

Tartu Ülikool
Filosoofia ja Semiootika Instituut
Semiootika osakond

Rasmus Kuningas
Piiripoeetika filmis “Viimased ja esimesed inimesed”
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu
2023

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Rasmus Kuningas (allkiri)
..... (kuupäev)

Luban töö kaitsmisele.

Juhendaja: Katre Pärn (allkiri)
..... (kuupäev)

Sisukord

Sissejuhatus	4
1. Piiripoetikast	6
1.1. Kultuurisemiootiline vaade piirile	8
1.2. Piiripoetika filmis.....	12
1.2.1. Kaadrik	12
1.2.1. Kaader.....	14
1.2.2. Montaaž	16
1.2.3. Vertikaalne montaaž	18
1.2.4. Ootamine kui piirisituatsioon	19
1.2.5. Palimpsest.....	20
2. Filmist „Viimased ja esimesed inimesed“	22
3. Filmi „Viimased ja esimesed inimesed“ piiripoetika analüüs	26
3.1. Piirid filmitekstis.....	26
3.4. Ühendatud utoopiad.....	40
3.5. Tulemused.....	41
Kokkuvõte	44
Kasutatud kirjandus	46
Summary	49

Sissejuhatus

Mida teha teadmisega, et maailm saab sinu eluajal otsa, sest päike, mis on sind miljoneid aastaid soojendanud ja toitnud valmistub plahvatama? Kas üritad paaniliselt kindlat hukku vältida, proovid ära põgeneda, pageda kosmose sügavustesse teiste tähtede varju? Või on parem hoopis mediteerida, otsida kontakti eelnevate põlvkondadega ja üritada mõtestada inimkogemust, inimelu, inimkonda selles ajas, mis talle antud oli? Need on ühed küsimused Islandi helilooja Johan Johanssoni filmirežii debüüdis “Viimased ja esimesed inimesed”. Tegu on omamoodi piirisituatsiooniga, liminaalsusega, otsustushetkega, mil sa pole astunud määravat sammu: hetk enne plahvatust. Ma väidan, et Johanssoni filmi kogu tema tervikus, nii vormi kui sisu poolest, iseloomustab just taoline piiripealsus.

Käesoleva töö puhul on tegemist filmianalüüsiga, mis kasutab peamise analüüsitööriistana piiri mõistet ja kontseptsiooni. Piir on üks Juri Lotmani põhimõisteid, millele ta eraldi põhjalikumalt keskendunud pole, kuid mis käib läbi peaaegu kõikidest tema suurematest kontseptsioonidest nagu semiosfäär, kultuur, tekst, intellekt. Olen loonud eelduse, et piirisituatsioonide kirjeldamine, eksisteerigu nad kas tehnilisel või narratiivsel tasandil, aitab avada filmi abstraktset iseloomu ja tuua päevavalgele peidetud tähendustasandeid. Sisse on toodud ka kvantitatiivne pool filmi kaadri pikkuste analüüsi näol.

Konkreetne film on uurimisobjektiks valitud puhtisiklikel põhjustel. See film suutis mind kuidagi puudutada ja jäi mulle esmakordsel vaatamisel kättesaamatuks. See oli väga mõjus, kui kinosaalist välja astunult oli mul vaid tunne või mingisugune aimdus filmist kaasa võtta. Ka teoreetiline alus, mille pealt ma filmi lahti asun harutama, on just objektist endast välja kasvanud, kuna film paistis silma oma piiripealse žanrikäsitleusega, rakendades stiilivõtteid, mis vahel olid omased nt dokumentaalile ja teine kord jälle fiktsioonile.

Ühelt poolt on tegu filmianalüüsiga, mille eesmärgiks on filmi eri tasandeid piiri mõistest lähtuvalt kirjeldada, kuid teiselt poolt ühe mõiste ambivalentsuse ja mitmetähenduslikkuse avastamise ning sellest tulenevate võimalustega mängimisega. Seda võikski tähendada ka töö pealkirjas sisalduv termin “piiripoetika”: mängu ja loovust, kombineerimist ja sissevaadet. Piiripoetika avastab piiri kontseptsiooni erinevaid tahke, tema esinemis- ja kasutusvõimalusi ning rakendab neid siis filmi nii sisulisel kui vormilisel lahtimõtestamisel. Ühe poole käesoleva töö piiripoetikast (sest usun, et saab rääkida erinevatest piiripoetikatest) moodustab Juri Lotmani kultuurisemiootiline piirikäsitus, teise aga filmisemiootiline käsitus, mis kombineerib nii Juri Lotmani kui teiste filmiuurijate käsitlusi piirist kui raamist. Käesolev uurimus võiks seega pakkuda teoreetilist raamistikku ka järgnevate piiri mõistest lähtuvate filmianalüüside teostamiseks.

Töö käigus võiksid vastuse leida järgmised küsimused: 1) Milliseid piiri ja piirilise vorme uuritavas filmis esineb? 2) Kuidas aitab piirisituatsioonide kirjeldamine avada filmi erinevaid vormi- ja tähendustasandeid?

Töö jaguneb kolmeks suuremaks peatükiks. Esimeses peatükis teen ülevaate piirist ja piirilisusest, kus lõviosa on Juri Lotmani piiri kontseptsioonil, kuid toon sisse ka käsitlusi teistest distsipliinidest, st puudutan piiri küsimust ka konkreetset filmikunstist lähtuvalt. Teine peatükk keskendub uurimisobjekti ehk filmi tutvustamisele ja avamisele. Viimane peatükk on analüüsi päralt, milles ma erinevatest piirilise aspektidest lähtuvalt filmi analüüsin.

Eestis pole mulle teadaolevalt piiripoetiliselt filmianalüüsi varem tehtud, mistõttu on käesolev töö ka aktuaalne ja vajalik. Küll on piiripoetikast elulookirjelduste kontekstis kirjutanud Tiiu Jaago oma artiklis “Teekonnad ja piirid – elulood piiripoetika vaatepunktist”. Piiri esteetikat on käsitlenud Stephen Wolfe’i ja Johan Schimanski juhitud rahvusvaheline uurimisrühm. Semiootika osakonnas on Kaidi-Ly Süldre kirjutanud töö teemal “Piirid ja vabadus osalusteatris ruumirännaku “Hingede öö” näitel” ja Tiina Lall töö “Piir riiklike üksuste enesekirjelduses: piiri ja teise kujutamine Küprose ja Põhja-Küprose turismiinfo kaartidel”.

1. Piiripoetikast

Käesolevas peatükis annan ülevaate piiri mõiste mitmetähenduslikkusest ja laiaast rakendatavusest eri distsipliinide uurimistöodes.

Eesti keele seletavast sõnaraamatust leiab piiri kohta järgmised sissekanded:

1. eri territooriume, piirkondi, valdusi vms. eraldav (tinglik) joon maastikul v. kaardil. Riigi, linna, maakonna, valla piir(id). *Eesti–Läti piir. Riikidevaheline piir. Idas olid piiriks mäed, põhjas jõgi. Looduslik piir.*
2. mingite nähtuste, seikade levikut eraldav mõtteline joon. *Keelte ja murrete piirid. Piir kahe erineva kultuuri vahel.*
3. kahe omaette ala kokkupuutejoon, nende äär- ja eraldusjoon. *Rannas vee ja liiva piiril olid rändrahnud. Kopli ja õue piiril kasvavad vanad pajud. Seisin valguse ja varju piiril.*
4. piirjoon, mis eraldab üht abstraktset mõistet teisest v. jagab selle osadeks, nende üleminekuala v. -koht. *Silbi piir. Kaovad piirid eri teadusharude vahel. Muistendi ja muinasjutu piir pole täiesti kindel.*
5. äärmine, viimane aste, võimalus millestki, ülemmäär (v. alammäär), millest rohkemat (v. vähemat) ei peeta enam võimalikuks v. sobivaks. *Kas inimõistusel on piire? Mälul on omad füsioloogilised piirid.*
6. ⟨pl.⟩ raamid, ulatus, maht. *Filmil on omad ajalised piirid. Abiteo piirid olid algul ebamäärased. Kõik toimugu seaduslikkuse piires (EKSS 2009 sub piir).*

Johan Schimanski ja Stephen Wolfe kirjutavad oma toimetatud esseede kogumiku *Border Poetics De-Limited* sissejuhatuses järgnevalt: “Piiriuuringutes on kalduvus näha piire kõikjal ja see kalduvus iseeneses pakub juba piiriuuringutele huvi, [...] näidates piiri ja selle metafoorilist rakendatavust igasugustes kultuurilistes formatsioonides” (2007: 11). Ka käesolevas töös lähenetakse piirile väga erinevatest vaatepunktidest. Piiriuuringutes on üritatud paika panna umbkaudset raamistust või õigemini kaardistust sellest, mida piir, piirilisus ja piiripoetika endast kujutada võivad. Ühelt poolt ei taheta uurijatele mingeid piire ette seada, kuid siiski nähakse spetsiifilisuse ja ühise metodoloogia vajadust, et piiriuuringud ja piiripoetika eri uurimisvaldkondadesse midagi olulist lisada võiksid. Samas tajutakse seda, et mingit suurt universaalset teooriat pole just piiri mõiste ambivalenttsuse tõttu ilmselt võimalik luua. Ühendades endas nii teoreetilisi kui empiirilisi lähenemisi, tuleks piirile

lähenedes lähtuda konkreetsusest, juhtumipõhisusest, kuid samas mitte peljata ka esmapilgul banaalseid piire, mis meie igapäeva elu osaks on (Schimanski jt 2007: 11). Piiriuuringute n-ö algkoodi on seega juba sisse kirjutatud väike huvide konflikt ühtse teooria vajaduse ja piiri metafoorilisuse vahel.

Piir märgib nii ajalisest kui ruumilisest küljest suhet mingi horisondi ja ühenduse vahel. See tähendab seda, et piir võib olla nii horisont, limiit, äär jms, kuid samal ajal see ka suhestab neid üksuseid, mille vahel ta on. (Schimanski jt 2007: 11). Seega piir kujutab endast nende kahe piirilise tahu (lahutaja ja ühendaja) omavahelist suhet nii ajaliselt kui ruumiliselt. Sarnane kontseptsioon on ka Juri Lotmanil, kes läheneb teemale küll peaaesjalikult kulturooloogilises valguses.

Piirid võivad esineda nii füüsilisel kui kontseptuaalsel ehk sümboolsel kujul. Sümboolne piiritlemine on aluseks kategooriate moodustamisele, asjade üksteisest eristamisele. Sümboli tasandi piiriprotsessid on vajalikud ka näiteks nii individuaalse kui ka kogukondliku identiteedi loomisel. Kokkuleppelised piirid on osalised mingite inimgruppide liikumisel ühest kohast teise, katsetes mingit ala kontrollida, mille tagajärjel ilmnevad väga ühepoolsed võimusuhted (Schimanski jt 2007: 11–12). Piirid on kohal kaasa- või väljaarvamise protsessides ja fikseeritakse eraldusjoontena. Nad võivad esineda looduslikul kujul nt mäeahelike, veekogude ja soode näol, kuid kultuurilised ja diskursiivsed protsessid lasevad piiridel esineda ka esteetiliste kujutiste, narratiivide ja kujunditena, milles piiri kaasa- ja väljaarvamise funktsioon rolli mängib. Piirid on ootamise ja ülemineku kohtadeks, mis on relevantne näiteks emigrantide puhul riigipiiride ületusel, kuid ka raamatukangelaste karakteriarengus. Sellistel juhtudel, kus piirid on rohkem protsessile suunatud, milles piirid on paindlikumad ja muutuvamad, moodustuvad piiriväljad, mis muudavad kogu kontseptsiooni veel mitmekihilisemaks (Schimanski jt 2017: 149). Piir on seega relevantne mõiste väga erinevates valdkondades, alustades kultuuriuuringute, lõpetades geopoliitikaga.

Piiri kontseptsioon võib seega tekitada parajat segadust oma ambivalentsi ja kõrge semiootilise laetuse tõttu. Teisest küljest võib ta just nende omaduste pärast funktsioneerida väga laiapõhise analüüsitööriistana, mille abil avada kunstilisi tekste väga erinevate külgede alt, samal ajal tinglikku terminiühtsust hoides. Piiripoeetikaks loetakse analüüsivõtete kogumit, mis kirjeldavad institutsionaalsete, rahvuslike või üldiste piiride ületamist. (Schimanski jt 2007: 10) Käesolevas töös sõnastaksin ma piiripoeetikana erinevate

piirikäsitluste ja avaldusvormide sünteesi, nende uurimist ja selle töö puhul filmianalüüsis rakendamist.

Piiriuuringute puhul on tegu küllaltki rahvusvahelise distsipliiniga, kuid millegipärast ei mainita kusagil Juri Lotmanit, isegi kui ideed on küllaltki sarnased. Piir kui semiootiline nähtus on Schimanski piiripoeetikas küll kaudselt kohal, kuid siin töös on eesmärgiks piiri semiootilisuse küsimus Lotmani kaudu välja tuua. Käesolev töö annab seega võimaluse ühendada Lotmani kultuurisemiootilise piirikäsitluse piiriuuringute kui sellisega. Järgnev peatükk just Lotmani piiri kontseptsiooni erinevaid tahke avabki.

1.1. Kultuurisemiootiline vaade piirile

Juri Lotmanil ei ole konkreetselt piirile kui sellisele keskenduvaid kirjatükke. Raamatust *Universe of the Mind* küll leiab ühe pealkirja järgi justkui piirile pühendatud peatüki, kuid ka selles räägib ta tegelikult suures osas ikkagi semiosfäärist. Sellegipoolest on tegu Lotmani ühe kõige tähtsama ja alustpanevara mõiste ja kontseptsiooniga, mis tal mitmetes tekstides kas otseselt või kaudselt läbi käib, olgu põhiteemaks kas seesama semiosfäär või tekst või kultuur. Seejuures kipuvad need kolm Lotmani suurt kontseptsiooni sulama üheks isomorfseks massiks (Veidemann 2008: 806–807). Seetõttu on ka käesolevas uurimuses lähenetud piiri käsitluse tutvustamisel nende variatsioonidesse küllaltki vabalt. Need kolm suurt mõistet vahelduvad pidevalt, kuid see ei sega mingil moel piiri kontseptsiooni tutvustamist, kuna see funktsioneerib nende kõigi puhul üldjuhul ühte moodi. Pigem see näitabki just piiri sobituvust erinevatesse käsitlustesse ja lõpuks ka filmiteksti analüüsi.

