

DIALOOG EKRAANIGA

BIBLIOTHECA MEDIORUM ET COMMUNICATIONIS

SARJA KOLLEGIUM

Indrek Ibrus (Tallinna Ülikool)

Ragne Kõuts-Klemm (Tartu Ülikool)

Eva Näripea (Eesti Kunstiakadeemia)

Pille Pruulmann-Vengerfeldt (Malmö Ülikool)

Andra Siibak (Tartu Ülikool)

Katrin Tiidenberg (Tallinna Ülikool)

Tallinna Ülikool

Juri Lotman, Juri Tsivjan

DIALOOG EKRAANIGA

Vene keelest tõlkinud
Elen Lotman

Tallinna Ülikooli Kirjastus
Tallinn 2022



Bibliotheca MEDIORUM
et COMMUNICATIONIS

Bibliotheca Mediorum et Communicationis
Juri Lotman, Juri Tsivjan
Dialog ekraaniga

Raamatu väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapital

Tõlgitud väljaandest:
Юрий Лотман, Юрий Цивьян
Диалог с экраном
Издание второе, обновленное и дополненное
Таллинн: Argo 2014

Keeleliselt toimetanud Silvi Salupere
Kujundanud ja küljendanud Sirje Ratso
Sarja makett: Rakett
Raamatus on kasutatud fotosid autorite erakogudest

Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Juri Lotmani semiootikavaramu
ja Juri Tsivjan 1994, 2014
Autoriõigus (tõlge): Elen Lotman, 2022
Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2022

ISSN 2613-6260
ISBN 978-9985-58-923-6

TLÜ Kirjastus
Narva mnt 25
10120 Tallinn
www.tlupress.com

Trükk: Pakett

SISUKORD

Dialogis dialoogiga: kakskümmend aastat hiljem. Eessõna 2014. aasta venekeelsele uusväljaandele (<i>Juri Tšivjan</i>)	9
Millest see raamat räägib.	12
Mõningad alusmõisted	17
Film ja elu.	17
Kes mängib kinosaalis?	25
„Kujuteldav ruum“	31
Millal muutub pilt kunstiks?	37
Montaaž	45
Kuidas kõneleb filmikunst?	48
Film ja joonistus	51
Film ja selle eelkäijad	58
Panoptikum	61
<i>Camera obscura</i>	63
„Võlulatern“	65
Teaduslikud mänguasjad	68
Filmikunsti leiutamine	73
Edison ja Lumière'id.	73
Lumière'ide filmid.	77

Filmikeele sünd.	80
Triki filmid	83
Narratiivne filmikunst	86
Suur plaan	89
Lineaarne jutustus	92
Paralleelmontaaž	93
„Sallimatus“	97
Filmikeele elemendid.	99
Vaatepunkt.	99
Objektiivne ja subjektiivne vaatepunkt	100
Vaatepunkt ja moonutatud nägemine	114
Kaader.	120
Kaader kui raam	125
Kaader ja „väline“ ruum.	129
Kaadri analüüs.	133
Plaan	137
Kaugplaan ja ruum	143
Kaugplaan ja rahvahulk	148
Suur plaan	157
Kaadrite kombineerimine	162
Filmi kunstiline ruum.	167
Filmisüžee	187
Heli	215
Heli ja ruum.	218
Heli ja vaatepunkt.	222
Muusika, müra, kõne	226
Pilt ja sõna	230
Hääl kaadris ja hääl kaadri taga.	234

Filmistiili sünd	243
Tasapind ja ruumilisus	245
Asi ja moolaž	247
Ruumi sügavus	248
Babüloonia „Sallimatuses“	253
Filmistilistika elemendid	256
Filmijutustuse olemus	256
Metafoor filmikunstis	275
Pilt kaadris	279
Kaamera liikumine	282
Valgus	289
Filmipsühholoogia	304
Kuidas tekib filmikujutis?	304
Vaataja	308
Kuidas me filmi vaatame?	309
Figuur – foon	311
Figuur – nägu	321
Silmad – nägu	323
Kokkuvõtte asemel	331
Nimeloend	337

