

Linnasümfoonia genees

Mart Kuldkapp

Arusaam, et pealtnäha hoomamatu keerukusega konglomeraati nagu maailm, suurlinn või inimene, võiks teha mõistetavaks kui mehhanistsistlikke printsiipe järgivat *Gesamtkunstwerki*, ulatub tagasi vähemalt vanakreeka käsitluseni kosmosest kui korrastatuse domeenist. Hiljemalt 6. saj e. Kr. arvas Pythagoras, et üksteise suhtes matemaatilise täpsusega pöörlevad taevased sfäärid toovad kuuldavale jumalikku muusikat. Ettekujutus sfääride polüfooniast, *musica universalis*-est, jäi terve antiik- ja keskaja vältel tähtsaks osaks astroloogiast ja muusikateooriast. Keskaegsetel kosmoloogilistel diagrammidel kuulub iga taevase sfääri juurde trompetiga ingel, kes toob kuuldavale üht, katkematut, pattulangenule kuuldamatut nooti. Kõigi inglite kooskõla sümboliseerib loodu harmoonilist täiuslikkust, Jumala võitu kaose ja määramatuse üle.

*

Meloodialt rütmile liikus läänemaise muusika fookus Esimesele maailmasõjale järgnenud aastatel. Ajal, mil suur osa demokratiseerunud Euroopast koges plahvatuslikku linnastumist, võeti Ameerikast üle ka moodne linnakultuur. *Swing* poleks saanud tekkida kuskil mujal, kui ainult suurlinnamiljööös; nii ühes kui teises avaldus enneolematu, ekstaatiline vabadus.

Samal ajal oli kaasaegne suurlinn paljude jaoks moderniseerumisega kaasneva ebakindluse võrdkujuks. Linn tekitas utoopiliste ihade kõrval ka düstoopilist hirmu stabiilse, etteennustatava maailma kadumise ees. Suurlinn oli kvalitatiivselt uuelaadne ruum, kus ei kestnud traditsioonid ja kuhu ümberpaigutatud inimest tabas oht võõranduda ja kaotada pea.

Üks võimalus mõista linnasümfooniaid, selles keskkonnas sündinud filmižanri, on käsitleda neid kui modernistlikku vastet sfääride muusikale, st katset kaootilist linnauniversumit kunsti kaudu taasharmoniseerida. Neisse filmidesse püüti haarata igapäevane linnakogemus ning anda see vaatajale tagasi puhastatud ja korrapärastatud kujul, milles linna virrvarr ja kakofoonia on muutunud rütmiliseks optiliseks muusikaks.

Käesoleva teksti eesmärk on valgustada linnasümfooniade ühiskondlikku ning kunsti- ja filmiloolist konteksti, samuti žanriarengu põhijooni kuni 1930. aastate alguseni, mil helifilmi tulek tummfilmi ajastu tippsaavutused tagaplaanile tõrjus. Lisaks on lühidalt refereeritud mõnele filmile osaks saanud kaasaegset kriitikat.

*

1920. aastate teisel poolel välja kujunenud ning 1930. aastate alguseni produktiivsena püsinud žanr kujutas inimestevaheliste suhete asemel linna enese elurütme; vaatajat kütkestava intriigi asemel oli tähelepanu keerulise urbanistliku masinavärgi toimimisel. Žanrireeglid, mille alusel ma olen järgnevalt püüdnud linnasümfooniast lahti mõtestada, on tuletatud Walter Ruttmanni filmist „Berliin: suurlinna sümfoonia“ (1927), siinkohal üsna meelevaldselt defineeritud kui oma žanri puhtaim esindaja.