Piir on Lotmani jaoks niivõrd oluline ja põhjanev kontsept, et see on seotud isegi tema elufilosoofiaga. Et miski omandaks tähenduse, peab see olema piiritletud: omama algust ja lõppu. Seega, et elu oleks tähenduslik, peab talle järgnema surm (Lotman 2001: 181–182). Piir on inimese enesemääratluse ja -kirjelduse aluseks, mis eristab mina teisest, oma võõrast. Nii nagu sünnib “mina”, tekib ka kultuur, luues eristuse oma ehk kõige korrastatud ja

turvalise ning võõra, kaootilise ja ohtliku vahele. Piir on omamoodi kultuuriline universaal, mis võib eraldada elavad surnutest, paigsed elanikud rändrahvastest, linna väljast, riigid ja territooriumid üksteisest, struktureerida sotsiaalseid, rahvuslikke, usulisi või ükskõik missuguseid konstruktsioone (Lotman 1990: 131). Piiri puhul on seega tegu metakirjelduse mehhanismiga, mille abil me saame objekte kategoriseerida, neid üksteisest eristada ja seeläbi ka end tunda individuaalse isikuna ehk end määratleda.

Piir on ambivalentne nähtus, olles samaaegselt nii eraldaja kui ühendaja, kuuludes üheaegselt erinevate tekstide, kultuuride, semiosfääride koosseisu (Lotman 1990: 136). Piiri kui immanentse mehhanismi seisukohalt on ta muidugi liitev element, olles kahe teksti ühendusjoon, kuid mingi teksti või semiootilise ruumi enesekirjelduse vaatepunktist funktsioneerib piir selgelt eraldajana. End kirjeldada ja teadvustada, tähendab end eristada teisest (Lotman 1999: 16).

Sellest tulenevalt, et piir on kakskeelne tsoon, võib ka väita, et Lotmani jaoks kujuneb piiri mõiste eelkõige just tõlkeprotsessidega seotud kontseptsiooniks, kuna piir käitub justkui membraani või filtrina, kuuludes ühtaegu nii semiosääri sise- kui välisruumi. Nende ruumide vahel liikuv tekst tõlgitakse ümber vastava ruumi keelde (Lotman 1999: 12). Sellises olukorras on igasuguse piiri funktsiooniks kontrollida ja kohandada semiosfääriväline sisu sisemisele vastuvõetavaks. Semiosfääri tasandil kujutab see endast oma ja võõra vahelist suhet, milles oma üritab välist ruumi ehk võõrast struktureerida (Lotman 1990: 140). Sellisel viisil luuakse üheaegselt nii seesmist korrastust kui ka endast lähtuvat välimist korrastust (samal, 142). Kujuneb arusaam, mis kuulub ja mis ei kuulu ühe semiosfääri koosseisu. See loogika on ülekantav ka tekstile, nt kui raamatu põhjal tehakse film, siis tõlgitakse sisu ja vorm filmikeelele vastavaks.

Nagu näha, siis kõik piiri ümber keerlevad kontseptsioonid ja funktsioonid (ühendamine, eraldamine, tõlkimine, uute tähenduste loomine) kerkivad pidevalt ja üheaegselt esile. Tekstid on küll piiritletud, hoides mingit struktuurset ühtsust ja identiteeti, kuid samas on nad pidevas ühenduses teiste tekstidega, end just selle kaudu pidevalt uuesti luues, arendades, identiteeti kehtestades, uusi tähendusi genereerides. Omamoodi paradoksaalselt on piir, mis eraldab semioosi suletud maailma semiootikavälisest reaalsusest, ikkagi läbitav. Väljastpoolt sisenevad tekstikillud toovad endaga kaasa uut infot, mis hakkab seesmist ruumi muutma, samas aga alludes selle ruumi koodidele ja seeläbi ka ise teisenedes (Lotman 2001: 132).

Esmapilgul võib tunduda, et piir on ühene semiosfääri, kultuuri või teksti ümbritsev mehhanism, kuid lähemal uurimisel võib täheldada, et asi on veidi keerulisem ja sellest avanevasse piiride rägastikku on kerge ära eksida. Tekstil on piirid, mis lahutavad ta tema koosseisu mitte kuuluvatest tekstidest ja märkidest ning vastandavad ta neile. See tähendab, et tekstile on omane suletus. Piirid loovad struktuursust aga ka teksti enda sees, tekst jaotub n-ö alltekstideks, mille puhul saab rääkida nende hierarhiast. Kirjandusteostes, näiteks peatükkide, stroofide jms piirid on omavahel suhetes, kus suuremad elemendid domineerivad väiksemate üle, nt peatükk stroofi piiri üle, luues nii tekstile teatud struktuuri (Lotman 2006a: 94–95). Need sisepiirid spetsialiseerivad eri piirkondi ja loovad üldist struktuursust (Lotman 1999: 20). Samalaadse analoogia saab tuua ka filmikunstist, kus film on kokku monteeritud lühematest filmilõikudest, kaadritest.

Mingisuguse seose saab luua Lotmani väitega, et teksti mõiste toimib funktsioonina, mis tähendab, et teksti võib mõista nii tervikteose kui ka selle terviku osa, kompositsioonirühma, žanri või kirjanduse kui sellise üldiselt esinevate liigendustena. Selles avaldub veel huvitav piiride nihkumise juhtum, näiteks kui autori ja publiku ettekujutused mingi teksti lõpetatusest erinevad, siis nihkuvad vastavalt kodeerijale ka teksti piirid. Selle mõtte taga on eeldus, et tekst sünnib looja ja auditooriumi vaatepunktide lõikumisel. Kolmanda komponendina on oluline, et objekti ka tajutaks tekstina ehk et sel oleks kindlad struktuuritunnused (Lotman 2001: 132–133).

Siinkohal, pärast tekstisiseste struktuuride avamist, ongi hea jätkata *tekst tekstis* kontseptsiooniga, mille puhul piirid teksti sees eristatavaid tasandeid loovad. *Tekst tekstis* situatsioonis lülitatakse ühelt semiootilise mõistmise süsteemilt teisele vastavalt mingi teksti osa kodeeritusele. Läbi selle tuleb esile piiride tinglikkus ja liikuvus ehk mingit teistsugust koodi rakendades muutub ka piiride positsioon teksti suhtes. Lotman toob näiteks barokiajastu kunsti, milles kunstiteos tihti enda raamidest välja tahtis murda nii, et ka raam lülitati kunstiteose koosseisu. Kõige lihtsamal kujul esineb tekst tekstis läbi topeltkodeerituse ehk *pilt pildis, film filmis, teater teatris* laadi olukordades (Lotman 2001: 84–85).

Tulles nüüd aga ühe piiri variatsiooni ehk raami juurde, liigume rohkem filmikunstile ikooniliselt omase piirilise poole, kuna ekraan pole ju midagi muud kui raamitud portaal või aken kunstilisse maailma. Lotman (2006a: 354) sõnab, et „Pildi raam, näitelava äär või ekraani piirid on oma universaalsusesse suletud kunstilise maailma piirid.“ Sinna raamide

sisse (või filmikunsti kontekstis kaadrisse) jääv „[...]kujutab endast lõpmatu maailma lõplikku mudelit” (sammas, 354). Seejuures ei asenda kunsteos ühes oma piiritluse ja lõplikkusega tegelikkust modelleerides üksnes mingit episoodi sellest, vaid kogu reaalsust selle terviklikkuses. Iga üksiktekst modelleerib samal ajal nii mingit üksikut kui ka universaalset objekti. Seega kerkib esile kaks aspekti, mille alusel tekst reaalsust modelleerib. Esiteks mütoloogiline aspekt, mille puhul modelleerib tekst kogu universumit. Teiseks faabula-aspekt, mis väljendab tegelikkuse üksnes mingit osa modelleerimises (Lotman 2006a: 356).

Isegi kui tekst üritab asendada kunsti reaalsusega ehk olla täiesti läbipaistev, siis paratamatult luuakse ikkagi universaalse loomuga mudel, mis tegelikkust mütologiseerib, nt filmis läbi montaaži või isegi puhtalt läbi selle, missugused objekti osad kaadrisse ja sealt välja jäävad. Mütologiseeriv aspekt on seotud piiriga, samas kui faabula-aspekt proovib seda lõhkuda. Kunstiline tekst ongi rajatud nende kahe aspekti konfliktile, mille tulemusel tekib meile juba tuttav piirisituatsioon: tekst tahab justkui oma piiridest välja murda või neid sootuks eirata (Lotman 2006a: 357).

Lotmani piirikäsitlust saaks kokku võtta kolme (või nelja) funktsiooniga, mida Rein Veidemann ja Daniele Monticelli Lotmani tööde puhul välja toovad: 1) piir kui eraldaja ja lahutaja; 2) piir kui ühendaja ja siduja; 3) piir kui tõlgendaja ja vahendaja (Veidemann 2008: 804). Monticelli toob küll kolmanda funktsioonina välja piiri kui uute tähenduste looja ja kui kõrgema semiootilise aktiivsusega ruumi ning määrab tõlke funktsiooni hoopis piiri kui liitekoha juurde, milles piir on kui membraan ning vastuvõttev mehhanism. Samas näeb Monticelli neid kõiki kolme tõlkeprotsessi osalistena, mida ei tuleks vaadelda kui üksteisest eraldiseisvaid alternatiive, vaid kui samaaegselt eksisteerivaid kompleksseid protsesse (Monticelli 2008: 193; 2019: 393). Need kolm funktsiooni on ka käesoleva töö piiripoeetilise analüüsi aluseks.

1.2. Piiripoetika filmis

Filmikunst on juba oma süvaolemuses seotud piiri ja piiritlemise kontseptsioonidega. Nii nagu igasugusel tekstil, on ka filmil algus ja lõpp, ta on ajaliselt piiritletud. Kuid lisaks sellele eksisteerib ka n-ö ruumiline piiritletus ehk küsimus kaadri piiridest, filmisisest ja -välisest, diegeetilisest ja ekstradiegeetilisest, samuti ekraanist kui piirist filmi ja vaataja vahel. Filmi piiripoetikast lähtudes uurida, tähendab tuua välja neis peituvaid piirilisuse aspekte ehk piiri mõistest lähtuvalt tuua välja, millised on need printsiibid, mille alusel filme luuakse ja läbi mille nad oma erilise efekti saavutavad. See on ka kinopoetika eesmärk: väljendada, mis alustel filmid luuakse ja mis vahenditega nende mõju saavutatakse (Bordwell 2008: 23). Seega ongi järgnev, teoreetilistest lähtekohtadest ülevaadet andev osa liigendatud filmi erinevaid tasandeid silmas pidades, liikudes kaadrikult kaadrile ja sealt edasi montaaži tasandile.

1.2.1. Kaadrik

Filmikeele põhiühikuks peetakse kaadrit kui kõige väiksemat montaažiühikut. Kaadri saab omakorda jagada kaadrikuteks ehk liikumatuteks piltideks, mida kindlal kiirusel (traditsiooniliselt 24 pilti sekundis) üksteise järel esitades, tekib illusiooni liikumisest. Nii üksikud kaadrikud kui ka liikuv pilt esinevad tasapinnalises ja raamiga piiratud vormis (Aumont jt 2012: 23). Kaadriku näol on väga selgelt tegu ühikuga, mis tekib piiritlemise tulemusel. Kaadrik iseeneses tähendabki ju raami, sest prantsuse keelest, kust ka meile kaadriku nimetus tuleb, tähendab *cadre* justnimelt maaliraami või filmipildi kujuteldavat piiri. See raam määrab ära, mis jääb filmis kaadrisse ja mis jäetakse sellest välja ning lõigatakse ära (samas, 24). Ka ingliskeelset sõna *frame*'i kui raami kasutatakse üksik-kaadriku tähistamiseks. Mõlemad mõisted tulenevad sellest, kuidas filmilindil meenutab üksik kaadrik raamiga piiratud pilti. Selles mõttes on raam ja kaadrik ühetähenduslikud.

Kinos on raamil oluline roll, see ei eksisteeri üksnes neutraalse piirina, vaid ta loob kindla vaatenurga, mis defineerib vaataja jaoks kujutatava. Raamimine (kadreerimine) mõjutab

kuvatava pildi raami suurust ja kuju, ekraanisest ja -välist ruumi, vaatenurka (Bordwell 1986: 162-163). Kujutatavat ruumi mõjutab ka kuvasuhe või formaat, millel film on üles võetud. Tänapäeval levinud laiformaat (1:1.66) mõjutab ka kompositsiooni, mille alusel kaadrid üles ehitatakse, laiformaat soosib näiteks just horisontaalset kompositsiooni, kuna ekraan kujutab endast põhimõtteliselt piklikku riba (samas, 165). Nii kujuneb ka ettekujutus filmiruumist, mis piiritlemise ja kadreerimise tulemusena sünnib. Me tajume vaatajatena seda kui reaalselt maailma, kuid näeme sellest vaid mingit osakest, sest kujutise suurust piirab raam. Selle raami sisse jäävat ruumi osa nimetatakse 'väljaks', mis ühes välisvälja ehk kaadri piiridest väljapoole jääva kujuteldava ruumiga moodustavad ühtse filmiruumi (samas, 28). Niimoodi tekib kunstiline ruum, mis eksisteerib piiritu maailma mudelina (Lotman 2006: 354).

Kaadriku puhul on tegemist vaataja jaoks normaaltingimustes peidetuks jääva, kujuteldava maailmaga, justnagu filmi aatomiga (Eichenbaum 1982). Film on ajaline meedium ja filmi vaadates on iga kaadrik seotud temale eelneva ja järgneva kaadrikuga, mis kokku kaadri moodustavad. Nii nagu film on ajaliselt piiratud, on ka kaadrid kõige väiksemate montaažiühikutena ajaliselt defineeritud. Kaadrik on aga ajatu, olles väljavõte filmilindist ning omades omaette nähtusena hoopis rohkem fotograafilisi kui filmilikke omadusi (Lotman 2004: 97). Siin tekib küsimus filmi ja fotograafia vahelistest piiridest ja jagatud tunnustest.

Seega on asjakohane uurida kaadriku puhul just nende ajast sõltumatuid fotograafilisi või maalilisi omadusi. Nt kompositsiooni ehk seda kuidas kaadrisse mahtuvad objektid üksteisega suhestuvad nii kaadri sees kui ka eri kaadrite vahel. Lotman toob välja kaks eri kategooriat, mille alusel seda suhtelisust tähele panna. Esimene neist puudutab puhtalt kaadrisse jäävaid objekte ja nende vahel kujunevaid semantilisi suhteid. Teine ja sagedasem viis objekte kõrvutada on mooduse järgi. Moodus kujutab endast viisi, kuidas mingi objekt on kaamera poolt ülesvõetud. Sinna alla käivad valgustus, rakurss, fookus, kaamera liikumine jms, mis lasevad kindlaid objekti omadusi rõhutada või neid mingist kindlast küljest esitada (samas, 97). Nende kahe kompositsioonikategooria dünaamika loob filmimaailma semantika.

