

SOTSIAALNE JA POLIITILINE
AEGRUUM MICHAEL
HANEKE FILMIS «PEIDETUD»

Kristo Nurmis

MÄRKSÖNAD: filmianalüüs, kronotoop, kultuuridevahelised suhted, Mihhail Bahtin, Michael Haneke

* * *

17. oktoober 1961, Prantsusmaa. Käib Alžeeria iseseisvussõda (1954–1962). Alžeeria Rahvuslik Vabastusrinne (FLN) kutsub oma rahvuskaaslasi ja toetajaid Pariisis üles meelevaldustele. Hoolimata kiiruga kehtestatud liikumiskeelust, koguneb pealinna tänavatele ligi 30 000 demonstranti. Politseile antakse käsk neid rünnata. Järgnevas verises kokkupõrkes kaotab elu hinnanguliselt 40–200 alžeerlast, kellest mitmed heidetakse läbipekstuna Seine'i. Esialgsete politseiraportite andmeil hukub vaid neli meelevaldajat ja sündmus vajub neljaks aastakümneks unustusse. Alles 1998. aastal tunnistab Prantsuse valitsus hukkunute arvuna lõpuks 40 demonstranti ja kolm aastat hiljem saavad ohvrid vasakpoolsete poliitikute eestvedamisel oma esimese mälestusplaadi¹.

Kirjeldatud ajaloosündmus, mida on nimetatud "Pariisi veresaunaks" (vasakpoolsed), "Pariisi lahinguks" (Alžeeria rahvuslik-heroiline tõlgendus) või koguni "pogrommik" (Jean-Paul Sartre), oli Austria lavastaja Michael Haneke Prantsusmaal vändatud filmi "Peidetud" (2005) esmaseks inspiratsiooniallikaks (täpsemini küll dokumentaalfilm sellest) (Schiefer 2005). Sündmuse näol on tegemist ka filmifaabula enda tegevustikku käivitava sündmusega, omalaadse *arche*'iliku lättega, mis lisaks algtõuke andmisele ka valitseb endast alguse saanu üle (süžee tasandil saame ajaloo faktist teada alles teose keskpaigas). Žanriliselt on film üles ehitatud trillerina, kus keskealine kõrg-keskklassi kuuluv kirjandussaate diktor George Laurent (Daniel

¹ Vt näit Paris marks Algerian protest 'massacre'. Kättesaadav internetis: http://news.bbc.co.uk/2/hi/world/monitoring/media_reports/1604970.stm (28.12.08).

Auteuil) ja tema perekond hakkavad leidma oma koduükselt anonüümseid videolinte koos ähvardavalt veriste lapsekriiteldustega. Viimased meenutavad George'ile varjatud mälestusi lapsepõlvest, mil tema vanemad tahtsid adopteerida alžeerlasest poissi Majidi (Maurice Bénichou), kelle ema-isa Pariisi sündmuste käigus teadmata kadusid. Pärast armukadede väikese George'i valesid saatsid vanemad noore araablase orbudekodusse. Nüüd sotsiaalkorteris elavat keskealist Majidi ja tema poega George oma pere terroriseerimises kahtlustabki.

Olen artikli analüüsiobjekti kitsendanud filmi sotsiaalsele ja poliitilisele allegooriale, mida püüan avada filmi aegruumiliste (Mihhail Bahtini järgi kronotoopsete) markeeringute kaudu. Kuivõrd iga lugu on seotud sündmuste ja tegelaste liikumisega aegruumis, saab Peeter Toropi (2000: 124–139) pakutud kronotoobijaotuse järgi eristada filmis kolme üldist aegruumi tasandit: 1) topograafiline aegruum (filmidiegeesi aeg ja ruum, vaatajale äratuntav maailm); 2) psühholoogiline aegruum (tegelaste keel, riietus, käitumine jms, nende subjektiivne suhtumine aega ja ruumi, suhtlemine, konfliktid jne); 3) metafüüsiline aegruum (autori kontseptsioon ajast ja ruumist, kus toimub kõrgem tähendusloome ning ilmneb teose “igavikuline aspekt”). Just nende, autori loodud ja valitud aegruumide kaudu saavad tema üldistused, sõnum, filosoofilised ideed ja kontseptsioonid oma “liha ja vere” (Bahtin 1987: 178).