Tavaliselt on filmi raamjutustuseks üks päev linnas, selle kulg hommikust hilisööni. Linna tõusud (hommikul ja õhtul) ja mõõn (päraõunal) väljenduvad linnainimeste muutuva sagedusega tegutsemisrütmidest, mis kaleidoskoopilise, aktsentueeritud pildireana vaatajani paisatakse. Tsükliline ajakäsitlus annab filmile mugava raami, kuid osutab ka kujutatava üldkehtivusele. Antakse mõista, et tegemist võiks olla ükskõik millise päevaga. Ka vaatamäng ise on puhtformalistlik: filmilinal nähtav on osadeks taandamatu urbanistliku terviku funktsioneerimine, linna kui mehhanistliku organismi üks elutsüklid. Üksteist toetavad, moduleerivad ja üksteise sisse paigutuvad rütmid koonduvad ühtseks sümfooniaks just seetõttu, et linnast saab filmilinal masin, mille rütmidel puudub tahe ja võimalus peatuda, muuta suunda, kiirenedagi või aeglustuda. Tööline läheb igal hommikul tööle ja õhtul tuleb töölt, statistilise regulaarsusega puhkevad tulekahjud ja sooritatakse kuritegusid, luuakse ja lõhutakse armusuhteid.

Ka üksikinimene on linnasümfoonias alati näide tüübist; metonüümia, mis asendab implitsiitseid rahvahulki. Sama kehtib tegelikult kõige konkreetse kohta. Ka tänav pole tegelikult muud, kui pelk esiletõstetud osa tänavavõrgustikust. *Genius loci* on läbivalt asendatud tüpoloogiaga. Isegi kujutatav linn ise võiks olla ükskõik milline teine suurlinn ning seos konkreetse kohaga kipub kaduma minema. Siegfried Kracaueril oli õigus, kui ta filmi „Berliin: suurlinna sümfoonia“ arvustades retooriliselt küsis „Aber ist das Berlin?“ (Kracauer 1927: 404-405). Linnasümfoonias pole midagi partikulaarset, selle teemaks saab olla ainult abstraktne urbanistlik kogemus ise.

Linnasümfoonia saab kindlasti olla ainult suurlinnasümfoonia. Provintsi unisus ja rütmide loidus endas sümfoonilist potentsiaali ei kätke. Väikelinlike, mittemasinlike aspekte, kui neid filmides üldse esineb, näidatakse ainult nostalgilises võtmes kui midagi, mis on juba kadumisele määratud. Linnasümfoonikut huvitavad kõrghooned, väljakud, laiad bulvarid, tehased ja tööliskvartalid, kiirteenindus ja masstootmine, ei huvita aga majauberikud, hoovid, kõrvaltänavad, piimapoed ja joodikud, laiskus ja minnalaskmismeeleolu.

See ei tähenda, et linnasümfooniad kujutaksid ainult ringitormavaid, töötavaid ja lõbutsevaid rahvahulki. Mõnes filmis esineb lausa kõrvalsüžee, ehkki sedagi ainult näitena tüüpilisest loost, mis

linnas aset võiks leida. Seejuures on tavaline, et tegelastele ei anta nimesid. Alberto Cavalcanti filmis „Rien que les heures“ (1926) leidub kolm narratiivset episoodi, kuid kõiki nende tegelasi kutsutakse nimetustega „tüdruk“, „mees“ vms ning nad esindavad näiteid mingit tüüpi inimesest: töolisest, ametnikust, meremehest või prostituudist.

Sellise reduktsionismi kaudu püüavad linnasümfooniad ängistuses linnainimesele demonstreerida, et modernistlik suurlinn ei ole mitte hoomamatu ja hirmutav labürint, vaid sümmeetriline, rütmiline ja funktsionaalne masinavärk, mida on võimalik sobivas kunstilises vormis hõlmata ja süstematiseerida. Sarnane funktsioon oli 19. saj. 40. aastate Pariisis levinud nn „füsioloogiatel“, raamatukestel, mis sisaldasid linnas äratuntavate inimtüüpide (hiljem ka linnamaastike, erinevate rahvuste ja isegi loomade) pilte ja lühikesi kirjeldusi (Benjamin 2006 [1938]: 67-68). Lugeja, kes oskas linna tüüpide seas orienteeruda, võis ka tundmatutele tänavatele sattudes ennast kodus tunda; säilitada illusiooni, et tal on jätkuvalt kontroll oma ümbruse üle.

