

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Kadri Rood

**Aeglane film: tunnused, vahendid ja narratiivne  
struktuur**

Magistritöö

Juhendaja: Peeter Torop

Tartu 2016

Olen magistr töö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelisele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Kadri Rood

20.05.2016

Luban töö kaitsmisele.  
Juhendaja: Peeter Torop

20.05.2016

## Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Aeglane film – tunnused ja vahendid.....	5
1.1. Mis on aeglus – liikumine, žanr või stilistiline trend?.....	8
1.2. Aegluse päritolu.....	10
1.3. Aegluse loomise vahendid: aeglus, pikkus ja kestuse loomine.....	18
1.4. Aegluse loomise vahendid: pikk võte.....	21
1.5. Aegluse funktsioon ning aeglus ja vaataja.....	26
1.6. Aeglus ja fotograafilisus.....	33
2. Aeglus ja narratiiv.....	38
2.1. Surnud aeg kui narratiivse aeglustamise vahend.....	40
2.2. Dedramatisatsioon.....	43
2.3. Aegluse narratiivne struktuur.....	46
2.3.1. Deskriptiivne paus.....	46
2.3.2. Ellips.....	51
2.3.3. Faabula ja süžee.....	52
2.3.4. Aegluse karakterid.....	53
2.4. Teemad ja meeleolud.....	54
3. Kaks aeglust.....	57
3.1. „Sünnitus”.....	57
3.1.1. Vorm ja stilistika.....	58
3.1.2. Narratiiv.....	60
3.2. „Ükskord Anatoolias”.....	66
3.2.1. Vorm ja stilistika.....	67
3.2.1. Narratiiv.....	71
Kokkuvõte.....	76
Slow Cinema: characteristics, means and narrative structure.....	80
Kirjandus.....	83

## Sissejuhatus

Käesoleva magistritöö teemaks on aeglane film ehk *slow cinema*, termin, mis tuli esmalt kasutusele filmikriitika väljal, kuid on eriti just viimastel aastatel väga tugevalt jõudnud ka filmiteooria huviorbiiti. Kaitstud on mitu sisukat väitekirja, ilmunud esimene artiklikogumik ning avaldatud monograafiaid mõnest tähtsamast aeglase filmiga seostatavast režissöörist.

Aeglane film on kunstilise filmi alaliik, millele on omased teatud vormilised ja stilistilised tunnused nagu pika võtte kasutamine ja rõhk kestusel ning narratiivsed omadused nagu dedramatiseeritud loojutustamine ja surnud aja esinemine. Kuigi aeglus võib olla ka mittenarratiivne ning esineda näiteks eksperimentaalfilmis või videokunstis, keskendub käesolev uurimus aeglase filmi narratiivsele esinemisvormile.

Selle töö eesmärgiks ongi avada ja lähemalt kirjeldada aeglase filmi tunnuseid ja aegluse loomise vahendeid ning aeglusele omaseid viise narratiivi struktureerimiseks. Aegluse teooria laiema taustana toimivad André Bazini ja Gilles Deleuze'i teedrajavad ideed, kuid käesoleva töö rõhk on pigem uuemal, eksplitsiitselt aeglusega tegeleval filmiteoreetilisel kirjandusel. Aeglase filmi narratiivsuse kirjeldamiseks on kohandatud eelkõige narratoloogias välja arendatud kontseptsioone.

Eesmärgiks on võtta vaatluse alla aeglase filmi kesksed tunnused ning nende kohta seni kirjutatu, sünteesida erinevaid vaatepunkte ning vaadata kriitiliselt üle mõned sageli korduvad väited, mida vahel juba liigagi enesestmõistetavatena kiputakse võtma.

Aeglase filmi uuringud on filmiteoorias järjest rohkem aktuaalseks muutuv teema ning nii mõnelegi aeglase filmi režissöörile saab osaks tähelepanu ja tunnustus rahvusvahelistel filmifestivalidel. Kuna pideva infotulva ning valikute paljususe tõttu

tajutakse elutempo pidevat kiirenemist, millele peavoolu meelelahutuse sisulised ja stilistilised valikud omakord hoogu lisavad, on vastukaaluks esile kerkinud erinevaid aeglust ja süvenemist tähtsustavaid liikumisi, millest aeglane film on vaid üks näide. Kuigi aeglus pole võõras ka eesti filmikunstile, pole see siinses kultuuriruumis teooria tasandil veel siiski palju mõtestamist leidnud. Seetõttu on käesoleva magistritöö üks eesmärk kindlasti ka aeglase filmi uurimise hetkeseisu vahendamine eesti keelde ja kultuuriruumi. Kuna nii mõnigi aegluse kontseptualiseerimise viis oleks rakendatav ka teatud eesti filmidele, pakub see uurimus loodetavasti mõtteid, vahendeid ja teoreetilist raamistikku edasisteks analüüsideks ning miks mitte ka praktiliseks filmikriitikaks.

Töö jaguneb kolmeks peatükiks, millest esimene annab ülevaate aegluse tunnustest ja selle loomise vahenditest, teine kirjeldab aegluse narratiivset struktuuri ning kolmas on pühendatud kahe aeglaseks liigituva filmi analüüsile. Nendeks filmideks on Martín Mejía Rugelese „Sünnitus“ ning Nuri Bilge Ceylani „Ükskord Anatoolias“, mis pälvisid tähelepanu eelkõige oma erineva lähenemisega narratiivile.

## 1. Aeglane film – tunnused ja vahendid

*Slow Cinema* ehk aeglane film on termin, mis viimastel aastatel üha tugevamalt nii filmikriitikas kui akadeemilistes filmiuuringutes kanda on kinnitanud. Tegu on ühelt pool suhteliselt selgepiirilise nähtusega, mille puhul saab välja tuua avatud nimekirja juba kanooniliseks muutunud autoritest ning üldlevinud stilistilistest tunnustest, teisalt aga on ja jääb aeglus millekski suhteliseks, kuna selle tajumine sõltub alati taustsüsteemist, mille suhtes film aeglane on.

Esimeseks, kes sõnapaari *Slow Cinema* kasutas, peetakse filmikriitik Jonathan Romneyt oma artiklis „In Search of Lost Time“ (2010), aeglusest üldisemalt hakati aga rääkima juba varem (näiteks Matthew Flanagani *aesthetics of slow* (2008)). Sellest ajast peale on aeglus põhjustanud üsna tuliseid vaidlusi selle pooldajate ja vastaste vahel. Termin sündis pigem ajakirjanduslikus kui akadeemilises kontekstis ning ka kõige teravam diskussioon aegluse ja selle väärtuse üle on toimunud eelkõige filmiblogides ja – ajakirjades ning ajalehtede filmiveergudel. Aegluse kaitsjate hulka kuuluvad teiste hulgas HarryTuttle<sup>1</sup>, Nadin Mai ja Jonathan Romney, selle suhtes on kriitilised olnud aga näiteks Nick James ja Steven Shaviro. Sellest, miks osad kriitikud ja uurijad aeglust armastavad ning teised kritiseerivad, tuleb juttu allpool aegluse üle käivast debatist ülevaadet andes.

Viimastel aastatel on aeglus aga hakanud pälvima ka üha kasvavat akadeemilist tähelepanu. Järgemööda on kaitstud väitekirju (Magalhães de Luca 2011, Flanagan 2012, Çağlayan 2014, Mai 2015b — viimased kolm neist eksplitsiitselt aeglusele keskendudes), kirjutatud raamatuid konkreetsetest aeglase filmi kaanonisse kuuluvatest

---

1 HarryTuttle on pseudonüüm, mida filmiblogi Unspoken Cinema autor kasutab. Tegemist pole autori kodanikunimega ning seetõttu soovib autor ise, et kasutataks siintoodud nimekuju. Lähemalt: <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/07/being-cassandra-nick-james-2.html>

režissööridest ja nende loomingust (Rancier 2011 ja Kovács 2013 Béla Tarrist, Lim 2014 Tsai Ming-liangist) ning avaldatud artikleid kitsamatest aeglusega seonduvatest küsimustest. 2015. aasta lõpus ilmus ka esimene artiklikogumik pealkirjaga „Slow Cinema“, toimetajateks Tiago Magalhães de Luca ja Nuno Barradas Jorge. Teema on seega ühest küljest uudne ning uurimiseks palju lahtisi otsi pakkuv, teisalt aga on juba jõudnud välja kujuneda teatud hulk tugevaid seisukohti ning põhilisi arusaamu nähtusest.

Nagu juba mainitud, on aeglus suhteline nähtus ning eristaksin seetõttu filmikunsti kontekstis avarat ja kitsast aegluse mõistet. Avar aegluse mõiste viitab igasugusele aeglusele ja selle ilmingutele filmikunstis ning seda võib kasutada näiteks üldistades, et kunstilised (*arthouse*) filmid on keskmiselt aeglasemad kui peavoolu filmid või et euroopa filmikunst kaldub olema ameerika omast keskmiselt aeglasem. Sel juhul on küll osutatud, millega võrreldes mingi film või filmide kogum aeglasem on, kuid ei räägita siiski mingist konkreetsest tunnuste kogumist, mis selle aegluse moodustab. Aeglusest võib rääkida ka üksikute efektide või kunstiliste võtete puhul, mida filmis kasutatakse, näiteks aegluup või stoppkaader. Sealjuures võib film muus osas olla kiire ning aeglustav võte paistab sellel taustal hästi silma. Siia alla kuuluvad võtted, mille kohta David McDowell kasutab oma artiklis mõistet *cinematic stilling* (McDowell 2015). Avarast aegluse mõistest võib rääkida ka siis, kui keegi nimetab üht või teist filmi aeglaseks, pidamata siinkohal aga silmas aeglast filmi kui konkreetset suunda filmikunstis, vaid pigem omaenese vaatamiskogemust ja normi, mille see moodustab. Nii võib peavoolu filmikunstiga harjunud vaataja jaoks olla aeglane miski, mis kunstiliste filmidega harjunud vaatajale on täiesti tavaline tempo.

