajatelt, siis filmis on arhitekt oma urbanismilembusega täiesti üksi jäetud: teda ei mõista ei töökaaslased ega oma naine, kes talt küsib, miks nad ei võiks mujale kolida. Filmistseenid, mis toimuvad Maureri korteris, presenteerivad arhitekti kodu minimalistlikku interjööri ja tema loodud laevamakette, mis on paigutatud klaaskappidesse.

Teoses on kogu Maureri portree antud tema mõttemaailma ja käitumise kaudu: arhitekt arvas, *et ta naine on võluvalt rumal, kuid ta mõtles ta rumalamaks, kui ta tegelikult oli*¹⁰¹. Teisalt võttis Maurer kaamerate ees teistsuguse rolli, rääkides, et *õnn on võimalus teha meeldivat tööd, olla armastatud ja armastada ning olla kasulik oma rahvale ja kogu inimkonnale*. Ta lisas, et need on vaid ideaalseisundid ja rääkida saab ainult nende poole pürgimisest. Kui reporter küsis Maureri naiselt, kas ta on õnnelik, vastas naine lihtsalt

⁹⁸ *Ibid.*, lk 52-53

⁹⁹ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 11

¹⁰⁰ *Ibid.*, lk 95

¹⁰¹ *Ibid.*, lk 124

jaatavalt. Maurer arvas, et naise lihtne armastus on kadestusväärne.¹⁰² Võib täheldada, et Maureri karakter on lõhestunud – sageli mõtles ta üht ja välja ütles hoopis midagi muud. Arhitekti jaoks oli oluline tema sotsiaalne kuvand. Ta püüdis varjata oma egoistlikku maailmapilti ja külma ükskõiksust teiste inimeste suhtes. Mõneti kentsakas on Maureri sisekõne, kui ta kaalub, kas abielluda oma tulevase naisega või mitte. Meest paelub tema naiselikkus ja vaba suhtlusmaneer ning ta mõtiskleb, et naisest saaks hea seltsiline.¹⁰³ Maureri naisele on läbi mehe vaatepunkti antud väline portree: lopsakad punased juuksed, suured rinnad, suur suu, suur ja tugev. Maurer kiindus naise figuuri, leides, et too on *just selline täiuslik naine, nagu filmides näidatakse*.¹⁰⁴ Filmis ei ole Maureri karakter niivõrd ambivalentne: ta jagab naisega oma jahedaid tundeid, lausudes, et naine on teda ära tüüdanud. Tegelane annab oma näoilmetega edasi põlgust, tüdimust ja ükskõiksust. Maureri naise väline portree erineb oluliselt romaanitegelase omast: lopsakate punaste juuste asemel on õrnad heledad kiharad, samuti ei ole tegelasel suuri rindu (mida Maurer ka ette heidab), suurt suud ega tugevat kehaehitust. Muudetud on tema romaanis kirjeldatud positiivset ja lihtsameelset karakterit, presenteerides teda kui kurvameelset ja üksildast tegelast.

Unt kirjutab, et pärast nelja kooselatud aastat soovis Maurer endale salaarmukest, sest ei saanud oma naisega enam hästi läbi. Ta unistas naisest, kes oleks *sama vormi, aga parema sisuga*¹⁰⁵. Seega ilmneb, et Maurer, kelle üldine maailmapilt oli progressialdis, ei püüdnud oma suhet parandada, vaid unistas hoopis armukestest ja saladusest oma elus. Filmiski toodi välja, et Maurer ei pingutanud: kui naine oli öösel unetu ja soovis temaga rääkida, tõrjus Maurer ta eemale ning pani oma elukaaslase end veel üksikumana tundma. Maureri ja tema naise vahel on selgelt tajutav mõistmatus – kumbki ei hooma teise vajadusi ega väärtusi. Mõlemad tunnevad end seeläbi üksildaselt. Karakterite tegevusliin filmis lõppes sellega, et nad rääkisid üksteisele täiesti ausalt oma tunnetest. Maurer paljastas, et on tüdinenud oma naise välimusest, väikekodanlikust omakasupüüdlikkusest ning samuti tema naiselikkusest ja lapselikust tähelepanuvajadusest. Naise sõnul oli Maurer eneseimetleja ning *nagu mingisugune Bergmani karakter, mitte üldsegi enam inimene*. Võib järeldada, et arhitekti ja tema naise karakterid on filmis mõneti dünaamilisemad, arenemisvõimelisemad kui romaanis. Maureri naine filmitegelaseks ei olnud nii lihtsameelne ja probleemidest

