

Autori ilmnemine stiilis: Sulev Keeduse „Georgica”*

KATRE PÄRN

Käesolevas artiklis analüüsin filmi „Georgica” kaudu filmilavastaja Sulev Keeduse autoristiili. Seejuures pole autoristiil määratletud üksnes autori stiilivõtete formaalse muustrina, vaid kontseptualiseerivana, s.t stiilimustrite kaudu ilmneva autori mõtestava kohaloluna filmis. Selleks uurin stiili formaalseid tunnuseid dialoogis kontseptuaalsete funktsioonidega, mida nad filmis realiseerivad.

Vaatamata filmi loomise protsessi kollektiivsusele, mis muudab autori kuju ühese määratlemise keeruliseks, või autori surma kontseptsiooniga¹ kaasnenud suunamuu- tusele kultuuriteoorias, mis teeb autori justkui ebavajalikuks, ei ole autor filmikriiti- kast või -teooriast kunagi lõplikult kadunud. Põhjused, miks filmilavastaja kui autor on oluline kino korrastav jõud, võivad olla nii ärilised, esteetilised kui ka semiootilised ning käesolevas artiklis keskendun just viimastele.

Autor filmilavastajana on see, kes filmi loomise protsessi üle kontrolli omades orkestreerib ja allutab nii filmiga seotud kollektiivi kui ka filmikaadrite kogumi oma nägemusele. Eesti autorikino ühe prominentsema esindaja Sulev Keeduse filmide pu- hul on räägitud nii pildikeelelisest kui ka temaatilisest ühtsusest, mis osutab tema autoripositsioonile. See ei tähenda operaator Rein Kotovi või kaasstsenaarist Madis Kõivu panuse mahavaikimist. Keedus on nendega koostööd kirjeldanud kui koos- mõtlemist ja kahasse kirjutamist,² mis pigem toonitab tema sidustavat rolli.

Teisalt saab autorit käsitleda teoreetilise konstruktsioonina,³ mida uuritakse tä- henduslike, stilistiliste või temaatiliste muustrite kaudu. Käesolevas artiklis kasutan „autori” mudeldamisel Peeter Toropi edasiarendatud Mihhail Bahtini kolmetasandi- list kronotoobimudelit, milles autor ilmneb filmi ühe tähendustasandina. Selle taustal

* Uuringut toetas Euroopa Liit läbi Euroopa Regionaalarengu Fondi (Kultuuriteooria Tippkeskus) ja see viidi läbi uurimisprojekti „Kultuurilise autokommunikatsiooni tüpoloogia” (ETF7594) raames.

1 R. Barthes, Autori surm. – R. Barthes, Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost M. Tamm. Tallinn: Varrak, 2002, lk 117–125.

2 S. Teinemaa, Vastab Sulev Keedus. – Teater. Muusika. Kino 1999, nr 8/9, lk 3–12.

3 Autori funktsioonina (Foucault), implitsitse autorina (Booth, Chatman) jne. Vt M. Foucault, What Is an Author? – Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism. Ed. J. V. Harari. New York: Cornell University Press, 1979, lk 141–160; W. Booth, The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1983, lk 74; S. B. Chatman, Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. New York: Cornell University Press, 1990, lk 74.

proovin osutada kronotoobimudeli viljakusele teose stiili analüüsimisel ning just autoristiili käsitlemisel, sest see võimaldab viimase formaalse, tehnilise käekirjana määratlemise kõrval uurida seda ka kontseptuaalsena – stilistiliste mustrite kaudu ilmneva autori mõtestava kohaloluna filmis.

Vaadeldes stiili modelleeriva süsteemina,⁴ mis loob filmi tähendusliku nähtusena, üritan näidata, kuidas autoristiili vormiaspektide uurimine käib käsikäes nende mõtestamisega. Kontseptuaalsed mudelid võimaldavad kaardistada stiilivõtetevahelisi seoseid ja näha neid tähendust loovate strateegiatena. Sellisest vaatepunktist ei ole autoristiil lihtsalt autori vormivalikute muster, vaid eelkõige filmi tähendusloomeliste eesmärkide realiseerimine ja ilming.

Sulev Keeduse teine, auhinnatud mängufilm „Georgica” (1998) jutustab kujundlikult loo Teise maailmasõja järgsest okupeeritud Eestist, kodumaa kaotusest tulenevast traumast ning mineviku ja mälestustega toimetulekust. Peategelasteks on endine misjonär Jakob, kes elab mahajäetud saarel, mida Nõukogude sõjavägi kasutab katsepolügoonina, ja Maecenas, kõnevõime kaotanud poiss, kelle ema saadab Jakubi juurde paranema. Pigem seisundifilmina ei ole „Georgicas” rõhutatud tegevuste- ja sündmusteahelat, esiplaanil on mehe ja poisi psühholoogiline kooskulgemine, rituaalne ajatäitmine, oodates mineviku- ja olevikupainetest pääsemist. Filmile nime andnud Vergiliuse „Georgica” (39–27 eKr), poeem põllumajandusest ja talutööst, esineb filmis ühelt poolt diegeetiliselt, Jakubi püüdena „Georgicat” suahiili keelde tõlkides lunastust leida, teisalt ekstrapadiegeetiliselt, struktureerides filmi neljaks raamatuks. Ent Vergiliuse „Georgicast” tulenev ülesehitus pole üksnes formaalne, vaid saab diegeetilise ja ekstrapadiegeetilise esituse sünteesina ka filmi sümboolseks tähenduskorraks.

Käesoleva artikli eesmärk ei ole siiski pakkuda „Georgica” tähendusmehhanismide terviklikku analüüsi, vaid näidata, kuidas stilistilised mustrid vaatajat filmi tõlgendamisel juhivad. „Georgica” stiili analüüsid ilmneb autor mitte üksnes ühe, vaid keskse tähendustasandina, filmi peamise stilistilise ja tähendusloomelise korrastusmehhanismina.

Filmiteadus ja stiilianalüüs

Ehkki filmide akadeemiline uurimine on erinevate nimetuste all⁵ kestnud juba üle poole sajandi, ei ole sellest kujunenud ühtse identiteediga distsipliini, mis lõimiks omavahel filmiajaloo, filmitooria ja filmikriitika ning looks ka uusi uurimisperspektiive.

Filmiteaduse üks arutelupunkt on selle algaegadest peale olnud huvide ja metodoloogiliste vajaduste hierarhia,⁶ mis kätkeb ühelt poolt seda, millised peaksid olema valdkonna kesksed uurimisküsimused, teisalt seda, milliseid meetodeid peaks nendele

4 Modelleeriva süsteemi mõiste kasutuses lähtun Juri Lotmanist (vt nt J. Lotman, Kunst modelleerivate süsteemide reas. – J. Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur. Tallinn: Olion, 1990, lk 8–31). Ka Lotmani „Filmisemiootikas” esitatud käsitlus on filmikunsti kui modelleeriva süsteemi kontseptsiooni arendus: J. Lotman, Filmisemiootika. Tallinn: Varrak, 2004.

5 Nt filmoloogia (pr *filmologie*), kinematoloogia (ingl *cinematology*), filmiuuringud (ingl *film studies* või *cinema studies*) jne.

6 L. Grieveson, H. Wasson, The Academy and Motion Pictures. – Inventing Film Studies. Eds. L. Grieveson, H. Wasson. Durham, London: Duke University Press, 2008, lk xiii.

vastuste leidmiseks kasutama. Need kaks probleemi on suuresti vastastiksõltuvuses, sest erinevate meetoditega kaasneb eksplitsiitselt või implitsiitselt ka erinevalt kontseptualiseeritud uurimisobjekt ja uurimisküsimused.

Ent filmiteaduse probleem ei ole üksnes võimalike uurimisteede ja meetodite repertuaari määratlemine ega selles valikute tegemine, vaid selle repertuaari allhoovuseks olevad epistemoloogilised ja ontoloogilised küsimused. Filmitheoorialt filmiteadusele liikumisega kaasnes ka küsimus, kuidas muuta filmide uurimine nii vormilt kui ka tulemustelt – uurimise käigus hangitavatelt teadmistelt – *teaduslikumaks*. Raskused ühtse distsiplinaarse keskme leidmisel on sageli seotud erineva arusaamaga sellest, mida peetakse teaduslikuks uurimuseks.