1920. aastate vahendiks, mille abil linnahirmu ravida, polnud enam karikatuurid vaid avangardistlik filmikeel, selle montaaž, trikkvõtted ja ebatavalised kaamerarakursid. Fakt, et just film on meedium, milles sündis linnasümfoonia, vihjab esiteks filmi kui kunstiliigi integratiivsele potentsiaalile, võimalusele kõike pildilist sünteesida ja monteerida lõpmatus hulgas variatsioonides, mis vastab tegeliku linnaelu kogemustepaljusele. Teiseks on tegemist aga osutusega filmi kui linliku massikunsti aktuaalsusele: filmiavangardistlik vorm ise pärineb moodsast urbanistlikust kogemusest, mida linnasümfoonias filmikeelde tõlgitakse.

*

Ümbritseva kunstitegelikkusega oli žanril mitu kokkupuuteala. Linnasümfooniate vormilisi eelkäijaid võib näha dadaismist, futurismist ja abstraktsionismist mõjutatud varastes eksperimentaalfilmides nagu Fernand Legér' ja Dudley Murphy „Mehaaniline ballett“ („Ballet Mécanique“, 1924), mis sarnaselt linnasümfooniatega püüdis erinevatest igapäevastest liikumisrütmidest leida optilist muusikat.

Avangardistlike ringkondadega leidis ka palju isikutasandi kontakte. „Berliini“ režissöör Walter Ruttmann oli Hans Richteri ja Viking Eggelingi kõrval üks tuntumaid Saksa filmiavangardiste, kes tegeles nn puhta kino otsingutega („Lichtspiel: Opus I-IV, 1921-25). Alberto Cavalcanti oli mõjutatud Prantsuse filmiimpressionismist ning töötanud koos selle ühe kuulsaima esindaja režissöör Marcel L'Herbier'ga. Dokumentalisti ja filmiteoreetikut Džiga Vertovit seostati Vene futurismi ja konstruktivismiga. Ka Joris Ivens oli teinud poolabstraktseid filme, sh tõstesilla liikumist kujutav „Sild“ („De Brug“, 1928). Pigem sisuliste kui vormiste eksperimentidega paistis

silma Jean Vigo, kelle loodud on anarhistliku filmi klassika „Null käitumise eest“ („Zéro de conduite,“ 1933).

Oma seos oli linnasümfooniatega 1920. aastate modernistliku arhitektuuriga, mille Euroopa varianti tunti nime all „Neue Sachlichkeit“ või „New Objectivity“ („uusasjalikkus“). See naturalistlik-funktsionalistlik suund, mis peatselt laienes teistele kunstialadele ja millesse Saksamaal sulandus nii välismaine modernism, kui ka kodumaine postekspressionism väljendus filmikunstis püüetes kirjeldada elu n-ö tõepäraselt ja ilustamata. Filmiajaloost võiks tõmmata paralleele Itaalia neorealismiga, kuid erinevalt sellest oli uusasjalikkus vaatamata oma realismitaotlustele mittepoliitiline; asju näidati elkõige „nagu nad on.“ Sellest ka Siegfried Kracaueri ja John Griersoni etteheidetud staatilisus ja kõrvaltvaatajapilk nt Walter Ruttmanni „Berliinis,“ kus elust antakse küll läbilõige, kuid see on üldistav, tõstmata esile nähtuste võimalikku vastuolulisust. Ruttmannile pannakse pahaks vähest sotsiaalset angažeeritust, huvi ainult valgusmängude, mitte aga sotsiaalse tegelikkuse vastu (Kracauer 1947: 186-187, Grierson 2002 [1932]: 42).