Aegruumi tasandid on tähenduslikust aspektist omavahel orgaaniliselt ja hierarhiliselt seotud, iga tasand viitab järgmisele. Torop (2000: 137) kõrvutab seda mudelit klaasist matrjo kadega, kus aegruumid on üksteise sees ja kumavad üksteisest läbi, kusjuures kõige tähtsam on kõige enam peidus. Üllatavalt kasutab Haneke oma filmi tõlgendusastmete kirjeldamisel sama võrdlust: “Filmi võiks vaadelda kui vene nukku, mille sees on teine nukk, mille sees järgmine jne. Sama jutustust võib vaadelda eri tasanditel: isiklikul tasandil, perekonna tasandil, sotsiaalsel tasandil, poliitilisel tasandil” (Badt 2005). Käesolev töö püüabki tabada mehhanisme, kuidas filmi sotsiaalset ja poliitilist sõnumit topograafiliste, psühholoogiliste ja kontseptuaalsete aegruumide kaudu edastatakse. Analüüsi konkreetsuse huvides olen valinud välja teemakohasemad n-ö markerstseenid, mille aegruumilistes sfäärides autori sotsiaalsed ja poliitilised allegooriad kõige kujukamalt ilmnevad.

Mõningaid topograafilise aegruumi dimensioone – nüüdisaegne Prantsusmaa, tema koloniaalminevik (mis avaldub otseselt peategelase psühholoogilise aegruumi (lapsepõlv) kaudu) – sai mainitud juba sissejuhatuses. Sotsiaalkriitilisi allusioone kannab aga ka juba konkreetsem stseenide misanüstseeni-



ja ruumipoeetika. Filmi avab staatiline kaader vaatega kitsast tänavast kahekorruselisele eramajale. Kadreeringu suhteliselt suvaline raamistus, neutraalne rakurss, liikumatus, kaugel plaanisuurus, nagu ka ühtlane hall gamma, pinnaline ruumikujutus ning erilise kompositsiooni puudumine häälestavad vaataja juba siin teatavale argisele ja rutiinsele atmosfäärile. Järk-järgult avastame, et tegemist on hoopis videopildiga George'i majast kassetil, mis on jäetud ta uksele. Sellele viitab esmalt George'i ja tema naise Anne'i (Juliette Binoche) dialoog pildikanali taustal, mida omakorda kinnitavad peagi ekraanile ilmuvad kerimistriibud. Et videopildil puudub teleriraamistus, nagu see harilikult filmides kombeks, on loodud illusioon ning vaataja on saanud petta. Kuigi selline mängulisus on Haneke autorikoodile üpris omane ja sarnast võtet on reissöörid kasutanud ka mitmes oma varasemas filmis (nt "Benny's Video" (1992), samuti filmi alguses; vrd ka "Funny Games" (1997), "Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages" (2000)), toimib see vaadeldava teose puhul kõige petlikumalt. Kogu film (sh videopildid) on salvestatud kõrgresolutsioonis HD videokaameraga, mis teeb klippide eristamise kvaliteedi alusel (erinevalt filmist "Benny's Video") võimatuks. Kõigele lisaks jäävad kadreeringu gamma, valguse jms kvaliteet samaseks ka filmi üleminekul diegeetilistele kaadritele. Näiteks kodustseenide juhtplaanid Laurent'ide majast või muud üldplaanid terve filmi jooksul lähtuvad järjekindlalt samalaadsest esteetikast, nii nagu puudub terves filmis ka mittediegeetiline muusikakanal. Tegemist on brechtliku võttega, mis hoiatab vaatajat filmipildi suhtes skeptiline olema – aspekt, mille tähenduspotentsiaali juurde naasen ka edaspidistes näidetes.

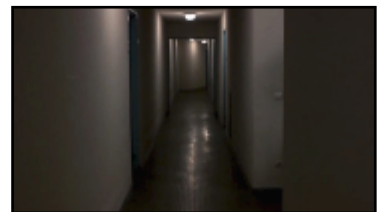
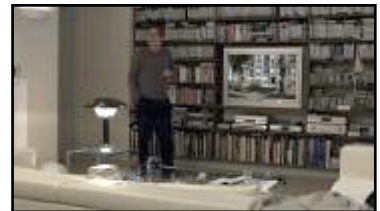
Stseenide hüplikud siirdumised modernse ühelapselise tuumperekonna ühtedest argielusfääridest teistesse (kodu – kool – töö, kusjuures teekondi neisse praktiliselt ei näidata) väljendavad täiendavalt peategelaste korduvat igapäevarutiini, nii nagu seda teevad ka mitte just tavatud igapäevastseenid perekondlikust õhtusöögist, hilisest veiniõhtust sõpradega, poja spordivõistlusest, George'i emast vanadekodus jne. Saadetud ähvardusvideod ja -joonistused esindavad siinjuures midagi, mis on määratud rikkuma seda kodanlikku tsüklilist aegruumi. Järgnevad häired hakkavad tegelaste psühholoogia kaudu järguti avama selle rutiini taha looritatud minevikusaladusi ja karakterite seni varjatud iseloomuomadusi.