Tihti on see küsimus püstitatud vajadusena valida humanitaar- või sotsiaalteadusliku metodoloogia vahel. Nii kritiseerib David Bordwell kontinentaalsesse hermeneutilisse traditsiooni kuuluvaid humanitaarteaduslikke uurimusi, mis tema vaates lähtuvad dogmapõhistest teooriatest, ning näeb usaldusväärsete teadmiste loomise parima vahendina (sotsiaal)teaduslikke meetodeid kaasavaid ratsionaalseid ja empiirilisi uurimisviise.⁷ Peaküsimus seisneb selles, kas uurimuse lähtekeht on film kui selline ning eesmärk selles ilmneva kirjeldamine ja seletamine või hoopis mingist teoreetilisest raamistust lähtuv tõlgendamine ja mõtestamine.

Implitsiitselt on humanitaarteadustes sageli lähtunud n-ö täppisteaduslikust ideaalist, kuni postmodernistlik pööre tõi taas päevakorda positivistliku epistemoloogia sobivuse humanitaarteadustes. See puudutab just inimese kui tõlgendava olendi ja tema loodud nähtuste tõlgendatavuse probleemi, tuues sellega esile klassikalise teadusmetodoloogia piirangud kultuuri, sh filmikunsti käsitlemisel ning seda just selliste uurimisobjektide tähenduslikkuse, kogemuslikkuse, subjektiivsuse ja unikaalsuse uurimisel. Edward Branigani jaoks on selle ülemineku aluseks äratundmine, et „tähendused” ei eksisteeri maailmas asjadesse ja tekstidesse peidetuna, mis omakorda tingib uurimisfookuse nihkumise vaataja (ja uurija) kognitiivsele tegevusele, sellele, kuidas kirjeldatavaid objekte mõistetakse ja tõlgendusi luuakse.⁸

Filmistiil on selle debati valguses ambivalentes rollis, sest seda võib mõista nii formaalse üksusena, sensorsete tunnuste kimbuna, mis on sellisena allutatav empiirilisele uurimisele, kui ka tähendusliku üksusena, autori kavatsust kandva või vaataja mõistmist suunava aspektina, mille uurimine on ühel või teisel moel seotud tõlgendustega. Nii on stiil kontseptualiseeritav ühtaegu filmi formaalsete suhete summanna⁹ kui ka, Clive Belli klassikalist määratlust kasutades, tähendusliku vormina, olles seejuures uuritav filminduse kui kultuuripraktika süsteemsete joonte või kunstiteose unikaalsete aspektidena, korduva ja konventsionaalse või ainulaadsena, paigutudes seega paratamatult kvantitatiivsete ja kvalitatiivsete, n-ö mõõtvate ja mõtestavate vaatenurkade lõikumispunkti.

Stiilianalüüsi on tihti nähtud filmiteaduse kui *teaduse* keskse lähenemisena, mis, kombineerituna statistilise meetodiga, võimaldab eemaldada filmide intuiitivsest või

7 D. Bordwell, *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, lk 2–6.

8 E. Branigan, *Projecting a Camera: Language-Games in Cinema*. New York, London: Routledge, 2006, lk 21.

9 N. Carroll, *Style*. – *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Eds. P. Livingstone, C. Plantinga. Abingdon, New York: Routledge, 2009, lk 273.

dogmapõhisest (üle)tõlgendamisest ning pakkuda filmide uurimisele tugeva empiirilise ja tõendipõhise baasi. 1950. aastail nn autoriteooria (*auteurism*) kaudu aktuaalseks muutunud filmilavastaja isikliku stiili otsimise eesmärk oli uurida autorile iseloomulikke jooni, mis on määratletavad tema unikaalse käekirjana. Seejuures on autoristiil „unikaalsete korduste” maastik ning autoriteooria, nagu nendib Andrew Sarris,¹⁰ „mustriteooria”, mis on sellisena kergesti taandatav just tehniliste seaduspärade ehk nn formaalse stiili uurimiseks. Nii pakkus Barry Salt 1970. aastail autoristiili objektiivseks uurimiseks välja filmide statistilise stiilianalüüsi,¹¹ mille eesmärk oli avastada filmide struktuuriprintsiibid ja nende kaudu tõestada autoristiili olemasolu. Salt alustab uurimist „muutujatest, mis on enim lavastaja kontrolli all [ning] mis on samuti teatud määral lihtsamalt mõõdetavad”¹²: võtte kestvus, plaani suurus, kaameraliikumised. Sellest vaatepunktist saab kirjeldada Martin Scorsese allkirjana kiireid suumiga pealesõite suurde plaani või Yasujirō Ozu omana madalast võttepunktist loodud kompositsiooni.¹³

Ent sellise formaalse käsitluse kõrval saab autoristiili kirjeldada ka kontseptuaalselt, mõtestavalt, nt Alfred Hitchcocki kuratliku, Robert J. Flaherty uuriva või Michelangelo Antonioni küsitleva kaamerana.¹⁴ Milles siis ilmneb kaamera taga olev kunstnik – stiili formaalsetes või kontseptuaalsetes¹⁵ aspektides? Ning kui kaugele need kontseptuaalsed kirjeldused filmist enesest minna võivad?

Stiili tähenduslikkuse küsimus on olnud filmi kui kunsti määratluse ja filmiteooria oluline osa. Nii esitasid juba vene vormikoolkondlased oma 1927. aasta „Kinopoetikas” (*Поэтика кино*) ühe uurimisprobleemina selle, kuidas kino reaalsust töötleb ja kuidas nende võimaluste abil filme konstrueeritakse.¹⁶ Kunst ei peegelda maailma neutraalse automaatsusega, vaid muudab selle vahendamisprotsessi käigus tähenduslikuks. Sellelt pinnalt lähtub ka Juri Lotmani arusaam, et kino on maailma modelleerimine kinokeele vahenditega ja film ei ole maailma koopia, vaid selle tunnetamise vahend.¹⁷ Stiili kui modelleerivat süsteemi ei saa taandada konnotatiivseks protseduuriks,¹⁸ filmipildile lisatähenduse andjaks. Modelleerimise aluseks ei ole idee eelnevalt juba tähendusliku maailma olemasolust, millele representatsioon midagi lisab, vaid arusaam filmimaailmale tähenduse andmisest representeerimisakti kaudu. Esitatu ei ole esitamisviisist lahutatav.

10 A. Sarris, *The Auteur Theory and the Perils of Pauline*. – *Film Quarterly* 1963, vol. 16 (4), lk 28.

11 B. Salt, *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*. – *Film Quarterly* 1974, vol. 28 (1), lk 13–22.

12 B. Salt, *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*, lk 13.

13 N. Carroll, *Style*, lk 270.

14 G. Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000, lk 91. Seejuures nimetab näiteks Seymour Chatman Antonioni kaamerat uitavaks/sihituks (*wandering*) kaameraks (S. Chatman, Antonioni or, *The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985), mida Kenneth Johnson kontseptualiseerib olukorrana, kus kaamera uitab narratiivse entiteedina filmimaailmas ringi, olemata seotud tegelase vaatepunktiga, sidudes sellise võttestiili pigem autori vaatepunktiga (K. Johnson, *The Point of View of the Wandering Camera*. – *Cinema Journal* 1993, vol. 32 (2), lk 49–56).

15 Teatud vormitunnuste kimbud on tõlgendatavad erinevate kontseptualiseerivate kirjelduste kaudu (nt kaamera kui nähtamatu vaatleja, vuajeristlik pilk, kaadrikogum tegelase meelepildina jmt) ning stiili kontseptuaalsete aspektide all pean silmas just selle rolli selliste kontseptuaalsete mudelite loojana ja täitjana, s.t võimet olla modelleeriv süsteem, mis mitte üksnes ei anna pildile teatava vormi, vaid selle vormi kaudu ka kujutatava tõlgendamise viisi.