Lõpuks võibki linnasümfoonia üheks kokkupuutepunktiks filmiajalooga laiemalt pidada umbes samal ajal tekkinud autoridokumentaali, n-ö kunstitist tõsielufilmi. Varase dokfilmiteoreetiku John Griersoni järgi pidid head dokumentaalfilmid rääkima tegelikkusest, kuid kohtlema seda loovalt: seeläbi olevat neil võimalik esile tuua rohkem ja paremaid tõdesid kui filmidel, mis pakuvad vaid imitatsioone ja lähtuvad draamareeglitest või nendel, mis rahulduvad ainult pealiskaudse jäädvustamisega (Grierson 2002 [1932]: 40). Grierson märgib seejuures ära „Berliini“ kui näite sellest, kuidas dokumentaalfilmi ei tohiks teha: nimelt ilma ambitsioonita tuua välja seda, mis on varjatud ning muuta oma vaatajat paremaks inimeseks. „Berliin“ jääb esmamuljete tasandile ning ehkki vormilt õnnestunud, ei loo ega inspireeri midagi sisulist peale juhusliku pärastlõunase vihmasaju (Grierson 2002 [1932]: 42-43). Samas võib ka „Berliini“ ja teiste linnasümfooniatega puhul kahtlemata rääkida sellest, kuidas tegelikkusest püütakse loova lähenemise abil mingeid tõdesid välja meelitada – ehkki need tõed ei pruugi olla sedalaadi paljastav-sotsiaalkriitilised nagu see Kracauerile või Griersonile oleks meeldinud.

Tähtsam on aga see, et linnasümfooniaid on hiljem peetud vaheetapiks poeetilise dokumentaalfilmi küpsemisel (ehkki neid endid on tänapäeval vaevalt põhjust nähtusena kuidagi ebaküpseks pidada). Varased dokumentalistid ja linnasümfoonikud olid suurel määral kattuv seltskond. 1920.-1930. aastate kuulsaid dokumentaalfilmirežissööre nagu John Grierson, Robert Flaherty, Joris Ivens, Džiga Vertov ja Jean Vigo huvitas kõiki linnaruum ja enamik neist tegi ka mõne linnasümfoonia. Lisaks olid linnasümfoonikud väga tihedalt seotud omavahel. Alberto Cavalcanti läks pärast oma Pariisis veedetud avangardistlikku perioodi Inglismaale, kus ta tegi koos

John Griersoniga 1930. aastate alguses dokfilmi meremeeste elust („Granton Trawler,“ 1934). Juba aasta varem oli John Grierson koos Robert Flahertyga teinud filmi Inglise töölisklassi elust („Industrial Britain,“ 1933). Džiga Vertovi vend Mihhail Kaufman oli operaator Jean Vigo filmi „À propos de Nice“ (1930) juures. Joris Ivens oli kokku puutunud Džiga Vertoviga ning jagas tema elulähedus-ambitsioone (ja kommunismi) sügavamalt, kui ükski teine välismaine filmitegija. Muuhulgas oli Ivens Lenini rahupreemia laureaat ning külastas mitu korda Nõukogude Liitu. Mark Soosaar on ühes oma intervjuus nimetanud Joris Ivensit filmitegijaks, kellelt ta dokfilmi tegemist õppis (Soosaar 1986). Soosaare tehtud on omakorda Eesti üks kõige paremaid linnadokke „Lasnamäe“ (1985), mida pole küll põhjust linnasümfooniaks tituleerida.

*

Žanri esimeseks esindajaks loetakse tavaliselt Paul Strand ja Charles Sheeleri 1921. aastal tehtud 10 min pikkust lühifilmi „Manhatta,“ mille sisuks on päev New Yorgis. „Manhattat“ on peetud esimeseks Ameerika avangardistlikuks filmiks üldse. Selle kaks autorit olid fotograafid ning filmi eesmärk võiski olla nende linnavaadetele elu sisse puhumine. Tegemist on vaimustunult modernistliku käsitlusega, kus moodsast Manhattanist tehakse ameerikaliku ettevõtlikkuse, progressi ja demokraatia sümbol. Filmistseenide vahepeale näidatakse tsitaate Walt Whitmani samanimelisest luuletusest, milles väljendub talle omane progressivaimustus ja tahe haarata endasse kogu Ameerika avarust, võimalusi ja mitmekesisust. Whitmani sõnade konkretisatsioonina võib filmi tõlgendada, ehkki oma fotograafiajuurtele truuks jäädes on see üsna staatiline ning kindlasti ei ilmesta seda montaaži rütmilisus nagu hilisemaid linnasümfooniaid. Modernistliku linna epitoomina kehtinud New Yorgist tehti rohkemgi linnasümfoonilise kallakuga filme, sh Robert Flaherty „Kahekümne nelja dollari saar“ (The Twenty-Four-Dollar Island,“ 1927) ja pilvelõhkujavaadetele keskenduv „Pilvelõhkujasümfoonia“ („Skyscraper Symphony,“ 1929).