DIALOOGIS DIALOOGIGA: KAKSKÜMMEND AASTAT HILJEM

EESSÕNA 2014. AASTA VENEKEELSELE
UUSVÄLJAANDELE

1984. aastal ilmus artikkel pealkirjaga „SVD: melodraama ja ajaloo žanr“.¹ Selles väljendatud mõtted leidsid toetava vastukaja Boriss Jegorovilt, mida viimane ei jätnud teavitamata kirjas Juri Lotmanile, ühele eelmainitud artikli autoritest. „See, et teile SVD artikkel meeldis, tegi mind õnnelikuks,“ kirjutas Juri Mihhailovitš vastuskirjas ja järgides teadusetiketi reegleid, täpsustas: „See, et artikkel õnnestus, on suuresti minu kaasautori, Riia noormehe Jura Tsivjani teene (väga armas ja asjatundlik filmiteoreetik, ei ole T. V. Tsivjani sugulane)“.²

Kaks, veidi pingutades ka kolm Lotmani 1984. aasta kirjas mainitud tunnustest kehtivad minu kohta seniajani. Enamgi, loodan südamest, et möödunud kolmekümne aasta jooksul on minust saanud veel asjatundlikums filmiteoreetik, kui olin toona. Kuid kui nii ka on, siis pole see minu teene. Mul on vedanud. 20. ja 21. sajandi vahetusel

¹ Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, SVD: жанр мелодрамы и история. – Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982). Рига: Зинатне 1984, 46–78.

² Ю. М. Лотман, Письма 1940–1993. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Б. Ф. Егорова. Москва: Школа „Языки русской культуры“, 1997, 330.

oli filmiteooria – noor teadus noorest kunstiliigist – parasjagu läbimas tormilist perioodi. Meie teaduse areng langes kokku filmitehnoloogia plahvatusliku arenguga. Filmid, mis veel üheksakümnendatel tundusid kättesaamatud, osutusid tänapäeva maailmas, nagu öeldakse, ühe kliki kaugusel olevateks. Koos materjali kättesaadavusega kasvas ka selle mõtestamise tase. Taolistes tingimustes ei saanudki me ju mitte muutuda targemaks.

1994. aastal, kui ilmus „Dialoog ekraaniga“, ei olnud Juri Mihhailovitši enam meie hulgas. Kui ta oleks olnud, oleksime istunud maha nagu varem ja valmistanud ette täiendatud, laiendatud ja täiustatud uue väljaande. Mul pole õigust tungida üksi sellesse, mida me kirjutasime koos. Seetõttu lisasin oma käesoleva ajahetke mõtted meie toonaseid teadmisi ja arvamusi parandavate või täiendavate allmärkustena.

Raamatu võtmesõnaks on dialoog. Miks kannab raamat pealkirja „Dialoog ekraaniga“, saab lugeja teada esimeses peatükis. Dialoog oli ka selle raamatu loomise vorm. Lotman ja mina kirjutasime seda kord eraldi, kord koos, sagedamini eraldi: mina kirjutasin oma peatüki või osa, saatsin selle postiga Juri Mihhailovitšile Tartusse, tema vastas oma kirjutisega. Ma ei mäleta, et oleksime üksteist eriti suunanud. See-eest toimetasime teksti hasartselt, katkestades ühe öeldu teise mõtetega, mis tekkisid töö käigus.

Uus väljaanne on dialoog dialoogiga, dialoog kolmandas, ajalises mõõtmes. Mis oleks teisiti, kui see raamat oleks kirjutatud nüüd, kakskümmend aastat hiljem?

Uudishimulik lugeja leiab sellele küsimusele vastused minu praegustest allmärkustest varem kirjutatu kohta. Need märkused ei ole ainult vestlus minevikuga, Juri Lotmani ja iseendaga. Minu teiste teoste kaasautor Daria Mihhailovna Hitrova tuli lahkelt appi, käies teksti terava pilguga läbi, selgitades millised kohad ja miks vajavad tänase seisuga kommentaare. Nii leidis „Dialoog ekraaniga“ kolmanda, kaadritaguse vestluskaaslase.