16 *The Poetics of Cinema*. Ed. R. Taylor. (Russian Poetics in Translation 9.) Oxford: RPT Publications, 1982.

17 J. Lotman, *Filmisemiootika*, lk 12.

18 Vt R. Barthes, *The Photographic Message*. – R. Barthes, *Image. Music. Text*. Ed. S. Heath. London: Fontana Press, 1977, lk 15–31.

Lisaks filmidiegeesi¹⁹, s.t fiktsionaalse aegruumi kinematograafilisele modelleerimisele – kaadri ruumilistele ja ajalistele artikulatsioonidele²⁰ – ilmneb stiili modelleeriv roll näiteks seeläbi, et filminarratiivi loomisel on võimatu lahutada sündmustikku narratiivsetest instantsidest (jutustaja, fokaliseeritud tegelane jne), kes neid kogevad, näevad ja esitavad, määrares sellega ära esitatu tähenduse, usaldusvääruse, staatuse jne.

Just siin ilmnevad ka formaalse stiili statistilise analüüsi piirangud ja komplementaarsus stiili kontseptualiseeriva analüüsiga. Kaamera on alati kuhugi ja millegi suunas positsioneeritud ning ehkki seda asetust saab kirjeldada plaanisuuruste, rakursside ja kaameraliikumiste kaudu, võib sama vormitunnus osaleda väga erinevate maailma- või jutustusmudelite loomisel. Samasugune plaanisuurus võib olla nii subjektiivsel kui ka objektiivsel kaameral, mistõttu filmimaailma ja -jutustuse mudel, mille stiil loob, ei ole formaalselt ega statistiliselt uuritav.

Seega loob stiil tähendusloomeliste tehniliste valikute repertuaarina autori, filmi ja vaataja vahele spetsiifilise mõjusfääri. Olles valikuprotsess, mis samaaegselt artikuleerib nii seda, mida ta esitab, kui ka viisi, kuidas vaataja seda näeb,²¹ loob stiil välja, kus autor võimaldab vaatajale nägemise viise, mis ei paku filmimaailmale üksnes ligipääsu, vaid ka tähendustavad seda.

Keeduse „Georgica” stilistilised mustrid

Visuaalsete ja akustiliste fragmentide süsteemina ehitub film killustunud vaate- ja kuuldepunktidest, mis korrastatakse näiliselt sidusaks aegruumiks ja narratiiviks, terviklikuks tähendussüsteemiks. Selle sidususe loomine on stilimustrite kui modelleerivate struktuuride üks peamisi funktsioone.

Filmi audiovisuaalse voo samaaegse killustatuse ja sidususe kaudu saab võimalikuks ka stiili käsitlemine erinevatel tasanditel. Esimene neist on kildude *võttestiili formaalne kirjeldus*, mis eritleb kaamera võttepunkti, plaanisuurusi ja kaameraliikumisi, võimaldades sellelt pinnalt eristada markeeritud ja markeerimata elemente.²² Teine, *võttestiili seletav kirjeldus* eritleb võttestiile suhestatuna kaadris esitatuga.²³ Kolmas tasand on *võttestiili kontseptualiseeriv kirjeldus*, mis mõtestab neid terviku tasandil. Autoristiili saab seejuures eritleda kõigil kolmel tasandil.

Keeduse stiili formaalsete aspektide puhul on tunnuslik kaadrisisene montaaž,²⁴ mis määrab ära paljud teised formaalsed aspektid.

Nii on „Georgica” aeglane film, koosnedes umbes 250 kaadrist, mis teeb kaadri keskmiseks pikkuseks ligikaudu 37 sekundit, ehkki kaadrite pikkus filmis varieerub paarist sekundist pooleteise minutini.

19 E. Souriau, *La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. – *Revue internationale de filmologie* 1951, vol. 2 (7–8), lk 231–240.

20 Vt J. Lotman, *Filmisemiootika*, eelkõige lk 125–136.

21 J.-P. Geuens, *The Grand Style*. – *Film Quarterly* 2005, vol. 58 (4), lk 27.

22 Vt J. Lotman, *Filmisemiootika*, lk 53–55.

23 Need seletused ei pea olema immanentsed, vaid võivad olla ka tehnoloogia arengust tulenevad või filmi- ja kultuuriajaloolised.

24 *Pr le plan séquence*, ingl *sequence shot* või ka voolav kaamera, *fluid camera*.

Georgica (1998). Režissöör / directed by Sulev Keedus.



Georgica (1998). Režissöör / directed by Sulev Keedus.



Kaadrite ülemineked on lihtlõiked, visuaalse punktueerimise võtteid, nagu kaadrite läbihajumine, pimendamine vmt, filmis ei kasutata. Mõnda üksikut lõiget võib määratleda hüppmontaažina (*jump cut*, nt filmi lõpu pommitamisstseenis).

Kaadrise montaaži kasutamine tingib ka selle, et kaameratöö peatunus on liikumine. Seejuures liigub kaamera igas suunas. Sageli on tegemist kompleksvõtetega, kus ühte konkreetset liikumistrajektoori välja tuua ei saa ning liikumised on punktueeritud lühiajaliste staatiliste hetkedega. Kasutatud on ka seisvat kaamerat, ent enamasti on sel juhul filmitud liikuvat objekti või asetseb kaamera ise liikuva objekti peal. Vahel on kaadriseest dünaamikat loodud ka muutuva fookusega. Seega on võttestiil otseselt või kaudselt dünaamiline ning täiesti staatiline kaamera on markeeritud võte. Seejuures võib kaamera võttestiili nimetada ka voolavaks, kuna liikumine on enamasti aeglane ja sujuv. Vähestes stseenides on kasutatud kiiret, ebastabiilset või rappuvat kaamerat, mis muudab need markeerituks.

Kaadrise montaaži tõttu on keeruline ka plaanisuuruste ühene määratlemine, sest võttepunktiga koos muutub sageli ka plaani suurus. Valdavad on pigem plaani suurused suurest keskmiseni (s.t suur, kesksuur, lähikesk- ja keskplaan). Detail- ja kaugplaaniid on harvad. Enamasti on kaamera võtterakurs neutraalne, ometi on küllaltki palju kasutatud nurga alt filmimist, sagedamini alt üles rakursi.

Samuti on kaadrise montaaž seotud sügava kaadrise perspektiivi kasutamise ning kaadri komponeerimisega esi- ja tagaplaani väljajoonivalt. Ebaterav tagaplaan on markeeritud. Kaadrikompositsioon on sümmeetriline, filmitavat objekti hoitakse pigem kaadri keskel, ent selle taga on märgatav ka diagonaalkompositsiooni sage kasutamine, mis kaadrit staatilisemaks muutvast horisontaal- või vertikaalkompositsioonist erinevalt panustab taas filmipildi liikuvamaks muutmisesse. Kaadrikompositsiooni ja sügavusteravuse määrab ka valgus, mis mängib filmi visuaalses ülesehituses olulist rolli.

Filmi põhiosa on värviline, ent leidub ka monokroomseid, pruunides toonides kaadreid.

Ehkki, nagu märgitud, võiks autori poolt valitud võttestiile põhjendada ajastukonteksti, tehnoloogilise ja stilistilise arengu, regionaalse või n-ö koolkondliku taustüsteemi (nt Keeduse puhul sageli esiletoodava tarkovskilikkuse) toel, on alljärgnev seletav kirjeldus immanentne, piirdudes katsega hinnata võttestiile selle alusel, kas ja kuivõrd on nad kaadris esitatu poolt motiveeritud. See motiveeritus võib olla mitmeastmeline,²⁵ puudutades ühelt poolt võttestiili suhet selle vormitava kaadri sisusse, ent teisalt ka narratiivi laiemalt (nt sündmuste põhjuslikkus, narratiivsed instantsid, süžeeiline korrastatus jne).

Kui vormianalüüsi tasandil ilmneb „Georgica” võttestiili dominandina kaadrise montaaž, millele muud vormitunnused alluvad, siis seletava kirjelduse tasandil on stiilstrateegia seotud tegelastega. Film on tegelasekeskne, seda eelkõige selles mõttes, et ilma tegelasteta kaadreid on filmis mõni üksik.²⁶

²⁵ Vt E. Branigan, *Projecting a Camera*, ptk 2.