Kokkuvõtvalt võib kaadriku kohta öelda, et tegu on uurija pärusmaaga, mis on uuritav käsitsi filmilinti inspekteerides, digitaalse filmi puhul vastavat tarkvara kasutades või filmi lihtsalt pausile pannes. Kaadriku puhul saab analüüsida tema kompositsiooni, kadreeringut, ehk seda,

mis jääb kaadriku piiridesse ja kuulub filmiruumi ning mis kujul või ulatuses see juhtub, mis objektid sinna kuuluvad ja kuidas nad omavahel suhestuvad.

1.2.1. Kaader

Filmimaailmale on omane tema liigendatus kaadriteks, mis lubab luua kombinatsioone, mis pärismaailmas võimalikud ei ole — tulemuseks on kunstiline tekst. Lotman väidab, et kaader saavutab niimoodi omamoodi vabaduse, mis on omane sõnale, mis tähendab, et kaadrit on võimalik eraldada ja ühendada “teiste kaadritega mõtteliste, mitte loomuliku külgnevuse ja ühendamise seaduste järgi, kasutada ülekantud — metafoorses ja metonüümilises — tähenduses” (Lotman 2004: 42). Filmikaadrite sõnadega võrdlemine sisaldab eneses küsimust filmi keelelisusest, sest nii nagu loomulik keel kujutab endast diskreetset ehk mittepidevat süsteemi, mis koosneb sõnadest, lausetest, silpidest jne, siis ka filmiteksti annab samamoodi tükeldada.

Kaader on ajaliselt piiratud minimaalne filmilõik, mis koos teiste kaadritega moodustab filmi. Seega võib kaadriks pidada filmilõiku, mis jääb kahe kaadri vahetuse vahele. Ta on diskreetne tervik, mis loob katkevuse, liigendatuse ja mõõdetavuse nii filmiruumis kui filmiajas. Ruum ja aeg osutuvad kaadris tervikuna kokku saades aga vastandlikeks, sest igasugust reaalselt eksisteerivat ruumi saab filmis ajaliselt kujutada, see tähendab, liigendada see kaadriteks. Ruum sõltub seega ajast ja on kaduv, eksisteerides vaid hetkes. Lisaks on kaadrite järjekord kunstilise koodi poolt kontrollitud, st nad on rakendatud kunstilise idee edasiandmise teenistusse. Just piir on kaadri ja ka filmiteksti kui terviku enda üheks põhielemendiks, mis teeb eristuse kunstilise ja mitte-kunstilise ruumi vahel. (Lotman 2004: 42). See avaldub filmi liikuva kujutise liigendamises väiksemateks osadeks. Filmitegija jaoks läheb liigendamine kaadriku tasandini välja, samal ajal kui vaataja seda ei teadvusta, tema võtab kaadrit ühtse tervikuna ning tajub muutust kujutise osade vaheldumises (sammas, 43).

Me saame ka kaadrit, sarnaselt kaadrikule, analüüsida kadreeringu võtmes ehk uurida seda, mis jääb piiride sisse ja mis mitte. Kuid kaadri kui ajalise ühiku puhul saab olulisemaks just liikumine nii ajas kui ruumis. Sinna alla kuuluvad küsimused kaadri kestusest, ajalisusest ja ajatusest ja lõpuks siis liikumisest või liikumatusest (Aumont jt 2012: 46–47). See tähendab,

et kaamera liikumise tõttu saame me rääkida pildi piiride nihkumisest kujutatavate objektide suhtes (Bordwell jt 1986: 174). Erinevaid piiri nihutamise viise — Lotmani sõnastuses mooduseid — on igasuguseid. Dünaamiline võte, mille puhul operaator panoraamib, suumib, liigub objektiga kaasa vms mõjutab seda, kuidas me filmiruumi vaatajatena tajume. Kaader ei ole seega staatiline, kahe sama moodusega ülesvõetud kadreeritud kaadriku ühendamise tulem, vaid tegu on dünaamilise nähtusega, mille piires toimuv liikumine võib genereerida tähendusi (Lotman 2004: 45). Kaader loob oma piire pidevalt ümber, avades vaataja jaoks uusi vaatepunkte.

Kaadri liikuvus avaldub nii ruumi tasandil, kus see kontrollib piiri kaadrisisese ja -välise vahel, kui ka ajas, kus see mõjutab vaataja taju selle kestusest ja rütmist (rütm on väga tihedalt seotud ka muusikaga). Kiire kaamera liikumine ja lühike kaadrikestus loovad näiteks tunnetuse pingelisest ja äkilisest olukorrast, samas kui pikk ja staatiline kaader saavutavad hoopis vastupidise efekti (Bordwell 1986: 179–180). Kaadri plastilisus võib filmi raames luua ka enda motiive või mustreid, andes filmile tema stilistilise vormi. Korduvad motiivid kaamera liikumise näol võivad panustada kas mingi narratiivi edasiandmisesse või siis funktsioneerida lihtsalt filmi vormilis-esteetilise omapärana (samas, 181). Ajalisuse puhul sekkub mängu ka prantsuse *cadre*'i alternatiivne tähendus, milles raam kujutab filmistruktuuri üksust, mis on ühe ülesvõttega jäädvustatud ehk ajaliselt piiratud kaader (Lotman jt 2022: 123–124).

Piir täidab kaadri kui eraldiseisva terviku suhtes endiselt eraldavat funktsiooni, andes kaadrile diskreetsuse, kindla ajalise kestuse ja jagades filmiruumi kaadrisiseseks- ja väliseks. Kuid võib täheldada ka piiri siduvat funktsiooni, mis avaldub näiteks kaadriku kaadriks ühendamisel. Lisaks genereerib ta seekord ka uusi tähendusi kui kaamera liikumise käigus siseneb kaadrisse uusi objekte või vaatepunkt nihkub, ilmutades nii objekti uusi külgi, mis siis suhtes teiste objektidega potentsiaalselt uusi tähendusi loovad. Nii saab kaadris toimuda ka piiride ületamine ja Lotmani idee (1999: 16), et piirialadel toimuvad kõige aktiivsemad semiootilised protsessid, mis sealt siis tuumstruktuuridesse sööstavad, on sellise olukorra kirjeldamiseks täiesti rakendatav. Paralleel kaadri probleemiga on täiesti olemas kui kaamera liikumise tagajärjel tuleb esiplaanile hoopis uus objekt või selle uus omadus. Väljast sekkub uus vorm, mis kaadri kompositsiooniliselt ümber struktureerib.

Omamoodi lugu on aga fikseeritud vaatepunktist üles võetud kaadritega, milles liikumine toimub küll ajas, kuid pildil endal on kõik objektid staatilised. Seda liikumatu ja liikuvuse vaheala, liminaalset aegruumi, võiks iseloomustada aegluse mõistega, millest tuleb juttu edaspidi just aeglusele ja ootamisele pühendatud alapeatükis. Praegu olgu öeldud nii palju, et sel puhul omandab ka piir mitmemõõtmelisuse ja ruumilise ulatuvuse, mida siis piiriruumiks või perifeeriaks võiks nimetada.

1.2.2. Montaaž

Montaaži võib käsitleda kõige lihtsamalt kui ühe võtte või kaadri ühendamist temale järgneva võtte/kaadriga. See ühendamine võib aset leida erinevatel viisidel, nt sissehajumise (*fade-in*), läbisulandumise (*dissolve*) või kõrvalelükkamise (*wipe*) abil, milles kujutis vahetub ajapikku, kuid kõige tavalisem viis kaadri vahetuseks on lõige (*cut*), milles kujutis vahetub silmapilkselt eriefektideta (Bordwell jt 1986: 200). Seega lisandub montaaži tasandil filmikunstis kombinatsiooni ja korraldamise telg, milles väljendub üks filmi selgemaid tunnusoone. Montaaži kolme põhilise operatsiooni — valiku, järjestamise ja seostamise — tulemusel sünnib eraldiseisvatest osadest moodustuv ühtne filmiline tervik. Montaaži käigus seatakse kaadrid soovitud järjekorda ja pannakse paika nende ajaline kestus (Aumont jt 2012: 57–61).

Kui üldiselt leitakse, et montaaž on filmile ainuomane, siis pole erilaadsete elementide kõrvutamise ja jadasse seadmise praktika kunstitähenduste kujundamises midagi ainulaadset. Siin tuleb taaskord võrdlus keelelisusega. Kui enne mainisin kaadri ja sõna paralleeli, siis nüüd montaaž kujutabki endast nende sõnade lauseteks seadmist. Kunstitekst erineb tavalisest tekstist viisi poolest, kuidas ta informatsiooni edastab. Kui mittekunstilises tekstis on oluline see, mida öeldakse, siis kunstilise teksti puhul on see, kuidas öeldakse ehk tähele hakatakse panema keelt ja koodi, mida kasutatakse, kuna tihti peab vastuvõtja mingi teksti tarbimise käigus alles vastavat keelt õppima hakkama. Nii tarbib ta ühel ajal nii teose sisu kui ka keelt, milles see edastatakse. Seega pole keel kunstilise kommunikatsiooni aktis ennustatav süsteem (Lotman 2004: 79–80). Kunstiline tekst peab olema paradoksaalselt nii ennustatav kui ka ennustamatu. (samas, 81)

Montaaž võib kaadreid suhestada erineval moel. Saab rääkida graafilistest, rütmilistest, ruumilistest ja ajalistest suhetest. Läbi graafilise montaaži võib üritada saavutada kas sujuvat üleminekut ühelt kaadritl teisele või siis vastupidi järsku kontrasti. Graafilised seosed võivad endast kujutada sarnaseid kujundeid, värve, valgust või liikumise kiirust ja suunda kaadrite vahel. Kõik oleneb sellest, missugust efekti režissöör saavutada tahab (Bordwell jt 2016: 202–203). Rütmilise suhte kaadrite vahel määrab ära nende kestus võrdluses üksteisega. Filmi tempo on ühtlasem kui kõik kaadrid on enam-vähem sama pikad, tempo kiireneb kui kaadrid lähevad järjest lühemaks. Muidugi sõltub filmi rütm ka montaaživälistest teguritest nagu misanstseen, kaamera liikumine ja kujutatava üleüldine kontekst, kuid sellegipoolest on montaažil väga oluline roll filmi tempo määramisel (samas, 205–206).

Montaaži abil on võimalik ka filmiruumi konstrueerida. Näiteks pakub see võimalust omavahel ühendada ruume, mis muidu asuks üksteisest täiesti eemal, need just mingisuguse sarnasuse või erinevuse kaudu liites. Nõukogude filmitegija Lev Kulešovi järgi sai nime Kulešovi efekt, mis montaaži abil erinevate objektide vahel tähenduslikke seoseid lõi. Selle montaažitehnika ruumide ühendamisele keskenduv allvorm tekitab nii vaatajas ka uudseid ruumilisi assotsiatsioone. Lisaks võib montaaž luua kujutatava ruumi dimensioonide ja selles tegutsevate tegelaste suhete osas hoopis teadmatust ja ambivalenti. Veel on kaadrite ajalisi suhteid korrastav montaaž. See tähendab, et montaaži abil on võimalik manipuleerida sündmuste järjekorra, kestuse ja sagedusega (samas, 207–208). Kui eesmärk ongi kaadrite vahele luua sidusust ja peita nende diskreetset loomust, siis seda mõistetakse termini *continuity editing* all (Bordwell jt 1986: 210).

Montaaži puhul tuleb kõige selgemalt esile piiri liitev funktsioon, eriti kontinuaalsust taotleva montaaži puhul, kus kaadrid on pandud mingite ühiste tunnuste abil ühist filmiruumi looma. Kuid lahutamine ja liitmine käivad käsikäes, mistõttu ei saa ka piiri lahutavast funktsioonist üle ega ümber. Seda võib kohata just siis kui filmis üritatakse luua kontrasti kahe episoodi vahel. Kaadreid üksteisega kombineerides, neid omavahel suhtesse pannes, genereeritakse ka uusi semantilisi variatsioone. Mingis ühes kaadris sisalduv informatsioon ületab kaadritevahelise piiri ning tungib mõtteliselt teise kaadrisse, kus ta sealse kujutisega suhte loob. Režissöör või monteeriija määrab vastavalt vajadusele montaaži eripära, mis paneb paika ka piiri funktsiooni. Õigem oleks võib-olla seega rääkida hoopis piirilisest dominandist, sest reaalsuses leiavad eri piirilise protsessid aset samaaegselt, kuid mingi piirilise funktsioon või aspekt paistab teiste seast rohkem välja.

Selle kirjeldamiseks sobib dominandi mõiste. „Dominanti võib defineerida kui kunstiteose fokuseerivat koostisosa, mis valitseb, määrab ja transformeerib ülejäänud osi [...], mis määrab ära teose spetsiifika“ (Jakobson 2014: 240) Piiriline dominant võiks olla seega seesugune piiri funktsioon, mis on mingile objektile kõige iseloomulik, mis määrab selle objekti olemuse ja suhte teiste objektidega.

1.2.3. Vertikaalne montaaž

Lühidalt tutvustan ka heli ja pildi kombineerimist, mida tuntakse vertikaalse montaaži all. Sergei Eisensteini vertikaalse montaaži idee toetub analoogiale, mille järgi nii nagu orkestri partituuris moodustavad eri instrumendid harmoonilise terviku, nii ka filmikunstis kui audio-visuaalses tervikus tuleb erinevad elemendid nagu pilt ja heli omavahel harmooniasse seada (Thompson 1981: 257). Film on seega vertikaalselt kompleksne, mis tähendab, et vaataja peab olema suuteline tajuma mitmeid elemente korraga ja nende vahel ka tähenduslikke seoseid looma (samas, 259).

Aumont jt (2012: 66) räägivad oma *Filmiestetikas* laiendatud montaaži printsiibist, „[...] mis juhib filmi visuaalsete ja heliliste elementide organisatsiooni või nende kokku seadmist neid ühildades, neid järjestikku seostades ja/või nende kestust reguleerides.“ Thompson (1981: 259) leiab, et vahel tuntaksegi, et mingi film on igav sellepärast, et filmi elementide mitmekesisus taandatakse vaataja poolt minimaalsele narratiivsele informatsioonile ja seega ei tajuta filmi kogu tema elementide rikkalikkuses.

Siin on asjakohane sisse tuua Viktor Šklovski (2014: 23; 35) kummastuse mõiste just selles osas, kuidas kunsti eesmärgiks on tajuprotsessi pikendada, lõhkuda seda automatiseeritust, mis mitte-kunstilistele tekstidele iseloomulikuks on ja seeläbi ka nt just filmikeele tasandite omavahelisi suhteid tähele panna. Teisisõnu viia mingi objekt „harjumusliku taju sfäärist uude taju sfääri, s.o iselaadne semantiline muutus“ (samas, 33). Nii tekitatakse lugejas/vaatajas omamoodi hämmingut ja imestust. Filmi kõiki eri kihistusi korraga vaadeldes peaksidki nii nägemis- kui kuulmismeel pidevalt harmoonias tegutsema, see tähendab, et filmi vaatamine ei tohiks olla automatiseeritud protsess, vaid see nõuab kogu informatsiooni vastuvõtmiseks täit ja pidevat tähelepanu kõikidele filmielementidele. Selline oleks ideaalolukord, mille puhul võib küsida, kas see reaalsuses üldse võimalik on. Kummastuse

võtte proovibki justkui vaatajat abistada, teda n-ö ärkvel hoida, tuletades talle filmi erinevaid tahke ja nende suhteid meelde.