Aegluse kitsas tähenduses võrdsustaksin aga *Slow Cinema* liikumisega, mida võiks kasutada selle alla paigutuvatest režissööridest ja filmidest rääkides. Sellest, kas aeglast filmi on põhjust nimetada liikumiseks, stilistiliste vahendite kogumiks või lausa žanriks, tuleb lähemalt juttu edaspidi. Vahe aegluse kui üldise iseloomustava tunnuse ning aeglase filmi kui konkreetse nähtuse vahel tuleb välja juba Matthew Flanagani 2008. aasta artiklis, kus ta ütleb, et arvestades aegluse stilistiliste troopide püsivust, „/.../ on ehk aeg kaaluda nende vastastikust rakendamist seoses mitte abstraktse „aegluse“

mõistega, vaid unikaalse vormilise ja struktuurilise disainiga: *aegluse esteetikaga*“ (Flanagan 2008)<sup>2</sup>.

Kitsa ja avara aegluse mõiste erinevus torkab hästi silma Lav Diaze loomingust väitekirja kaitsnud aeglase filmi uurija Nadin Mai blogis „The Art(s) of Slow Cinema“, kus ta arvustab Ira Jaffe raamatut „Slow Cinema: Countering the Cinema of Action“. Üks raamatus käsitletavaid filme on Cristian Mungiu „4 kuud, 3 nädalat, 2 päeva“, mille kohta Mai ütleb selgesõnaliselt, et film on küll aeglane, kuid pole *Slow Cinema*, ning seega jääb Mai arvates ka segaseks, kas raamat räägib aeglusest *Slow Cinema* liikumise tähenduses ning on valinud analüüsiks valeid filmid või polegi pealkirjas kasutatud sõnapaar „Slow Movies“ mõeldud tähistama aeglase filmi liikumist selle kitsas tähenduses. (Mai 2014) Nadin Mai on selles küsimuses ehk liigagi resoluutne, kuna piirid on siiski piisavalt hägused ning iga film iseseisev teos, mis paigutub mingisse selgepiirilisse raami alati teatud mõõndustega. Seega on küsimuses, kas üks või teine film kuulub aeglase film liikumisse või mitte, omajagu ruumi arutlemiseks. Ka pole *Slow Cinema* puhul tegu liikumisega sama konkreetse ja piiritletud tähenduses, nagu seda oli nt taanlaste Dogma 95, kus filmiloojad üksteist tundsid, ise oma rühmituse eesmärgid määratlesid, selle reeglites kokku leppisid ning neid selgesõnaliselt manifesteerisid. Aeglase filmi liikumisse kuuluvad filmiloojad eri maailma otstest (tugevalt on esindatud näiteks Aasia ja Lõuna-Ameerika), kes üksteise või isegi üksteise loominguga tingimata tuttavad olla ei pruugigi (kuigi palju seda kindlasti on) ning kelle viisid aeglust kasutada ning põhjused selle tegemiseks võivad olla äärmiselt erinevad alates selgest vastupanust elutempo pidevale kiirenemisele kuni selleni, et vastava tulemuseni jõuti lihtsalt filmitegemise protsessi käigus ilma mingi eelneva kavatsuseta just „aeglast filmi“ teha. Erinevast lähtepunktist alustades on paljud loojad aga siiski jõudnud tulemusteni, mille teatud tunnusjooned on nii äratuntavad ja läbivad, et annavad igati põhjust üldistusi teha ning rääkida mingist tervikust, mida võtab kokku sõnapaar *Slow Cinema*.

---

2 Kõik käesolevas töös esinevad refereeringud ja tsitaadid ingliskeelsetest allikatest on tõlgitud töö autori poolt.



## 1.1. Mis on aeglus – liikumine, žanr või stilistiline trend?

Kuigi iga autor, kes aeglusest kirjutanud, defineerib nähtust veidi ise nurga alt, korduvad selle teatud põhilised tunnused siiski definitsioonist definitsiooni. Lisaks tunnuste määratlemisele on pisut arutletud ka selle üle, kuidas seda tunnuste kogumit laiemalt nimetada — kas aegluse näol on tegemist stilistikaga, liikumisega või lausa žanriga?

Matthew Flanagan, üks esimesi, kes on nähtusest süstemaatilise akadeemilise käsitluse kirjutanud, defineerib aeglust järgnevalt: „Nimetus „aeglane film“ viitab kunstilise või eksperimentaalse filmi mudelile, millel on kogum eristuvaid tunnuseid: rõhk pikal kestusel (seda nii vormilistes kui temaatilistes aspektides), paigalolu ja argisuse audiovisuaalne kujutamine, pika võtte (*long take*) rakendamine struktuurse vahendina, aeglane või ebadramaatiline jutustamisviis (kui narratiiv üldse olemas on) ning peamiselt realistlik (või hüperrealistlik) kujutamisviis või kavatsus“ (Flanagan 2012:4). Definitsioon paigutab aegluse seega kunstilise filmi ja eksperimentaalfilmi piirimaile ning peab tunnuste kogumit teatavaks mudeliks, millele toetudes aeglaseid teoseid luuakse.

Nadin Mai mainib oma doktoritöös Lav Diaze filme kirjeldades aegluse tunnustena väga pikki võtteid, staatilist kaamerat, üldplaani (*long shot*) või kaugplaani (*extreme long shot*) kasutamist ning sügavat keskendumist tegelaskuju arengule (Mai 2015b: 49), Jonathan Romney aga defineerib aeglust kui „kino, mis vähendab sündmuse tähtsust meeolelu, mõtete ja tunnete esilekutsumise ning intensiivistatud ajalise taju kasuks“ (Romney 2010: 43).

Orhan Emre Çağlayan nimetab aeglust stilistiliseks trendiks kaasaegses kunstilises filmis (Çağlayan 2014: 1) ning rõhutab eelkõige pika võtte (*long take*) olulisust ja kesksust selles. Lisaks sellele, et aeglusel on teatud narratiivsed ja stilistilised tunnused, osutab Çağlayan ka sellele, et aeglus on teatav diskursiivse tegevuse vorm, millel on omad kriitilised praktikad ning kindlad tootmise ja levitamise tingimused (samas, lk 28). Çağlayan rõhutab lisaks aegluse vormilistele ja sisulistele eripäradele seega veel nähtuse kontekstuaalsust ja paigutumist institutsionaalsel ja ajaloolisel väljal.

Jakob Boer väidab aga, et aeglase filmi näol on tegemist lausa žanriga. Ta põhjendab oma seisukohta väitega, et „seda tüüpi filmid on kristalliseerunud üsna stabiilseteks esteetilisteks ja narratiivseteks mustriteks, neid levitatakse mööda kindlaid kanaleid (filmifestivalid) ning need äratavad järelikult kindlaid žanrilisi ootusi (Boer 2015: 4). Kuigi teatud kristalliseerunud mustritest saab kindlasti rääkida, tundub aegluse määratlemine žanrina ehk liiga kitsastesse raamidesse suruvana. Siinkohal ei ole eesmärgiks lahata erinevaid žanrikäsitlusi ning analüüsida, mil määrab aegluse omadused neile vastavad, kuid väidaksin siiski, et minnes kinno näiteks õudusfilmi vaatama, on vaataja ootused algavale filmile märgatavalt selgepiirilisemad kui aeglase filmi puhul. Kunstilise kino (*art cinema*) osana või allharuna seostub aeglus tugevamalt ka autorifilmi traditsiooniga ning konkreetseid filme, mis näiteks mõnel festivalil näitamisele tulevad, tutvustatakse pigem autori ja võimalusel tema varasema loomingu kaudu kui selle kaudu, et tegemist on aegluse žanrisse kuuluva teosega. Kui õudusfilmi minnakse vaatama eelkõige teatud emotsioonide kogemiseks (põnevus, närvikõdi vms), siis emotsioonid, mida aeglased filmid vaatajas esile kutsuvad, võivad aga olla üsna varieeruvad ning samuti vaatajate ootused filmile.