²⁶ See rõhutab on oluline just seetõttu, et, nagu hiljem osutan, ei ole „Georgica” tegelasekeskne seal tekkiva tähendusruumi, s.t domineeriva kronotoobi vaatepunktist.

See ilmneb kaadrikompositsioonis, mis esitab tegelast kaadri keskmel, loobudes tsentraalkompositsioonist peamiselt teise tegelase kaadrisse ilmumisel. Seejuures paigutuvad tegelased sel juhul kaadriruumis eri kaugusele, joonistades välja esi- ja tagaplaani. Muidu mõneti suvaliselt²⁷ filmiruumis ringi liikuvad tegelased paiknevad sümmeetriliselt ühel sügavustasandil üksnes mõnes lõigus (mida saab taas võtta markeeritud lahendusena). Kaadrikompositsiooni üheks markeeritud vormiks saab filmis kesksuur plaan näoga staatilise kaamera suunas tsentraalkompositsiooni asetatud tegelastega. Sageli asetub teine tegelane sel puhul esiplaanil oleva tegelase taha.

Ka kaameraliikumise motiveerib sageli tegelase liikumine. See ei tähenda aga alati, et tegelase raamimisel säilib ühtne plaanisuurus. Tegelase „jälitamine” võib kaasata kõiki võttestiili vormitunnuseid: kaamera hoiab liikuvat tegelast fikseeritud plaanisuurusega, seega liigub mis tahes suunas, mis on selle alalhoidmiseks vajalik. Sageli aga puudutab see üksnes valitud tunnuseid. Näiteks kaamera liigub diagonaals kaadriruumi sügavusse liikuva tegelase jälgimiseks paremale või vasakule, ent seda algsele distantsile jäädes. Seejuures võib algselt iga tunnusega tegelasest lähtuv kaamera poole jälgimise pealt mõne tunnusega jälgimisest loobuda, teistega jätkata. Samuti jätkab kaamera vahel oma algselt tegelasest lähtunud liikumisviisi, vaatamata sellele, et tegelase liikumissuund muutub.

Erandlik on selles kontekstis „Liber Secunduse” avakaader, kus kaamera navigeerib filmiruumis ilma tegelaseta, ehkki kaader lõpeb tegelase kaadriruumi jõudmisega viimast ette ennustades. Sellised strateegiad viitavad aga sellele, et kaamera motiveeritus ei ole totaalne ja kaamera on tegelaste suhtes teataval määral iseseisev, on sageli motiveerimata, mis väljendub tegelasest mahajäämises, tema ootamises, ta liikumistrajektoori ennetamises või etteaimamises. Kaamera iseseisvusele viitab ka see, et korduvalt liigub see tegelase ees, mitte ei jälita teda tagant. Seega võib siin rääkida „uitavast kaamerast”, mis kannab endas jälgi autori kohalolust filmimaaailmas.²⁸

Teine kesksam kaameraliikumiste motivaator on tegelastevaheliste ruumisuhete selgitamine. Vahel tähendab see ühelt tegelaselt teisele liikumist, sageli aga funktsioneerib sügavuskompositsiooni sünonüümuna, koondades oma liikumisega tegelased ühte kaadriruumi. On märgatav, et tegelased on harva lõigu alguses ühes kaadriruumis koos, pigem koondabki nad ühte kaadriruumi kaamera või toimub sage tegelase kaadriruumi sisenemine ja väljumine, seejuures tihti niimoodi üksteist selles välja vahetades. Seejuures lahkuvad tegelased kaadrist nii külgedelt kui ka ülevalt ja alt. Nõnda on kaamera küll tegelasekeskne, ent samal ajal enamasti konkreetse tegelase suhtes ükskõikne.

Ükskõiksusele osutab ka see, et ei kaameraliikumine ega ka montaaž lähtu otsest tegelaste pilgust. Harva näidatakse seda, mida tegelased vaatavad, ja enamasti jääb nende kaadriruumist väljapoole suunatud pilk vastasplaanita ning pilgu objekt antakse pigem edasi kaadrivälise heli abil. Erandiks on tegelaste vaatepunktist esitatud subjektiivsed plaanid. Enamasti näidatakse tegevust Maecenase pilgu läbi. Ent ka subjektiivse plaani kui kaamera tegelasele allutaja tähtsust vähendab see, et stseenid,

27 Võttes arvesse kaadrisese montaaži tingimuseks olevat tegelaste ranget koreograafiat kaadriruumis, on „suvalisus” siin kasutusel tinglikuna.

28 K. Johnson, *The Point of View of the Wandering Camera*, lk 49.

mis subjektiivse plaaniga lahendatakse, esitavad filmis korduvaid elemente (rattasõit, klaassilm, fotod).

Seejuures on need korduvad elemendid ka plaanisuuruse motiveerijad. Nii esitatakse suures plaanis, lisaks tegelastele ja hobusele, korduvalt käsi ja asju, mida parasjagu käes hoitakse või puudutatakse (kala, (klaas)silm, mesilased, fotod jm), samuti (seejuures enamasti tegelase kaadrisse sisenemist ennetades) telefoni. Seega on oluline võttestiili motivaator ka elementide roll filmis.

Tegelastest, nende liikumisest ja mentaalsest seisundist lähtuvad ka võttestiilid, mis filmi üldisest stilistilisest käekirjast erinevad: näiteks rappuv kaamera, kiired kaameraliikumised jmt. Ent selliseid kaadreid on filmis vähe.

Filmilõikude tonaalsus tähistab nende eristuvat ajalist staatust: põhilugu on tavavärvides, minevikusündmused pruunides toonides. Seejuures lähtub minevikulõikude toon Jakubi fotodest, s.t loob mälestuslõikude ja fotode vahelise sidususe. Maecenase minevikusündmused esitatakse samades toonides, ehkki nad ei ole „sama mineviku” osad.

Filmis kasutatakse nii diegeetilist heli (keskkonnahelid, dialoog, muusika), metadiegeetilist ehk subjektiivset heli, ekstradiegeetilist heli (jutustajatekst) kui ka mittiegeetilist heli (muusika).

Dialoog on filmis esitatud suuresti Jakubi monoloogina, mis narratiivselt on põhjendatav Maecenase vaikimisega.

Jutustajateksti kasutatakse paralleelselt filmi vahetiitritega, mis seda Vergiliuse „Georgica” peatükkide järgi osadesse jaotavad (v.a „Liber Quartuse” taustal). Jutustaja keerab raamatu lehti, hingab, s.t ei ole üksnes hää, kes loeb/laulab raamatut ette, vaid on antropomorfse vahetiitrite ruumis kohal. Jutustajateksti saadab „Liber Primuse” ja „Liber Secunduse” taustal muusika ning mõlemad kanduvad helisillana pärast vahetiitrite lõppu ka diegeetilise maailma kohale. Sama muusika on taustaks ka esimesele Jakubi Aafrika-mälestusele ja stseenile, kus Jakob Aafrikas tehtud salvestist kuulab; hiljem ka Maecenase mälestusele (bordellivagun, pussitamine) ning stseenile, kus Maecenas sureva Jakubi kirikust leiab ja võtab Jakubi laualt Vergiliuse tõlke, filmi viimasele Aafrika-mälestusele ja lõpukaadrile. Täheldada saab helistrateegia ümberpöörämist filmi keskel: filmi alguses ühendub muusika Jakubiga seotud kaadritega, hiljem Maecenasega. Sama pööre toimub ka vaikimisega, mis alguses haakub poisi, hiljem mehega.

Diegeetilise muusikana esitatakse filmis orelimängu, parmupilli, aafriklaste ja Jakubi laulmist; filmi esimeses stseenis ja Maecenase mälestustes on taustal raadio, kus mängib nõukogudeaegne muusika, millega markeeritakse nende seotus. Parmupill esitatakse helisillana diegeetilise oleviku ringis ratsutamise stseeni ja järgneva Aafrika-mineviku ning laevastseeni ja sellele järgneva Aafrika-mälestuse vahel pärast saatemuusika ärajäämist. Märgata võib teatud diegeetiliste helide muutumist heliliseks kujundiks (telefonihelin, pommitajad, kajakad, mesilased jm).