Üheks selliseks stseeniks on filmi algfaasis aset leidev pealtnäha kõrvaline seik, kus vastassuunavõndis kihutav mustanahaline jalgrattur tähelepanuta teele astuvale George'ile äärepealt otsa sõidab. Raevus George sõimab ratturit sitapeaks, mistõttu too samuti vihastab. Eksplitsiitselt ei vihja stseen millegagi, et konflikti taga võiks täheldada sotsiaalseid (rassistlikke) alatoone; rattur võiks olla sama hästi valge. Samuti



ei paista George sugugi rassist olevat, mida kinnitab ka järgneva stseeni õhtusöögilauas viibiv mustanahaline perekonnasõber. Ometi sunnib filmitervik ja stseeni olemasolu nägema siin ambivalentsust, otsima midagi *peidetut*. Näiteks võib stseeni vabalt tõlgendada puhtkontseptuaalselt, kergelt rassistliku alatooniga interpretatsioonist lähtuvalt: George ja must rattur kehastavad kumbki oma rassi stereotüüpe: vananev, konventsionaalne ja reeglitele toetuv pintsakus põliseurooplane *versus* noor, “kondijõul” liikuv dressides hilismigrant, keda ei huvita reeglid (vt punased telliskivimärgid ratturi taga), kes on kergesti ärrituv solvangute suhtes ning nõuab innukalt respekti. Konkreetse seletuse määrab täielikult vaataja, tema ideoloogia ja individuaalne tõlgendussoov, ent kahtlemata on ta ajendatud stseeni mõtestatuse üle vähemalt oletusi tegema.

Pikkamööda rassilis-rahvuslikud aspektid konkretiseeruvad. Nii avalduvad vaatajale aegamisi ka kodanliku idülliga paralleelsed, mõneti vähem idüllilised aegruumid. Ebavõrdsust kajastatakse filmis mitte kultuurilisel, vaid rõhutatult sotsiaalsel tasandil. Seda iseloomustab hästi George'i ja Majidi kodude võrdlus. Kui esimene resideerib vaikselt rikkaste linnaosas, mida tajume nii pildi- (lillepotid aknalaudadel, uhkemad autod, puhas tänav) kui ka helikanalis (vaikus, linnulaul), siis Majid elab Lenini-nimelisel avenüül, mida ääristavad räpased kiirtoidukohad, kus sõidab rohkelt autosid ja mille helikanalis domineerib müra.



Kui George elab kahekorruselises elamus, mille interjööri kujundavad modernne mööbel, kallid heli- ja videotehnika, sirged jooned ja puhtad pinnad, siis Majidi juurde jõuame, liikudes mööda pimedat “päraaklikku” koridori (ilmselt sotsiaalimaja), kus vananev Prantsuse al eelane elutseb oma tagasihoidlikus kööktoas; interjööris valitsevad lüüsi jooned, üleliigne praht, karbid, olmetarbed, hall mööbel jne. Majidi korteris ei näe me midagi spetsiifiliselt “araabialikku”, üksnes tema sotsiaalset alaväärsust. Erinevalt George'i kodust puuduvad tema riulitel ka raamatud, mis viitab küllap hariduslikele puudujääkidele.



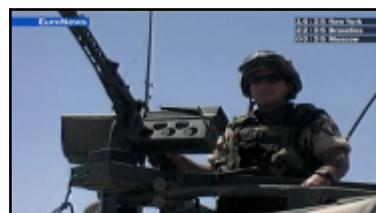
Tegelaste sotsiaalne vastandumine ilmneb ka psühholoogilisel tasandil, kui George lõpuks Majidi külastab. Järgnevas toastseenis istub viimane staatiliselt oma toolil, näib oma olekult passiivne: ajamata habe, lodev kehahoiak jne. Tema hele määrdunud riietus sulandub tausta, mis rõhutab omakorda tegelase paratamatut seotust oma saatusega (sh ilmselt parajal määral ka õpitud abitust,



käegalöömismentaliteeti). George seevastu seisab, on oma hääles ja liigutustes agressiivne, kompromissitu ning süüdistab Majidi oma pere hirmutamises. Tegelaste ajakäsitlused on selgelt vastandlikud: meeste vanusevahe tundub olevat suurem, kui see tegelikult olema peaks; erinev näib ka elutempo: ühel on kiire, samas kui teisel paistab aega küllalt olevat. Rahulik Majid eitab George'i süüdistusi ja vastab lõpuks üha agressiivsemaks muutuvatele ähvardustele: "Mu läbipeksmine ei teeks sind minu suhtes targemaks. Isegi kui sa mu surnuks peksaksid. Aga sa oled selleks liiga rafineeritud. Sul on liiga palju kaotada." Majid lõpetab paljutähendavalt: „Mida me ei teeks, et mitte kaotada seda, mis meile kuulub?" Eksplitsiitselt viitab Majid siin väikese George'i armukadedatele valedetele, ent taas kord pole raske minna ka poliitilise allegooria teele, osutades näiteks lääneliku vägivalla enda välisele rafineeritusele.