Nadin Mai ütleb oma blogis aeglase filmi määratlemise kohta, et levinuim termin *Slow Cinema* määratlemiseks on „liikumine“ (*movement*) (Mai 2015a). Lihtsuse huvides (ning kuna „žanri“ mõiste kasutamine tundub vaieldav ning endaga liialt laia žanriteooria tähendusvälja kaasas kandev) on ka käesolevas töös kasutatud mõistet „liikumine“, kuigi nagu eespool juba mainitud, on tegu liikumisega mõnevõrra üldisemas ja avaramas tähenduses kui mõne konkreetse rühmituse puhul, mis on ideoloogiliselt ühinenud ning oma aluspõhimõtteid selgelt manifesteerinud. Liikumine tundub aga siiski sobiva sõnakasutusena seetõttu, et lisaks filmikunstile on viimasel ajal esile kerkinud ka muid aeglust väärtustavaid suundumusi teistes valdkondades, mis end hõlpsasti liikumisena kirjeldada võimaldavad. Erinevus on ehk vaid selles, kas määratlus tuleneb tegijatelt endilt (näiteks aeglase toidu liikumise puhul rõhutavad toiduvalmistamise aegluse ja põhjalikkuse ning kiirtoidule vastandumise aspekti ka tegijad ise) või pigem välistelt mõtestajatelt nagu kriitikud ja uurijad (nagu see on olnud aeglase filmi puhul).

Ilmselt oleks siinkohal oluline tuua välja ka mõned võimalikud loetelud filmiloojatest, keda aeglase filmi „kaanonisse“ paigutatud on. Flanagan toob oma 2008. aasta artiklis välja nimed Philippe Garrel, Chantal Akerman, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Aleksandr Sokurov, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Sharunas Bartas, Pedro Costa, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Gus Van Sant ja Albert Serra (Flanagan 2008). Oma hilisemas väitekirjas toob ta välja mõnevõrra täienenud nimekirja ning nimetab lisaks režissööre nagu James Benning, Lav Diaz, Peter Hutton, Fred Kelemen, Liu Jiayin, Sharon Lockhart, Raya Martin ning Jean-Marie Straub ja Danièle Huillet (Flanagan 2012: 8–9).

Jakob Boer toob välja lühendatud loetelu, mis ei üritagi olla ammendav, kuid mainib samuti nimesid nagu Apichatpong Weerasethakul, Albert Serra, Pedro Costa, Lisandro Alonso, Tsai Ming-liang ja Hou Hsiao-hsien (Boer 2015: 3).

## **1.2. Aegluse päritolu**

Aeglasest filmist selle kitsas tähenduses hakati rääkima 2000ndatel aastatel, kuid esimesed filmid, mis sellest fenomenist rääkimiseks põhjust andsid, tehti muidugi juba enne. Tänapäevase aeglase filmi otsesteks eelkäijateks ning samas juba osalt ka aegluse kaanonisse kuuluvateks võib pidada 1970ndatel alustanud režissööre nagu Abbas Kiarostami ja Chantal Akerman. Ükski nähtus ei saa aga algust tühjalt kohalt ning aeglase filmi juurte ja päritolu kohta on teoretiseeritud üsna palju. Levinuim seisukoht, mis kordub üha uuesti ja uuesti, on see, et aeglase filmi lähtekohaks ja inspiratsiooniallikaks on euroopa modernistlik kino eesotsas itaalia neorealismiga, mis kerkis esile 1940ndatel aastatel Teise maailmasõja lõpu järel.

Neorealismi ja modernistlikku filmikunsti peab aeglase filmi eelkäijaks, eeskujuks ja väärtuste loojaks näiteks Matthew Flanagan, kes väidab pärast aegluse tunnuste reastamist, et „taoline aegluse kontseptsioon on olnud modernses kinos kohal alates selle esilekerkimisest Teise maailmasõja järel, kuid on muutunud järjest valdavamaks institutsionaliseeritud filmipraktika viisiks viimase kolme aastakümne jooksul (Flanagan 2012: 4). Veel kirjeldab Flanagan aegluse esilekerkimist järgmiselt:

„See impulss sai alguse sõjajärgse itaalia neorealismiga ning jätkus kõige jõulisemalt euroopa 1950ndate ja 1960ndate modernistlikus filmis ning kõrgmodernistlikus, skrukturalistlikus ja materialistlikus kinos 1960ndatel ja 1970ndatel. „Aegluse“ mõiste sisaldab endas selles kontekstis üht Modernismuse kõige suurema potentsiaaliga tähistajat sõjajärgses kinos ning vormid, mille see on võtnud, on olnud mitmekesised ja muutuvad“ (samas, 5).

Christopher Stuart Marnoch piiritleb euroopa modernistlikku kino laias laastus aastatega 1940–1970 ning väidab eelnevatele uurijatele toetudes, et neorealism on euroopa modernismi alguspunkt (Marnoch 2014: 12). Ta selgitab ka küsimust, miks räägitakse modernismist kinos just sellel üsna hilisel perioodil, kui muude modernismivooludega paralleelseid katsetusi tehti filmikunstis ju juba varem (1920ndad aastad). Marnoch toob põhjusena välja selle, et filmikunsti suhteliselt noores eas polnud veel välja kujunenud filmi enese „klassitsismi“, millele modernism oleks saanud vastanduda. Modernistlikud suunad nagu ekspressionistlik ja sürrealistlik film või katsetused abstraktsionismiga tulenesid teiste kunsti liikide saavutuste ülekandmisest filmikeelde. Teise maailmasõja järel oli aga Hollywoodi studiosüsteem ning klassikaline, analüütilisel montaažil põhinev loojutustamine juba välja kujunenud ning domineeriva positsiooni saavutanud, seega oli modernismil olemas klassitsism, mille taustal modernne olla. (Samas, 15–16)

Üks põhjus aegluse sidumiseks eelkõige neorealismi ja ülejäänud modernismiga on ilmselt see, kui hästi sobivad aegluse käsitlemiseks André Bazini ja Gilles Deleuze'i filmiteoorias äärmiselt mõjukad kontseptsioonid, mis algselt välja kujunenud eelkõige just neorealismi kontekstis. Bazini ja Deleuze'i nimed korduvad pea kõikjal, kus aeglasest filmist räägitud on. Bazini ja Deleuze'i suhet aeglase filmiga avasin lähemalt juba oma bakalaureusetöös (Rood 2013) ega keskendu sellele siin enam väga põhjalikult, kuid käesoleva töö terviklikkuse huvides tuleb nende mõtlejate juurde lühidalt siiski tagasi pöörduda.

André Bazin ülistab pikka võtet kui filmikunstile olemuslikku vahendit ning peab montaaži (mida nii mõnigi teine teoreetik on harjunud pidama filmikunsti aluseks) hoopis millekski kirjanduslikuks ja ebafilmiilikuks. Kino olemus seisneb tema jaoks austuses ruumi terviklikkuse vastu (Bazin 2005: 46). Ta väidab, et neorealism, mis ei toetu efektsele montaažile, annab kinole tagasi reaalsuse olemusliku mitmetähenduslikkuse tunnetuse (samas, 37), samas kui igasuguse montaaži tunnuseks

on „/.../ mõtte või tähenduse loomine, mis ei sisaldu objektiivselt kujutistes endis, vaid on tuletatud eranditult nende kõrvutamisest“ (samas, 25).

Aeglane film vastab sellele kuvandile hästi ning vahel tundubki, et tänapäevane aeglane film on justkui Bazini ideede rakendus, mis on viidud äärmustesse. Võttepikkused ületavad neorealismi omi tihti kordades ning montaaži kasutatakse nii kokkuhoidlikult, et kui lõige lõpuks tuleb, muutub see millekski tähelepanuväärseks ning omandab kõrgendatud tähenduse hoopis sellisel „äraspidisel“ viisil. Materjali analüüs selle tükeldamise ja uuesti kokkupaneku kaudu on viidud miinimumini ning kuna ka aeglaste filmide narratiivid pole enamasti ühemõtteliselt selged ega vaatajasõbralikult üldmõistetavad, kasvab kujutise mitmetähenduslikkus sellise määraneni, et muutub paljude vaatajate jaoks talumatuks. See on aga ka koht, kus aeglane film Bazini ideaalidest lahkneb. Sellest, miks see nii on, tuleb juttu pikka võtet käsitlevas alapeatükis.

Küsimus taolise filmikunsti „realismist“ on muidugi vaieldav ja suhteline, kuna igasugune looming on ja jääb subjektiivseks ning kujutab oma objekti siiski autorite pilgu läbi ja valiku tulemusena, seda isegi dokumentaalfilmis. Suhteliselt suuremast realismi määrast (või, nagu tihti öeldud, hüperrealismist) saab aga siiski rääkida, kuna peavoolu kino puhul on selge, et täielikult konstrueeritud on nii lugu ise kui selle tõhus ja tempokas esitusviis, samas kui aeglates filmis võib näha pikki lõike tegelaste argitoimetustest oma reaalses ajalises kestuses. Hea näide on siinkohal Chantal Akermani film „Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles“ (1975), kus koduperenaise piinavalt monotoonset argipäeva kujutatakse staatilise kaamera abil filmitud pikkade võtetega, kus peategelane oma igapäevaseid toimetusi teeb, vahel kaadrist kadudes ning siis jälle sinna naastes. Monotoonsus, korduvus ja igavus panevad vaataja valulikult omal nahal tundma, milline on tegelase argipäev ning mis tunne võiks tema rollis olla. Tuleb aga siiski meeles pidada, et kuigi montaaž manipuleerib taolistes filmides sündmustega palju vähemal määral, on kaadris nähtav (filmiruum, tegelase liikumine selles jne) mängufilmi puhul siiski konstruktsioon, mis on kaamerale jäädvustamiseks loodud ning mida filmieelses maailmas sellisena enne ei eksisteerinud.