Subjektiivset heli – tegelase hingamist suures plaanis esitatuna²⁹ – kasutatakse rõhutatumalt filmi lõpus Maecenase seisundi edasiandmiseks, ent ka Jakubi puhul (fotode vaatamisel).

Seega ilmneb võttestiilide teatud formaalsete tunnuste kordumise kõrval ka neid tingivate motiivide või võimalike põhjenduste kordumine, mis võivad juhtida filmi edasist mõtestamist.

Lähtudes sellest, et film on killustunud vaatepunktide ühendamise kunst ning stilistilised valikud on ühtaegu nii nende kildude loojad kui ka korrastajad, on stiili tõlgendamise oluline filmiterviku mõtestamise viis.

Üks võimalus vaatepunktide stilistiliste tunnuste ja autori rolli avamisel on lähimine kolmetasandilise kronotoobi mudelist, mille kaudu on Peeter Torop uurinud „Georgica” aja, ruumi ja aegruumi ehitumist.³⁰ See põhineb Bahtini kronotoobikäsitlusel³¹ ja kohandab seda filmianalüüsiks. Selle mudeli järg on filmis ilmnevad elemendid struktureeritavad ja mõtestatavad kolmel tasandil: *topograafiline kronotoop* ehk jutustuse aegruum, mis jäädvustab maailma, kus filmisündmused toimuvad, *psühholoogiline kronotoop*, jutustaja või tegelaste aegruum, s.t subjektiivne suhtumine filmimaailma ja seal toimuvasse, ning *metafüüsiline kronotoop*, implitsiitse autori aegruum ehk filmimaailma autoripoolse seletusena tekkiv mentaalne aegruum.³² Torop toob välja ka mõned nende aegruumide stilistilised tunnused. Nii on topograafiline aegruum loodud kaamera vaatepunkti kaudu, tehnilise vahendaja presenteeriva tegevusena, s.t tegemist on kujutatud, mitte jutustatud aegruumiga; psühholoogiline aegruum ehitub jutustaja või tegelaste vaatepunktide süsteemina, mida võib markeerida rakurss, seest või väljast vaatamine, tonaalsus jne; metafüüsiline autori kronotoop ilmneb aga teose kui terviku korrastusena.³³ Alljärgnevalt proovin seda käsitlust „Georgica” stiili analüüsimise kaudu täpsustada.

Kui stiili vormikirjeldus ja suuresti ka seletav kirjeldus lähtuvad materjalist enesest, siis stiili kontseptualiseeriv analüüs on laiapõhjalisem, proovides siduda stiili kontseptuaalse mudeliga, mis ei pruugi olla otseselt sellest materjalist tuletatud, ent mis ometi pakub selle mõtestamise viisi. Selline filmi ühe või teise mudeli kaudu mõtestamine tähendab paratamatult võimaliku tähendusruumi loomist, andes üksnes

29 N-ö suures plaanis heli on visuaalse suure plaani akustiline analoog: mingi detaili esiletoomine selle suurendamise kaudu.

30 Torop keskendus oma käsitluses konkreetselt aja ja ruumi aspektidele ning näitas, kuidas film käsitleb nende kaudu oma põhiteemat – identiteedi otsimist ja saavutamist (P. Torop, Identiteedi aegruumist „Georgica” näitel. – Teater. Muusika. Kino 2000, nr 1, lk 62–66).

31 Bahtin kirjutab oma märkmetes: „Vaatepunkt on kronotoobiline, s.t sisaldab endas nii ruumilist kui ka ajalist momenti. Sellega on otseselt seotud ka väärtuseline (hierarhiline) vaatepunkt (suhtumine ülemisse ja alumisse). Kujutatud sündmuse kronotoop, jutustaja kronotoop ja autori (kõrgeima autoriinstantsi) kronotoop.”

(M. M. Бахтин, Собрание сочинений. Том 6. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Москва: Русские словари, 2002, lk 393.) Sellele kolmelele kronotoopide jaotusele – sündmuste, jutustaja ja autori kronotoop – on üles ehitatud ka Toropi mudel.

32 P. Torop, Kirjandus ja film. – P. Torop, Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa, 1999, lk 135.

33 P. Torop, Identiteedi aegruumist „Georgica” näitel, lk 64.

ühe võimaliku vaatenurga ning sama filmi võiks kontseptualiseerida ka alternatiivsetel alustel.

Topograafiline aegruum

Topograafilist aegruumi loov ruumiline vaatepunkt on filmi jaoks paratamatu visuaalse informatsiooni piiramise vahend kaamerale avaneva vaate valimise kaudu. Seda aegruumi loob neutraalne kaameravaade sellisest ruumipositsioonist, mis ei ühti ühegi tegelase asendiga ruumis ega modelleeri filmimaailma tegelase, jutustaja või implitsiitse autori pertseptuaalselt, psühholoogiliselt või maailmavaateliselt positsioonilt. Seda nimetatakse ka *neutraalseks esituseks* või „eikellegiplaaniks”.³⁴ „Georgicas” on sellise neutraalse esituse tuvastamine probleemne, sest nii jutustaja kui ka autori mõju sfääri piiritlemine on keeruline.

Üks loomaailma neutraalse esitamise mehhanism on tegevuspaika avav juhtkaader, mis pakub sündmustele konteksti ning asetab need filmi topograafilisse aegruumi. „Georgicas” formaalselt juhtkaadrit ei kasutata. Nagu eespool märgitud, on filmis valdavad tegelasekesksed võttestiilid, ka üld- või kaugplaane on vähe. Nii esitatakse kaugplaanis veoauto sõit saare poole, esineb üksikuid tegelase tasandist eemalduvaid kaadreid, nt linnulennuvaade silotornile, ent enamik tegevuskohti jäävad killustatuks ning see killustatus laieneb ka filmiajale. Filmis pakutakse üksikuid konkreetsemaid viiteid toimumisajale, ent sündmusteahela enese ajaline kulg ei ole markeeritud.

Teisalt on filmi ülesehituses kasutatud ekstradiegeetilist jutustajat, kes juhatab sisse filmi kõik peatükid, mistõttu eksisteerib alates tema teksti sisenemisest võimalus, et tegemist on jutustaja subjektiivse maailmaga. Sellest lähtuvalt peaks olema jutustaja ilmumisele eelnev sündmustik filmimaailma tegelikkuse kõige neutraalsem esitus ja kõik, mis järgneb jutustaja ilmumisele, võib juba olla jutustatud maailm, tema psühholoogiline reaalsus. Nõnda ongi avastseenis tutvustatav seinal ripuv saare kaart filmi tegevuspaigast kõige üldisemat ülevaadet pakkuv esitus, ehkki kaardina tinglik. Samuti võib märgata, et saare olulised topograafilised elemendid ei ühti „objektiivses reaalsuses” sellega, mis on tähenduslik saarel enesel. Saare tähenduskorra looja on Jakob. Teisalt ei erine avastseeni kaameratöö filmi üldisest stiilist, seega stilistiliselt ei ole nende osade erinevus markeeritud.³⁵

Vaadet saab kirjeldada ka *nähtamatu vaatlejana*, vaatepunktina, mis püüab kaamera asetuse kaudu filmiruumi avada, ent mitte mõtestada. Nähtamatu vaatleja kui stiilimudeli aluseks on ka see, et selle loomisel kasutatakse sageli antropomorfset kaamerat, mille kõrgus, rakurss jms positsioon, liikumine diegeetilises ruumis ja subjektsus on analoogne inimsilmast avaneva vaatega.³⁶ Sellise kaamerapositsiooni tinglik sarnasus inimese olmelise ruumikogemusega tagab selle neutraalsuse, võrreldes sümbolilisena

34 B. Kawin, An Outline of Film Voices. – Film Quarterly 1984–1985, vol. 38 (2), lk 44.

35 Torop on osutanud avastseeni maailma kandilisusele vastandina saaremaailmas domineerivale ringikujundile (P. Torop, Harimise kunst. – Teater. Muusika. Kino 1999, nr 5, lk 65–74), ent kui saare modelleerimine ringja maailmana väljendub ka kaamerastiilis, siis vangla kandilisust võttestiiliga ei looda.