¹⁰² *Ibid.*, lk 141

¹⁰³ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 126

¹⁰⁴ *Ibid.*, lk 127

¹⁰⁵ *Ibid.*, lk 144

möödavaatav nagu romaanis, vaid tundis juba ammu mehe suhtes ebasümpaatsust. Nende rahulolevale kooskulgemisele toob lõpu plahvatuslik tüli, mille lõppedes jõuavad Maurer ja tema naine arusaamale, et ei hooli enam üksteisest.

Ekraniseeringus on Maureri karakterist saanud pessimistlik realist – filmitegijad on otsustanud romaanitegelase elujaatava mõtteviisi kõrvale jätta ja anda talle tõsine karakter. Maurerit näidatakse heatujulisena vaid stseenis, kus ta viibib kolleegide juures peol. Stseenis on kasutatud üleõlavõtet, näidatamaks Maureri pidevat suhtlemist teiste peokülastajatega. Maurer naudib seltskonda, kuid lahkub varakult – arhitekt haavub, sest peo võõrustaja küsib talt, miks ta ikka veel magalas elab.

Maureri hingeelu analüüsid ilmneb, et tegemist on üsnagi keerulise karakteriga. Tema sisemised mõtisklused on sageli vastuolus ning ta allub oma ihadele, ehkki need teda õnnelikuks ei tee. Ta usub progressi, kuid enesearengule ei pretendeeri. Ta ei teadvusta enesele, et otsib kõrgemaid väärtusi ka inimsuhetes. Ekraniseeringus on suudetud hästi edasi anda tema pedantsust, täiuseihalust ning eneseimetlust. Raamatus ilmestab Maureri arutlusi väga lai silmaring ja filosoofilised mõtisklused, mis filmis paraku ilmsiks ei tule.

2.5. Theo

Theo välisest portreest on antud kirjeldus Maureri vaatepunktist: šveitsril olid õlised kollased silmad, mis lausa õgisisid ta naise tähelepanuvajadusi.¹⁰⁶ Ekraniseeringus on Theo tähelepanuvajadust täis pilgule samuti rõhku pandud. Theo heitis Maureri naisele himuraid pilke, just nii, nagu seda teeb Undi loodud tegelane.

Šveitsler Theo pidas teaduslikuks tööks raamatut, mida ta kirjutas meeste ja naiste erinevuste täheldamisest. Romaani autor on Theo portreed edasi andes kirjeldanud tema loomingut, millest peegeldub Theo küllaltki madal intelligentsustase. Tema ideed olid klišeelised ja üldistavad, näiteks: *Mees põlgab kalleid ja efektseid riideid, naine aga, vastupidi, armastab neid*¹⁰⁷, või sellised, millega on keeruline nõustuda: *Mehed ei hinda kunstikogusid ega kogu kunsti. Kunsti koguvad naised ja naiselikud mehed*¹⁰⁸. Unt märgib,

¹⁰⁶ Unt, Mati. 2009. *Op cit*: 145

¹⁰⁷ *Ibid.*, lk 30

¹⁰⁸ *Ibid.*, lk 30-31

et Theo luges teosofiaalast kirjandust ja ei osanud otsustada, kas ta on seksuaalfilosoof või astroloog.¹⁰⁹ Theo oli materialist: kõikidel nähtustel uskus ta olevat teadusliku seletuse, füüsilise aluse.¹¹⁰ Ta uskus, et astroloogia mõjutab tema elu ja jälgis seetõttu alalõpmatult tähtede seisust. Sageli tundis ta ennast olevat loodud kõrgemate väärtuste jaoks.¹¹¹ Tundub, et romaani autor on tegelase esitamisel soovinud näidata tema haridusenappusest tulenevat tõusiklikkust ja kriitikameele puudumist. Filmitegelasel ei ilmne huvi raamatuid lugeda ja kõrgemate väärtuste poole püüelda – ta unistab hoopis ehitusprahi konterineriäriaga tegelemisest. Küll aga kajastub filmis tema astroloogiahuvi. Oma äriideest räägib Theo *vales* situatsioonis, nimelt siis, kui püüab Maureri naisele muljet avaldada. Ehk soovitakse selle võttega naise teadvuses tekitada vastandust *ehitusprahi ärimees – arhitekt*. Theo astroloogialembust on presenteeritud filmitegijate varjamatu sarkasmiga, kui too oma märkmikusse pärast vahekorras oldud öid naiste tähtkujusid üles tähendab.