Teine väga tuntud mõtleja, kelle neorealismi kontekstis sündinud ideed on hästi rakendatavad ka aeglase filmi puhul, on Gilles Deleuze. Deleuze eristab kahte tüüpi kino, nn liikumispildi (*movement-image*) ja ajapildi (*time-image*) oma, ning on kummastki eraldi teose kirjutanud. Aegluse kontekstis on oluline just ajapildi mõiste 1985. aastal ilmunud raamatus. Deleuze seob muutuse kujutise tüübis Teise maailmasõja tekitatud vapustusega ning näeb ajapildi algust just neorealismis. Tema sõnul ehitub neorealismlik film puhastest optilistest ja helilistest situatsioonidest (*purely optical and sound situations*), mis erinevad fundamentaalselt „vana realismi“ sensomotoorsetest situatsioonidest. Koos sellega muutus neorealismis märgatavalt ka tegelase tüüp: aktiivsest kangelasest sai passiivne jälgija, nägija ja kulgeja, keda iseloomustas tihti teatav motoorne abitus, mis aga lubas tegutsemise asemel rohkem kuulda ja näha. Tähtsustus ka objektide ja keskkondade roll, mis omandasid iseseisva materiaalse reaalsuse ega olnud enam pelk taust selgepiirilistele sündmustele. (Deleuze 2000)

Taolised nägijad ja kulgejad on väga tihti ka aeglase filmide tegelased. Tihti ei ole nad võimelised oma elu üle aktiivselt kontrolli omama, seda kas välisest maailmast tulenevate takistuste tõttu, omaenda jõuetusest tulenevalt või nende kahe kombinatsioonis. Vahel jääb ka vaatajale arusaamatuks, miks tegelased end aidata ei suuda. Näiteks Béla Tarr'i „Torino hobuse“ (2011) tegelased üritavad järjest raskemaks muutuvate olude eest ühel hetkel põgeneda ning lahkuvad kodust, kuid pöörduvad sinna kohe jälle tagasi. Nad pole võimelised lahkuma, kuid vaataja ei saa teada, kas põhjuseks oli see, et polnudki enam kuhugi minna (linn oli hävinenud), tingimused olid minekuks liiga rasked (päevade kaupa lõõtsuv tormituul) või polnud nad ise psüühiliselt selleks pingutuseks enam võimelised. Lav Diaz'e filmis „Florentina Hubaldo, CTE“ (2012) on aga kujutatud Filipiini naist, keda tema isa raha saamiseks meestele müüb. Selles filmis tuleneb tegelase võimetuse olukorrast pääseda isa füüsilisest vägivallast tema vastu, vangistuses hoidmisest ja ähvardustest (Florentina isa ähvardab tütre põgenemise korral tappa tüdruku vanaisa, kellega Florentinal on lähedane suhe). Lisandub ka pidevast vägivallast tulenev füüsiline trauma, millel on mõju Florentina vaimsele tervisele (filmi pealkirjaski sisalduv CTE ehk *chronic traumatic encephalopathy* on progresseeruv degeneratiivne haigus, mis esineb inimestel, kes on saanud tõsiseid peatraumasid, nt poksijad).

Võrreldes tänapäevase aeglase filmikunstiga on neorealismilised teosed muidugi üsna tempokad, jutustavad selgepiirilisemat lugu ning on emotsionaalselt kaasahaaravad, kuid praeguseks tihti äärmustesse viidud aegluse tunnuseid võib oma esialgu veel leebes versioonis neorealismis kohata sellegipoolest. Vaidlemata neorealismi ja aeglase filmi seostele otseselt vastu, küsivad nii mõnedki toereetikud aga selle järele, kas neorealism ning euroopa modernistlik filmikunst laiemalt tõesti on aegluse üks ja ainus lähtekoht. Paljudel juhtudel jõutakse järeldusele, et see päris nii ei ole.

Üks neorealismi argumendi kriitikavaba edasikandumise tugevamaid kriitikuid on Nadin Mai. Tema sõnul on aeglasel filmikunstil ühist juba Lumière'i vendadega, kelle esimesed filmid olid sündmuse ülevõtted selle sündmuse kogukestuses, ilma lõigete ja montaažita (Mai 2015b: 74–75). Mai osutab taiwani režissööri ning aeglase filmi ühe tuntuma esindaja Tsai Ming-liangi mõttele, mille too tõi välja intervjuus Gary M. Kramerile, öeldes, et ta on segaduses sellest, miks inimesed tema filmide puhul nii palju pikast võttest rääkida tahavad, kui alguses koosnesidki kõik filmid pikkadest võtetest (Kramer 2015). Tõepoolest, kõige algsem filmikunst oli sündmuse ülevõtmine ühe võttena, mille maksimaalne pikkus oli sõltuvuses filmilindi pikkusest. Peagi lisandus montaaž, mis arenes üsna lühikese aja jooksul muljetavaldavale tasemele (nt Vene montaažikoolkonna töödes), kuid pikk võtte ei kadunud filmikunstist siiski kuhugi. Kuigi montaaž, kiire tempo, meelelahutuslikkus ja eriefektid ilmusid filmikunsti kiiresti (nt Georges Méliès'i filmides), püsis samal ajal filmikunstis ka palju rahulikuma tempoga suund. Aastad 1910–1914 oli väga hea periood Taani filmikunsti jaoks ning näiteks 1913. aastal valminud „Atlantis“ (režissöör August Blom) kestab juba tervelt 113 minutit ning on väga rahulikult kulgeva tegevustikuga, süvenedes tegelase emotsioonidesse ja hingeellu.

Kuigi ka Çağlayan arutleb aegluse üle eeskätt kunstilise filmi ja modernismi kontekstis, toob temagi Henry Milleri ettekandele toetudes välja, et teatud Skandinaavia filme nagu Victor Sjöströmi „Surmakutsar“ („Körkarlen“, 1921) peeti juba omaaegses retseptioonis aeglasteks, kui neid Ameerika toodanguga võrreldi. Nii on aeglase filmi debatt tegelikult filmiretseptioonis kohal olnud juba ammu. (Miller 2013, viidatud Çağlayan 2014: 10) Äratundmine, et nii mõnigi euroopa varase filmikunsti klassik ja

meistriteos on filmide harjumuspärasest tempost aeglasem, jääb kehtima ka siis, kui vaadata neid filme tänapäeva vaataja pilguga.

Çağlayani väitekirja keskne tees on, et tänapäeva aeglane film toetub kolmele peamisele emotsionaalsele efektile, milleks on nostalgia, absurdihuumor ja igavus. Ta seob nostalgia otseselt igatsusega modernistliku kunstilise filmi järgi. (Çağlayan 2014: 5) Võib aga väita, et kuigi modernismi ja seega ka neorealismi juurde viivad seosed on aegluse juures ehk kõige tugevamad ja tuntavamad, ei saa kindlasti öelda, et aeglust enne seda eksisteerinud ei oleks. Filmid on läbi kogu filmikunsti ajaloo olnud erineva tempoga ning seda erinevust on vaatajad ja kriitikud sageli endale ka teadvustanud.

Aeglusest pole aga põhjust rääkida vaid kunstilise narratiivse filmikunsti kontekstis. Çağlayan viitab avangardile ja eksperimentaalfilmile, tuues sisse nt Andy Warholi teosed (Çağlayan 2014: 10). Warholist ning 60ndate ja 70ndate eksperimentaalfilmist ja videokunstist räägib ka Mai, osutades sel viisil aegluse esinemise vormidele Põhja-Ameerikas (Mai 2015b). Eivind Røssaak osutab samuti aeglusele seoses videokunstiga ning video- ja filmikunsti vastastikusele lähenemisele teatud autorite (nt Bill Viola) loomingus (Røssaak 2010: 137). Mitmeidki eksperimentaalse ja mittenarratiivse aegluse esindajaid ongi näidatud ka kunstigaleriides või muuseumites. Üheks selliseks on Abbas Kiarostami teos „Five Dedicated to Ozu“ (2003), mida Matthew Flanagan oma doktoritöös üsna põhjalikult kirjeldab ja analüüsib. Nagu filmi nimigi aimata laseb, koosneb film viiest pikast võttest ning näitustel on seda eksponeeritud nii kogupikkuses ühel ekraanil kui ka kõiki võtteid samaaegselt eraldi ekraanidel näidates (Flanagan 2012: 177–178). Kiarostami kuulub aeglase filmi kaanonisse aga ka oma narratiivsete filmidega, mis osutab sellele, et piir pole tihti sugugi selge ning autorid võivad töötada mitmes vallas ning saada mõjutusi erinevatest allikatest. Kuigi käesolevas töös on fookus narratiivsel filmil, on sellegipoolest oluline meeles pidada, et aeglus puudutab ka eksperimentaalset filmi ja videokunsti ning mõjutused võivad liikuda mõlemas suunas.

Enne kui aegluse päritolu juurest edasi liikuda, tuleks aga osutada ka selle fenomeni esilekerkimise laiemale kontekstile kui seda on vaid filmikunstisisesed mõjutajad ja eeskujud. Kuigi aeglus ja pikk võte on, nagu eelpool juba välja toodud, olnud filmikunsti osa selle algusaegadest peale, ei vasta see fakt siiski küsimusele, miks on see



võtnud vaataja suhtes nii nõudliku ning erinevaid narratiivse ja vormilise aeglustamise vahendeid äärmustesse viiva kuju.