Üks märkus puhtalt toimetamise poole pealt. Juri Mihhailovitši õpilased ja sõbrad kutsusid teda omavahel armastavalt Jurmihhiks. Lotman ei pannud pahaks, vaid naeratas vuntsi, kui kuulis aeg-ajalt kajavas ülikoolikoridoris kostvat „Jurmihhi“. Seetõttu on minu allmärkustes kasutusel mitte väga tavaline lühend.

Uus väljaanne poleks sündinud ilma selle toimetaja Larissa Levina loominguilisuse ja kirjastamise initsiatiivita, Mihhail Lotmani sõbraliku toetuseta ning Tatjana Kuzovkina ja Tomáš Glanci organisatoorse abita. Samuti olen tänulik Roman Timentšikule, Ljubov Kisseljovale ja oma sõpradele Riias, Tartus, Moskvas ja Peterburis, kelle kohalolu ma selles raamatus tunnen.

Juri Tsivjan

MILLEST SEE RAAMAT RÄÄGIB

Käesoleva sissejuhatuse pealkirjaks oleks võinud panna ka „Ekraan kui vestluskaaslane“. Sisenete kinosali, tuled kustuvad ja teie ette ilmub vestluskaaslane, kes näitlejate ja diktori häälte ning valgel linal vilkuvate varjude mänguga püüab teile teada anda millestki, mida ta oluliseks peab ja ühtlasi veenda teid, et selle teada saamine on ka teie jaoks hädavajalik. H. G. Wells on kirjutanud suurepärase loo kunstnikust, kes maalís lõuendile kuradi portree ja kura-dist pildil, kes kohe oma „loojaga“ dialoogi astus, proovides teda ära võrgutada. Lugu lõpeb sellega, et haaranud värvipurgi, katab kunstnik püüdlíkult kogu lõuendi ühtlase kihiga, kuid veel kaua aega mullitab värv selles kohas, kus oli suu – võrgutaja üritab midagi öelda, end arusaadavaks teha, läbi rääkida... Meile näib, et see lugu võiks olla sissejuhatuseks ükskõik millisele vestlusele filmikunsti olemusest. Julgeme isegi oletada, et kui Wells poleks kunagi istunud kinosaliis, poleks talle selline süžee ehk pähegi tulnud. Ekraani vaadates ei leia end omaenese loominguga silmitsi mitte ainult režissöör, vaid teataval määral ka vaataja. Ja sealsamas ilmutab see inimtekkeline ning kohati kujuteldav vestluskaaslane korraga iseseivust, püüab temaga rääkida, teda ära võluda ja mis peamine – olla arusaadav.

Iga vestluskaaslane püüdleb selle poole, et teda mõistetak, otsib ühist keelt. Kunagi, kinematograafia koidikul,

nimetati filmikunsti „suureks tummaks“. See nimetus on väga täpne: sest tumm ei ole see kes vaikib või kes ei räägi, vaid see, kes soovib olla arusaadav, väljendades end oma žestide, miimika ja keelega. Kinematograafia kõneleb ja soovib olla arusaadav.

Kuid selleks, et mõista vestluspartnerit, peab tema keelt tundma. Ja käesoleva raamatu sisu võib võtta kui filmikeele aabitsat, kui kinematograafia keele esimesi õppetunde. Ning nagu iga aabits sisaldab tähestiku põhitõdede tutvustust ja lugemisvara, on ka käesolevas raamatus olemas filmikeele tähestiku elemendid ja lood filmikunsti ajaloost. See on raamat alustamiseks neile, kes tahavad kõnelda ekraaniga ja mõista tema keelt.