Järgmine žanri arengu seisukohalt oluline film oli Alberto Cavalcanti juba peaaegu täispikk (45 min) „Ei midagi muud kui aeg“ („Rien que les heures,“ 1926). Film räägib küll ühest päevast Pariisis, kuid kujutab endast samas ka mõtisklust aja ja linnaruumi suhete üle. Cavalcanti kirjutab ühes filmi vahetiitritest, et filmitegijal on võimalik küll fikseerida üks punkt ajas ja ruumis, mitte aga haarata aega ja ruumi ennast. Sellegipoolest teeb ta oma filmiga katse midagi selletaolist korda saata: näidata, mis on linnaelus korduvat, tüüpilist ja igikestvat. Ehkki juba algustiitrites seisab, et film räägib alamklasside elust, peab ka tema film oma tsüklilise ajakäsitluse tõttu näitama elu „nagu see on,“ ilma otsese kriitika või üleskutseteta.

Cavalcanti juures on selgesti tunda tolelaegse prantsuse impressionistliku filmikeele võtted nagu

kiirepilguline montaaž ja valgusefektid. Filmiajalukku ongi Cavalcanti läinud peamiselt vormieksperimentaatorina

Samal ajal oli valmimas Joris Ivensi ja Mannus Frankeni lüüriline lühifilm „Vihm“ („Regen“, 1927-1929), mis esindab sõdadevaheliste aastate dokumentaalfilmi poeetilist suunda sotsiaalkriitilise kõrval. Ivens ise kuulus filmitegijana tegelikult ikkagi teise kategooriasse ning tema loomingu kontekstis on „Vihm“ üsna erandlik teos. Ka teiste linnasümfooniade seas on „Vihm“ ebatüüpiline selle poolest, et selle linnal, Amsterdamil, on identiteet, seda ei käsitleta anonüümselt modernistlikuna. Film kujutab linna muutumist lühikeses viimasajus: vihma eest varju otsivaid inimesi ja lompide ees peatuvat tänavaliiklust. Seejuures mängib kaasa Amsterdami kui üldisemalt veega seotud linna kuvand. Samuti ei kujutata seal mitte inimeste masinlikult korduvaid igapäevaseid tegevusrütme vaid nende pehmet häirimist looduse poolt, millel näib oma mõjuvõim olevat ka suurlinnas.

Linnasümfooniaid kui piiritletavat žanri ei oleks siiski olemas Walter Ruttmanni krestomaatilise filmita „Berliin: suurlinna sümfoonia“ („Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt“, 1927), mille järgi hakati ka teisi sarnaseid filme linnasümfooniadeks nimetama. Siiski esineb „Berliini“ alusel defineeritavatest žanrijoontest teistes filmides üldiselt mingeid kõrvalekaldeid. Cavalcanti filmis, mis valmis „Berliiniga“ peaaegu üheaegselt, kuid sellest sõltumatult, põimitakse linnast jutustavasse filmi sisse üsna kammerlik armastuslugu. Vertovi „Inimene filmikaameraga“ on filmitud küll enamjaolt Moskvast, kuid püüab kujutada pigem nõukogude urbanismi üleüldse, mitte Moskva linna kui organismi või hiigelmasina toimimist. Samuti tuleb nii selles filmis, kui ka Jean Vigo omas ebatavaliselt hästi välja filmi autori kohalolek. Joris Ivensi „Vihma“ eripärasid on juba mainitud.