Aegluse esilekerkimist ja institutsionaliseerumist on tihti seostatud kiire moderniseerumisprotsessi, kapitalistliku tarbimisühiskonna kujunemise ning peamiselt Ameerika päritolu meelelahutuse vohamisega. Siinkohal on põhjust viidata aeglusele selle avaras tähenduses, enne kui taas aeglase filmi kui konkreetse liikumise juurde tagasi pöörduda. Steven Neale on analüüsinud kunstilist filmi (*art cinema*) kui institutsiooni, mis on riiklikult toetatud ning mis sai alguse rahvuskinode (*national cinemas*) vastureaktsioonina ameerika toodangu rahvusvahelisele domineerimisele, mis on olnud valdav juba tummfilmiajastust saadik. Kunstiline kino üritab eristuda Hollywoodist ning muutub Neale'i sõnul vastavalt sellele, milliseid Hollywoodi tunnuseid domineerivana tajutakse (Neale 1981: 14, viidatud Çağlayan 2014: 20 kaudu). Kunstilist filmi kui selgelt eristuvat filmipraktikat omaenda ajaloolise eksistentsi, formaalsete konventsioonide ja vaatamisviisidega on käsitlenud ka David Bordwell, väites, et kunstiline film on vastu klassikalisele narratiivsusele ning eriti sündmuste otsestele põhjus-tagajärg seostele. Tema sõnul ei piisa aga vaid väitest, et narratiivsed seosed on lödvemad, vaid tuleb ka küsida selle põhjuste järele. Bordwelli sõnul on kunstilise filmi narratiivsus motiveeritud kahe põhimõttega, milleks on realism ja autoriaalne väljendus. (Bordwell 1979, 57)

Kunstiline film soovib seega teadlikult peavoolust eristuda ning kuna peavoolu iseloomustab üha kasvav kiirus, on kunstilise filmi jaoks olnud loomulik valik pöörduda aegluse poole. Selle tendentsi võtab hästi kokku David Company:

„Pärast Teist maailmasõda hakkasid euroopa ja põhja-ameerika kultuuris domineerima peavoolu kino ideoloogiad, televisioon, elustiilikultuur, küllastumine reklaamist ja massiline häiritus. Selles uues olukorras kaotas kiirus palju oma kriitilisest teravusest ja suurema osa oma kunstilisest mandaadist. Olla selles uues situatsioonis radikaalne tähendas olla *aeglane*“ (Company 2007: 10)

Olla (peavooluga võrreldes) aeglane on seega miski, mis iseloomustab kunstilist kino laiemalt, kuid nagu eelnevalt näidatud, on aeglus filmikunstis alati olemas olnud juba enne kommertsfilmi ja kunstilise kino selget polariseerumist. Kunstiline film tõi aegluse

siiski selgepiirilisemalt ja teadlikumalt nähtavale, aeglane film oma kitsas tähenduses aga selle viis äärmusesse. Globaliseerumine ja linnastumine on inimeste liikumisvabadust tohutult suurendanud ning maailmapilti avardanud, kuid võimaluste ja valikute paljususega on kaasnenud ka tajutava elutempo kasv. Informatsioonitlv on tohtu, kuid end sellest täielikult välja lülitada pole võimalik ega enamasti ka soovitud. Nii tajuvad paljud kiiruse kasvu piirini, kus see enam talutav ega vastuvõetav ei ole. Filmikunst pole kaugeltki ainus valdkond, kus on esile kerkinud aeglusele suunatud liikumine.

Çağlayan toob oma väitekirjas välja mõned paralleelsed aeglased liikumised teistes valdkondades, näiteks Itaalias esile kerkinud aeglase toidu (*Slow Food*) liikumine, aeglane teadus (*Slow Science*) ning aeglane kriitika (*Slow Criticism*) (Çağlayan 2014: 11–12). Kõik need liikumised põhinevad äratundmisel, et nimetatud nähtuse või valdkonnaga on midagi valesti; et kasvav tempo selles mõjutab kvaliteeti ning seda, kuidas me lõpptulemusega suhestume. Seega võib väita, et aegluse eriti väljapeetud vormide esilekerkimine on otseses seoses ühiskondlike muutustega ning vastuseisuga neile muutustele, mis inimeste elukvaliteeti halvendavad ning suhestumist ümbritsevaga raskendavad.

Kuigi selline üldistus tundub laiemas plaanis loogiline ning ühiskondlik olukord mõjutab kindlasti loojate kunstilisi valikuid (seda nii teadvustatult kui teadvustamatult), ei saa üldistamisega siiski liiga kaugale minna. Iga autor töötab omal viisil ning teeb oma loomingulised valikud erinevatel põhjustel, seega ei ole nii mõnigi aeglase filmi autor nõus väitega, et tema looming on vastuhakk mingitele protsessidele peavoolu kinos või kultuuris. Mai toob oma väitekirjas välja erinevate režissööride selgitused oma filmide aeglasele tempole, kus mainitakse aegluse põhjustena nii vormi vastavust narratiivile kui ka midagi, mis lihtsalt võttis protsessi käigus taolise kuju (Mai 2015a: 80–81).

Seega võib aeglase filmi päritolu kohta kokkuvõtvalt öelda, et kuigi aeglusel on palju otseseid mõjutajaid ja eeskujusid euroopa modernistlikus filmikunstis ning eriti itaalia neorealismis, ei saa sellest hoolimata väita, et aeglus oleks midagi, mida enne neid filmikunsti suundi ei eksisteerinud. Pikk võtte kui üks aegluse loomise peamisi vormilisi

ja tehnilisi võimalusi on olemas olnud filmikunsti algusaegadest peale või õigemini võrdubki see filmikunsti kõige algsema ühikuga. Ka hiljem leidis (eelkõige Euroopas) filmikunstis palju teoseid, mida tajuti tollase peavooluga võrreldes aeglasemadena. Aegluse uuemate ja otsesemate mõjutajatena aga ei tohiks unustada ka eksperimentaalfilmi ja strukturalistlikku kino. Aeglase filmi liikumise esilekerkimise ja aeglustavate võtete äärmuslikuma rakendamise ühe põhjusena võib aga välja tuua tänapäevast ühiskonnakorraldust, kus elutempo paistab kasvava informatsioonihulga ja laienevate võimaluste kontekstis üha kiirenevat. See aga kahandab keskendumisvõimet ning vähendab aega, mida on võimalik millesegi süvenemiseks panustada. Vastukaaluks tempo tõusmisele, kvantiteedi kasvule ja kvaliteedi langemisele paljudes elu valdkondades on esile kerkinud nii mõnigi aeglusele rõhuv liikumine, mille hulka võib paigutada ka aeglase filmi. Kui aga liikumised nagu *slow food* on selges opositsioonis kiirtoiduga, siis aeglase filmi kohta ei saa siiski väita, et vastandumine peavoolu üha kiirenevale filmikunstile oleks selle üks ja ainus eesmärk. See on kindlasti oluline faktor, kuna aeglustamise vahendite rakendamine on selgelt intensiivistunud sedamööda, kuidas on intensiivistunud kiiruse tootmine peavoolus, kuid filmiloojatel kui kunstnikel on siiski erinevaid impulsse, mõjutajaid ja põhjuseid, mis teevad nende filmidest sellised, nagu need on.

### **1.3. Aegluse loomise vahendid: aeglus, pikkus ja kestuse loomine**

Selles alapeatükis algab aegluse loomise ning selleks kasutatavate vahendite lähem analüüs. Siinkohal on oluline kommenteerida ka aegluse suhet filmi pikkusega ning kestuse (*duration*) loomise viise. Aeglased filmid on tihti pikemad kui peavoolu filmide üsna standardne ekraaniaeg, samas aga ei ole pikkus kaugeltki aeglusega võrdelises seoses ning aeglane saab olla ka tavapäraselt umbes poolteist tundi või ka vähem kestev film.

*Mille* aeglusest aga õigupoolest üldse räägitakse, kui on juttu aeglasest filmist? Çağlayan teeb oma väitekirjas ühe olulise eristuse, mida võiks nimetada aegluse erinevateks tasanditeks või kihtideks filmis. Tema sõnul saab aeglus viidata esiteks filmi stiilile (pikad võtted, aeglased *tracking shot*id ehk relsivõtted), teiseks ajale, mille

jooksul reaalsed filmieelsed (*profilmic*) sündmused toimuvad (tegelaste keha liikumine, lavastus (*staging*)) ning kolmandaks kiirus, millega antakse edasi narratiivset informatsiooni (narratiivne vorm, nn surnud aja (*dead time*) kasutamine) (Çağlayan 2014: 9). Aeglane film *per se* kombineerib kõiki neid aegluse loomise tasandeid. Siinkohal on võimalik eristada, millised vahendid on aeglustavad igal juhul ja alati, millised aga on aegluse loomiseks küll kasutatavad, kuid mitte iseenesest ja tingimusteta aeglustavad. Nagu eelnevalt juba välja toodud, kuulub pikk võtte vahendite hulka, mis on ühelt poolt küll aeglase filmiga lahutamatult seotud, kuid mis iseenesest ei tähenda veel aeglust, kuna on kasutatav ka kiirete sündmuste edasiandmiseks ning võib olla kombineeritud kiire kaameraliikumiseega.