36 E. Branigan, Projecting a Camera, lk 36.

või eeterlikuna kirjeldatava mitteantropomorfse kaameraga.³⁷ Nii proovib nähtamatu vaatleja positsioon vaate neutraalsuse säilitamiseks vältida võimatuid kaamerapositsioone, s.t kaamerarakurse, distantse, kõrgusi, liikumisi jne, mis ei vasta idealiseeritud inimkogemusele.³⁸

Ehkki kaadrisisene montaaž võib filmiruumis sageli luua just kehatuna mõjuva kohalolu, on „Georgicas” see suuremas osas realiseeritud stabiilsuse, kõrguse, rakursi puudumise ja liikumiskiiruse poolest piisavalt antropomorfse, et mõjuda neutraalselt. Antropomorfis on siiski paljuski näiline ja tekib eelkõige võttestiili tegelasekesksuse tõttu. Tegelaste liikumisest, nende reaktsioonidest, ilmetest või tegudest motiveeritud võttestiilid sobituvad vaataja tõenäoliku tähelepanutrajektooriga. Seejuures on märkimisväärne ka ülalmainitud „Liber Secunduse” avakaader, kus omapäi liikuv ja tegelastele ankurdamata kaamera mõjubki „eeterlikult”. Teisalt pole küsimus isegi kitsamalt antropomorfisuses, vaid sellise võttestiili ja kaadrisügavusega kaasnevas ruumikogemuses. Lihtmontaažil ja staatilisel kaameral põhinev kompositsioon võib küll olla vaataja positsioneerimises täpsem, ent muudab samas kaadriruumi tajumise ja immersiooni³⁹ tekke keerulisemaks.

Nõnda võib filmi visuaalse esituse laadist, mis jätab topograafilise aegruumi nii ajalisel kui ka ruumilisel killustunuks ega paku kohtadele ja sündmustele sidusat ajalisi-ruumilist konteksti, järeldada, et narratiivi aegruum ei ole filmi mõtestamisel oluline ning film proovib leida oma tähenduslikku sidusust kõrgemal tasandil. Samuti tulevad filmis valdavate ja sellisena neutraalset, markeerimata taustsüsteemi pakkuvate võttestiilide kontekstis esile markeeritud võttestiilid, mida saab mõtestada jutustaval ja mentaalsel, mitte esitaval tasandil ning mis seega konstrueerivad psühholoogilist või metafüüsilist aegruumi.

Subjektiivne aegruum

Subjektiivne, jutustaja või tegelase aegruum võib olla nii pertseptuaalne, psühholoogiline kui teatud juhtudel ka kontseptuaalne. Audiovisuaalsed vood on modelleeritud siin viisil, kus vaate allikas ei ole enam impersonaalne või anonüümne, vaid tuvastatav diegeetilise või ekstradiegeetilise instantsina, kes/mis on võimeline seda aegruumi ka mõtestama. Subjektiivse taju, mõtete, tunnete, mälestuste, unenägede, kujutluste jmt kogemuste loomiseks võidakse kasutada nii pilti kui ka heli, ent subjektiivsus ei ole taandatav pildi vormitunnustele või selle sisule, vaid eeldab tekkimiseks teatud tingimuste olemasolu narratiivses struktuuris.

Struktuuriliste eelduste olemasolu vajalikkus ilmneb näiteks selles, et kui antropomorfne kaamera on ühelt poolt neutraalse, üksnes esitava stiili aluseks, kasutatakse seda ka subjektiivse plaani kui jutustava stiili loomisel. Sel juhul on kaamera positsioon samastatav ühe või teise tegelase pilguga, s.t vaataja tajub ekraanil esitatavat

37 E. Branigan, *Projecting a Camera*, lk 39.

38 D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, lk 9–11.

39 Immersiivsusena mõistetakse (kaasaegse) kino püüdu tekitada vaatajas intensiivsemaid tajukogemusi, et nad selle abil jõulisemalt filmimaailma „imada” või haarata. Vt nt T. Recuber, *Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space*. – *Space and Culture* 2007, vol. 10 (3), lk 315–330.

tegelase silme läbi nähtuna ning sellise tõlgenduse tekkimiseks on vaja olla osa tegelasega sellist seost luua võimaldavast kaadrite süsteemist. Subjektiivse vaatepunkti mõistet laiendatakse ka kuulmisele aaraalse vaatepunkti⁴⁰ ehk kuuldepunkti⁴¹ mõiste kaudu.

Kui subjektiivne pertseptuaalne vaatepunkt – tajupunkt – eeldab kaameralt tegelaseks kehastumist, siis psühholoogiline vaatepunkt – tunnetuspunkt – kaamera kehastumist (antropomorfsed või mitte) ei eelda. Seega kui subjektiivse plaani pertseptuaalne subjektiivsus kuulub alati tegelasele (kes võib olla paralleelselt ka diegeetiline jutustaja), pilgu omanikule, siis psühholoogiline vaatepunkt võib kuuluda ka jutustajale ning subjektiivne vaatepunkt laiemalt võib olla seega kontseptualiseeritav nii audiovisuaalse subjektiivsuse, fokaliseerimise kui ka ideoloogilise perspektiivina.

Seega ehitub subjektiivne aegruum erinevatest komponentidest, mis võimaldavad ligipääsu tegelase pertseptuaalsele või psühholoogilisele kogemusele. „Georgicas” võib täheldada nii Jakubi kui ka Maecenase subjektiivse aegruumi loomist, ehkki, nagu ilmneb, on neid puhuti keeruline piiritleda või teineteisest lahutada.

Audiovisuaalse subjektiivsuse tasandil on küsimus stiilimustrites, mida motiveerivad tegelased, s.t helilistes ja visuaalsetes elementides, mille allikana esitatakse võttestiili abil tegelane, „Georgicas” Jakob või Maecenas.

Juba avastseis on kindrali hoiatus, et Jakob vastutab poisi eest oma eluga, esitatud Maecenase vaatepunktist, mis annab mõista, et poiss omab edasises rolli ühe tähenduslookusena.⁴² Sealt edasi kasutatakse subjektiivset plaani hetkel, mil poiss vaatab Jakubi klaassilma, rattasõitudel ning siis, kui näidatakse Jakubit redelil üles ronimas ja kirikutornis pommitamisala vaatamas. Lisaks subjektiivsele vaatepunktile kasutatakse ka kuuldepunkti – poisi hingeldamist – filmi lõpus, kui ta jookseb pärast pommitamist Jakubit otsima. Subjektiivset heli, mis „Liber Quartuse” algusest alates Maecenast saadab, kombineeritakse kahes kaadris subjektiivse plaaniga, ülejäänutes filmi üldistest võttestiilidest eristuva rappuva, rahutu kaameratööga, mis viitab projektsioonina⁴³ poisile. See on ka filmi diegeetilises olevikus ainuke stseen, kus audiovisuaalse subjektiivsusega esitatakse poisi psühholoogilist seisundit. Subjektiivse helikeskkonnana toimib ka diegeetilise helipildi vaesestumine viimastes kaadrites: välja puhastatakse üksnes tegelase jaoks markeeritud elemendid.

Jakubit esitatakse tajupunktina siis, kui ta silmitseb kiriku kantslis seistes Maecenast, ja koos subjektiivse heliga (samuti suures plaanis helina antud hingeldamine) siis, kui ta vaatab Aafrika fotosid. Viimasel juhul on kasutatud audiovisuaalset subjektiivsust Jakubi meeleseisundi edastamiseks, nagu ka pommitamisstseenis, kus – analoogselt Maecenase jooksmise stseeniga – filmitakse Jakubit ennast ebastabiilse kaameraga, osutamaks pommitamisest tekkinud meeltesegadusele.