„Berliinis“ kombineeritakse kõige selgemini avangardistlik filmikeel uusasjaliku püüdega anda linnaelust objektiivne läbilõikepilt. Kracauer loebki „Berliini“ n-ö läbilõikefilmide hulka, mis pidavat olema iseloomulikud Weimari vabariigi suhtelise stabiilsuse perioodile 1920. aastate lõpus (Kracauer 1947: 181-182). Mõte kujutada Berliini kui sümfooniast sai alguse stsenaarist Carl Mayerist ja operaator Karl Freundist. Erinevalt Cavalcanti samaaegsetest abstraktsetest mõtisklustest aja ja ruumi olemuse üle, oli nende ambitsiooniks näidata elu võimalikult vahetult, mis tähendas hoidumist instseneeringutest, filmimisest varjatud kaameraga jmt. Režissööriks kutsuti abstraktsete rütmi- ja valgusmängufilmidega tegelenud Ruttmann, kes monteeris Freundi ja teiste operaatorite üles võetud materjali selle praegusele kujule, minnes seejuures vastuollu Mayeri algse visiooniga, mis taotles suuremat sotsiaalkriitilisust ja vähem tähelepanu vormiefektidele (Kracauer 1947: 182-183).

John Grierson kirjutab, et saadud tulemust võib tõepoolest pidada optiliseks sümfooniaks ning

Ruttmanni oskuslik viis erinevaid pilte rütmiliseks tervikuks siduda on tõesti muusikale lähedane (Grierson 2002 [1932]:42). Helilooja Edmund Meisel lõi Ruttmanni tellimusel „Berliinile“ ka spetsiaalse helitausta (varem oli ta helindanud ka Eisensteini „Soomuslaev Potjomkini“ (1925)), mis on küll kaduma läinud, kuid väidetavalt kujutas endast midagi linnaeluga sobiva rütmika jazzitaolist.

Ehkki „Berliini“ vormilisi lahendusi peeti üldiselt väga hästi õnnestunuks, sai sellele osaks kaasaegne ja hilisemgi kriitika, mida võib mööndustega laiendada teistele linnasümfooniatele. Näib, et tolaeagne Saksa vasakpoolne intelligents ootas linnafilmilt suuremat tähelepanu linnaelu probleemidele ja inimestevahelisele ebavõrdsusele. 1927. a. ilmunud arvustuses filmile süüdistab kultuurikriitik Siegfried Kracauer „Berliini“ selles, et filmi „literaadiajudega“ tegijate eesmärgiks ongi olnud komponeerida „suurlinna sümfoonia,“ mitte aga näidata Berliini igapäevategelikkust, mis tegelikult on rikas erinevatest kontrastidest, segadusest ja üleüldse, inimlikkusest (Kracauer 2009 [1927]: 404-405). John Griersoni samalaadseid kriitilisi märkusi 1930. aastatest on juba ülal mainitud.

Pärast Hitleri võimuletulekut esmalt Saksamaalt Prantsusmaale ja seejärel Ameerikasse ümber asunud Kracauer avaldas 1947. a. ingliskeelse raamatu „From Caligari to Hitler“ (Indiana, 1947) alapealkirjaga „Saksa film psühholoogiline ajalugu,“ kus püüdis sõdadevahelise aja Saksa filmikunsti kaudu jälgida tendentse, mis viisid Weimari Vabariigi huku ja Hitleri võimuletulekuni. Selles raamatus läheb ta oma „Berliini“-vastase kriitikaga kaugemale ja kirjutab, et Weimari-aegse Saksamaa „läbilõikefilmid,“ mille hulka kuuluvat ka „Berliin“ olid sotsiaalkriitiliselt abitud, kuna juba nende läbilõikeprintsip, püüdes näidata „elu nagu ta on“ takistab neid vajalikul hetkel valimast poolt või juhtimast tähelepanu ebaõiglusele. Sellisena peab Kracauer neid filmilina kõige lähemaks vasteks Saksa „uusasjalikkusele“, mille suhtes ta on samuti kriitiline (Kracauer 1947: 181-188).