Huvitavad aegruumilised mõõtmed avanevad filmis ka televisiooni kujutamisel. Sarnaselt videokassettidega näidatakse raamistuseta täiskaadris löiku Euronewsi uudistest, kus raporteeritakse tempokalt Lähis-Ida konfliktisündmusi. See "stseen" on muidugi oma punktuatsioonilt (nihe pildi tekstuuris ja kvaliteedis, logod jne) ülejäänud filmipildist selgelt eristatav, ent asub funktsioonilt tähenduslikku vastandusse ähvarduslintidelt nähtuga. Kuigi mõlemad meediumid väljendavad ühtmoodi dokumentaalse pildi vuajeristlikku iseloomu ning mõlemas näeme ka tükikesi reaalsusest, on need reaalsused samas fundamentaalselt erinevad. Kui üks kujutab endast monteerimata, turvakaamera salvestustega sarnaseid staatilisi ülesvõtteid igavast (lääne) argielust, siis teisel näeme vastupidiselt "tihedaks" monteeritud uudisklippe veristest (arengumaade) konfliktikolletest. Ehk ümberpöörduvalt: Kolmanda Maailma rutiinne vägivald, mille kõrval toimib ilmselt ka tähelepanuta jäetud argielu, vastandina Esimese Maailma rutiinsele argielule, mille amnestilise normaalsuse-illusiooni taha peituvad arvukad mineviku- ja olevikudeemonid. Televisioon pakub küll informatsiooni maailma pahupoolelt, ent on samas nii mugavalt kinnikeeratav. Kõnekas on siinjuures stseen George'i emaga, keda poeg vanadekodus külastab. Kui George küsib Majidi kohta, ei taha ema juhtunut meenutada, sest "see pole õnnelik mälestus". Kui George seejärel pärib, kas ema toas istudes üksindust ei tunne, vastab too retooriliselt: "Kas sa oled vähem üksik, kui istud aias? Kas tunned end vähem üksikuna metroos kui kodus?" Ema lisab ironiliselt: "Igatahes on mul mu perekonnasõber ... kaugjuhtimispuldiga. Kui nad mind ära tüütavad, lülitan nad välja." Halbade või ebameeldivate mälestuste kõrvutamise teleri sulgemisega on ilmne.

Stseenis, kus George ja tema naine avastavad, et nende poeg Pierrot on kadunud, paikneb mängiv teler

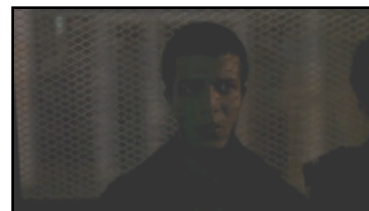


misanstseenis abielupaari vahel kaadri keskel. Vanemate paaniline dialoog kõlab paralleelselt uudistes näidatavate sõjaõudustega. Mõlemad helikanalid (abikaasad ja teler) kõlavad võrdse tugevusega, viidates ilmselt murede ja probleemide universaalsusele, ent võimalik, et ka traagilisuse erinevatele astmetele (telerist on samal ajal näha verine stseen verise lapsega). Järjekordset võõritusefekti pakub tõsiasi, et vastupidiselt George'i ja tema naise aegruumile on teleris näidatu vaataja enda reaalsus (klipid on laenatud filmi jaoks suvalise päeva Euronewsi uudistest) (Peary 2006). Nii on teler justkui aken tagasi meie oma maailma, ent vaataja tähelepanu ja empaatia on ilmselt ikkagi (silmakirjalikult?) keskendunud väljamõeldud filmitegelaste draamale.

George kahtlustab poja kadumises muidugi Majidi ja tolle poega. Nende arreteerimisel ei hoiu politsei oma jõudu eriti tagasi, millest võib aimata, et oma sotsiaalse ja rassilise päritolu tõttu on isa ja poeg juba süüdi mõistetud. Järgneb stseen politseibussis, kus needsamad isa ja poeg, kaks esimest põlvkonda immigrante, peavad istuma kõrvuti samas pimedas puuris (sunnituna oma stereotüüpsesse



ruumi); juhikabiinis on korralvurid ja põlisrahvusest süüdistaja. Filmi jooksul võib selgelt tajuda, kuidas eri allusioonid muutuvad üha ajaloolisemateks ja poliitilisemateks, säilitades samas ometi tõlgenduste ambivalenttsuse (on ju



inimlikult õigustatud ka mureliku pereisa eelarvamused), mis hoiab ära tegelaste redutseerumise vaid ühedimensioonilisteks ideedeks (nagu on omane näiteks klassikalistele propagandateostele).