Nadin Mai sõnul on

„[s]elleks, et kasutada pikka võtet kinemaatilise aegluse loomiseks, vajalik segada pikka võtet elementidega, mis iseenesest kutsuvad esile aeglust, näiteks puuduv või minimaalne kaamera liikumine, tegelaste vähene või puuduv dialoog ja liikumine ning *temps morts*. Need elemendid toetavad ideed stagnatsioonist või filmi narratiivi aeglasest progressioonist. Olenemata sellest, kui pikk film on, otsustab just selle üksikute stseenide esteetika valik filmi tempo“ (Mai 2015b: 76).

Çağlayan toob Béla Tarr'i filmidest rääkides välja tohutu panustamise sellesse, mis esmapilgul on „sündmustevaene tegevus“, näiteks dedramatiseeritud lõigud, surnud aeg, monotoonsed tegevused ning tähtsusetud süžeed (Çağlayan 2014: 48).

Järgnevalt mõned tähelepanekud filmide pika kestuse ning aegluse suhte kohta. Tihti on tegu kattuvate või vähemalt tihedal seotud nähtustega, kuna pikad võtted koos filmi üldise pikkusega on vahend kestuse loomiseks (*production of duration*), mis omakorda on aegluse üks olemuslikumaid tunnuseid. Nadin Mai toob pikkuse ja aegluse kattuvuse näiteks Andy Warholi filmid, kuid rõhutab, et need mõisted ei kattu sugugi mitte alati. Ta rõhutab, et pikad filmid ei pruugi olla aeglased ning aeglased filmid ei pruugi olla pikad (Mai 2015b: 76). Siinkohal võib Mai väite toetuseks tuua mõned näiteid. Nii mõnigi populaarne kiire tegevuse ja selge narratiiviga film on pikem kui tavapärane poolteist tundi, kestes umbes kaks kuni kolm tundi. Näiteks kipuvad keskmisest pikemad olema paljud eepilisi võitlus- ja lahingustseene sisaldavad filmid nagu

„Sõrmuste isand“. Samas aga saab ka suhteliselt lühike film olla aeglane. Näiteks Tsai Ming-liangi film „Teekond läände“ (2014) kestab vaid 56 minutit, kuid on siiski äärmiselt aeglase tempoga, sisaldades peamiselt pikki võtteid tegelase väga aeglasest kõndimisest.

Aeglusega on aga lahutamatu seotud just kestuse (*duration*) tajus ning mitte tingimata filmi reaalne ekraaniaeg minutites. See tajutav ja tunnetuslik kestus, mis muudab vaataja aja kulgemisest teadlikuks, on aegluse juures üks peamisi aspekte ning „kestuse tootmine“ (*production of duration*) on termin, mida Flanagan oma väitekirjas (Flanagan 2012) läbivalt kasutab. Võib väita, et see, kui film kestab kaua, on üks vahendeid, mille abil vaatajas kestuse tunnetust luua, kuid mitte ainus. Kestuse tajus võib tekkida filmi erinevatel tasanditel ja erinevate elementide tulemusel. Ka Flanagan sõnul on kestusel filmis nii formaalsed kui temaatilised aspektid (samal, 4). Kaua võib kesta film ise, filmi moodustavad võtted, kaamera ees toimiv tegevus ise või narratiivse info edastamine vaatajale. Kui kaks viimast aga ei too endaga ühtlasi kaasa seda, et film tervikuna oleks pikk, võib see tähendada näiteks, et filmi terviknarratiivist jõuab realselt ekraanile väiksem osa või et oluline osa narratiivset infot jääbki edastamata, jättes seega vaatajale suuremad lüngad, mida ise täita.

Kui Flanagan räägib oma töös läbivalt kestuse loomisest, siis Nadin Mai väitekirjas on kestusel ehk isegi veel suurem tähtsus. Juba selle pealkiri, „Puuduoleku ja kestuse esteetika Lav Diaz post-trauma kinos“ („The aesthetics of absence and duration in the post-trauma cinema of Lav Diaz“) osutab, et kui oluline on kestuse roll Lav Diaz filmides. Diaz on režissöör, kes on tuntud oma filmide pikkuse poolest (näiteks 6, 7, 9 või isegi 11 tundi), kus kestuse tajus luuakse lisaks filmi kogupikkusele veel pikkade võtete, surnud aja ning aeglaselt kulgeva narratiivi abil.

Äärmiselt pikki filme on aeglase filmi raames tehtud veelgi, üks ehk tuntumaid ja kultuslikumaid neist Béla Tarr „Saatana tango“ (1994, pikkus 450 min). Nii pikkade filmide näitamisega on omajagu probleeme, kuna publiku hulk, kes jõuaks filmi kogupikkuses kinos vaadata, ei ole suur, samas aga nõuaksid sellised filmid just katkestamatut vaatamist, et filmi meeletolu, atmosfääri ja temposse sisse elada ning filmiga n-ö sama rütm saavutada. Samuti on äärmiselt raske nii pikkadele filmidele

levitajaid leida, kuna väike publikuhulk toob kaasa ka väikese kassatulu. Nii levivadki aeglased filmid ning eriti aegluse väga pikad esindajad peamiselt rahvusvahelistel filmifestivalidel, kus on ka taoliste teoste peamine publik. See, kui tuntud on üks või teine aeglase filmi režissöör oma kodumaal ning kuidas tema teoseid seal vastu võetakse, on varieeruv, kuid sageli vaatab aeglasi filme just filmifestivalide rahvusvaheline publik. Seejuures võib film ise olla äärmiselt lokaalse sisuga (nt Diaz analüüsib elu Filipiinidel pärast paljusid ajalootraumasid, Tsai Ming-liang kommenteerib linnastuva Taiwani sotsiaalseid probleeme ning Nuri Bilge Ceylani teosed on eranditult Türgi sotsiaalse konteksti kesksed), kuid leida sellegipoolest rahvusvahelises publikus mõistmist, huvi, kannatlikkust ja kaasaelamist.

Pikkus aga pole, nagu juba öeldud, aegluse määrav tunnus. On palju aeglasi filme, mille pikkus on üsna tavapärane (umbes poolteist tundi) või siis keskmisest küll pikem, kuid mitte nii palju, et selle kogupikkuses vaatamine füüsiliselt nõudlikuks muutuks ning pikkus filmi linastumisele takistuseks saaks. Taoline kinoformaati veel suuremate raskusteta välja kannatav pikkus paistab olevat kaks kuni kolm tundi. Sama paistab olevat ülempiir ka pikemate peavoolufilmide jaoks.

#### **1.4. Aegluse loomise vahendid: pikk võte**

Järgnevalt keskendun ühele aeglase filmi kesketest väljendusvahenditest, millest on ühe või teisel viisil kirjutanud kõik aeglase filmiga tegelevad teoreetikud. Selleks on pikk võte, mis on eelkõige filmi tehnilisse ja vormilisse poolde kuuluv aeglustamise vahend, kuid on seotud ka filmi narratiivse poolega, kuna teatud sorti tegevused ja elemendid paistavad sobivat pika võtte abil ülesvõtmiseks paremini kui teised. Nii kipuvad staatiline või aeglaselt kulgev tegevus kaamera ees soosima ka pikka võtet, samas kui aktiivne liikumine soosib pigem montaaži. Taoline tendents ei ole aga siiski kaugeltki absoluutne, millest allpool ka lähemalt juttu tuleb.

Alustuseks lühidalt sellest, mida üldse pikaks võtteks pidada. David Bordwell ja Kristin Thompson jäävad sellest kirjutades ebamääraseks, rääkides vaid „ebatavaliselt pikast võttest“ (Bordwell, Thompson 1986: 188) ning andmata mingit täpsemat definitsiooni, kui pikk on „ebatavaliselt pikk“.

Valerie Orpen proovib defineerida pikka võtet nelja kategooria kaudu. Esiteks väidab ta, et võte on pikk, kui see ületab märkimisväärselt keskmist võttepikkust suuremas osas selle perioodi, žanri, rahvuskino, filmistiili vms filmides. Teiseks on võte pikk, kui see ületab märkimisväärselt võttepikkust ülejäänud filmis. Kolmandaks on võte pikk, kui see kestab üle teatud aja, sest on nii keerukas ja sisaldab endas nii palju visuaalset informatsiooni, et nõuab rohkem aega. Neljandaks on võte pikk, kui see kestab üle teatud aja, mis on vajalik selleks, et publik suudaks võttes edastatava informatsiooni omaks võtta (Orpen 2003: 78, viidatud Marnoch 2014: 19–20 kaudu).