1.2.4. Ootamine kui piirisituatsioon

Omamoodi liminaalse olukorrana võiks tõlgendada liikuva ja liikumatu vahelist ala, mida iseloomustab aegluse mõiste. Aeglus võib luua tunnetuse ajast, kuid seejuures tekitada ka eksistentsiaalset igavust, mingit omamoodi ootamistunnet (Boer 2015: 4). Võib-olla paistab aegluse ja ootamise vahele paralleeli loomine mõnevõrra arbitraarsena, kuid ajas eksisteerida ja selle möödumist tunnetada tähendab ka oodata, loota mingi murdepunkti ja piiriületuse peale. Henk van Houtum ja Stephen Wolfe (2017: 129) kirjutavad, kuidas “Piiri võib tõlgendada kui ootamisakti. Piir tekitab paigalseisu, vahemaa ning eralduse ajas ja ruumis.”

Üheks aegluse loomise vahendiks on pikk kaader, mille märgivad ära peaaegu kõik teemaga tegelenud filmiteoreetikud. Kuigi ka üksnes pikast kaadrist aegluse loomiseks alati ei piisa (Rood 2016: 26). Teine suurem aegluse tekitaja on staatilisus, mis loob ühenduskohti aeglase filmi ja fotograafia vahel. Foto ja filmilõik staatilisest objektist on omavahel küllaltki sarnased, kuid peamine erinevus esineb kestuses, see tähendab, et fotot võib igavesti vaadata, kuid kaader saab lõpuks läbi ehk on ajaline. Aeglane film kui selline eirab ka tihtipeale filmikunsti konventsiooni kujutada liikuvaid objekte ning juhib tähelepanu hoopis võtte materiaalsusele, kestusele ja objektile ning tema staatilisusele (samas, 35).

Aegluse funktsiooniks filmis on tekitada vaatajas aja sügavamat tunnetamist ja mõistmist. Filmiruum ise saab olulisemaks ja vaataja hakkab tähele panema detaile ja üldist kompositsiooni, mida narratiivi varjust muidu tähele ei paneks. Seetõttu on ka aeglased filmid tihtipeale minimaalsema narratiiviga ning pakuvad suuremat tõlgendusvabadust, mis ei tähenda aga, et minimalismi tõttu peaks olema filmis hästi palju peidetud tähendusi, mida vaataja sealt välja peaks tõlgendama. Aeglus nõuab siiski vaatajalt suuremat aktiivsust filmi ja tema narratiiviga kaasas käimiseks (Rood 2016: 32–33).

Filmi võimuses on mingi iseendaga piirnev hetk muuta ajaribaks ja seeläbi aega igavikustada, mida omakorda võiks vaadelda kui aja peatamist, koondamist mingisse hetkesse (Veidemann 2001: 254). Ootamine on siinkohal tõlgendatav kui piirilise ajaline väljendus, protsess.

1.2.5. Palimpsest

Kuna filmis “Viimased ja esimesed inimesed” on väga silmapaistev roll mängida erinevatel II maailmasõja mälestusmärkidel, mis saavad filmis hoopis uue konteksti, siis on ka seda sobilik uurida piiripoetika võimaluste raames. Palimpsest on “pärgament, millelt varasem kirjutus ähmastatud v. kustutatud ja uus peale kirjutatud. *Kemikaalide abil õnnestub mõnikord palimpsesti algupärasest teksti taastada.*” (EKSS 2007 sub **palimpsest**). Kultuuriline palimpsest toetubki sellele analoogiale ja kujutab endast võimalust vaadelda mingeid fenomene või tekste, mis pole esmapilgul üksteisega seotud, kuid mis on siiski üksteisega kas aja või ruumi kaudu põimunud, nii üksteise tähendusi mõjutades. Selle põhjal saab uurida erinevaid intertekstuaalseid seoseid objektide vahel minevikus ja tulevikus, eri ajastu kontekstides (Kinossian jt 2017: 90).

Püsivad seosed minevikuga lammutatakse laiali. Piirid mineviku ja tuleviku vahel nihkuvad, toimub teavete ülekanne ja tõlkimine ning seeläbi ka objektidele uute tähenduste loomine nende uues kontekstis ja meediumis. Palimpsesti teema saab siduda nii Lotmani (2006b) käsitlusega *tekst tekstis* struktuurist kui ka Gerard Genette'i parateksti mõistega. Kuna filmis kujutatavate mälestusmärkide tähendus iseeneses, filmis kui suletud tekstis, erineb nende pärismaailmsest tähendusest, mis sisestatakse filmi sfääri ümbritsevate eri laadi seletavate tekstide poolt, on asjakohane parateksti kui liminaalse tsooni kontseptsioon sisse tuua.

Parateksti moodustavad mingit põhiteksti ümbritsevad materjalid, mis küll otseselt ei kuulu selle teksti koosseisu, kuid siiski lisavad sellele mingit teavet või lisaväärtust. Genette nimetab parateksti omamoodi läveks, defineerimata alaks tekstisisese ja -välise vahel (1997: 1–2). Mälestusmärkide ajalooline kontekst lisandub filmile just nt läbi režissööri kommentaaride, filmikriitika, ajalooramatute jms.

Piiripoetika ühendab endas erinevaid piirikäsitlusi, mille tulemuseks on eri kontseptsioonide süntees. Ühelt poolt on tegu Lotmani piirikäsitlusega, mille keskmes on olulised sellised märksõnad nagu tõlge ja tähenduste genees ning teiselt poolt piir kui puhtalt vormiline üksus, mis eristab ja kategoriseerib, ilmutab ja kirjeldab. Olgu mainitud, et erinevaid piiri tüüpe rakendatakse analüüsis vastavalt vajadusele ja aktuaalsusele, st üldjoontes tuuakse välja objekti või episoodi dominantne piir ehk kõige selgemalt esile tulev piiri tüüp, mis mingit

konkreetsset olukorda kõige paremini kirjeldada suudab. Laias laastus jaguneb piir tüpoloogiliselt Juri Lotmanile toetuvalt neljaks: lahutaja, ühendaja, tõlkija ja uute tähenduste generaator — neid funktsioone kasutan ka käesolevas töös analüüsi alusena. Tõlkijana tähistab piir kakskeelset tõlkefilrit, mis kannab tähendused ühest semiootilisest ruumist teise. Piir kui uute tähenduste loojana lisab tõlkeprotsessi tulemusel aga teatele midagi, mida see varem ei sisaldanud. Täpsemat piiri tüpoloogiat siin töös looma ei hakata.

2. Filmist „Viimased ja esimesed inimesed“

“Viimased ja esimesed inimesed” on Islandi helilooja Jóhann Jóhannssoni režiidebüüdiks. Film esilinastus 2020. aastal 70. Rahvusvahelisel Berliini Filmifestivalil. Tegu on žanripiiridega mängiva filmiga, milles futuristlikud sotsialismi vaimus püstitatud monumendid hakkavad ulmekirjandusliku teksti ja muusika koosmõjus genereerima uusi tähendusi. Oma esialgsel kujul oli tegu multimeedia teosega, kus visuaal saatis *live*'is kõlavat orkestrimuusikat ja Tilda Swintoni poolt esitatavat teksti. Sellisel kujul esitati teost esmakordselt 2017. aastal Manchesteri rahvusvahelisel muusikafestivalil.

Film on loodud inglise kirjaniku Olaf Stapledon 1930. aastal ilmunud samanimelise romaani ainetel. Raamatus paneb Stapledon kirja inimkonna ajaloo alates olevikust kuni kahe miljardi aasta kaugusele tulevikku. Filmis käsitletakse raamatu viimast kaht peatükki, milles antakse edasi inimkonna viimase ehk 18. põlvkonna lugu. Viimased inimesed on avastanud viisi, kuidas võtta ühendust eelnevate inim põlvkondadega, käesoleval juhul on selleks filmi vaatav inimene, pöörduetakse justkui otse tema poole. Meile kirjeldatakse tuleviku inimeste ühiskonda, kultuuri, filosoofiat, anatoomiat jne, kuid avaldatakse ka ühenduse võtmise põhjus: nende maailm on muutumas elamiskõlbmatuks naabertähe elukaare kiirenemise tõttu.

Filmil on seega kolm tasandit: 1) visuaal, mille moodustavad kaadrid Jugoslaavia rahvaste teise maailmasõja kannatuste ja tuleviku religiooni, rahvuste ja klasside ülese utopia ülistamiseks püstitatud mälestusmärkidest ja arhitektuuriobjektidest; 2) peale loetud tekst, mida esitab vaatajaga suhtlev Viimane Inimene; 3) muusika, mis filmi rütmi dikteerib ja visuaali ning narratiivi tervikuks kokku seob. Tutvustan neid tasandeid nüüd lühidalt ka eraldi.

Film on üles võetud must-valgele 16 mm filmile. Filmi visuaalse sisu saab jagada laias laastus kaheks: mälestusmärgid maastiku taustal, mis on kujutatud must-valgelt ja Viimast Inimest

märkiv roheline raadiolaine (või võnkuv punkt) mustal taustal. Erandlik kaader, milles samuti filmis värv esineb, kujutab punast kera mustal taustal — päikest.

Millega on filmis kujutatavate mälestusmärkide puhul tegu? Kohalikes keeltes (serbia, horvaatia, sloveenia) kutsutakse neid spomenikideks, mis tähendab otsetõlkes mälestusmärki. Filmis on neilt nende originaalne tähendus eemaldatud ja ehk peaks neid seetõttu analüüsis tähistama neutraalsema sõnaga kui monument või mälestusmärk¹, mis annavad nendele struktuuridele juba mingi kindla tähendusvarjundi. Siiski tunnen, et kuna monumendist tuletatakse ka sõna monumentaalne (suuremõõtmeline), mis on väga kohane kirjeldama kõiki filmis kujutatavaid tahutud vorme, siis on ka õigustatud viidata neile kui monumentidele ja seega omakorda ka mälestusmärkidele.

Need on Josip Tito juhitud Jugoslaavia Föderatiivse Sotsialistliku Vabariigi ajal püstitatud mälestusmärgid, mille eesmärgiks oli austada rahva kannatusi teises maailmasõjas. Kuid need monumendid mitte ainult ei mälestanud kuritegusid, mida rahvas natsiokupatsiooni tagajärjel pidi taluma, vaid ülistasid ka revolutsiooni, mis Tito partisanide juhtimisel okupatsiooniväed alistas. Neid monumente püstitati suurel hulgal üle terve riigi, see oli osa Tito plaanist luua vendlusele ja ühtsusele toetuv riik ja monumendid olid selle väljendajaks. Monumentide täpne arv pole teada, kuid arvatakse, et neid püstitati ajavahemikus 1950-1990 kokku üle 40000. (Niebyl 2016a)

Mälestusmärgid on oma stiililt monumentaalsed, brutalistlikud, abstraktsed, futuristlikud. Idee nende stiili taga oli luua tulevikku vaatavat ja suunatud kunsti, mis pidi sümboliseerima ühtse ja progressiivse rahva tahet luua idülliline sotsialistlik tulevikuutoopia. Seetõttu rakendati monumentide püsitamisel vorme, mis ei oleks seotud mineviku ja selle klassikalismate figuratiivsete vormidega. (Niebyl 2016b) Umbes nii kuulutasid 20. sajandi alguses oma manifestides ka Itaalia futuristid: minevik tuli hävitada, et luua uus ühiskond, uus kunst, mis oleks progressiivne, liikuv, tulevikku vaatav.

¹ Mõisteid mälestusmärk ja monument kasutatakse käesolevas töös läbivalt sünonüümidena, kuna monumendi etümoloogia on seotud ladina verbiga *monere*, mis tähendab meenutama.

Futuristlikke monumente kujutavale pildireale loetakse peale tekst, mis on adapteeritud Olaf Stapledoni ulmeromaanist. See *voice-over* tekst moodustab filmi ainukese narratiivse üksuse. Stilistiliselt mõjub see suurema osa ajast kirjeldava ajaloolise dokumendi või filosoofilise mõtisklusena inimese kohast ilmaruumis. Narratiiv on seega nii iseeneses kui ka esituse poolest väga minimalistlik ja lihtne. Tilda Swintoni esituses kõlab lugu ratsionaalselt, ilma suuremate emotsioonideta, võib öelda, et isegi veidi akadeemiliselt. Iga sõna ja lause öeldakse välja rahulikult, kiirustamata. Film algab isegi sõnadega „Kuula kannatlikult“ (*Listen patiently*), justkui hoiatades vaatajat, et see film end kergelt kätte ei anna, kutsudes vaatajat rahulikult ja kiirustamata filmi jälgima. Fraaside ja mõtete vahele jääb vahel lühemaid, vahel pikemaid pause, mis laseb tekstil ühelt poolt kergelt vaatajani jõuda, kuid samas tekitab ka ootust selle ees, mis edasi saab.

Kui esimene pool jutustusest kirjeldab viimaste inimeste välimust, kombeid ja ühiskonda, siis teine pool kirjeldab viimaste inimeste kitsikust ja muret, kui nende maailma ootab vältimatu lõpp. Peale aastapikkust mediteerimist transiseisundis võetakse üheskoos vastu kaks otsust: levitada inimkonna seemet kogu universumi ulatuses, et see võiks kuskil uuesti tärnata, ja teiseks inimkonna minevikuga kontakti otsimise teel (nii nagu Viimane Inimene filmi vaatajaga kõneleb) mõtiskleda inimhinge olemuse üle.

Filmi rütmi ja tempot määrab Jõhannssoni ja Yair Glotmani koostöös loodud muusika, mille intensiivsus pidevalt kasvab, jõuab kulminatsioonini, siis vaikib sootuks ja hakkab uuesti ennast, visuaali ja lugu vaikselt järgmise kõrgpunktini vinnama. Heliriba koosneb 20 loost, mida kõiki iseloomustab teatud vaikne nukrus, lein, kosmilisus ja sügavus. Sfäärilised helid saavutatakse peamiselt keelpillide, elektroonika ja inimehääle abil. Läbi teose võib täheldada korduvaid motiive, mis filmi sisepiiride paiknemist määravad.