Theo karakterile on omane tugev alaväärsuskompleks ja ebakindlus. Unt annab seda edasi, kirjeldades šveitseri taju tasandit: ta tundis end halvasti ruumides, kus ei olnud peegleid, ta ju ei teadnud, milline siis välja näeb, kui ta peeglisse ei vaata. Seetõttu meeldisid Theole vannitoad, kupeed, riidehoiud, esikud, magamistoad, juuksuritöökojad, rätsepaateljeed, ja ka oma töö juures sai ta end pidevalt jälgida.¹¹² Undi Theo on viisakas ja avatud suhtleja, kes suhtus vabalt oma elukutsesse, kuid Õunpuu on tegelast kujutanud kinnise iseloomuga, kes vähese verbaalse võimekuse tõttu suhtleb teistega vaid erandjuhtudel. Samuti ei tunne filmitegelane mingit rõõmu sellest, et tema tööks on teiste inimeste teenindamine. Theo lausa põlgab oma elukutset: ta ei salli oma töökohustusi, kolleege, ülemust ja isegi šveitseri pintsakut ei pane ta vabatahtlikult selga. Linateosesse on lisatud koomiline stseen, mil Theo läheb konverentsil söögipausile, tehes nägu, nagu oleks ta kirjanik. Temaga soovib tutvuda naine, kellele Theo oma tegelikust ametist annab teada alles pärast armatsemist. Võib järeldada, et film toonitab Theo alaväärsuskompleksse, mis on tingitud sotsiaalselt madalast elukutsest. Implitsiitsel tasandil näitab Õunpuu, milliseid stereotüüpide põhiseid illusioone on inimesed endale võimelised looma.

Tegelase elukeskkonna tunnetuse esitamisel võib taas leida Bachelardi mõju, kes täheldas, et paigad, kus on läbi elatud unelust, võtavad iseenesest taas võimust uues uneluses.

¹⁰⁹ *Ibid.*, lk 31

¹¹⁰ *Ibid.*, lk 97

¹¹¹ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 99

¹¹² *Ibid.*, lk 96

Šveitser Theo portreed luues on esitatud mälestusi tema varasema elu seikadest, nii individuaalelamu rajoonis, kus pideva ehituse ja remondi käigus tekkinud ehituspraht jäigi majade ümber. Hiljem elas ta pererahva üürilisena luksusmajas, millega seoses meenutas, kuidas nad koos elavaloomulise perepojaga õõsiti sisse ronisid läbi keldriakna. Theo peatus siin ja seal, enne kui sai sõprade kaudu omale Mustamäe korteri.¹¹³

Filmitegijad on Theogi puhul presenteerinud vaid tema kõige äärmuslikumaid iseloomujooni. Näidatud on šveitseri hedonistlikku ellusuhtumist, väljendades mitmes stseenis tema seksuaalsete ihade rahuldamist. Samuti on maksimeeritud tema kohati esinevat eksistentsiaalset raevu, nimelt kulmineerub tema tegevusliin äkilise vihapurskega, mille ajal Theo läheb tuntud lavastajale kallale. Kui raamatutegelane Theo haaras lavastaja valuvõttesse, vedas ukseni, avas selle ja viskas ta trepist alla, siis filmis on stseeni draamatikat võimendatud: aegluubis kaameravõtte ja draamaatilise muusika vahendusel tehakse vaatajale selgeks, et Theo peksis lavastaja surnuks, olles kuulnud, et viimati lavastas ta suhtekomöödia.