Orpeni esimesed kaks definitsiooni toetuvad statistilistele väärtustele, kuid Marnoch osutab oma töö kontekstis, et olulisem on keskenduda kvaliteedile kui kvantiteedile ehk mitte sellele, mitu sekundit või minutit võte kestab, vaid milline on selle tajutav kvaliteet. Marnochi enda definitsioon võtabki pigem arvesse Orpeni kaht viimast kategooriat ning defineerib pikka võtet ühelt poolt selle terviklikkuse kaudu, mis säilitab suhted stseeni elementide vahel (tegevus on edasi antud ühe võttega ning vaataja tajub, et tavaliselt oleks seal kasutatud montaaži) ning teisalt selle kaudu, et ajast saab võtte tajutav kvaliteet. Need kaks tunnust põhinevad vastavalt pika võtte neil aspektidel, mida on rõhutanud Bazin ja Deleuze, ehk ühelt poolt terviklikkus ning teiselt poolt ajalisus. (Marnoch 2014: 20)

See definitsioon sobib kõige paremini ka pika võtte käsitlemiseks aegluse kontekstis, kus vaataja varasem filmikogemus moodustab küll taustsüsteemi, mille taustal mingit võtet pika või lühikesena tajutakse, kuid vaataja ei opereeri oma teadvuses siiski mitte statistika ega numbriliste väärtustega, vaid sellega, millisena ta filmi vaadates aega tajub. Oluline on ka märkida, et kuigi Marnochi töö käsitleb pikka võtet modernistlike filmiloojate loomingu, mille lõpu piiritleb 1970ndate aastatega, kuid on täiesti teadlik ka edaspidi välja kujunenud aeglasest filmist ning selle viisist pikka võtet rakendada. Ta ütleb:

„1970ndate järel käis euroopa modernistlik kino alla, kuid pikka võtet rakendav filmitegemine on jätkunud, kuigi väiksemas ulatuses ning rohkem hajutatuna üle planeedi kui eelmisel perioodil. Euroopa filmitegijad nagu Béla Tarr, Pedro Costa ja Michael Haneke on säilitanud filmitegemise praktika, mis põhineb pika võtte ulatuslikul kasutamisel ning mis on suurel määral mõjutatud nende eelkäijatest. Väljaspool Euroopat on pikk võte saanud populaarseks eriti Ida-

Aasia filmitegijate hulgas nagu Hou Hsiao-hsien ja Tsai Ming-liang. Kriitikud on nimetanud nende filmitegijate loomingut „aeglaseks“ või „kontemplatiivseks“ kinoks, mis on suunatud digitaalse meedia kasvava kiiruse ja fragmenteerumise vastu 21. sajandil“ (Marnoch 2014: 14).

See tsitaat, kuigi aeglust vaid pinnapealselt käsitlev, võtab fenomeni siiski üldjoontes kokku ning toob hästi välja selle, kuidas aeglus varasema filmikunstiga suhestub.

Nüüd aga tausta loomise juurest pika võtte juurde aegluse kontekstis. Flanagan pöörab pikale võttele tähelepanu kui kesksele vormilisele omadusele, mis aeglasi filme ühendab (Flanagan 2012:9). Ta võtab pika võtte peamised kasutusviisid aeglases filmis kokku järgnevalt:

„Pikk võtte /.../ võimaldab põhimõtteliselt realistlikku tegevuste või sündmuste (tihti mittevaaatamänguliste või argipäeva kuuluvate) kujutamist nende terviklikkuses; pikendatud staatilisi objektide, paikade või kehade uurimusi ning mähkimist *temps mort*'i või ajalistesse tühimikesse, mis esinevad enne sündmust, sündmuse ajal või selle sündmuse järel, mille ümber kõne all olev võtte on organiseeritud (samas).

Pika võtte tähtsust rõhutab ka Çağlayan, nimetades pikka võtet kõige fundamentaalsemaks esteetiliseks tunnuseks, mis aeglasi filme läbib. Ta ütleb lausa, et pikk võtte on aeglase filmi „/.../ *sine qua non*, selle defineeriv tunnus ning üks ja ainus kõige tähtsam esteetiline panus“ (Çağlayan 2014: 28). Teisalt rõhutab ta aga, et mingit ühte ja üldkehtivat pika võtte definitsiooni ei ole siiski võimalik anda, kuna võtte pole kunagi pikk iseenesest, vaid ainult suhtes kontekstiga, milleks on nii ülejäänud filmikunst kui ka teiste võtete pikkused samas filmis, aga ka filmi teised vormilised vahendid nagu montaaž ja misanstseen (samas, 52).

Ka pika võtte puhul on Nadin Mai aga see, kes laialt levinud ja kohati lausa kanoniseeruda jõudnud väidetele mõne väga vajaliku nüansi lisab. Nagu eelmises alapeatükis juba osutatud, ei loo pikk võtte ise aeglust ning selleks, et pika võtte abil aeglust luua, peab seda kombineerima aeglust loovate elementidega nagu minimaalne või puuduv kaamera liikumine, vähene või puuduv dialoog ja tegelaste liikumine ning *temps morts*. Mai toob ka näite, kuidas pikka võtet on võimalik kasutada ka kiiruse edasi andmiseks. Sebastian Schippereri film „Victoria“ (2015) kestab kaks tundi ning on algusest lõpuni üles võetud ühe võttena, sisaldades samas kiiret tegevust nagu



tagaajamine ja tulistamine ning tegelaste intensiivseid emotsionaalseid reaktsioone, kui nende plaanitud pangarööv ebaõnnestub. (Mai 2015b: 76) Kuna film on enamikust aeglastest filmides tunduvalt selgepiirilise narratiiviga ning selle eesmärgiks on muuhulgas ka vaatajas põnevust ja pinget esile kutsuda, ei saa „Victoriat“ mitte millegi poolest aeglaseks filmiks pidada. See on oluline näide osutamaks, et pika võtte kasutamise ja aegluse vahele ei saa ilma muid elemente arvesse võtmata võrdusmärki panna, kuna ka pidevalt töötav kaamera võib liikuda kiiresti ning sama võib teha tegevus kaamera ees.

Sellele, kuidas aeglane film suhestub pika võtte kasutamise poolest André Bazini arusaamaga kinokunstist, on osutatud palju ning sellele sai viitatud juba ka aegluse päritolu käsitlevas alapeatükis ning sellesama alapeatüki alguses Marnochi väitekirjale tuginedes. Pikk võtte on kahtlemata see, mis Bazini aeglusega (ning aeglust neorealismiga, mille kontekstis Bazin oma ideid välja arendas) seob. Aeglus läheb pika võtte kasutamises aga palju kaugemale kui need filmid, mida Bazin tänu pikale võttele realismi eest kiitis. Pikk võtte ei pruugi aeglases filmikunstis enam sugugi piirduda sellega, et kaamera ees toimuvat näidatakse ajalises ja ruumilises tervikkuses, ilma seda montaaži abil analüüsimata ja ümber tähendustamata, vaid kestusest saab miski, mis on oluline iseenesest. Tegelikult läheb nii mõnigi aeglase filmi režissöör Bazini põhimõtetega lausa vastuollu, kuna Bazini jaoks oli pikk võtte siiski narratiivi teenistuses.

Tiago Magalhães de Luca käsitleb oma väitekirjas nähtust, mida nimetab „meeleliseks realismiks“ (*realism of the senses*). Filmiloojad, keda ta välja toob ning analüüsib, kattuvad aeglase filmi omadega. Magalhães De Luca tunnistab seda kattuvust ning osutab ka aegluse üle käivale debatile, mis selleks hetkeks juba hoo sisse saanud oli, kuid rõhutab, et tema eesmärk on rääkida tajust ja kestuse loomise strateegiatest realismi kontekstis ning just seetõttu kasutab ka väljendit „meeleline realism“ ning mitte aeglus (Magalhães de Luca 2011: 25). Pikal võttel on Magalhães de Luca töös oluline roll ning ta toob välja „pika võtte hüperboolse kasutuse“ (*hyperbolic use of the long take*) (samas, 21) filmides, mis tema huviobjektiks on. Ta põhjendab väidet, et need filmid lähevad otsesesse vastuollu bazinliku realismiga sellega, et ruumilist ja ajalist tervikut on neis filmides säilitatud hüperboolse äärmuseni ning selle tulemusel laguneb

suhestumine narratiiviga ning asendub mõtiskluse ja sensorsete elamustega. Vaatajat kutsutakse võtma omaks kaamera vaatepunkti (mis võib peamisest sündmusest hoopiski ära pöörduda või peale selle lõppu ja tegelaste lahkumist endiselt paigale jääda) ning uurima seda, mis ekraanil on. Võttepikkus ületab seega kaugelt narratiivi nõudmisi ning jätab vaataja nõutuks küsimuses, kuidas narratiivi mõista ja tõlgendada (samas, 23–24). Magalhães de Luca sõnul balansseerib taoline kino loojutustamise ja puhta jäädvustamise vahekoos, kusjuures puhas jäädvustamine loojutustamist pidevalt õõnestab (samas, 27). Näidates, kuidas taolised filmid Bazini ideaalid nii äärmustesse viivad, et need algse ideega vastuollu lähevad, jõuab ka Magalhães de Luca Deleuze'i juurde, kelle „puhtad optilised ja helilised situatsioonid“ (Deleuze 2000: 4) on just need, mida aeglus ja nn meeleline realism loovad.