Kokkuvõtteks võib öelda, et need kolm eri tasandit — visuaal, narratsioon ja muusika — liiguvad filmi vältel küllaltki omi liine pidi, kuid mingitel hetkedel nad lõikuvad, saavutades hetkeks teatud sünkronisatsiooni, peale mida läheb iga liin jälle oma teed, et siis ühel hetkel jälle kokku saada. Niimoodi võnkudes loovad need kolm liini vaataja jaoks õhkkonna või

atmosfääri, milles jääda oma mõtetega üksi, et siis jälle virguda ja kuulata viimaste inimeste lugu.

Jõhannssoni filmikeel on küllaltki omapärane, kuid mitte esmakordne nähtus filmikunstis. Tema helilooja tausta arvestades pole üllatav, et muusikal on filmis väga kande roll. Sarnast stiili kasutab näiteks Godfrey Reggio "Koyaanisqatsi" (1982), kus muusika ja visuaali suhe tähendusi looma hakkab ja milles samamoodi on maastikul ja inimloodul märgiline roll. Selle filmi puhul puudub muidugi igasugune sõnaline komponent. John Smithi "Black Tower" (1987) kasutab aga „Viimastele ja esimestele inimestele“ sarnast staatilistele kaadritele ja jutustaja tekstile üles ehitatud filmikeelt. Kõige enam viitab Jõhannssoni stiil aga ehk Werner Herzogi filmidele „Fata Morgana“ (1971) või „Pimeduse õppetunnid“ (1992), milles kujutatavad maastikud, muusika ja jutustav pealeloetud tekst filmi tuuma moodustavad.

3. Filmi „Viimased ja esimesed inimesed“ piiripoetika analüüs

Käesolevas peatükis rakendan teoreetilises piiripoetika osas välja toodud kontseptsioone ja ideid. Esiteks võtan filmilindi lahti tema väikseimateks osadeks, minnes nii välja kaadriku tasandile, kust järk-järgult igat tasandit tema iseloomulikest külgedest avan. Nii loodan esile tõsta filmi vormilisi kui sisulisi iseärasusi. Alustan kõige väiksemast ühikust ehk kaadrikust ning liigun sealt edasi järgmistele tasanditele: 1) kaadrik, 2) kaader, 3) montaaž, 4) vertikaalne montaaž.

3.1. Piirid filmitekstis

Kaadrik

Esiteks vaatlen, kuidas piiri funktsioonid lahutada ja ühendada ning tõlkida ja tähendusi genereerida kaadriku kontekstis avalduvad. Kaadriku tasandil on olulised küsimused filmipildi ruumist, kadreeringust, kompositsioonist ehk objektist ja moodusest: vaatlen mida ja kuidas kujutatakse. Selleks olen valinud filmist ka mõned kuvapildid, mille näitel seda teha ja hiljem üldistusi luua. Olgu ennetavalt ka mainitud kaadriku fotograafilisus, sest kaadriku puhul on põhimõtteliselt tegu fotoga.

Filmitud objektide tasandil on filmi kaks peamist visuaalset elementi loodusmaastikud ja neis figureerivad monumendid. Peaaegu igas kaadris annab tõmmata piiri kahe maailma vahele:

üks on looduslik, puutumatu, metsik; teine tehislik, kunstlik, korrastatud, inimloodud. Seejuures on üldjuhul just monumendid visuaalseks dominandiks, see tähendab, et keskendutakse monumendi vormidele ja nende erisugustele kuvamisviisidele. Lisaks on oluline rõhutada, et monument võib eksisteerida tinglikult maastikust eraldatult ehk kaadri täidab üksnes monumendi kujutis, kuid maastik üksinda reeglina ei esine. Filmis on ainult üks erandlik episood, mil näidatakse maastikku ilma monumentideta. See tähendab, et filmis on oluline just inimtegevuse, -kogemuse ja -kultuuri rõhutamine, milles küll loodus ühes oma metsikuse ja stiihilisusega on alati taustal ning võib olla ka põhjuseks, miks mitte ühtegi inimest filmimaailmas ei esine. Filmis mainitakse nimelt kaht katastroofi, milles mõlema puhul toob keskkonna muutus eluks kõlbmatuks kaasa murdepunkti, piiriületuse inimkonna saatuses ja filmi narratiivis. Maastikul on alles vaid märgid inimtegevusest, mille puhul ei või monumentide kohati ebamaise stiili tõttu ka alati kindel olla, et tegu on just inimloominguga — äkki on need hoopis mingi tulnukatsivilisatsiooni jäänukid?

Üheks piirilise loojaks on ka filmi must-valge koloriit. Must-valge film kuvab alternatiivse versiooni pärismaailmast, markeerib sellega konkreetselt ära filmi kui kunstilise teksti piirid. Ajastul, mil dominantseks on värvifilm, võib must-valge visuaali kasutamisel olla väga erinevaid põhjuseid. Üheks neist võib olla lihtsalt soov jäljendada möödunud aegade esteetikat, *film noir*'ilikku sünget atmosfääri, tekitada nostalgiat. Või siis pigem rõhutada just monumentide vormilisi eripärasid, mitte suunata tähelepanu rohelisele maastikule ja sinisele taevale ehk tuua maastik samale koloriitsele tasandile kui monumendid, mis kõik juba niikuinii hallides toonides on. Selles võib täheldada ka piir lahutavat funktsiooni, milles värvipaletti on värvide filmist väljajätmisega lihtsustatud.

Vaatleme üht kaadrikku filmi algusest (vt Joonis 1). See on esimene kujutis, mida vaatajale näidatakse ja mis talle filmimaailma ning tema reegleid tutvustab. Kohe esimese kaadriku kompositsioonist saab aimduse võtetest, mida ka ülejäänud filmis kasutatakse. Me näeme, et suurema osa kaadrist (kaadriku piiride sisse jääva ala) hõivab taevas, millesse lõikab ülemisest servast keskelt ja küllaltki agressiivselt sisse tume keha, mis sel moel maastikuga kontrasti loob. See on üks peamistest moodustest, mida filmis kasutatakse: mingit ehitiskeha kuvatakse sellise nurga alt, kust sellest täielikku ülevaadet ei saa ehk objekti ei esitata tervikuna, vaid osaliselt, mis muudab objekti äratundmise keeruliseks ja sel moel luuakse huvitavaid ja kohati abstraktsusesse kalduvaid kujutisi. Kuigi olgu mainitud, et ka oma kogusuures on filmis esinevad monumendid abstraktsed ja kubofuturismi kalduvad. Kaadri

piirid lõikavad valitud monumendi osad tervikust välja, läbi mille saavutatavad uued vormid annavad monumentidele justkui uue elu, luues mingis mõttes uusi skulptuure läbi filmimeediumi.

Oma osa on siin ka kummastuse kontseptsioonil. Mingeid objekte alternatiivsest vaatepunktist vaadates paneme me selle puhul tähele tema uusi külgi, detaile, äratundmisprotsessi pikendatakse ja sellest tekib ka teatud ootuse monument, mis jällegi üheks piirijuhtumiks on. Lisaks luuakse sellega, et mälestusmärk, mis tegelikkuses asub maa peal, kuid mida kujutatakse kaadri ülaosas nagu ta asuks taevas, kummastav ja kaadri üla- ja alaosa kaardistusega mängiv olukord.



Joonis 1. Kaadrik filmist (00:00:31)

Siinkohal saab rääkida seega teatud intermeedialisest tõlkest, teisisõnu piiriületusest, mille käigus kolmemõõtmeline kivist, betoonist või muust materjalist objekt asetatakse kahemõõtmelisele tasandile, kus kaamera loob suhtes kujutatuga fikseeritud vaatepunkti ja asendi tema keskkonna ja filmiruumi teiste objektide suhtes. Teisisõnu tõlgitakse kolmemõõtmeline objekt filmikujutise kahemõõtmelisse keelde, mis tähendab, et objekt, mida vaataja muidu võiks vabalt vaadelda igast küljest (mida ka küll piiravad vaataja enda ruumilise võimalused), on nüüd vaadeldav vaid kaamera poolt ära määratud vaatepunktidest. Siin tekib ka küsimus sellest, kas kaamera vaatepunktid on antropomorfsed ehk, näiteks, kas vaataja näeb objekte enda vaatekõrguselt või ületab kaamera ka selle piiri ja jäädvustab maailma n-ö ebainimlikest vaatepunktidest. Käesolevas filmis just see sageli aset leiabki. Sellisel viisil võib luua kujutisi vaadetest, mida päris maailmas polegi ehk võimalik vahetult kogeda, mis läbi luuakse taaskord kummastav efekt, arusaam maailmast, mis tundub

inimvõõras. Alternatiivsete vaatepunktide küsimus ilmneb veel teravamalt ajaliselts piiratud kaadri puhul, mil mängu sekkuvad ka kaamera liikumis- ja suumimisvõimalused ning kaadri ajalitus, kuid neid aspekte käsitlen ma järgnevas kaadrile keskendunud osas.

Palju mängitaksegi filmis maailma dimensioonidega, vaataja ei või alati kindel olla, mis on üleval või mis all, kas neile paistab taevamass või hoopis udusse mattunud mäenõlv või veekogu, sest filmi koloriit ei sisalda piisavat eristusvõimet. Või mis suurusmastaapidest üleüldse kujutatavate monumentide puhul rääkida saab, kuna peamine mõõdupuu — inimene — on filmist puudu, mistõttu võivad mõned objektid näha välja meetrikõrgused, kui tegelikult on tegu 3-4 meetriste monoliitidega (vt Joonis 6 üldplaani) Taaskord mängivad rolli moodused, mille kaudu operaator objektidele läheneb.

Üldiselt saavad kõik monumendid ka oma kogu ulatuses kaadrisse püütud, mil saab ülevaate nende tähendusest maastiku kontekstis (vt Joonis 2). Nendes kaadrikes saab aimu monumentide positsioonist selles filmimaailmas: nad on meile esitatud üldiselt kuskil inimtühja maastiku taustal ja teadmata nende pärismaailmselt konteksti, meenutavad nad meile mingi kunagise ja võib-olla isegi ebamaise tsivilisatsiooni jäänukeid. Selle ebamaise efekti loomisele aitab kaasa filmi must-valge visuaal, mis tekitab koheselt lõhe (tõmbab piiri) päris- ja filmimaailma vahel, sest reaalsus pole meie jaoks must-valge. Teine piir, mis ebamaisust loob on inimeste ja üleüldse kõige inimliku (peale monumentide, mis aga alati just inimloodud ei tundu) puudumine filmiruumis. See kõik võib küll kaadriväliselt eksisteerida, kuid režissööri ja operaatori valiku läbi jäävad nad filmiruumi piiride taha. Huvitavad on aga momendid, kus kaadrisse jäävad nt maapinnal paistvad rehvi jäljed või taevas lendav lennuk. Läbi selliste kaudsete märkide tungib inimene jälle filmi piiridest üle ja annab teada, et ma olin siin või isegi, et ma endiselt olen siin. On loodud tinglik kunstiline maailm, kust on välja arvatud igasugune inimasustus, on üksnes monumendid, kuid siis asuvad lennuk ja muud sarnased objektid seda maailma lõhkuma. Looväliste elementide suhtest filmimaailmaga tuleb juttu allool, kaadri teema juures.

Kaadriku tasandil tekib küsimus, kas saab rääkida filmijutustusest kui sellisest. Kaadriku tasandil loeme me visuaali umbes nii nagu me vaataks mingit maali või fotot. Tekib küsimus, kas narratiiv vajab ajalists mõõdet või mitte. Filmijutustus justkui nagu nõuaks paljude kaadriks järjestuse ja sellest sündiva liikuva pildi ehk väikseimate montaažiühikute ehk kaadrite omavaheliste suhete olemasolu. Ja kuna uuritavas filmis puuduvad igasugused

figuurid ja ainuke tegelane esineb filmis visuaalselt roheline võnkuva täpina mustal taustal ja kui peaaegu kogu ülejäänud visuaalse sisu moodustavad ülesvõtted monumentidest ja maastikest, siis on keeruline omistada neile mingit semantilist sisu peale selle, mida pealeloetav tekst genereerib. Ehk sellist hajusat tähendusvälja olnud ja tulevatest aegadest ning ühiskondadest.

Filmiväliselt kujutavad monumendid endast Jugoslaavia rahvaste teises maailmasõjas läbielatud kannatuste ja ühtse rahvaste, religiooni ja klasside ülese futuristliku visiooni väljendust. See on filmiväline reaalsus, mis alles läbi parateksutaalsuse filmi sisse tungib, sest filmis endas ei mainita kuskil, et tegu just sotsialistlike mälestusmärkidega on. Filmis rebitakse monumendid oma originaalse tähenduse küljest lahti ja nende ülesandeks jääbki luua mingit tunnetuslikku, üksildast ja ebamaist atmosfääri.

Kaadriku tasandil moodustub kunstiline ruum mooduste abil loodava alternatiivse vaatepunkti ja seeläbi tekkiva uue vormilise kihistuse kaudu. Tüüpilisemateks sellisteks kadreerimisviisideks on näidata monumendi osi väga lähedalt nii, et kogu kaader on täidetud või seada mingi osa monumendist kuskile taeva taustale, olenevalt monumendist kas siis seda raamima või siis vastupidi sellesse sisse lõikama. Pigem üritataksegi luua vaatepunkte, mis mõjuksid kummastavalt, mida ei kohtaks n-ö dokumentaalsetes žanrides või ka päris elus koha peal inimesena monumente vaadeldes.



Joonis 2. Monumendid maastiku taustal.

Kaader (liikumine)

Käesolevas punktis analüüsin filmi kaadri tasandilt lähtuvalt. Peamisteks eristusteks saavad siin kaadri ajaliskus ja liikumine kaadri sees kui ka taga ehk küsimus piiride plastilisusest.

Film algab musta kaadriga, mida ilmestavad mõningad 16-mm filmile iseloomulikud iseärasused: kaadriku kulunud sähvivad kriimustused, joonekesed ja üldine analoogfilmile omane sumisev teralisus. Seega isegi kui mingit liikumist filmiruumis justkui ei toimu, vaatajal pole otseselt midagi vaadata, siis just tänu nendele sähvivatele joontele ja kriimustusele filmilindil, saame me aimduse liikumisest, mis toimub filmiruumist väljaspool kaadriväliselt ehk filmilindi kui materiaalse objekti tasandil. Siin võib esile tuua piiri tõlke funktsiooni, milles filmilindi füüsilis-keemilised omadused tõlgitakse neid läbi läätse valgustades filmi visuaal-esteetiliseks tunnuseks. Kui kinodes või kodudes kasutatakse digitaalsete projektorite asemel veel filmiprojektoreid, siis võiks vaataja läbi nende ebatäiuste tunnetada ekraanil kaadriku vaheldumist ja seeläbi filmilindi liikumist seljataga mühisevas projektoris. Siiski saab isegi läbi digitaliseeritud filmi tajuda aja kulgu ning kujutada ette filmilindi liikumist kaamera sees pildi jäädvustamise ajal. Just meediumi ehk 16mm filmi visuaalses omapäras väljendub liikumine ka fikseeritud kaadrite puhul, kus kõik objektid on staatilised ja filmikunstnik nii kesket tunnust ehk liikumist ei väljenda.