Filmirežissöör on soovinud üle kanda Undi armastuse nappuse või selle puudumise problemaatikat. Theo stseenile on seetõttu juurde komponeeritud episood, mil ta tunneb kiindumust Maureri naise vastu, kellega tal enda sõnul tekkis mingisugune eriline lähedus. Naine ei vasta tema tunnetele ja šveitseri lootused seosed temaga purunevad.

2.6. Laura

Laura välise portree kohta ei ole Unt midagi kirjutanud – märgitud on vaid see, et tegelane oli umbes kolmekümmend aastat vana. Õunpuu filmis kehastab karakterit Maarja Jakobson, kes pälvis suurepärase näitlejatöö eest mitmeid preemiaid. Näitlejas on rohkem intelligentsust ja maailmavalulist hoiakut, kui romaanitegelases, kes on portreeritud küllaltki primitiivsel moel.

Laura elas kahetoalises korteris koos oma pojaga. Ehkki ta elas ilma meheta, ei tundnud ta hirmu. Laura ei mõelnud eksistentsialistlikke mõtteid ega võtnud maailma asjade kohta

¹¹³ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 162-163

sõna, sest teadis, et ta maailmast õieti midagi ei tea.¹¹⁴ Õunpuu loodud karakter on samuti tagasihoidlik ja räägib väga harva. Stseenis, mil telekaparandaja püüab temaga serva teha, kuulab tegelane midagi vastu ütlemata ja palub vanamehel rääkimine lõpetada. Laura kohkumist on väljendatud äkiliste kaamera vaatepunktide vahetamisega – kordamööda liigub kaamera Laurale, kelle kehakeel näitab segadust ja siis jälle telekaparandajale, kes naise jahmumisest välja tegemata jätkab oma monoloogi sellest, kui raske on naiste elu ilma meheta.

Teoses on räägitud ka Laura eluloost, millest saame teada, et neiul oli olnud suvituslinnas kavalier, kuid nad läksid lahku. Kavalier tüdines Laurast ära ja tutvustas teda ühele Tallinna sõbrale, pikakasvulisele lavatöölisele. Lavatöoline meeldis Laurale ja nad hakkasid käima kohvikutes. Noorte suhe läks nii kaugemale, et Laura jäi lapseootele, mille peale lavatöoline alguses küll pahandas, kuid hiljem otsustas oma aumehe staatuse hoidmiseks Lauraga abielluda. Kui nad abiellusid, oli Laura kahekümne aastane. Pärast kaks aastat kooselu hakkas mees jooma ja huligaanitsema. Ta tuli purjus olekus koju ja ütles, et joob sellepärast, et Laura on külm naine, ja nii filmides kui ka elus käituvad naised hoopis teisiti. Nad lahutasid pärast seda, kui mees oli üritanud Laurat lüüa. Laps jäi Laurale, ehkki mees püüdis teda kohtu abil enda hoole alla saada.¹¹⁵ Filmimeediumis on tegelaste eluloo varasemaid seiku keeruline ja aeganõudev näidata – seega ei tea filmivaataja Laura minevikust muud, kui vaid seda, et tema mehest sai alkohoolik. Lühikeste kõrvalpõigetena on esitatud, kuidas endine mees Laurat ikka veel jälitab ja naisele rahu ei anna.

Laura portreerimisel on tähtis Cunninghami seebiooperi kirjeldus. Ta naudib seebika vaatamist ja elab nende tegelastele tuliselt kaasa. Võib öelda, et ta elab koguni simulaakrumis. Talle meeldis argisest reaalsusest põgeneda fantaasiamaailma. Isegi Laura töö juures arutasid naised Cunninghami teleseriaali üle.¹¹⁶ Laura vaatas automaatselt ka vägivaldseid filme, mida ta tegelikult ei armastanud. Viimasega rõhutab Unt karakteri arenemisvõimetust: Laura ei tee sotsiaalseid valikuid, vaid vaatab televiisorist seda, mis ette juhtub. Kurb on tõdeda, et isegi lapse sai Laura mõtlematult. Üksikema Laura on haaratud seriaali simulaakrumisse – ta elab šüžeele emotsionaalselt kaasa ja nutab, kui lemmiktegelastel halvasti läheb ning mõlgutab sageli mõtteid nende dramaatilisest saatusest.