Ent nii Jakubi kui ka Maecenase subjektiivsete kogemuste edasiandmisel mängivad olulisemat rolli mälestusstseenid. Jakubi mälestused puudutavad tema misjonärielu

40 E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton De Gruyter, 1984, lk 94.

41 M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, lk 91.

42 Loomulikult võib sellekohase viitena mõista juba Maecenast kujutatavat avakaadrit.

43 Projektsioon on tegelase esitamine kaadris võttestiili kaudu, mis markeerib tegelase vaimset seisundit. Vt E. Branigan, *Point of View in the Cinema*, lk 82–83.

Aafrikas. Kokku on neid stseene viis, viimane pärast Jakubi surma, seejuures on selle stseeni diegeetilise heli puudumine modelleeritud Maecenase audiovisuaalsest subjektiivsusest lähtuvalt.⁴⁴ Mainimist väärib, et ükski minevikustseen pole esitatud diegeetiliselt meenutusena, s.t neid ei motiveeri tegelased, miski ei kutsu neid mälestusi esile, nende korrastus on pärit mujalt. Aafrika mälestustele viib küll enamasti helisild, ent see heli ise meenutama ei pane, vaid üksnes silub üleminekut. Erandiks on ehk kellahelin, mis püüab Jakubi tähelepanu, ent selle heli kohalolu Aafrikas ei olnud diegeetiline, vähemalt ei ole see sellisena markeeritud.

Jakubi Aafrika mälestused on stiililt dokumentaalsed, alguses stabiilse kaameraga ka Jakubi enda suhtes kõrvaltvaataja pilguga toimuvat jälgivad, äärmusena teises mälestuses, mis on esitatud Jakubist pilti tegeva fotoaparaadi vaatenähtena. Mälestused tant-sivatest aafriklastest on see-eest esitatud teises stiilivõtmes, dünaamilise, tegevuses peaaegu osaleva kaameraga. Nii nagu teine Aafrika mälestus on tegevuselt analoogne eelneva Jakubi ja Maecenase kaadriga, on viimane, pärast Jakubi surma esitatav Aafrika stseen sisult analoogne sellele eelneva Maecenase kaadriga: mõlemas on tegemist kaleidoskoopi vaatavate lastega. Nii modelleerivad Aafrika mälestused paralleelselt ka Jakubit misjonärina, tema psühholoogilist suhet Aafrikaga.

Maecenase minevikku näidatakse filmi jooksul viies stseenis, seejuures sisaldavad need erinevalt Jakubi mälestustest eksplitsiitselt ka subjektiivseid plaane Maecenase vaatepunktist, ent samas ka momente, mil Maecenas on ise mälestuse sündmuskohalt lahkunud, või hetki ruumidest, kus teda pole. Niisiis pole Maecenas ise kõigi mälu-piltide allikas. Esimest mälestuse stseeni saadab helisillana sellele eelnenud „Liber Primuse” muusika ja jutustajatekst ning hiljem kandubki see muusika poisi mälestuste saatemuusikaks.

Maecenase mälestused on esitatud rahutu, rappuva kaameraga ja taas modelleerivad oma esitusega Maecenase psühholoogilist seisundit tolles hetkes, toimides projektsioonina.

Mõlema mälestusterea subjektiivsus on seega teatud määral tinglik, s.t diegeetiliselt olevikus pole Jakubit ja Maecenast konstrueeritud narratiivsel ega pertseptuaalsel tasandil nende mälestuste allikana, pigem on mälestuste puhul tegemist diskursiivsete elementidega,⁴⁵ mille funktsioon on tegelaste mineviku kohta info andmine ning seda mitte ilmtingimata nende enda vaatepunktist või hinnangutest lähtuvalt. Mälestuste esitamisele n-ö kõrgema tasandi instantsi poolt osutab ka nende esitamine tihti pigem kõrvaltvaataja positsioonilt.

Eelnevalt mainisin võimalust kontseptualiseerida kogu jutustajateksti sisetoomisele järgnevat aegruumi, s.t saart ja seal toimuvat jutustaja psühholoogilise reaalsuse. Selle tõlgenduse muudab ühelt poolt küsitavaks Jakubi surm enne filmi lõppu ja jutustajahääle vaikimine enne seda. Teisalt ehkki vaataja tunneb jutustajas ära Jakubi ja jutustamise tasandit seob lootasandiga see, et Jakub tegeleb diegeetiliselt tasandil Vergiliuse „Georgica” tõlkimisega, ei ole jutustamisakt ise eksplitsiitselt Jakubiga

44 Ehkki nagu allpool juttu tuleb, võib seda stiilivõtet pidada metafüüsilise aegruumi elemendiks.

45 Lähtuvalt Seymour Chatmani loo ja diskursuse eristusest; antud konteksti tooduna puudutaks diskursuse kui esitamise viisi tasand metafüüsilist kronotoopi, olles autorivisiooni ja -kontrolli tasand (S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1983, lk 9).

mingite ajalis-ruumiliste vihjete kaudu seotud. Ei selgu, millal ja mis põhjusel Jakob seda lugu jutustab, kas see on temaga toimunud või tema mentaalse protsessi tulem. Sellisena ei teki jutustamise tasand Jakubi subjektiivse, psühholoogilise reaalsusena, vaid samuti pigem diskursiivse struktuurina.

Ehkki „Georgica” kasutab erinevaid subjektiivsuse loomise vahendeid, ei ole esitatud jutustus ei Jakubi ega ka Maecenase oma, s.t kumbki neist ei ole sündmustele tähenduse andjana keske ega oma loo kulgemise (iseegi oma mälestuste) üle kontrolli. Kummagi psühholoogiline reaalsus ei ilmne sellises tervikklikkuses ja ulatuses, mis võiks saada filmi kui terviku mõtestamisel valdavaks. See osutab, et sündmuste kulu ja mõtestamise kontrollikese asub teisel tasandil.

Metafüüsiline kronotoop

Nii topograafilise aegruumi killustatus kui ka subjektiivse aegruumi vastuolulisus osutavad sellele, et „Georgica” dominant on metafüüsiline kronotoop. Narratiivse aegruumi elementide dekontekstualiseeritus koos stilistiliste valikutega muudab nende referentsiaalse või eksplitsiitse tähenduse⁴⁶ vähemoluliseks ning suunab mõtestatust otsima abstraktsemalt tasandilt. Samuti viitab viis, kuidas filmis Jakubi ja Maecenase subjektiivsus stilistiliselt koondub, metafüüsilise aegruumi kesksusele.

Ühelt poolt teeb metafüüsilise tasandi korrastuse keskseks juba filmi enese ehitus. Narratiivse aegruumi sündmuste korrastus on fabulaarne, s.t seal toimuvad sündmused kronoloogilises järgnevuses. Subjektiivne aegruum võib sündmusi restruktureerida tegelase või jutustaja pertseptuaalsest ja psühholoogilisest reaalsusest lähtuvalt: midagi meenub, midagi ununeb, midagi tajutakse, hoomatakse, midagi jääb tegelase tajusfäärist välja, midagi toimub tegelikult, midagi ainult tegelase peas jne. Metafüüsiline aegruum modelleerib sündmusteahela aga diskursuseks, milles sündmuste järjestus ei tulene kronoloogiast ega ole tegelase motiveeritud. See, et „Georgica” korrastub just diskursuse tasandil, nähtub ühelt poolt sündmusteahela killustatusest ja dekontekstualiseeritusest, mistõttu sündmuste vahel puuduvad ilmsed põhjuslikud seosed: nad ei tulene üksteisest ja nende ajaline mõõde ei ole teada. Teisalt annab diskursuse tasandi olulisusest tunnistust see, et minevikusündmuste paiknemist sündmusteahelas ei motiveeri tegelased või narratiiv, need näivad täitvat eelkõige kontseptuaalset funktsiooni. Sellele viitab ka teatud juhtudel mälestustes ja neile eelnevais stseenides esitatud sündmuste vaheline isomorfism (ringmäng, kaleidoskoop). Samuti leiab just kaamera puhutine iseseisvus, s.t narratiivselt motiveerimata stiilivõtete kasutamine, oma mõtestatuse metafüüsilisel tasandil. Viimaks osutab sellele kõige otsesemalt see, et filmi ülesehitus, mille allikas on küll Jakob, ei ole motiveeritud tema subjektiivsest aegruumist, vaid näib ehituvat puhtalt diskursuse tasandi korrastusena. See kõik osutab, et nii sündmuste, tegelaste kui ka esitamise ja

46 Vt filmi nelja tähendustasandi eristus Bordwellil: referentsiaalne, eksplitsiitne, implitsiitne ja sümptomaatiline (D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, lk 8–9).

jutustamise viisid on korrastatud ja mõtestatud metafüüsilisel tasandil ning sellest lahutatuna parimal juhul osaliselt mõtestatavad.