Kui ilmneb, et perepoeg Pierrot polnudki kadunud, vaid ööbis lihtsalt sõbranna juures, näib George'i elu ajutiselt taas normaliseeruvat. Huvitavat tõlgenduspotentsiaali pakub järgnev stseen tema jutusaatest, kus diskuteeritakse Arthur Rimbaud' luule üle. Kunagine moraalikonventsioone rikkunud ekstsentriskust luuletaja on nüüdseks probleemideta inkorporeeritud valitsevasse kirjanduskaanonisse ja kultuuriajaloo peavoolu. Telesaate ruumikujundus koosneb suurtest raamaturiulitest, mis esindavad võimsa müürina Prantsusmaa (lääne) kultuuripärandi rikkust ja autoriteeti. Kõik see meenutab samaaegselt aga üpris kujukalt fukuyamaliku "ajaloo lõpu" ettekuulutust, mille järgi lääne liberaaldemokraatia triumfi järel tõeliselt radikaalne ja idealismist innustunud kunst hääbub ja jätkub vaid ühiskonna igikestev hoolekanne oma ajaloo muuseumi eest. Kohe avastame ka Haneke järjekordse petliku



pildimängu. Tegemist polegi diegeetilise stuudioplaani ega valmissaatega, vaid klipiga montaažitoa ekraanilt, kus George seda toimetab: “Stopp ... see läheb liiga teoreetiliseks... Lõika sinna, kus Teulé räägib homoseksualismist.” Võtet korrigeeritakse mitte tähendusest lähtuvalt, vaid lihtsama (“kollasema”) ja mugavama arusaadavuse huvides. Ent ideed edasi arendades: kas sedasama ei tee oma minevikuga ka inimesed, kultuurid, riigid, püüdes lihtsustada ajaloo kompleksust ja eirata minevikudilemmasid, rääkida ja tunnistada vaid seda, mis on meeldivam (otstarbekam) ja mida rohkem kuulda tahetakse?

Tööhoos George saab äkitselt kõne Majidilt, kes kutsub ta enese juurde, lubades vastata kõigile küsimustele. George'i saabudes teatab Majid, et ei teadnud midagi kassetidest, ja lõikab endal habemenoaga kõri läbi. Stseeni sõna otseses mõttes “läbilõikav” räägus rebestab lõplikult filmi psühholoogilise aegruumi ja argise atmosfääri. Ootamatu okk röövib vaatajalt igasuguse eelaimuse sü ee edasise käigu suhtes. Kerkib küsimus: mis järeltule teeb Majidi teost George? Ja sealt edasi: millise moraali see teose tervikule annab? Pärast sündmuskohalt põgenemist ja irratsionaalset kinokülastust (ilmselt selleks, et mõtteid mujale viia) jõuab George viimaks koju, kus pihib naisele pimedas toas, kuidas ta lapsepõlves Majidist vabanes. See, et George on seni detaile varjanud, näitab, et hoolimata vabandustest (ta oli laps ja armukade, et teda ähvardatakse), tunneb mees oma teo suhtes siiski mingeid süümeppiinu.

Järgneb järsk montaažiüleminek pimedast toast päevalgesse ülikooli fuajeesse, mis viitab mingile ajalisele ellipsile. Noore naistudengiga suhtlev George näib olevat okist üle saanud, kuni äkki ilmub kohale Majidi poeg, kes palub viisakalt luba mehega vestelda. George teeb kõik, et ebageeldivat dialoogi vältida. Viimaks ähvardab poiss skandaaliga tema kolleegide ees, mis sunnib George'i lõpuks oma reputatsiooni huvides temaga suhtlema. Ka Majidi poeg eitab seotust kassetidega. George ei usu teda ega tunne enda väitel ka mingit vastutust Majidi saatuse pärast. Poiss osutab, et George'i pärast ei saanud tema isa korralikku haridust: “Orbudekodud ei kasvata viisakaid inimesi, ometi kasvatas mu isa mind hästi.” Dialoog kõnetab otseselt päritolu ja hariduse määravat mõju inimese elukäigule: koduse materiaalse ja vaimse pärandi otsustavat rolli inimese valikute determineerijana – fundamentaalne probleem, mida liberalism oma võrdsete võimaluste sõnumist hoolimata pole ei teoorias ega praktikas kunagi lõplikult lahendada suutnud. See on ühiskondlik ebaõiglus, mis on tõuganud ilmselt paljusid “ilmajäänuid” (nii inimesi kui ka terveid rahvaid) pöörduma liberalismi asemel erinevate kommunitaarsete ja paternalistlike ideoloogiate poole, vasakult paremale.