¹¹⁴ *Ibid.*, lk 24-25

¹¹⁵ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 26-28

¹¹⁶ *Ibid.*, lk 128

Laura kurvastab, kui mõni episood sarjast vaatamata jääb, kuid samas rahustab end mõttega, et naised tööal teavad sündmuskäigust rääkida.

Ekraniseeringus ei ole edasi antud seebiooperi süžeed, on vaid näidatud, et Laura seda huviga jälgib ja kuivõrd tugevalt teleseriaal teda puudutab.

Romaanis on kirjeldatud, kuidas juhusliku joominguõhtu käigus sattus Eero Laura korterisse, mil naine parasjagu oma seebiooperi lummuses viibis. Eero arvas end olevat sõprade pool istumisel ning hakkas koos Lauraga seebiooperit vaatama, misjuures naine ei tihanud teda ära ajada. Tookordne kokkusattumus viis nende suhtlemise nii kaugemale, et nad tutvusid ja koguni abiellusid. Eero, kelle kinnismõtteks oli leida oma luule lugeja, rõõmustas väga, kui Lauraga taaskord juhuse läbi kokku sai. Ta luges Laurale mõned tankad paneelseintest ja ühe ballaadi taara äraviimise punktist. Eero ja Laura luhtakiskuvale kooselule viitab lause epiloogis: *Eero hakkas peagi mõistma, et naine ei mõista teda.*¹¹⁷

Romaanis ja filmis leiab aset sündmus, mil Laura kohtub koduteel võõraga, kes tunnistab, et on Laurat juba pikka aega jälginud ja soovib teda endale naiseks. Laura keeldub, sest arvab, et too ei oleks lapsele hea isa. Romaanis on edasi antud tema mõtisklus: *See ei aita kodustel töödel, ei võta last kukile, ei käi poes.* Positiivsest küljest arvas Laura, et võõras mees suudaks kindlustada lapsele kauni kodu.¹¹⁸ Sellest mõttekäigust võib järeldada, et Laura seadis alateadlikult esikohale mitte enese, vaid oma lapse vajadused ja soovid, kuid jällegi, nagu Undi tegelastele omane, ei väljendu Laura väärtused tema tegudes. Kui laps käest midagi küsib, vastab Laura sageli ignoreerivalt.

Filmis toimub stseen, mil Laura, saanud teada oma lapse kadumisest, jookseb otse tööpostilt lasteaeda, kus kasvataja püüab endast väljas olevat ema lohutada. Filmilõik Laura lasteaeda kiirustamisest on esitatud rapiidis, et näidata, kuidas Laura jookseb nagu tuul, mõeldes vaid ühele sihtpunktile. Kaameratöös on kasutatud sügavat kaadrisisest perspektiivi, keskendudes vaid Laurale. Lasteaeda jõudes lisandub aegluubis filmimisele värisev kaameravõte ning lähiplaan presenteerib Laura emotsioone: tema šokki, valu ja meelehärmi. Stseen on antud edasi verbaalset tasandit kasutamata, kogu tähenduslikkus on omistatud Laura kehakeelele, lasteaiakasvataja lohutuspüüetele ja tegelaste miimikale. Samuti on

¹¹⁷ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 196

¹¹⁸ *Ibid.*, lk 88

olulised nii kaameratöö kui ka taustamuusika. Filmilõigus on kasutatud rahulikku jazzmuusikat, mis vastandub filmipildile ja tekitab vaatajas kahetisi emotsioone.

2.7. Peeter

Peeter on Laura poeg, kelle portreele on Unt andnud kõige vähem avanemisruumi. Peeter on alles väike, aga oskab ümbritseva kohta huvitavaid tähelepanekuid teha ja enese jaoks loogilisi seoseid luua. Ekraniseeringus asendab Laura poega tütar Lotta.

Peetri portreed rullivad lahti tema arusaamad maailmast.

Kuidas elu maailmas käib? Peeter teadis paljusid maakohti, mis olid talle tuttavad, ilma et ta oleks seal käinud. Tal polnudki enam tarvis sinna vaatama minna. Jaapanis oli ainult trügimine, [...] Pariisis lauldakse ja käiakse talvel palja peaga. Inglismaal lamatakse hästipöetud rohul selili, üks jalg üle teise, pilk taevas¹¹⁹.