Kracauer vastandab Ruttmannile eelkõige Dziga Vertovit. Nagu „Berliin,“ püüab ka Vertovi „Inimene filmikaameraga“ („Человек с киноаппаратом,“ 1929) näidata elu ennast, nagu Ruttmanni kasutab ta varjatud kaamerat ja rütmilist montaaži. Kracaueri kriitika seisneb aga selles, et sama vormi rakendatakse erinevale sisule. Vertovi aktiivne, energiline ja kihav progressikuulutajast Nõukogude Venemaa väärrib seda, mida ei vääri Ruttmanni jõuetu ja identiteeditu Weimari vabariigi pealinn, toimumatajäänud revolutsiooni laps. Vertov näeb ennast ise revolutsioonäärina, ta on haaratud ümbritsevasse tegelikkusesse seestpoolt, mitte pole tühi formalist nagu Ruttmann, keda huvitavad ainult rütmid, mitte aga sisu nende taga. Ruttmann, kui teda oleks huvitanud tegelik Berliin, oleks teinud hoopis teistsuguse filmi (Kracauer 1947: 186-187).

1920. aastate Moskva julge kujutamine Vertovi filmis on teinud selle tänapäeval tuntumaks kui

ühegi teine linnasümfoonia ning kahtlemata võib siinkohal rääkida juba žanriülesusest. Seal, nagu „Berliiniski“ saavad kokku ühest küljest vahetu eluläheduse ambitsioon ning teisest trikkvõtted ja vormimängud. Filmis „Inimene filmikaamera“ on aga metatasand: film ise räägib linnast jutustava dokumentaalfilmi tegemisest. Vähemalt osaliselt tänu nende erinevate tinglikkustasandite koostmängule õnnestub Vertovil vältida Ruttmannile ette heidetud pinnapealsust ja kõrvalvaatajarolli ning tõepoolest filmi sisse minna, teha sellest midagi enam kui kaelamurdev tormamine läbi nepiaegse Moskva linnaelu mitmekesisuse (lisaks Moskvale on kasutatud ka Ukrainas filmitud kaadreid). „Inimene filmikaameraga“ on refleksioon suhetest filmi ja tegelikkuse vahel ning sellisena ei tõlgi filmikeelde mitte ainult moodsa linnaelu vormi nagu Ruttmann, vaid annab aimu ka protsessist, mille abil see vorm on tekkinud ja tegelikult ka jäädvustatud: film on teadlik osa iseendast.

Žanriülese linnasümfoonia teiseks näiteks võib tuua Jean Vigo „À propos de Nice,“ mis on küll film Nizzas kui linnast, kuid selles samuti väga hästi nähtav autori kohalolek ja suhtumine ainesesse – seekord on irooniline. Vigo teost võib pidada kui mitte lausa linnasümfoonia parodiaks, siis tollaegsete vaatefilmide parodiaks kindlasti. Film räägib ühe päeva kulgemisest Nizzas, kuid neutraalset läbilõiget linnaelust asendab peen kriitika enesega rahuloleva kuurortlinna ja seal suvitavate kodanlaste vastu. Viimaseid õrritavad filmitegijad mitmel moel, näiteks neile filmikaameraga nina alla ronides, kui need oma lamamistoolides tukastavad. Filmikeele vahenditega nagu montaaž ja kaamerarakursid tekitatakse vaatajas vööritusefekt: läbi filmiprisma muutuvad Nizza igapäevased rutiinid ja tavapärased maneerid, isegi arhitektuur groteskseks ja naeruväärseks.