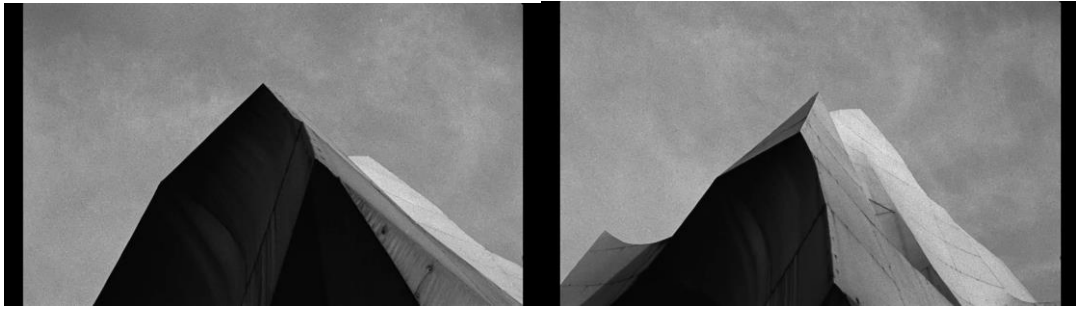
Meile juba tuttav kujutis (Joonis 1) kuvatakse ekraanile alles 30. sekundil ja me näeme eelnevalt analüüsitud maastikku, millesse üks monumendi osa sisse lõikab. Kaadri piir lahutab monumendi osa selle ülejäänud kehast. Kaamera püsib nüüd 40 sekundit fikseeritud asendis ning ainukese liikumise ja ajaliskuse selles vahemikus võib tuvastada heal juhul pilvede liikumises ja muidugi kaadriku vaheldumises, mida võib aimata kriimustuste järgi (kuid seda võib nüüdsest juba vaikimisi meediumi tunnuseks pidada ning rohkem ma seda eraldi välja ei too). Seega senimaani vastab kõik laias laastus kaadriku tunnustele: kujutis on staatiline ja ajatu. Fikseeritud vaatepunkti ja pika võttega kaadrite puhul ilmnevad sarnasused filmi ja fotograafia ning fotolikkuse vahel. Staatilise kaadri ja foto vahel on palju sarnasusi, kuid nende peamine erinevus avaldub kestuses: kaader saab mingil hetkel läbi, aga foto vaatamise aja määrab vaataja. Filmis kujuneb välja staatika ja dünaamika suhe. Staatilisus avaldub nii kujutatavates objektides, pikkades plaanides kui kaamera fikseerituses. Dünaamika peamiseks avaldumisvormiks jäävad kaamera liikumine (sh suumimine ja kaadrite vaheldumine montaaži näol).

Lõpuks tõuseb kaamerasilm vaikselt ülespoole ja monument lõikab nüüd üle terve ekraani, taustale jääb pilvine taevalaotus. Näiteks käesolevas (Joonis 3) kaadris tundub, et kaamera kasutab samalaadset moodust nagu filmi algusest pärit kaadris ehk kaamera nurk tõuseb, kuid tegelikult jääb see fikseerituks 90 kraadi peale ning kaamera hoopis libiseb objekti alt välja ja paljastab vaate, mis esmapilgul meenutab paadisilda halli järve peal või kaugusesse kaduvat teed, kuid äkitselt kaadri paremast servast sisse lendav linnuparv pöörab maailma vaataja jaoks jälle ringi ning ilmneb, et tegu on hoopis kõrgele taevasse tõusva monumendiga. Ka must-valge film teeb kaadris kujutatava määramise keerukaks, kuna erinevate pindade toonid ja iseärasused ei tule must-valgel nii hästi välja kui värvifilmil.



Joonis 3. Taevasse tõusev monument

Kaamera liikumisega on võimalik monumentide vorme uuel moel edasi anda, tuua esile ja rõhutada mingeid detaile või luua kaadriks täiesti uus kompositsioon. Tegu on taaskord küsimusega vaatepunktist, milles film tõlgib kolmemõõtmelise ja igast küljest vaadeldava objekti kahemõõtmeliseks ja loob piirid, kust ta lubab vaatajal objekte vaadelda. Nüüd lisanduvad aga ka ajalised piirid ehk film kontrollib ja paneb paika ka selle kui pikalt vaataja mingit pilti vaadata saab. Käesolevas kaadris (Joonis 4) saab monument endale tänu kaamera liikumisele näiteks dimensioone juurde kui vaatepunkt võrreldes kaadri algusega muutub, kuid siis saab kaader läbi ning meil jääb saamata ülevaade, milline see monument kogu oma tervikus välja näeb. Kaadri nii ajalised kui ruumilised piirid loovad väga kitsa vaatevälja. Või siis näiteks kaader Joonisel 5 algab kujutisega metsast, kuid kui kaamera välja suumib, siseneb kaadrisse pidevalt uusi monumentide detaile ning laieneb ka vaade taustal asetsevale maastikule. Kujutatav pilt saab endale uue kompositsiooni, milles mets kaotab oma esiloleku ning fookus nihkub ümber monumentidele ja nende vahele jäävale mäetipule.



Joonis 4. Dimensioonid

Lisaks on see kaader eriline selle poolest, et see on üks vähestest kohtades filmis, kus leiab aset mingi kujutatava objekti liikumine. Seega selles kaadris pole tähelepanu keskmes monumendid, pigem moodustavad nad hoopis omakorda raami, mis vaataja pilgu taustal olevale maastikule fokusseerib, kus ta näeb, et kaadri vasakust äärest siseneb pilti lennuk, mis lõpuks mägede taha kaob. Siinkohal saab rääkida kahest erinevast piiriületusest: 1) lennuk, mis ületab kaadri piiri ja siseneb seeläbi filmiruumi; 2) lennuk, mis on erandlik nähtus suhtes ülejäänud filmiga, milles peale monumentide ei viita mitte miski inimtegevusele ja maailm tundub olevat inimeste poolt mahajäetud. Nüüd aga siseneb äkitselt filmiruumi objekt, mis viitab inimese selgele kohalolule filmiruumis ja seab küsimuse alla kogu looilma alustalad.



Joonis 5. Kaader filmist (00:25:20 – 00:26:46)

Selle liikumise muudab niivõrd märgiliseks just see, et see on nii suures vastanduses kogu ülejäänud filmiga. Võib järeldada, et režissöör ei tahagi luua pilti mingist kaugest

tulnukalikust mahajäetud maailmast, vaid tegu on tõepoolest maailmaga, kus meie vaatajatena olemas oleme. Sellele viitavad veel nt maasturi rehvi jäljed Disney filmi „Wall-E“ nimikangelast meenutavate monoliitide ees (vt Joonis 6). Seega võiks tõlgendada, et spomenikid peavadki kujutama ennast mitte mingi tuleviku tsivilisatsiooni jäänukeid. Läbi nende unarusse jäetud monumentide, mis ühe utopia idee ülistuseks on püstitatud, hakkavad kahask peale loetava jutustusega kõlama huvitavad konnotatsioonid inimolemusest ja inimese ajaloo, milles piirid eri aegruumide vahel on küllaltki hajuvad. Me vaataks filmi justkui samaaegselt nii enda kui ka Viimase Inimese positsioonilt, eksisteeriks nagu mitu aega korraga ja vaataja peab siis otsustama, kas need erandlikud juhtumid (lennuk jms), mis asuvad tähenduslikus perifeerias, mis Lotmani järgi on semiootiliselt kõige aktiivsem piirkond, kuuluvad filmi juurde või mitte.

Lõppude lõpuks ei olegi käesoleva filmi puhul ilmtingimata oluline kujutatav aegruum üksüheselt kindlaks määrata. Pigem tulekski läheneda sellele visuaalsele maailmale läbi poeetilise prisma ja mõista, et Jõhannssoni filmi eesmärgiks on tekitada vaatajas teatav meditatiivne seisund, mistõttu on ka pealeloetavasse teksti jäetud sisse pikki pause, mil vaatajal omaette mõelda lastakse. See aga viibki meid juba montaaži juurde.



Joonis 6. Monoliidid

Montaaž

Montaažile keskendudes osas analüüsin filmi kombinatsioonitelje kaudu ehk vaatlen kuidas suhestuvad nii kaadrid omavahel kui ka suhtes muusika ja narratsiooniga.

Vaatleme esialgu kaadrite vaheldumist pidevusmontaaži tehnikate taustal. Üks peamisi võtteid, kuidas uuritavas filmis kaadrite vahel sujuvust luuakse on läbi objektide samasuse

külgnevate kaadrite vahel. Ehk kui ühes kaadris on üks objekt, siis järgmises kaadris näidatakse seda sama objekti, aga lihtsalt teise nurga alt. Piiril on siin ühest küljest lahutav funktsioon, lõigates tervikliku monumendi diskreetseteks tükkideks, aga teiselt poolt pannakse läbi montaaži erinevate vaatepunktidega kaadreid kõrvutades monument uuesti kokku ja luuakse uus tervik, kus piir taas filmiruumi elemente omavahel liidab. Sarnasusi eri kaadrite vahel aitab võimendada ka filmi must-valge koloriit, mis juba iseeneses loob kaadrite vahele sidususe.

Filmiruumis ümberpaiknemised on aga lahendatud loovamalt. Üks peamisi viise selleks on taeva kasutamine. Taevas seob kõiki monumente, sest nad kõik asuvad vabas õhus erinevate loodusmaastike keskel. See tähendab, et väga sageli libiseb kaamerasilm sellises olukorras monumentide pealt ära ning keskendub taevale, suumides seejärel näiteks nii palju sisse, et vaataja isegi ei taju üleminekut ühelt kaadrilt teisele, kuna toonivahe kaadrite vahetumisel lihtsalt puudub. Lõppude lõpuks peab tõdema, et sidusus kaadrite vahel tagatakse puhtalt läbi selle, et kujutatakse betoonist ühtses stiilis loodud monumente, mida kujutatakse enne kaadri vahetust tihti peale nii lähedalt, oma kontekstist väljalõigatuna, et järgmine kaader, mis samuti on lähivõttena tehtud, ei tekita vaatajas võõristust. Tegu võiks samahästi olla sama monumendiga. Piirid monumentide vahel kaovad ja luuakse üks suur erinevatest monumentidest kokku pandud kollaaž.

Seega kui kaadrid tükeldavad filmi väiksemateks aegruumilisteks tükkideks, siis montaažis liidetakse need uuesti jälle kokku ning võrreldes kaadri või kaadriku tasandiga moodustuvad uued aegruumilised ühikud. Tekivad n-ö alltekstid episoodide² näol, millel on oma algus ja lõpp ja mis ühinevad veel omakorda üheks suuremaks filmiliseks tervikuks. Kogu filmi peale eksisteerib seega väga mitmeid tasandeid, mille piirid kogu filmilist ülesehitust struktureerivad.

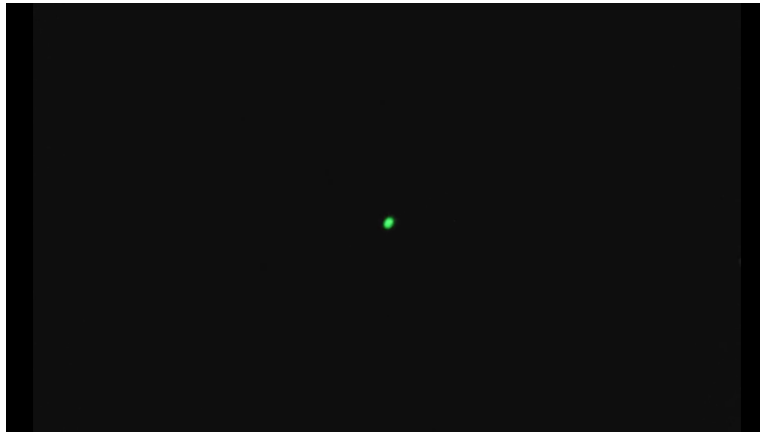
Kõige olulisem ja võimsam kaadritevahelise sujuvuse looja on aga muusika. Kuna filmis on iga pala eristatav oma alguse ja lõpu poolest, siis kandub see üle ka visuaali. Üks piiratud muusikalõik loob ka ühe kontinuaalse kaadrite jada, mis moodustavad kokku ühe episoodi.

² Episoodi all mõtlen siin kaadrite jada, mis ühtse mõttelise terviku kas siis puhtvisuaalselt või ühes muusika ja narratsiooniga loovad.

Kui muusika lõpeb, algab ka ideeliselt uus episood. Samamoodi võib ka vaikus kaadreid omavahel ühendada (või lahutada), kuna muusika olemasolu on filmis domineeriv, vaikimisi seisund, siis mõjub ka vaikus omaette sündmusena ja funktsioneerib seega piirina episoodide vahel.

Vaatleme nüüd üht episoodi (vt Joonis 6) filmist, millega eelnevat näitlikustada. See episood algab vaikuse ja staatilise üldplaaniga huvitavatest silmi kujutavatest monoliitidest. Siis kõlab muusikaline motiiv, mida võib filmis läbivalt kuulda, muusika hakkab vaikselt tuure üles koguma. Samal ajal järgnevad visuaalsel tasandil veel mõned staatilised üldplaanid nendest samadest monoliitidest, lihtsalt veidi teiste nurkade alt. Siis asub jutustaja kõnelema ning monoliitidel kujutatud silmapaarid tõmmatakse üha enam fookusesse. Kaadrid on üldosas kõik staatilised, välja arvata paar üksikut panoraamivat võtet. Kõiki neid kaadreid seob omavahel kokku muusika ja ruumi pidevus, objektide samasus ja ka pealeloetav jutustus, millest natuke hiljem juttu tuleb. Kui muusika lõpeb, vahetub ka visuaalne keskkond ning algab uus mõtteline episood.

Muusika ja kaadrite pikkuse vahele ma mingit korrelatiivset joont ei julgeks tõmmata. See, et intensiivsem muusika tähendaks ka näiteks lühemaid kaadreid ja tihedamat montaaži, ei pea kindlasti paika. Selles osas liiguvad muusika ja visuaal selgelt oma rada pidi. Pigem saab jälgida missugune atmosfäär nende koosmõjust sünnib. Näiteks kui kaamera suumib aeglaselt portaali meenutava monumendi sisse ja seda saadab järjest valjenev muusika, siis tekib tunne, et kui kaamera selle portaali lävest kujundlikult „üle astub“, peab midagi juhtuma. Juhtubki, kuna järgneb must vahekaader (Joonis 7) ja vaikus, mis loob ilusa kontrasti, kuid samas tunnetuse kohale jõudmisest — raske ja tormiline teekond on möödas, nüüd on rahu. Küll võib öelda, et muusika vahetumine tagab ka visuaalse muutuse või siis vastupidi, õigupoolest on nad omavahel suhtes ehk siis mõlemad pooled mõjutavad teineteist, tungivad üle meediumipiiride, et pildi ja heli dünaamika luua.