George jõuab koju, võtab unetablette, tõmbab kardinad ette ja läheb pimedasse tuppa teki alla. Tegemist on vabatahtliku kapseldumise vahetu metafooriga. Moodne ühiskond pakub inimesele küllaldaselt mugavaid võimalusi “kanalit vahetada”, enda käitumist õigustada, süütunnet vaigistada ja vastutust pareerida, olgu nendeks ette tõmmatud kardinad, unetabletid, “insulaarsed kodanlikud lossid kaitsmaks Teise eest” (Osterweil 2006: 38) või üldised ühiskondlikud-kultuurilised konventsioonid. Fakt, et George'i ja tema perekonda terroriseeriti, on andnud mehele parima vabanduse oma isikliku süü ja inimliku empaatia eiramiseks. Majidi verise enesetapu potentsiaalne psühholoogiline “raputus” ja suhteliselt siirameelne pihistseen naisega on osutunud surnult sündinud muutusteks George'i tegelaskuju arengus, mida iseloomustab pigem regressioon kui edasimineku. George'i “avaliku mina” eneseõigustused on süvenenud ja muutunud kompromissituteks dogmadeks, mis on nakatanud ilmselt ka tema isikliku süüme. Kõike seda on moraliseerivalt lihtne üldistada kogu lääne ühiskonna suhtumisele arenguriikidesse – ihatakse unustada lähiajaloo pahateod ja liikuda vastutust kandmata oma hea eluga edasi. Lääne inimesega ei saa suhelda tema eetilisi ideaale või dogmasid rikkudes, isegi kui ta ise neid minevikus rikkunud on.

Magamaminekule järgneb kaader George'i lapsepõlvkodust: painav stseen, mis näitab noore Majidi äraviimist. Kaader on liikumatu ja kujutatud kaugplaanis, mis rõhutab stseeni “objektiivsust” (puudub hierarhilisus) ja emotsionaalset neutraalsust. Ühelt poolt võib stseen-kaadrit interpreteerida George'i unenäolise vaatepunktivõttena (mida õigustab kaadrite järgnevus) – kaugel ja süüdimatult külma pilguna läbi tema lapsesilmade. Teisalt võib võtet tõlgendada ka tahtlikult sõltumatu kaadrina (pilt sarnaneb vägagi videolintide kadreeringuga), mis näitab sündmuse tegelikku traagilisust (see väljendub poisi põgenemiskatses sotsiaaltöötajate eest) ilma liigse filmikeelelise paatoseta. Võib-olla väljendab kaadri “objektiivsus” inimese südametunnistuse “objektiivsust” ehk selle universaalsust, mida ei saa iial lõpuni vaigistada, isegi kui ühiskondlikud normid ja konventsioonid seda reglementeerida ja lämmatada püüavad. Või näha siin hoopis autorita videokaadri (turvakaamera) tõde – subjektiivsusevaba visuaalset tõendusmaterjali, mille olemasolu pole puhtmateriaalselt võimalik eirata?



Filmi lõpukaader on järjekordne pinnaline hierarhiavaba misanstseeniga kaugplaan koolist, taustaks üldine tänavamüra. Vaevumärgatavalt võib kaadri vasakus servas näha vestlemas Majidi poega ja Pierrot'd. Poisid pole kaadrikompositsioonilt kuidagi esile tõstetud, pigem vastupidi, nende taga seltsiv noortekamp sulandab nad täiendavalt tausta. Pärast



kehakeeles väljenduvat sõbralikku jutuajamist läheb kumbki oma teed. Ühest küljest on püütud siin trilleri žanrikonventsioonidest lähtuvalt tõstatada nn *whodunit?* küsimusi (vt rohked Internetis levivad tõlgendused), näiteks: kas videokassettide näol polnud tegemist mitte poiste salakavala vandenõuga (arvestades, et laste (aga ka täiskasvanute) videomeediumi-obsessioon pole Haneke filmides just esmakordne leitmotiiv)? Ent selge vastuse puudumisel jääb ka siin kehtima mitu konkureerivat tõlgendusalternatiivi, millega film rikub muuhulgas põhimõtteliselt klassikalise trilleri žanrireegleid, mille puhul vaataja ootab ja eeldab lõpplahendust.