Antud lõigu põhjal võib märgata, et tema maailmapilti on kujundanud suures osas televiisorist nähtu.

Peetri elukeskkonna tunnetust on Unt esitanud võõritusefekti abil. Tegelane mõtestab argiseid asju ja teeb nende kohta järeldusi. Uurides oma lähemat ümbrust, esindas Peeter olemuslikku tüüpi vaadet: *Otsaseinas oli aken, see paistis läbi. Valgus tuli tuppa, aga tuul ei tulnud, selline oli kord klaas. Ja akent sai avada nii, et maailma ja toa vahele ei jäänud enam midagi. Siis oli aken lahti*¹²⁰. Poiss tajus akent omamoodi piirina, mis eraldas tuttavat koduruumi suurest ja imelikust maailmast.

Poissi on portreeritud isepäisena: ta kuulab küll ema juttu, kuid ei usalda seda ja teeb kõigest omad järeldused. Ta küsib emalt-vanaemalt muuhulgas jumala ja kuradi kohta. Nagu teoseski, on filmis samamoodi edasi antud lapse ema ignorantsust tema küsimuste suhtes. Laps tahab vastust küsimustele, millele emal on keeruline vastata. Teoses uurib Peeter kuradi olemasolu kohta: *Teda ei ole olemas, seletas ema. [...] Ta tähendab väga rumalat asja.*

¹¹⁹ Unt, M. 2009. *Op. cit.*, lk 103

¹²⁰ *Ibid.*, lk 31

Millist asja? Kuradit, kaotas ema kannatuse ¹²¹. Ekraniseeringus vastab Laura oma lapse küsimusele analoogselt: *Mis on keelatud armastus? Selline armastus, mis ei ole lubatud.*

Filmis on valitud näitlejaks poisi asemel väike tüdruk. Ingelliku välimusega Lotta võlub vaatajat aruka ja rahuliku loomuga. Ta jälgib enda ümber toimuvat huviga ja küsib ema käest selgitusi selle kohta, mida ta ei mõista. Tegelaste lugusid põimides on Õunpuu viinud kokku Lotta ja Augusti, komponeerides nende vahele kommionu klišee. Režissöör on kasutanud korduvust, arendades samm-sammult Kaski ja Laura vahel toimuvat edasi. Lasteaia võre tagant möödudes ilmab Kaski Lottat, kes ei ole mänguhoos, vaid uudistab oma ümbrust. Märgetes aia taga kutsuvat meest, läheb tüdruk tema juurde ja võtab Kaski käest kord saiaviilu, järgmine kord kommi. Viimasel korral jääb Lotta mõneks ajaks kadunuks ja ilmub uuesti lasteaia hoovi, Kaski mänguasi ühes.

¹²¹ *Ibid.*, lk 36

KOKKUVÕTE

Töö eesmärgiks oli uurida, milliste narratoloogiliste võtetega portreerib „Sügisballi“ tegelasi Mati Unt ning kuidas presenteerib portreid režissöör.

Analüüsist ilmneb, et romaani- ja filmitegelaste portreerimisest moodustub kaks erinevat tervikut — meediumispetsiifika tõttu sünnivad erisugused fiktsionaalsed maailmad. Mõlemate meediumite võimalused tegelaste lugude edasiandmisel on piiritletud. Undi teose lugejal tuleb tegelase väline portree reeglina ise luua. Romaanis on iga tegelase sisemisest portreest esitatud fragmente, mille kokkupõimimise tulemusel kujuneb terviklik karakter. Lüngad tegelase portreedes ei esine mitte ainult romaanis, vaid omamoodi lüngad, mis vajavad täitmist, on ka filmil: vaatajal puudub info tegelaste päritolust ja samuti varasemast eluloost. Seega jääb filmi vastuvõtjale mõistatuslikuks, kuidas karakter üldse selliseks on kujunenud, nagu ta linateoses esineb.