Joonis 7. Viimane Inimene

Oleme sujuvalt jõudnud kontrastsuse teema juurde, mis kõige ilmekamalt väljendub filmis mustade vahekaadrite näol, kus vaataja on silmitsi Viimast Inimest tähistava rohelise täpikesega. Kontrasti loomiseks, kuid ilmselt ka vaataja enda meditatsioonist äratamiseks, on filmi sisestatud kaadrid, millel kujutatav roheline täpp meenutab visualiseeritud raadiolainet, mis Viimase Inimese hääle järgi võngub. Need kaadrid tõmbavad filmitempo maha, visuaal taandatakse minimaalseks ning seegi pannakse tegelikult hoopis helitasandit teenima. Ka muusika vaikib ning kogu vaataja tähelepanu langeb kas Viimase Inimese häälele, läbi mille rõhutatakse tema poolt parajasti edastatavat sõnumit (näiteks „Kuula kannatlikult, navigeerijad on teinud jahmatava avastuse.“) või siis vaikusele, mille eesmärgiks on luua kontrast muusika pidevusele. Nende vahekaadrite või piiride funktsiooniks on luua katkestusi muidu muusika poolt väga kokkuseotud filmis. Tegu on omamoodi piirialaga, milles saavad kokku tulevik ja minevik, heli ja visuaal (roheline täpp võngub vastavalt jutustaja häälele), filmivaataja ja jutustaja.

Filmi kõige intensiivsem, võib isegi öelda, et agressiivsem koht, luuakse ka läbi suure kontrasti, kui muidu vaikuses kõlanud mustale kaadriale järgneb äkitselt gongilööki meenutav krahh ning ekraanile ilmub punane kera — päike. Tegu on väga ähvardava kaadriga, mis mõjub oma vastandlikkusega ülimalt efektselt. Kontrasti loob ka värvi sisenemine muidu must-valgesse filmi, mis muudab kaadri tohutult tähenduslikumaks, mitmekordistades vältimatu katastroofi traagilist olemust.

Neid niinimetaud musti kaadreid on kokku kuus. Film algab musta ekraaniga ning lõppeb rohelise täpiga kaadriga, mis sulab kokku juba ka lõputiitritega. Nende kaadrite vahel jaguneb ülejäänud film viieks mõtteliseks osaks. Muidugi on ka all-osad, mida määrab nt muusika liigendatus, kuid 5-osalise üldistuse saab narratiivi osas teha:

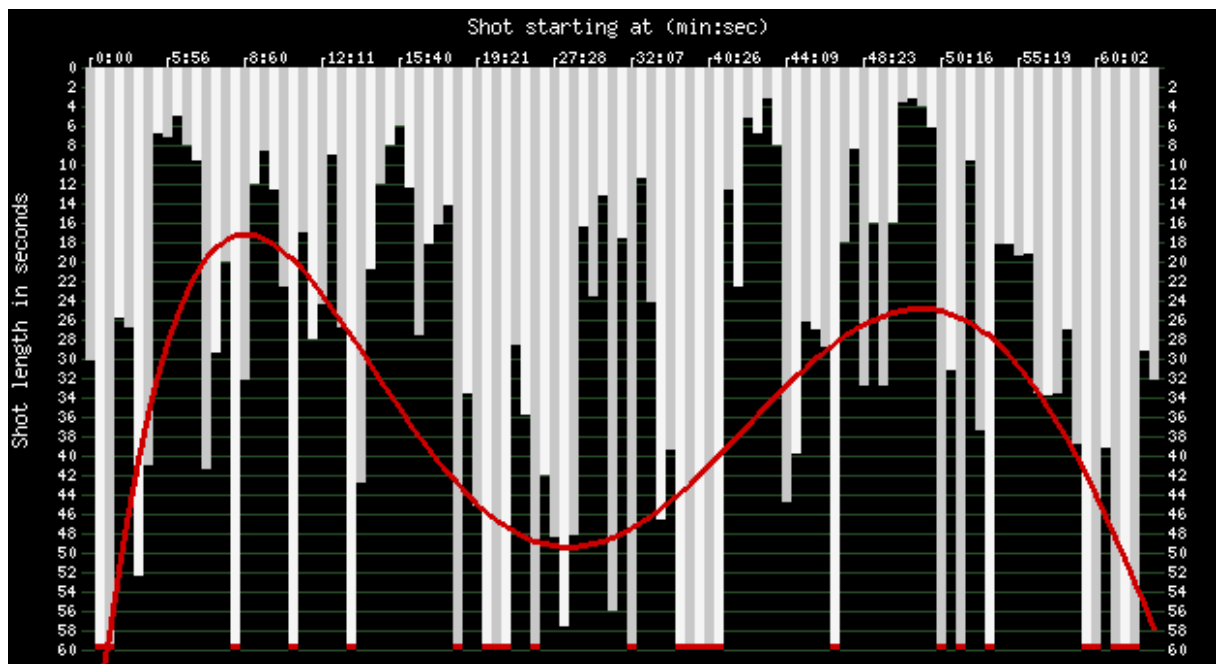
- 1) Esimene osa on kõige lühem ja koosneb vaid kahest kaadrist, kuid selle jooksul pannakse paika nii kogu filmi visuaalne atmosfäär kui ka loo alus: „Meie, kes me oleme viimased inimesed, kahe tuhande miljoni aasta kauguselt tulevikust, soovime sinu kui vaatajaga suhelda. Me vajame teie abi.“
- 2) Teine osa jutustab inimkonna ajaloo ja kuidas inimesed Neptuunile ümber pidid asuma.
- 3) Kolmandas osas kirjeldatakse viimaste inimeste välimust, kombeid, ühiskonda ja filosoofiat.
- 4) Neljas osa räägib sellest, kuidas viimased inimesed oma maailma vältimatu lõpuga toime tulevad.
- 5) Viimane osa kirjeldab juba inimkonna loojangut ning leppimist.

Piirid mustade vahekaadrite näol loovad seega jutustusele oma struktuuri, milles võib näha vastavust ka filmi rütmiga, mida loovad dünaamilises koosmõjus kaadrite pikkused ja muusika.

Filmi rütmi uurimiseks kasutasin Cinematics programmi, millega mõõtsin ära kaadrite pikkuse. Kõige pikem kaader oli 136,2 sekundit pikk ja kõige lühem kaader kestis vaid 3 sekundit. Filmi keskmine kaadri pikkus oli 35,9 sekundit. Kogu filmi pikkus koos tiitritega oli 66 minutit 26,3 sekundit. Muidugi tuleb arvestada mõningaste mõõtmisvigadega, kuid üldpildi ja montaaži rütmilised tendentsid sai mõõtmisest kätte. Nagu graafikult (Joonis 8) näha võib, siis võib täheldada teatud korrapära kaadri kestuste vaheldumisel. Film algab pikkade võtetega, peale mida võib näha langust kaadri pikkustes, kuid siis järgneb taas pikkade kaadrite jada, mis filmi keskpunktiks haripunkti jõuab ja peale mida järjekordne langus moodi jätkab. Võib näha tendentsi, et kaadrid on lühemad katastroofipunktide (kohad jutustuses, kus mainitakse mingit inimkonna mõjutavat murrangulist katsumust) lähistel ehk siis filmi tempo kiireneb suhtes loos toimuvate murrangulisemate sündmustega ja siis aeglustub jälle kui on n-ö rahulikamad kohad.

Filmi ajalise dimensiooni puhul, mil relevantseks saavad mõisted nagu aeglus ja ootamine, võib piiriruumina tõlgendada juba tervet kaadrit kogu tema ulatuses. Selles piiriruumis jääb vaataja tihti üksi staatilise visuaali ja muusikaga, tekib omamoodi paigalseis, kus narratiiv ei liigu edasi, mil läbi ootamise saab piirilisusest protsess. Samasuguse piiritsoonina võib filmis vaadelda näiteks musti kaadreid, kus roheline tuluke Viimase Inimese hääle järgi võngub.

Need kaadrid funktsioneerisid piiridena filmi mõtteliste episoodide vahel ja katkestasid filmi dominantset visuaali ehk kaadreid mälestusmärkidest.



Joonis 8. Kaadrite graafik

Kui üldiselt liiguvad visuaal ja narratsioon omi liine pidi, siis vahepeal tekivad harvad juhud, n-ö vead maatriksis, mil pilt ja jutustatav tekst sünkronisatsioonipunkte loovad ja saab rääkida omamoodi piiriületusest, või ühte piiriruumi sisenemisest, mil kaks maailma kokku saavad. Toon järgnevalt välja mõned näited.

Esiteks episood, kus Viimane Inimene kirjeldab 18. inimeste põlvkonna välimust. Tegu on episoodiga, mida me eelnevalt juba kontinuaalsuse tahu poole pealt analüüsisime. Visuaalis (Joonis 6) näeme me monumente, millel võib näha silmapaari meenutavaid kujutisi samal ajal kui kirjeldatakse, kuidas viimased inimesed võivad meie silma jaoks sootuks äratundmatud olla ja me ei tunneks neis võib-olla inimest sugugi ära. Neid kirjeldatakse kui karvaseid, fauni-, ahvi-, karusarnaseid, elevantjaid, hästi erinevate nahavärvidega olevusi, kellel kõigil on aga üks ühine omadus: nende pealael asub kolmas silm, mis nagu teleskoop lahti läheb ja taevaalaotusse kõrgub ja vaatab. Paratamatult tekib vaatajal kohe seos ekraanil kujutatava silmapaariga ning tuleviku inimese kirjelduse vahel, sest kogu filmi peale on nii vähe seoseid visuaali ja jutuste vahel, et igat väiksematki kattuvust tuleb seostada. Praegusel juhul tekibki seos just monumendi antropomorfse silmapaari ja inimeste kirjelduse vahel, isegi kui see seos on küllaltki kaudne.

Või siis näiteks kaader, kus seos tekib vaikselt monumendi tagant väljatuleva päikese ning pealeloetava tekstiga, mis kirjeldab, kuidas päike kosmoses märgatavalt paisub ja laieneb. Kolmandaks võib välja tuua hetke, mil jutustuses räägitakse telepaatilisest kommunikatsioonist ja kollektiivsest mõistusest ning samal ajal näidatakse monumenti, kus ühest üüratust massist võib eristada erinevaid inimpäid, mis võiks justkui viidata ühendatud teadvusele.

3.4 Ühendatud utoopiad

Viimaks tuleb juttu piiridest, mis filmis kuvatavate monumentide algse tähenduse ja kontekstiga seotud on. Mälestusmärkide tähendusele kirjutatakse kujundlikult öeldes peale, samas kui nende esialgne tähendus kumab uuest tähendusest endiselt läbi. Nii ühendab Jõhannsson mineviku purunenud utoopia tuleviku hävineva utoopiaga. See tähendustasand luuakse filmile läbi parateksti, sest film iseeneses ei sisalda endas informatsiooni monumentide päritolu ja konteksti kohta. Paratekst on ka omamoodi piiril asuv tekst, ta ühelt poolt ei kuulu peateksti koosseisu, kuid samas pole ta ka selle väline.

Filmis kujutatavad mälestusmärgid omavad erinevate inimeste jaoks erinevat tähendust. Mälestusmärgid on tihti püstitatud kohtadesse, kus toimus kas mingi lahing või midagi revolutsioonilist või traagilist, kuid filmis ei viita sellele justkui miski. Peaks olema nende mälestusmärkide suur asjatundja või omama nendega mingit isiklikumat sidet, et see tähendustasand filmis esmakordsel vaatamisel avaneks. N-ö tavavaatajad peavad enne filmi vaatamist ise filmi kohta uurima või mainitakse mälestusmärkide konteksti filmi tutvustuses kino kodulehel või tutvustab keegi kinos mõne sõnaga filmi ja avab veidi ka seal esinevate monumentide tausta. See kõik moodustab filmi ümbritseva parateksti, mille puhul tekib küsimus ka parateksti enda piiridest ja ka sellest, kes loob parateksti, kas režissöör, vaataja või hoopis keegi kolmas? Olgu see probleem siinkohal lihtsalt mainitud.

Tekib huvitav olukord, kus film saab juurde küllaltki arvestatava tähendustasandi, mis eksisteerib filmisisese ja -välise piirialal, Genette'i järgi lävel. Jõhannsson loob nii seose kahe

ebaõnnestunud või pigem lõppenud utoopia vahel. Kohad, kus on leidnud aset suured inimkaotused, võidud ja ebaõnnestumised loovad aluse, mille pealt pealeloetav tekst, mis rõhub aegade ning inimkonna kaduvusele, isegi kui ollakse potentsiaalselt surematud, peegeldub ja loob ühtse ajaloo ning fiktsioonist läbikumava teksti.

Filmis, vaadelduna ilma paratekstita, on monumendid enda originaalsest kontekstist eraldatud, alles on jäänud üksnes abstraktne vorm, mis pannakse tööle ulmelise ja üksildase atmosfääri loomiseks. Lõppude lõpuks jääb peamine idee filmis samaks, olenemata sellest, kas vaataja tutvub filmi n-ö lisamaterjalidega või mitte: see on endiselt lugu inimkonna algustest ja lõppudest, lihtsalt mälestusmärkide ajalooline taust loob eksplitsiitse ühenduse meie päris maailmaga.

3.5 Tulemused

Piiril kui analüütilisel tööriistal olid filmianalüüsis oma hüved ja oma puudused. Irooniliselt hakkas piiri mõiste kasutamine mõnedes aspektides *piirama* loominguist vabadust filmi analüüsimisel, kuna kõiki filmi külgi pidi seostama piirilisusega, kirjeldama ja analüüsima kõike ühe mõiste valguses. See pole muidugi üksnes piiri mõistele ainuomane probleem, vaid sama tulemus oleks ilmnenu ükskõik missuguse teise mõiste kasutamisel. Pigem suutiski piiri mõiste võib-olla võrdluses mingite teiste mõistetega tänu oma tähenduslikule ambivalentsile ja mitmetitõlgendatavusele pakkuda laiemat kõlapinda ja rohkem võimalusi erinevate filmi elementide käsitlemiseks. Seejuures lõi ühe mõiste kasutamine terminiühtsuse ja andis tööle selles mõttes kindla fookuse.