Ehk oleks selle asemel, et küsida “kes tegi?”, otstarbekam otsida filmi metafüüsilisele aegruumile ja sellest võrsuvalle kontseptuaalsele tähendusele hoopis vaatepunkti allikat. Giuseppina Mecchia (2007: 132) pakub oma sisukas analüüsis vaatepunkti võimalike alternatiividena näiteks Ajalugu, Prantsusmaad, Jumalat. Pidades neid aga liiga abstraktseteks ja üleaarust vaataja subjektiivsetest ootustest sõltuvateks lahenditeks, eelistab ta ise Lapse pilku, mis on märksa vähem abstraktne ning õigustatud ka George'i unenägude ja tagasivaadete (*flashbacks*) aspektist. Kuivõrd film sisaldab mitmeid brechtlikke võõritusmomente, mänglemist žanrikoodidega ja sü eeloogikalt ka üpris ebakoherentset lõpplahendust (rangelt võttes ei saanud videokassette keegi saata, vähemalt mitte keegi filmidiegeesis), oleks üks võimalik vastus ka filmi tõlgendamine Autori perspektiivi kaudu. See, et kehastunud videokaadrid (eeldusel, et keegi filmidiegeesis ju pidi need kassetid filmima) on eristamatud mittekehastunudest, kinnitaks seda tõlgendust. Näiteks on George esimese kasseti puhul kimbatuses, kust kohast on kaader üles võetud ning miks ta filmijat ei märganud, kuigi kõndis klipis kaadri servast lähedalt mööda. Võiks järeldada, et kaadrid on filminud ja George'ile saatnud Autor ise (keda ei pea sugugi sarnastama Jumalaga, kuivõrd Autor on sama reaalne kui Laps), looja, kes kontseptuaalsetel eesmärkidel ja oma võõrituslike markeeringutega sunnib vaatajat eirama harjumuspärasest *suspension of disbelief* ning püüab tegelaste psühholoogilises aegruumis konflikti provotseerida. Tulemuseks on aga võrdlemisi pessimistlikud järeldused moodsa (lääne) inimese ja teda ümbritseva ühiskonna kohta.

Filmi sotsiaalne ja poliitiline aegruum avaldub filmis nüüdisaegse lääne ühiskonna moraalselt kaheldavas arenguetapis, mille märksõnadeks on vahetute inimsuhete võõrandumine, tahtlik enesepettus (moraalse intuitsiooni allasurumine), normaalsuse-simulatsioon, oma verise mineviku retu eerimine ja selle mugandamine kaasaja huvidele. Filmi võib tõlgendada nii konkreetse tegelaskuju, Prantsusmaa, postkoloniaalse Vana-Euroopa, lääne tsivilisatsiooni kui ka inimsuse tasandil laiemalt (süü, kahetsus; *need, kel on* ja *need, kel pole* opositsioon jms). Olevikulisel Prantsusmaal elava haritud ja materiaalselt kindlustatud keskealise prantslase mineviku ja personaalse süü kaudu üritab film paljastada terve vananeva lääne

heaoluühiskonna mugavast (uimastavast?) tsüklilisest elutempost tingitud moraalsel fassaadlikkust ja selle taha peitunud silmakirjalikkust. Ruumilises mõõtnes toimub enese kunstlik lahtirakendamine nn Kolmandast Maailmas, mis on seda kunstlikum, et Kolmas Maailm asub vaid paar kvartali kaugusel – tegelik *kaugus* on tingitud pigem sotsiaalsetest ja poliitilistest kui kultuurilistest ja geograafilistest faktoritest.

Et re issöör on valinud oma allegooria geograafiliseks ja ajalooliseks aegruumiks just nüüdisaegse Prantsusmaa, võib olla tähenduslikust aspektist suvaline otsus – sobiks selleks ju teisedki endised koloniaalmaad (näiteks Haneke ise on väljendanud puhtpersonaalseid ja finantsilisi põhjuseid, miks ta eelistab lavastada Prantsusmaal; vt Sharrett 2004). Samas tuleb nentida, et Prantsusmaa minevikupattudest on tema naabritega võrreldes ka kõige vähem kõneldud. Veel filmi valmimisaastal (2005) võeti riigis vastu seadus, mille kohaselt tuli lütseumiõpikutes ära märkida ja “iseäranis tunnustada Prantsusmaa positiivset kohalolekut välismaal, eriti Põhja-Aafrikas”. See nn kolonialismiseadus vallandas ühiskonnas elava poleemika nii “ametliku ajaloo” aktsepteeritavusest demokraatlikus riigis kui ka riigi sekkumisest ajalookirjutusse üldse (sh nn holokaustiseaduste ja sõnavabaduse problemaatika). Pärast opositsiooniliste jõudude ja akadeemilise ajaloolaskonna ägedat vastuseisu seadus siiski tühistati. Kuivõrd Saksa *Vergangenheitsbewältigung*’i sarnast oma ajaloo sanitaarset sisevaatlust pole Prantsuse ühiskonnas kunagi aset leidnud, on vabariigi koloniaalpärandi tumedad laigud (vähemalt riigi tasandil) endiselt tabuteemad, kajastudes kui *les troubles de la mémoire française* – häired prantsuse mälus (Mason: 1994: 305).