Seega ehitavad metafüüsilist aegruumi filmi mõtestava keskmene üles juba väiksemad stiili vormitunnused, nagu valitud objektide esitamine suures plaanis, uitav kaamera, sisult või laadilt korduvad subjektiivsed plaanid jne. Ent veelgi enam loovad seda laiemad stiilimustrid, mis filmi erinevaid elemente sidustavad.

Üks sellise mustri näide tekib ringleva kaamera ümber, mille algmomenti motiveerib enamikus stseenides tegelaste või objektide liikumine: näiteks kaadrites silotornis liikuva hobusega või kaader, kus kaamera jälgib Jakubit, kes kuulab angaaris aafriklaste laulu ja hakkab selle saatel ringi tantsima. Ent just viimasel juhul ilmneb ringleva kaamera kui filmis kõrgemal tasandil tähenduslikuks elemendiks muutumine selle kaudu, et kaamera jääb ringlema ka pärast seda, kui Jakob jääb tantsima ühe koha peale: seega modelleerib kaamera toimuvat endiselt ringlemise tähendusest tulenevalt ning edaspidi hakkab ringlev kaamera sama modelleerivat funktsiooni täitma. Ometi ei tulene selle võttestiili tähendus üksnes neist kaadritest, vaid seostunult teiste filmi elementidega. Jakubi tantsimise taustaks olnud aafriklaste laul seob ringlemise tema misjonäriminevikuga ning veelgi enam, teatava mütologiseeriva algega, mida süvendab Jakubi ja Maecenase ringlevale ratsutamisele järgnev mälestus ringmängu mängivatest Aafrika lastest (ning nende stseenide vaheline samakujulisus). Parmupilli kasutamine nende stseenide helisillana seob need omakorda hilisema laevastseeniga. Ka teatud stseenide vaheline isomorfism ja sündmuste kordumised filmistruktuuris esitavad selle maailma tsüklilisust, niisamuti nagu filmi viimane pommitamise stseen, kus pommitamine katkestab Jakubi ringleva ratsutamise, tähistades nõnda ringleval mudelil põhineva maailma hävingut, mis saab tühistatud Maecenasel lahkumisel peas olnud Jakubi misjonäriaja mütsi ja kaleidoskoobiga loodud minevikuseose kaudu. Teisisõnu: stiilivõtted kombineeruvad ja hakkavad markeerima erinevaid teemaliine, õigemini hakkavad modelleerima filmi teatava tähendusruumina.

Samuti on märgatav, kuidas subjektiivse kronotoobi konfliktid saavad oma sidususe ja sellega mõtestatuse just metafüüsilisel tasandil. Nii seostuvad omavahel subjektiivne plaan Jakubi klaassilma vaatavast Maecenasest ja sellesama klaassilma kildude panemine kaleidoskoopi kui Jakubi silmast avaneva vaate (osaline) omaksvõtt. See omakorda loob analoogiasuhte viisiga, kuidas jutustaja vaikimine seostub Maecenase rääkima hakkamisega, viimase mälestustesse jutustajatasandi saatemuusika sisenemisega (või isegi see, et Maecenase mälestused on Aafrika fotode värvi, s.t stilistiliselt modelleeritud Jakubi mälestustega ühtsena) ning Jakubi mälestuste esitamisega Maecenasega suhestununa pärast mehe enda surma. Samuti laevastseen, mille tõlgendamine on probleemne nii topograafilise aegruumi tasandil (kes on need inimesed?) kui ka subjektiivse aegruumi tasandil (jagatud hallutsinatsioon?), mis muutub mõtestatavaks metafüüsilise aegruumi tasandil, stiilimustrite kaudu teiste stseenidega seostatuna. Nii luuakse just teatud stiilimustrite kaudu metafüüsilise aegruumi tasandil Jakubi ja Maecenase ühtsus ning seda isomorfismi ümbritsev filmimaailma mütologiseeriv kontekst. Teisisõnu modelleerivad teatud stiilimustrid metafüüsilise aegruumi.

Kokkuvõte

Filmis sisalduvad elemendid eksisteerivad paralleelselt erinevatel tasanditel, luues igal juhul mustreid, mis võimaldavad nende mõtestamist. Nii on näiteks Vergiliuse „Georgica” Jakubi maailmas midagi muud kui filmidiskursuse tasandil, autori maailmas.

„Georgica” puhul on hästi jälgitav, kuidas topograafilise aegruumi esitamise stilistilised võtted loovad neutraalse taustsüsteemi, mille kaudu tulevad esile markeeritud elemendid, mis eeldavad lahtimõtestamiseks liikumist subjektiivse või metafüüsilise aegruumi tasandile. Samuti torkab silma viis, kuidas markeeritud elemendid, mida ei motiveeri tegelaste subjektiivsed kogemused või narratiiv, muutuvad metafüüsilise aegruumi modelleerimise vahenditeks. Seda võiks sõnastada ka nii, et erinevate elementide dekontekstualiseerimine, killustamine, narratiivse motivatsioonita jätmine, kordamine jne saab mehhanismiks, mille kaudu suunatakse vaatajat otsima filmi mõtestatust metafüüsiliselt tasandilt. Siinse artikli eesmärk oli näidata stilistiliste võtete rolli selles protsessis.

Ehkki iga film püüab leida oma ülimalt sidusust metafüüsilisel tasandil, ei ole metafüüsiline aegruum enamasti domineeriv⁴⁷ ning topograafiline ja subjektiivne aegruum sellele samaväärselt allutatud kui „Georgicas”, kus need ei ole mitte üksnes osalist mõistmist pakkuvad, vaid sisaldavad vastuolusid, mis leiavad lahenduse alles metafüüsilisel tasandil. Just see osutab, et filmi domineeriv tasand on metafüüsiline kronotoop.

„Georgicas” ilmneb ka hästi roll, mida stilistilised aspektid mängivad nende tasandite modelleerimisel, ja kuidas autor oma stiilivalikutega vaataja tõlgendusi ühelt tasandilt teisele juhib. Teisalt ei avaldu seeläbi Keeduse autoristiil mitte lihtsalt teatud vormimustrina, vaid filmi kontseptuaalse modelleerimise viisina, filmi mõtestajana. Tõsiasi, et sellist kontseptualiseerivat rolli mängivad eelkõige markeeritud, mitte filmis domineerivad võttestiilid, osutab taas statistilise sageduspõhise analüüsi piirangutele autoristiili käsitlemisel.

Seades autoristiili küsimuse filmiteaduse metodoloogiliste debattide taustale, püüdsin käesolevas artiklis näidata, kuidas filmi stiili ennast saab avada nii formaalsete kui ka kontseptuaalsete kategooriate kaudu ning jõuda nõnda autoristiili enese mõtestamiseni ühelt poolt vormiaspektide kogumina ja autori käekirjana ning teisalt kontseptuaalse mudelina, autori kui stilistiliste võtete abil teksti kontrolliva tähenduslookuse ilmnemise viisina.

47 Siinkohal võiks isegi väita, et enamikus levifilmides domineerib topograafiline kronotoop, samas kui sellistes filmides nagu „Kakluskubi” (*Fight Club*, 1999, rež David Fincher) või „Daam järves” (*Lady in the Lake*, 1947, rež Robert Montgomery) jne valitseb pigem psühholoogiline kronotoop: s.t filmid eristuvad selle alusel, milline kronotoop on nende mõtestamisel keskses rollis.