Mati Undi karakterid on kompleksed, kuid staatilised — erilist arengut nende puhul märgata ei ole. Tegelased küll liiguvad ruumis mehhaaniliselt, kuid nende sisemaailmas areng puudub. Undi tegelastel eksisteerib oma argireaalsuse ülene maailm, millesse nad võimalusel sukelduvad. Kõigi karakterite eelistusi ja esteetilisi väärtusi mõjutab nende kuulumine teatud sotsiaalsesse gruppi. Õunpuu järgib Undi karakterite staatilisust, kuid süžee elavdamise eesmärgil on tema loodud tegelaskujud arenemisaltimad. Nad tajuvad selgemini oma väärtushinnanguid ja võtavad vastu põhjanevaid otsuseid, mis tõenäoliselt toovad nende ellu muutuseid. Tegelased käituvad nii, nagu ise heaks arvavad, ignoreerides teiste ootusi nende suhtes.

Ühisosana on mõlemal autoril portreerimisprotsessis tähtis näidata, kuidas tegelased käituvad sotsiaalsetes situatsioonides. Tegelaste suhtumine teistesse, mis teoses joonistub välja mõttemaailmast, on filmis esitatud nende tegevuste vahendusel. Kahekõne filmis on sõnaaher, aga tähenduslik. Kui sageli presenteeritakse karaktereid filmides just dialoogide kaudu, siis käsitletavas linateoses asendab tegelaste kõne vaikimine, miimika ja kehakeel.

Töös leidis kinnitust väide, et kirjanduse ja filmi meediumispetsiifikast tuleneva erinevuse tõttu avanevad tegelaste portreed isemoodi. Romaani autor portreerib tegelasi,

kirjutades nende maailmavaatest, väärtushinnangutest, hoiakutest, mõtisklustest ning lisades omalt poolt hinnanguid andvaid märkusi ja sekundaarsest kirjandust. Õunpuu on karakterite loomisel lähtunud originaalteose stiilist, narratiivist ja kontekstuaalsetest tähendustest. Ta on osavalt tabanud nii karakterite põhiolemust kui ka Undi paroodilist huumorit, järgides seejuures teose eksistentsiaalset ja sünget meeleolu.

Jätkamaks tegelaste portreerimise uurimist „Sügisballi“ näitel, oleks huvitav võtta aluseks puhtalt kognitiivne raamistus või analüüsida näiteks teose ja filmi erinevaid tähendustasandeid. „Sügisball“ intersemiootilise tõlkena pakub uurimismaterjali kultuuriliste ja ajalooliste aspektide lahkamiseks.

SUMMARY

Portraying Characters in Literature and Film: on Mati Unt's and Veiko Õunpuu's „Autumn Ball“

The thesis presents analysis of portraying characters in Mati Unt's novel „Autumn Ball“, first published in 1978 and the film adaptation from 2007 directed by Veiko Õunpuu. The goal of this study is to find the narrative techniques Mati Unt has used to portray his characters, and how the portrayals have been adapted to film genre. The study includes examination, what has been eliminated, changed, removed or added in Õunpuu's adaptation.

Literature and film are often opposed as verbal and audiovisual text, agreed to be untranslatable. However, filmic adaptations can still follow novel's stylistic, narrative and cultural connections to the novel. While a book gives its reader clues about psychological character, a character on screen is already complete.

The first part of the thesis offers an overview about the role of characters in the narrative structure. Characters have always been tied to action – therefore they should be analysed in relation to artwork's time and space. In both genre, significant is also the question of narrator. The study is based largely on cognitive approach, which regards characters as constructs of recipient's mind.

The results of analysis show that two different wholeness's arise from the characters of novel and film. Both mediums have their pros and cons. The book reader has to imagine characters appearance while the film viewer knows nothing about the background of characters. Unt's characters are quite complex, but static – the progress of their case cannot be observed. They do move in space mechanically, but there is no progress in their inner world. Õunpuu's characters behave as they please themselves, ignoring the other's expectations of them. Characters in film perceive their values and are capable of making life-changing decisions.