“Teise” võõrastavat kuvandit kultiveerib Haneke jaoks ka televisioon – meedium, mis on filmi kontseptuaalsel tasandil spetsiaalselt esile tõstetud. Nii osutab re issöör kujukalt, kuidas meedia representatsioon maailmast on tugevalt “monteeritud”: lihtsustav, intriigitsev, stereotüüpe loov. Kuigi televisioon vahendab meile informatsiooni maailma pahupoolelt, toimib ta samaaegselt vägivalda lihtsustajana. Siit idanevad sotsiaalsed ja poliitilised allegooriad jäävad filmis siiski lõpuni avamata, pakkudes selle asemel ohtralt potentsiaalseid allusioone, mille edasiarendamine on juba vaataja enda teha. Haneke ei näi häbenevat oma teosest võrsuvaid moraalseid dilemmasid, viidates, et maailm ongi vastuoluline, konfliktne ja sügavalt kompleksne. Jättes vaataja sihilikult ilma meelerahust, skeemipärasest lõpplahendusest ja katarsisest (Mecchia 2007: 138), toimib film mitte niivõrd tõdede kandja, kuivõrd aktiivse vaatajatõlgenduse intellektuaalse ärgitajana.

Oma pildikeeles on Haneke külm ja distantseeritud, vältides sel moel tarbetut sentimentaalsust ja paatost. Nii püüab autor pakkuda televisioonile (mida ta kõrvuti põnevusfilmi žanrikonventsioonidega dekonstrueerib) alternatiivset, mõneti realistlikumat, aga ka aeglasemat ja oma distsiplineeritud stoilisuses märgatavalt

meditatiivsemat pildikeelt. Samas toimub siingi pildikanali refleksiivne esiletõstmine ("koodita meediumi" peidetud illusoorisusele ja allika usaldamatusele osutamise), mis hoiatab vaatajat ka autori enda subjektiivsuse eest.

Kasutatud kirjandus

Badt, Karin 2005. Family Is Hell and So Is the World. Interview with Michael Haneke. <http://www.brightlightsfilm.com/50/hanekeiv.htm> (28.12.08).

Bahtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat.

Mason, Mike 1994. "Review: Batailles pour la Memoire". - *The Journal of African History* 35 (2): 303–308.

Mecchia, Giuseppina 2007. "The Children Are Still Watching Us, Caché/Hidden in the folds of time". - *Studies in French Cinema* 7 (2): 131–141.

Osterweil, Ara 2006. "Film Reviews. Caché". - *Film Quarterly* 59 (4): 35–39.

"Paris marks Algerian protest 'massacre'". - *BBC News*, 17 October, 2001. http://news.bbc.co.uk/2/hi/world/monitoring/media_reports/1604970.stm (28.12.08).

Peary, Gerald 2006. Interview with Michael Haneke. <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/haneke.html> (28.12.08).

Schiefer, Karin 2005. Caché von Michael Haneke – Interview. http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&artikel_id=13295 (28.12.08).

Sharrett, Christopher 2004. "The world that is known. Michael Haneke interviewed". - *Kinoeye. New Perspectives on European Cinema* 4 (1). http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php#* (12.02.2009).

Torop, Peeter 2000. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa.

* * *

SOCIAL AND POLITICAL SPACE-TIME IN MICHAEL HANEKE'S «CACHE»

This article examines the mechanisms and representation of socio-political allegory in a feature film through the example of Michael Haneke's "Hidden" (2005). The

film contrasts allegorically the routine of bourgeoisie Western European everyday life and the wretched and frustrated existence of a late migrant population trying more or less to break out of its second class time-space.

The paper uses the method of chronotopic analysis, which is based on the theory that in every film there can be differentiated (for better understanding) three different levels of so-called “time-spaces”: topological (diegetical), psychological (character’s), and metaphysical (auteur’s). On the topological level the opposition between material surroundings is analyzed: historical context of postcolonial France (with its amnesia towards its late colonial sins), the material surroundings of living spaces (mise-en-scène, poetics of space etc). On the second, psychological level, the intra-cultural/social relations and stereotypes (the open and the hidden) amid the main characters are examined. With the metaphysical level a special attention is given on Haneke’s mechanisms of self-reflection (of the auteur as well as of the film medium (incl. television) itself), questioning the intertwined but vague relationship between images and reality in the modern world.

Haneke’s socio-political allegory of the postcolonial Europe is sober, erudite and analytical, as it achieves to avoid the conventional pathos and drama of many other socio-critical movies. The ability of “Hidden” to address the ambivalence of real and constructed (reality and images) in our everyday lives demonstrates skillfully the potency of visual narration to give fresh and deconstructive perspectives on the complex problems of today’s world.

KEYWORDS: film analysis, chronotope, intercultural relations, Mikhail Bakhtin, Macheal Haneke