Vigo film on tegelikult juba pilk tulevikku. See on speaktaakleid lõhkuv *dérive*; linna taotluslikult ebakonventsionaalseks muutvast subversüivne praktika, millele programmilise sõnastuse andsid alles 1960. aastate Pariisi situatsionistid. Oma mitte enam ainult vormiliste, vaid ka sisuliste ambitsioonide poolest vastaks ka Vigo Vertovi kõrval tõenäoliselt Kracaueri kriteeriumidele heast linnafilmist. Ehkki tänapäeval peetakse puhtalt linnasümfoonilise meisterlikkuse tipuks küll „Berliini,“ on „Inimene filmikaameraga“ ja „À propos de Nice“ vähemalt sama vaadatavad ning tänu oma mitmekesisusele ja kihilisusele kindlasti ka juba enam, kui pelgalt linnasümfooniad.

*

Linnasümfooniate kui žanri tekkimises mängis olulist rolli sõdadevahelise aja sotsiaalne tellimus, vajadus kontseptualiseerida tollaegset kiiret linnastumist kunstis, muuta mõistetavaks ja hoomatavaks elu pärast urbanistlikku plahvatust ja selle ajal. Läänemaiste kunstitavade püraselt

keskendusid need linnanägemused eelkõige vormile, mis antud juhul konstrueeriti masinlik-sümfoonilisena, mitte aga protsessile, mis avaks antud vormi tekke tagamaid ja selle muutumise võimalusi tulevikus. Žanri kadumine filmiajaloo annalidesse tulenes majanduskriisist ja demokratiseerumisprotsessile antud tagasikäigust 1930. aastate esimesel poolel. Viimane tõi kaasa muutuse avalikus arvamuses, mis hakkas järjest suuremate kahtlustega suhtuma massikultuuri ja massiühiskonna iseenesliku progressi võimalustesse. 1930. aastate maailmas oli 1920. aastate modernismijoovastus juba kohatu, ehkki modernistliku süstematiseerimis- ja mõistuspärastamisprojekti ebaõnnestumist laiemalt tuli veel aastaid oodata.

Küsimusele, kas linnasümfoonia muutis linna inimestele lähedasemaks, võib ilmselt vastata eitavalt. Neis, üldjuhul rõhutatult ebapersonaalsetes filmides pole kohta inimlikule kohaarmastusele, topofiiliale, mis vaatamata tolleaegsele arusaamale modernistlikust suurlinnast kui kvalitatiivselt uuelaadsest ruumist, näib siiski ka tänapäeval ainsa emotsioonina, mille varal inimesed tegelikult oma elukeskkonnaga kohanevad. Korduvalt on kahtluse alla seatud, kas painavalt labürintse linnakogemuse ebaõdusust just masinlikkuse suurema rõhutamisega kõige paremini ravida saab (vt Donald 1995, Strathausen 2003). Linnasümfooniade kangekaelne püüe süvenemise asemel üldistada toob nähtavale küll ühe võimaliku käsitlusviisi: linna kui masinavärgi, ent jätab varju teised, võib-olla paremad ja humanistlikumad ideed – mis ongi võib-olla see, mida Grierson ja Kracauer tegelikult öelda tahtsid.

Kirjandus

Benjamin, Walter. 2006 [1938]. The Paris of the Second Empire in Baudelaire [tlk. Harry Zohn] – Walter Benjamin; Michael William Jennings (ed.). The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire. Harvard: Harvard University Press

Donald, James. 1995. The City, the Cinema: Modern Spaces. – Chris Jenks (ed.). 1995. Visual Culture. New York: Routledge, lk 77-96

Grierson, John. 2002 [1932]. First Principles of Documentary. – Catherine Fowler (toim.). 2002. The European Cinema Reader. London: Routledge, lk 39-44

Kracauer, Siegfried. 2009 [1927]. Wir Schaffens [FZ, 17.11.1927] – Kracauer, Siegfried. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Suhrkamp, lk 404-405

Kracauer, Siegfried. 1947. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton University Press

Soosaar, Mark. 1986. Vastab Mark Soosaar /üles kirjut. Jaan Ruus. Teater. Muusika.Kino 7/1986, lk 7; 5-12

Strathausen, Carsten. 2003. Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov. – Mark Shiel, Tony Fitzmaurice