KIRJANDUS

Allikad

Unt, Mati. 2009. *Sügisball: steenid linnaelust*. Tallinn: Eesti Päevaleht

Õunpuu, Veiko. 2007. *Sügisball*. Mängufilm. Tallinn: Taska productions

Kasutatud kirjandus

Bachelard, Gaston 1999. *Ruumipoeetika*. Tallinn: Vagabund

Barthes, Roland. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. Kättesaadav:
http://www.uv.es/fores/Barthes_Structural_Narrative.pdf, mai 2013

Bordwell, David 1986. *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf

Chatman, Seymour 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*.
London: Cornell

----- 1978. *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press

Deleyto, Celestino 1999. *Focalisation in Film Narrative*. Narratology: An Introduction.
London and New York: Longman

Dick, Bernard 2010. *Anatomy of Film*. Boston ; New York : Bedford/St. Martin's;
Basingstoke; London: Palgrave Macmillan

Eco, Umberto 2009. On the Ontology of Fictional Characters. *Sign System Studies* 37: 93.
Kättesaadav:
http://secure.pdcnet.org/signsystems/content/signsystems_2009_0037_40910_0082_0097,
aprill 2013

Eco, Umberto 2005. *Lector in fabula*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus

- Eder, Jannidis, Schneider** 2010. *Characters in Fictional Worlds*. Berlin; New York: de Gruyter
- Eliot, Thomas Stearns** 1997. Rähesoo, J. (koost., tõlk.) *Valitud esseesid*. Tallinn: Hortus Litterarum
- Forster, Edward Morgan** 1966. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin Books
- Genette, Gérard** 1993. Lewin, E. (tõlk.) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press
- Greimas, Algirdas Julius** 1993. Salupere, S. (tõlk.) *Semiotique - Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. Kättesaadav: <http://lepo.it.da.ut.ee/~silvi11/greimas/aktor.htm>
- Heinloo, Ivo** 2009. Flanöör nõukogude provintsi pealinnas. Üks vaatenurk Peeter Sauteri romaanile „Indigo” Methis. *Studia humaniora estonica* 4: 89-98
- Herman, David** (toimet.) 2008. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge
- Langemets, Andres** 1980. Elu võimalikkusest. *Looming* 1: 129-132
- Lotman, Juri** 1990. *Kultuurisemiootika*. Tekst-kirjandus-kultuur. Tallinn: Olion
- 2001. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. New York: I.B. Tauris
- 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev
- Maiste, Valle-Sten** 2007. Magala üksildased armastajad pärast orgiat. *Postimees* 13.09.2007. Kättesaadav: <http://rooma.postimees.ee/160907/esileht/kultuur/282700.php>, mai 2013
- Plantinga, Carl** 1999. *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. Smith, Greg M. (toim.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: MD, Johns Hopkins University Press
- Propp, Vladimir** 2005. Wagner, Louis A. (toim.) *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press
- Rimmon-Kenan, Slomith** 2002. *Narrative Fiction*. Routledge: London and New York

Runnel, Hando 1980. Mati Unt ja mood. *Keel ja Kirjandus* 2: 115-120

Ruutsoo, Rein 1979. Šveitsler Theo planeet. *Sirp ja Vasar* 2: 23

Sarapik, Virve; Viires, Piret (koost.) 2010. *Sügisball*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus

Stam, Robert 2005. *Literature Through Film*. Malden: Blackwell

Stam, Robert; Raengo, Alessandra 2005. *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell

Teder, Tarmo 2007. Entusiasmi on vaja! *Sirp* 14.09.2007. Kättesaadav:

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=2214:entusiasmi-on-vaja&catid=4:film&Itemid=3&issue=3173, mai 2013

Todorov, Tzvetan 1992. *The Poetics of Prose*. New York: Cornell University Press

Tomberg, Donald 2008. *Koht ja inimene*. Mati Undi „Sügisball“. *Sirp* 10.10.2008

Kättesaadav:

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=1114:koht-ja-inimene-mati-undi-s-gisball&catid=7:kirjandus&Itemid=9&issue=3222, mai 2013

Torop, Peeter 1999. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa

Unt, Mati 2009. *Sügisball: steenid linnaelust*. Tallinn: Eesti Päevaleht

Õunpuu, Veiko 2007. Kõik ei ole nii, nagu näib. *Teater. Muusika. Kino*. 7.01.2007.

Kättesaadav: <http://www.temuki.ee/numbers/2008/2/article4616.pdf>, mai 2013

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Mari Männa

05.09.1991

Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Tegelase portreeterimine kirjanduses ja filmis: Mati Undi ja Veiko Õunpuu „Sügisballi“ näitel“,

mille juhendaja on Ülle Pärli

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 31.05.2013