Kuid lugejal võib tekkida hämmeldunud küsimusi. Näiteks: kui ekraan on vestluspartner, siis peaks ta ju olema dialoogis minuga isiklikult ja vastama **minu** küsimustele. No mis vestluskaaslane see kogu oma jutu eelnevalt salvestab ja seda ilma ühegi muudatuseta iga kahe tunni tagant kordab? Sellele küsimusele vastaks me näite abil omaenda kogemustest. Kord vaatas üks selle raamatu autoritest koos oma lähedase sõbra, tunnustatud keeleteadlasega, Robbe-Grillet' ja Alain Resnais' filmi „Möödunud aastal Marienbadis“. Pärast kinosaalist lahkumist hakkasime muljeid vahetama ja avastasime ootamatult, et istudes kõrvuti ühes ja samas saalis olime me näinud kahte täiesti erinevat filmi, isegi süžeed ei langenud kokku. Selline mõju on igal suurepärasel kunstiteosel, kuid kinematograafias avaldub see erilise jõuga: ekraan ei räägi mitte mingi ühe

kindla häälega, vaid nagu elu ise, mitme häälega ja iga vaataja kuuleb nendest just seda, mis vastab tema sisemisele kammertoonele. Muidugi kehtib see filmikunsti suurteoste puhul. Ja sel juhul toimib ekraan kui tõeline vestluspartner, mitte samade žestide ja sõnade surnud esitaja, vaid dialoogis osaleja, kõnetades iga pealtvaatajat eraldi.

Mõista, tähendab armastada, püüelda vastastikuse arusaamise poole. Ei ole juhuslik, et üks inimestele antud esimese suhtluskeele – žestide, puudutuste, näoilmete ja kilgete keele, mille abil rinnalaps suhtleb imetava emaga – uurijatest märkis, et stiimul sellise keele tekkimiseks on armastus ja suhtlemisvajadus. Ja armastus filmikunsti vastu on oluline tingimus kinematograafia mõistmiseks. Kuid armastusest üksi on vähe: vajalikud on ka teadmised. Võite armastada filme, käia sageli kinos ja selle juures nautida keskpäraseid, mõistuse pingutust mitte nõudvaid, harjumuspäraseid stampide, tegelaste ja süžeedega ajuvabu komöödiaid ja krimifilme. Selles pole midagi taunitavat. Kuid kõrgkunst – olgu see siis väärtmuusika, väärtkirjandus või väärtfilm – nõuab mõistmist, mille annab antud kunsti reeglite tundmine ja maitset, mis on omandatud kunstihariduse hinnaga.

Töenäoliselt nõustuvad paljud lugejad sellega, et sümfonilisest muusikast aru saamine nõuab eriettevalmistust, kuid millegi õppimise vajalikkus, et mõista filmi või üldse mingisuguse erilise „filmikeele“ olemasolust rääkimine võib tunduda keerukuse otsimisena seal, kus kõik on lihtne ja ilmselge. Film, vähemalt dokumentaalfilm, on ju elu ise.

Mis eriline „keel“ ja mis eriline „nägemisoskus“?! Lihtsalt vaata ja saa aru. Lõppude lõpuks ei õpi me ju mingit erilist mõistmist, „oskust vaadata“ kõike, mida kohtame elus enda ümber – kodus, õues. Mis seal vahet, kas ma vaatan ekraani või vaatan aknast välja? Aken ja ekraan on meie teadvuses nii tihedalt põimunud, et ühe vana Peterburi kino omanik lasi eesriide kujundada aknalauukideks ja eeslava hiiglaslikuks aknalauaks. Mille poolest erinevad kroonikafilmid kunstilisest? – arutleti tummfilmide ajastul ajakirjanduses. Ainult selle poolest, et kroonika on siis, kui vaatad läbi akna korterist tänavale ja kunstiline – kui salaja piilud teiste inimeste akendest sisse. Aastal 1914 kirjutas Valeri Brjussov aknal istudes:

Мир шумящий, как далек он,
Как мне чужд он! но сама
Жизнь проводит мимо окон,
Словно фильмы синема.

[Maailm mürarikas, kui kaugel ta on, / Kui võõras ta mulle on! / Kuid elu / ise juhatab akendest mööda / Nagu cinema kaadrid.]³

Nendele arutlustele võib vastata mitut moodi. Esiteks, kas me tegelikult ikkagi oskame vaadata ka igapäevaelus? Meenutame Gogoli sõnu sellest „mis alatasa on silma all ja mida ei näe ükskõiksed pilgud“⁴. Vaadata ja näha pole üks

³ Reaalused luuletõlked on teinud Mihhail Lotman.