Piiri mõiste andis võimaluse vaadelda filmi nii vormilisi kui sisulisi tasandeid. Vormi puhul tõusis dominandina esile piiri eraldav funktsioon. Läbi piiri eraldava funktsiooni sai käsitleda filmimaailma ja -ruumi konstrueerimise küsimusi, kirjeldada seda, mis jäi kaadrisse ja mis jäeti ekraani piiridest väljapoole. Üldse kõik, mis puudutas vähegi kategoriseerimist, tuvastamist, eristamist, vastandamist jms, olid piiri eraldava funktsiooni valguses hästi käsitletavad. Üheks põhiliseks võtteks, mida filmis kasutati, oli kujutatavaid mälestusmärke

n-ö tükeldada, keskenduda kadreeringus mingitele detailidele või näidata monumente rakursside alt, mis pole kõige tüüpilisemad. Kaadri piir sattus sellistes olukordades omamoodi arhitekti rolli, kes monumentidele uue vormi andis.

Piiride kirjeldamine katkestuste näol muusikas, andis võimaluse filmi liigendada episoodideks, mille jagunemist määrasid lisaks muusikale veel kontrastid olustikus või üldises stiilis (nt mustad vahekaadrid vs monumendid). Lahutamise funktsioon oli seega esil filmi alguse ja lõpu küsimuses nii tema sisemise liigendatuse kui ka terviku mõistes. Kaadrite ajalised piirid määrasid tempot filmis, mis kuulus ilmselgelt aeglase kino kategooriasse. Aegluse kui sellise iseloomustamiseks oli piiri mõiste võib-olla aga liiga tuletuslik, kuid siiski mingil määral rakendatav.

Tänapäeva mõttes erandlikuks tunnuseks, mil *status quo*'ks on filmikunstis pigem värvifilm, oli filmi must-valge koloriit, mis tõmbas lahutava piiri filmi kunstilise maailma ja päriselu vahele. Must-valge lõi omamoodi ajatu keskkonna, mille tõttu oli keeruline filmimaailma kohta aegruumis üheselt kindlaks seada. Ühelt poolt must-valgus eraldas, kuid teiselt poolt lõi filmile seesmise sidususe ja distinktiivse identiteedi.

Ka sisu ehk loojutustuse ja visuaali konnotatiivsel tasandil võis täheldada piiri kui lahutaja rolli. Neist vast kõige eredamini paistis silma inimese ja looduse vastandus. Monument kui inimese poolt maailma korrastav objekt, mis üksinda keset loodusmaastikke seisab, mõjus võõrastavalt. Idee, et kõigel on algus ja lõpp, teisisõnu, on piiritletud, oli filmis läbivaks teemaks, seda tuletati pidevalt kas kaudselt või otseselt vaatajale meelde. See polaarsus esines juba filmi pealkirjas „Viimased ja esimesed inimesed“. Inimkonna ajalugu on täis tsivilisatsioonide tõuse ja langusi, kultuurilisi plahvatusi, murdepunkte ja piiriületusi, mis juhatavad sisse uusi ajastuid. Piiri on juba vaikimisi sisse kirjutatud binaarsuse olemasolu.

See ei tähenda, et sama-aegselt poleks leidnud aset teistest piiri funktsioonidest tingitud protsesse. Piiri liitvast funktsioonist lähtuvalt sai kirjeldada montaaži sidususe aspekte, kaadreid omavahel siduvaid, ühtset ruumi loovaid võtteid ja objekte. Näiteks sai tuua välja huvitavad olukorrad, kus läbi montaaži konstrueeriti mõnes mõttes täiesti uusi, üksnes filmimaailmas eksisteerida saavaid monumente, kui kaadrite järjestus neist mingi alternatiivse ettekujutuse lõi. Nii sündisid monumentide kollaažid, kus võisid kokku saada ühe või kahe monumendi detailid, mis muidu üksteise kõrval ei asuks.

Piir kui tõlkemehhanism jäi käesolevas töös pigem tagaplaanile, sest tegu on nii mahuka teemaga, mis nõuaks ilmselt omaette uurimistööd. Intersemiootilise tõlke küsimust puudutasin seega üksnes pisteliselt, kui omamoodi piiriületusena tõlgendasin monumentide kolmemõõtmeliste vormide seadmist filmiekraani kahemõõtmelisele tasandile, milles kadreeringu ja eri rakursside läbi monument alternatiivse kuju sai. Käsitlemata jäi aga nt raamatu ja filmi vaheline suhe või tõkeline analüüs filmi esialgse multimeedia teose kujul eksisteerinud vormi ja kinofilmil vahel. Ainest intersemiootilise tõlke analüüsimiseks leidub ning piiripoetika pakub selleks ka head raamistust, kuid jäägu see juba järgmisteks analüüsideks.

Analüüsitud filmi puhul kerkis esile alternatiivne tähendusväli parateksti näol. Filmi sisese ja välise piiriruumis asudes andis see konteksti ja sisu monumentidele, mis ilma selleta üksnes vormi, kui tühjade märkidena, millele vaataja ise vastavalt jutustuse sisule oma tõlgenduse võis luua, eksisteerisid.

Piiripoetika kõige tugevam, kuid paradoksaalselt võib-olla ka nõrgim külg seisneski tema paindlikkuses. Piiri mõistet oli küllaltki kerge väänata ja valikuliselt rakendada erinevate olukordade analüüsimiseks. Ühelt poolt annab see uurijale vabad käed väga eriilmelisi elemente ühe mõiste kaudu analüüsida, kuid teiselt poolt tekitab see võimaluse liigseks laialivalguseks või siis pingutatud seoste loomiseks teooria ja objekti vahel. Nii võib jääda ka lõputult ühtesid ja samu asju lahti kirjutama, pakkumata alati eriti uudseid vaatepunkte või seletusi.

Piir sobis antud filmi puhul kõige paremini ilmestama tema struktuuri, montaaži ja filmiruumi konstrueerimist, kuid andis ka raamistiku, mille taustal mõtiskleda filmi idee ja mõtte üle, kuna filmi lugu puudutas piirilisi mõisteid nagu viimased ja esimesed, algused ja lõpud. Kuna piire võib leida tõepoolest kõikjalt ja nad loovad korrastust ning aitavad meil maailma mõista ja kategoriseerida, ei eksisteeri olukorda, kus piir ei õigustaks end analüüsivahendina. Iseasi kuivõrd seletusvõimeline ta üksi on, mistõttu toetasin ka käesolevas töös piiri mõistet selliste kontseptsioonidega nagu kummastus, dominant, aeglus jms. Kuna käesoleva töö üheks eesmärgiks oligi neid erinevaid piirilise aspekte filmis juures tuvastada, siis on ehk ka töö kohati lai haare andestatav.

Kokkuvõte

Käesolevas töös analüüsisin Jõhann Jõhannssoni eksperimentaalset ulmefilmi „Viimased ja esimesed inimesed“, kasutades peamise analüüsivahendina piiri mõistet. Selleks konstrueerisin piiripoetika, milles sidusin omavahel Juri Lotmani piirikäsitluse tema ja teiste uurijate filmisemiootika kontseptidega. Lotmani peamiseid piiri funktsioone — eraldamine, ühendamine ja tõlkimine/genees — silmas pidades, võtsin filmi lahti väiksemateks osadeks: kaadrik, kaader, montaaž.

Analüüsi tulemusel ilmnes, et käesoleva töö puhul, mis keskendus suuremas osas filmi struktuuri uurimisele ja filmile kui suletud üksusele, oli just piiri lahutav funktsioon kõige kasulikum ja väljapaistvam eri tasandite analüüsimiseks. See aitas läbi valgustada järgnevaid filmi tahke: filmi liigendatus nii vormi kui narratiivi tasandil, kunstiline ruum, vastandused montaažis ja sisus (tehislik vs loodus). Piiri ühendav funktsioon kajastus ühtse filmi terviku loomises, sidusas montaažis, mälestusmärkide kollaažis. Töös ei jõutud sügavamalt käsitleda filmi ümbritsevaid paratekste ja filmi intersemiootilisi suhteid teiste tekstidega, mil olulisemaks piiri funktsiooniks oleks kujunenud tõlkimine. See, mida mingil konkreetsel puhul oli kõige olulisem rõhutada, olenes objekti omapärast.

Piiripoetika pakkus paindlikku analüütilist raamistust, mis samas piiritles uurimisteemat ja lubas pöörata tähelepanu üksnes sellele, mis piiri ja piirilisusega seotud oli. See aitas uue pilguga vaadelda filmi erinevaid tahke, nt kuidas monumendid ületasid kunstipiirid, olles esialgu monumentaalkunsti, kuid siis filmikunsti esindajateks või siis kuidas montaaži abil konstrueeriti n-õ uusi monumente.

Kuivõrd suurel määral on käesoleva töö näitel võimalik üldistusi teha, jääb kahetiseks. Ühelt poolt näitas tehtud analüüs piiri rakenduslikkust filmi uurimises heas ja laiaulatuslikus valguses, kuid teiselt poolt tuleb meeles pidada, et analüüsitud filmi puhul oli tegu pigem erandliku juhtumiga. Huvitav oleks uurida, millised oleks tulemused kui uurimisobjektiks

oleks mõni klassikalisemas stiilis film. Seal lisanduksid ilmselt veel alternatiivsed kihid, mida piirilise valguses käsitleda. Edaspidi võiks filmialast piiripoetikat kindlasti uurida sügavamalt ka just intersemiootika seisukohalt.

Analüüsi käigus sain vastuse isiklikule küsimusele: mis oli selle filmi mõte? Sai selgeks, et vaataja positsioonil olles, ei ole tarvis palavikuliselt otsida loogilisi ja üks-üheseid seoseid visuaali ja narratiivi vahel või süüvida detailidesse nagu kaadrist läbi lendav lennuk. Seda on küll põnev teha ja uurijana neid väikseid kattuvusi ja piiri olukordi avastada, kuid nii hävitatakse paradoksaalselt filmi eriline õhkkond. Seega see afektne seisund, mis mind filmi esmakordsel vaatamisel valdas ja mida ma siiani endaga kaasas kannan, on just see, mida see film on loodud pakkuma.

Kasutatud kirjandus

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc 2012. *Filmiesteetika*. Tallinn: Varrak.

Boer, Jakob 2015. *As Slow as Possible: An Enquiry Into the Redeeming Power of Boredom for Slow Film Viewers*. University of Groningen. Kättesaadav: https://www.academia.edu/10365084/As_Slow_As_Possible, 22.04.2023.

Bordwell, David; Thompson, Kristin 1986. *Film Art: An Introduction/Second Edition*. New York: Alfred A. Knopf.

—2008. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge,

Eichenbaum, Boris 1982. Problems of Cine-Stylistics. — Shukman, Ann (eds.) *Russian Poetics in Translation. Volume 9: The Poetics of Cinema*. (i.k)

Genette, Gerard 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Houtum, Henk; Wolfe, Stephen F. 2017. Waiting. —: Schimanski, Johan; Wolfe, Stephen F. (eds.) *Border Aesthetics*. New York, Oxford: Berghahn, 129–146.

Jakobson, Roman 2014. Dominant. —Väljataga, Märt (eds.) *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 240–245.

Kinossian, Nadir; Wråkberg, Urban 2017. Palimpsests. —: Schimanski, Johan; Wolfe, Stephen F. (eds.) *Border Aesthetics*. New York, Oxford: Berghahn, 90–110.

Lotman, Juri 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

- 1999. Semiosfäärist. — Pruul, Kajar (eds.), *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, 9–35.
- 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak.
- 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.
- 2006a. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- 2006b. Tekst tekstis. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 241–261.
- Lotman, Juri; Tsvijan, Juri 2022. *Dialog ekraaniga*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Monticelli, Daniele 2008. *Wholeness and its remainders: theoretical procedures of totalization and detotalization in semiotics, philosophy and politics*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- 2019. Borders and translation: Revisiting Juri Lotman's semiosphere. *Semiotica* 230: 389–406.
- Niebyl, Donald 2016a. What are spomeniks? *Spomenik Database*. Kättesaadav: <https://www.spomenikdatabase.org/what-are-spomeniks>, 17.04.2023.
- 2016b. Bizarre shapes. *Spomenik Database*. Kättesaadav: <https://www.spomenikdatabase.org/bizarre-shapes>, 26.05.2023.
- Rood, Kadri 2016. *Aeglane film: tunnused, vahendid ja narratiivne struktuur*. Magistritöö. Tartu Ülikool, semiootika osakond.
- Thompson, Kristin 1981. *Eisensteins's 'Ivan the Terrible.' A Neoformalist Analysis*. New Jersey: Princeton University Press.
- Veidemann, Rein 2001. Stseen ja kaader. Aja- ja tekstisemiootiline aspekt. *Acta Semiotica Estica* 1: 253–260.
- 2008. Piiri mõistest Juri Lotmani semiootikas. *Keel ja Kirjandus* 10: 803–814.
- Schimanski, Johan; Wolfe, Stephen F. (eds.) 2007. *Border Poetics De-limited*. Hannover: Wehrhahn-Verlag.

— 2017. *Border Aesthetics*. New York, Oxford: Berghahn.

Šklovski, Viktor 2014. Kunst kui võte. —Väljataga, Märt (eds.) *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 17-35.

Summary

The Poetics of Boundary in the Film 'Last and First Men'

The aim of this bachelor's thesis is to analyze the experimental sci-fi film "Last and First Men" by Jòhann Jòhannsson, using Yuri Lotman's conception of boundary as the main analytical tool. The concept of the poetics of boundary is formed by merging Lotman's cultural semiotic view of the boundary with concepts of film semiotics by Lotman and other researchers. The poetics of boundary is defined as a way of exploring the possibilities of the ambivalent concept of the boundary and its application in film analysis.

The first chapter lays down the theoretical foundation of the thesis. It introduces the field of border studies and its concept of border poetics. Additionally, it connects Lotman's cultural semiotic view of the boundary with film semiotics. Lotman's conception of the boundary encompasses three functions: dividing, uniting and merging, and translating and generating new meaning. These functions serve as the basis for analyzing the film. This analysis primarily focuses on the functions of uniting and separating, with a brief mention of the function of translation.

The second chapter introduces and highlights the three main layers of the film: the visual, the narrative, and the music. The film was shot on 16 mm black and white film. The visual component predominantly consists of depictions of strange cubo-futuristic monuments towering alone amidst various landscapes. The narrative is presented through a voice-over by Tilda Swinton, telling the story of the last remaining species of humanity living two billion years in the future.

The third chapter analyzes the film by describing the different applications of the boundary in terms of form and content. The analysis follows the formal elements that constitute a film: the frame, the shot, and the montage. The boundary functions as a valuable analytical tool, as its

ambivalent nature allows for its application in a wide range of situations and offers a fresh perspective on different aspects of the film. However, there is a potential risk of researchers imposing forced connections between theory and the object of analysis. Overall, the poetics of the boundary create a focused yet flexible framework for film analysis.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Rasmus Kuningas,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Piiripoetika filmis „Viimased ja esimesed inimesed““, mille juhendaja on Katre Pärn, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Rasmus Kuningas

29.05.2023