⁴ Nikolai Gogol, Surnud hinged. Tlk H. Sepamaa. Tallinn: Eesti Päevaleht 2007, 227.

ja sama ning just kunst annab inimesele selle tõelise sügava nägemise, millest Gogol kirjutas. Aga küsimus, **kuidas** on seotud elu ekraanil ja igapäevane reaalsus – see igapäeva-elu, mida näeme tänaval või mida jälgime aknast – nõuab põhjalikumat vaatlemist.

MÕNINGAD ALUSMÕISTED

Film ja elu

Kui kujutada ette, kuidas ekraanil toimuv saalis istuval inimesele välja näeb, siis tõenäoliselt on peamiseks küsimuseks, mis vaatajas paratamatult üles kerkib: kas päris elus on nii või ei? Seejuures eeldatakse millegipärast, et seda, mis on „nagu päriselt“, me teame ja järelikult on ekraanil toimuvat sellega võrrelda väga lihtne. Ekraan osutub kohtualuseks, kelle käitumist me hindame eelnevalt teadaoleva koodeksi põhjal. Esitame ekraanile nõudmisi, millele see on sunnitud mõnevõrra hämmeldunult vastama. Isegi kui iga vaataja nii ei tee, siis üsna kindlasti teeb nii kriitik, kes eeldab, et ta teab mis on „päriselt“, teab et ekraan peab seda tema sõnutsi „peegeldama“ ja on veendunud, et teab ka seda mida tähendab „peegeldama“. Kuid midagi teada – see tähendab teada esiteks, kuidas see on ehitatud, teiseks, millist eesmärki ta täidab ja kolmandaks, mis temaga kasvõi lähimas tulevikus juhtuma hakkab. Päris elu puhul ei oska me ühelegi neist küsimustest vastata. Me ei tea, kuidas see on ehitatud, me ei suuda isegi ette kujutada, miks see olemas on, ja isegi igaühe kohta meist eraldi ei saa me öelda, mis juhtub mõne minuti pärast.

Et juba „päris elu“ mõiste ise on palju ebaselgem kui me arvata oskame, on seda millegagi võrrelda väga keeruline.

„Päris eluga võrdlemine“ tähistab tegelikult püüet seda tundmatut või arusaamatut nähtust mõista. Aga mida tähendab püüda mõista? Vaataja kalduvus ekraani eluga võrrelda on ootus mitte niivõrd ekraani, kuivõrd elu suhtes. Seda kalduvust tingib juba filmikunsti enda olemus, mis justkui vastaks kõige iidsematele ettekujutlustele sellest, mis on kunst. Arhailiste arusaamade järgi tekkis riimkajast ning maalikunst peegeldusest, peeglist, veepinnale vaatamisest või sõrmega varju kontuuri järgimisest. Neis erinevate rahvaste seas eksisteerivates vanades müütides on peidus üks ja sama lihtsameelne arusaam: kunst on elu automaatne ja mehaaniline koopia. Kuid seepeale võib kohe küsida: mida tähendab elu koopia?⁵

Juba peeglis on pilt pööratud. Vasak muutub paremaks ja parem vasakuks. Kuid kõigis inimkultuurides esineva süvaarusaama järgi ei ole ülemine ja alumine, vasak ja parem võrdsed. Parempoolne seostub õige, püsiva, sirgjoonelisega, vasak – salakavala, valelikuga. Muutes parema vasakuks, muutub tõese ja ebatõese, meheliku ja naiseliku, tõelise ja ebareaalne suhe. Ei ole juhuslik, et peegel esineb kahes rollis – tõesena (vanas ikonograafias on peegel sageli

⁵ Realismi käsitleva lõigu kirjutas Jürmihh. See on peidetud poleemika André Bazini raamatuga „Qu'est-ce que le cinéma?“, ühega vähestest nõukogude ajal vene keelde tõlgitud filmiteooriat käsitlevatest teostest. Bazin uskus, et fotograafiline realism on filmikeele ontoloogiline alus. Lotmanile, nagu igale ausale nõukogude aja teadlasele, ei meeldinud sõna „realism“: selles oli tunda sotsialistliku realismi poliitilise doktriini hõngu. Bazini raamatut Lotman küll imetles, lisades: „Ma ei nõustu temaga täielikult.“ – *Kaasautor Juri Tsivjani kommentaar, 2014.*

Jumalaema sümboliks) ja valelikuna (see on kõige iidsem maagiline objekt teispoolsusega suhtlemiseks). Seega juba kopeerimise momendis peitub teatav keerukas tähendus. Ja kinematograafia, mis näib olevat välja kasvanud sellisest kopeerimisest, fotograafilisest võimalikkusest peatada ja reprodutseerida hetke, peidab endas nii adekvaatsust kui ka mitteadekvaatsust. Ja siin ilmneb, et need mõlemad pooled täiendavad kunstilise ülesehituse protsessis teineteist.

Kuna kunst ja teised valdkonnad on tihedalt seotud ja puutuvad pidevalt kokku, siis võtame selgitamiseks appi ühe täppisteadusliku käsitluse. Selleks on „võimaliku maailma“ loogika ja semantika. Põhimõtte seisneb selles, et esitatakse mingid (vabalt valitud) eeldused, millele seejärel ehitatakse oma suletud loogikaga, iseenda sees täiesti loogiline maailm. Saades võimaluse kõrvutada enda maailma teiste maailmadega, paneb see meid teise pilguga vaatama ennekõike end ümbritsevat igapäevaolu. Meie ajastule, mil maailma saab vaadata isegi kosmosest ja kõik mastaabid on muutunud, on iseloomulik tajuda tavalist, iseenesestmõistetavat ja kõigi jaoks pealtnäha arusaadavat elu ainuvõimalikuna (kes siis ei teaks, mis on elu: me kõik ärkame hommikul, läheme õhtul magama, oleme elu sees ja naljakas on väita, et me ei tunne seda). Aga kui me teisendaks võimalikkusi ja kujutleks meie igapäevast maailma **ühena võimalikest maailmatest**? Väidetavalt teevad ulmekirjanikud seda pidevalt. Kuid keskpärane, ebausutav ulme ei tule sellest, et autorid liialdaksid fantaseerimisega, vaid hoopis sellest, et nad ei fantaseeri piisavalt, paljastades seeläbi oma

võimetuse meie ainsast maailmast välja murda. Ka neil hetkil kui Hlestakov täiesti mõõdutundetult luiskas, kirjeldas ta õukonnaelu ikkagi vaid väikeametniku elu väga võimendatud versioonina. Fantaseerides ei paljastanud ta muud kui oma igapäevaste arusaamade seaduspärasid: seitsmesaja rublane arbuus, supp tuleb kastruliga laeva peal otse Pariisist, kaant kergitad, siis on sihukesed aurud, et paremat ei ole terves ilmas. Väikeametniku olme suurendatud mahitudes. See on sarnane sellele, kuidas meie ulmekirjanduses kujutatakse kauget tulevikku: väga tugevalt võimendatud olevikuna. Olevikust välja murdmine on üldse väga keeruline. Ses mõttes suudavad meie piiratud argikogemuse maailma seesmist muutlikkust ja varjatud võimalusi palju paremini avada just niinimetatud realistlikud filmid (eeldades, et tegemist on heade filmidega), mis võtavad küll reaalse igapäevase või elulise olukorra, kuid esitavad seda ühe võimalusena. Mistõttu tekib kas filmis endas või „filmi taga“ oleva lõpmatult muutliku maailma tunne.

Kas see tähendab seda, et filmi ja elu kõrvutamine on täiesti alusetu? Seda väita ei saa. Kõrvutamine kujutab endast otsest analoogiat vaid kõige lihtsamal, vulgaarsel kujul (sõnal „vulgaarne“ pole siin hukkamõistvat tähendust: kunstis on alati olemas ka nii-öelda toore lihtsuse elemendid). Ja kui ka seda ei oleks, on alati olemas mõni sõnastamata või võib-olla isegi teadvustamata, väljendamata potentsiaalne võrreldavus. Kasvõi seepärast, et me ei suuda mõelda maailmast ilma mingite ette antud konstantideta. Kuidas me neid ka ümber ei korraldaks, ei saa me