Selguse huvides tasuks korraks peatuda ka pika võtte ja realismi seostel. Pea kõik aeglasest filmist (või sellega osaliselt kattuvatest nähtustest) kirjutajad on ühel või teisel viisil toonud sisse realismi. Realism on tundlik mõiste, kuna naiivse kasutuse või tõlgenduse korral on igasuguseid väiteid millegi realistlikkusest lihtne ümber lükata. Nagu kirjanduse ja kujutava kunsti puhulgi näha võib, on realism kui stiil või vool lihtsalt üks suundumus paljude seas (nii nagu seda on ka sürrealism või ekspressionism). Mida aga mõeldakse, kui räägitakse aeglase filmi või pika võtte realistlikkusest? Magalhães de Luca defineerib realismi oma väitekirjas kui metodoloogilist ja teoreetilist tööriista, mille järgi tema meelelise realismi mõiste alla paigutuvad filmid, mis „/.../ kasutavad täiel määral kaamera salvestusvõimet, mis tuleneb selle fotograafilisest alusest, et tuua esiplaanile kinemaatilise sündmuste materiaalsus ja selle tulemusena ka meediumi enese materiaalsus (Magalhães de Luca 2011: 10). Selles mõttes on Magalhães de Luca definitsioon kooskõlas Bazini arusaamaga pikast võttest kui millestki, mis säilitab reaalsuse olemusliku mitmetähenduslikkuse selle kaudu, et ei tükelda seda ega pane teisel viisil uuesti kokku.

Reaalsusega seob pika võtte ka filmilooja Pier Paolo Pasolini, kelle jaoks kino substantis on lõputu pikk võtte, mida ta võrdleb meeltega tajutava reaalsusega meie ümber. Ta võrdleb elu poeetiliselt pika võttega, mille lõpp on surm. Pikk võtte ilma montaažita on tema jaoks kestav subjektiivne olevik, millele alles montaaž minevikuvormi ja ühtlasi ka tähenduse annab (Pasolini 1980: 5).

David Bordwell omistab realismipüüdluse kunstilisele kinole laiemalt. Selle väite ulatuse ja kehtivuse üle arutlemine pole käeoleva töö eesmärk, kuid Bordwell ise põhjendab oma väidet sellega, et kunstiline kino pakub reaalseid võttestaiku ja reaalseid probleeme ning realistlikke, st psühholoogiliselt keerukaid karaktereid, kes on seega sarnasemad inimestele meie ümber (Bordwell 1979: 57). Peavoolu filmid seevastu on suutnud luua nii tugevad ja vaatajate teadvuses sügavale juurdunud konventsioonid, et neid tajutakse tihti „realistlikena“, kuigi peavoolu kino konstrueeritud, põhjus-tagajärg seosele allutatud, selge lõpuga ning aktiivsete, kuid tihti üheplaaniliste kangelastega ning vormiliselt väikestest tükikestest kokku pandud filmid on igal juhul vähem realistlikud kui aeglasele filmile omased argieluvaatlused, mis kaamera ees toimuva ajalise ja ruumilise terviklikkuse säilitavad.

Eesmärk pole aga kindlasti väita, et aeglus või pikk võtte kuidagi olemuslikult ja sõna naiivses tähenduses realistlikud oleksid. Pika võtte ja muude aeglustavate vahendite kasutamine on stilistiline valik, mille taga seisab kellegi intentsioon samal moel, nagu on tahtliku valiku tulemus ka Hollywoodi tempokas montaaž. Aegluse ja pika võtte kasutamise puhul on erinevus aga peamiselt selles, et kaamera ees olev filmieelne materiaalsus säilitab oma terviklikkuse ja olulisuse ning jõuab sellisena ka vaatajani.

Arutelu pika võtte üle võib kokku võtta tõdemusega, et kuigi pikast võttest üksinda aegluse loomiseks tõepoolest ei piisa (nagu Nadin Mai väljatoodud näidegi osutas), on pikk võtte sellest hoolimata üks aeglase filmi läbivaid tunnuseid, mida kasutab kombinatsioonis teiste vahenditega pea iga aeglaseks liigituv film. On võimalik leida näiteid, kus aeglust toodetakse ilma pika võtte abita (nt seebiooperi tüüpi narratiivi „venitamine“ või ootusärevuse ja pinge loomiseks kasutatavad aeglustused peavoolu kinos), kuid pea võimatu tundub olevat leida aeglase filmi liikumisse kuuluvat teost, millest pikad võttest puuduksid.

## **1.5. Aegluse funktsioon ning aeglus ja vaataja**

Olles arutlenud aegluse erinevate aspektide üle, oleks nüüd vajalik pöörduda ka küsimuse juurde, mis on aegluse funktsioon filmis ning mis on vaataja motivatsioon aeglase filmi vaatamiseks. Sellele aitavad valgust heita aegluse pooldajate ja vastaste

argumendid nn aegluse debatis (*Slow Cinema debate*), mis peamiselt blogimaailmas ning ajakirjade veergudel aset leidnud ning kus on (küll mitte akadeemilises kontekstis, kuid tihti siiski filmialal väga asjatundlike inimeste poolt) välja toodud palju aeglase filmi puhul keskset.

Nagu eelpool juba mainitud, defineeris *Slow Cinema* fenomeni Jonathan Romney oma 2010. aastal ajakirjas *Sight&Sound* ilmunud artiklis „In Search of Lost Time“. Romney kirjutab:

„Eelmine aastakümme nägi kahtlemata filmiarmastajate (*cinephiles*) hulgas kasvavat nõudlust filmide järele, mis on aeglased, poeetilised, mõtisklevad — kino järele, mis eelistab sündmusele meeleolu, mõtete äratamist ja intensiivset ajalise taju. Sellised filmid tõstavad esile vaatamisprotsessi enese reaalajas toimuva kogemusena, mille jooksul, ideaalis, ollakse pidevalt teadlik igast minutist, igast sekundist, mis vaadates kulutatud“ (Romney 2010: 43).

Kui Romney arvamus aeglusest oli positiivne, siis filmiajakirja „*Sight&Sound*“ toimetaja Nick James jäi reserveeritumaks, seda vähemalt osade aeglase filmi esindajate suhtes. Samuti 2010. aastal, kuid Romneyst mõned kuud hiljem, kirjutas ta oma provotseeriva juhtkirja pealkirjaga „*Passive Agressive*“, mis palju vastukaja esile kutsus. Eriti provotseerivalt mõjusid tema tema laused:

„/.../ on hetki, kus sa vaatad kedagi rühkima üles mööda järjekordset metsarada ning tunned implitsiitset ähvardust: tunnista, et sul on igav, ja sa oled filister. Need filmid on passiivagressiivsed, nõudes suurt tükki meie kallist ajast, et saavutada põgusaid ja kasinaid esteetilisi ja poliitilisi efekte: mõnikord see on seda väärt, mõnikord mitte“ (James 2010: 5).

See pole siiski aeglane film tervikuna, mille suhtes James kriitiline on — ta väidab lihtsalt, et kriitikute positiivse vastukaja tuules tehakse ka palju selliseid filme, mis pole kiitust väärt ning et ka aeglus on jõudnud juba luua omad klišeed. Samuti tegevat aeglus lihtsamaks nii mõnegi kriitiku elu, kuna filmi rahulikult kulgev tempo teeb selle analüüsimise mõneti lihtsamaks ning aegluse maine ja väärtus kultuuriringkondades on suhteliselt kõrge (samas).

Tundub seega, et see, kuidas Jamesi artiklike reageerida, sõltub paljuski sellest, millistele väidetele keskenduda ning kui palju end tema provotseerivast sõnavalikust

heidutada lasta. Artiklile reageeris üsna valulikult HarryTuttle, kes peab filmiblogi „Unspoken Cinema“, kus keskendub nähtusele, mida nimetab väljendiga *Contemporary Contemplative Cinema*, lühendatud CCC. HarryTuttle räägib sisuliselt aeglasest filmist, kuid on valinud aegluse asemel sõna „mõtisklev“ (*contemplative*), kuna tema arvamuse kohaselt on „aeglus“ halvustava tooniga ega kata nähtuse kõiki aspekte. Ta kritiseerib Jamesi üsna karmilt, süüdistades teda anti-intellektualismis ja kunstivastasuses. HarryTuttle toob välja, et James ei ütle oma juhtkirjas mitte midagi sisulist, kuna väide, et mõnikord on aeglase filmi vaatamine kasutatud aega väärt ja mõnikord mitte või et aeglasel filmil on oht muutuda maneristlikuks, võiks käia ükskõik mille kohta („Sight&Soundi” juhtkirjad sealhulgas), kuna igal nähtusel, voolul või liikumisel on omad meistriteosed ning omad järgijad ja kopeerijad, kelle looming stiili parimate näidete taseme ei küüнди (HarryTuttle 2010).

Kuigi Jamesi öeldu ei ole otseselt vale, võib HarryTuttle’iga nõustuda selles, et James ei vaevu põhjendama ega analüüsima seda, mis siis teeb mõne aeglase filmi esindaja paremaks kui teise ning tema väited jäävad seega pinnapealseks.

Veel üks aeglase filmi kriitik on Steven Shaviro, kes asub debatis Nick Jamesi poolele, väites et aeglane film on nostalgiline ja regressiivne ning püüab anda uut elu varasematele filmistiilidele. Shaviro sõnul meelitas see klassitsistidest kinoarmastajaid, kuid ignoreerib kõike, mis on juhtunud sotsiaalses, poliitilises ja tehnoloogilises sfääris viimase 30 aasta jooksul. Väidetavalt ütleb aeglane film Hollywoodile „ei“ seda lihtsalt ignoreerides (Shaviro 2010). Sellele väitele tahaksin siiski vastu vaielda, kuna aeglase filmi esindajaid iseloomustab omaette võtete ja tunnuste kogum ning need on narratiivses ja vormilises plaanis modernismiklassikutest siiski liiga erinevad, et pidada aeglust vaid nostalgiliseks vanade meistrite elluäratamispüüdeks. Nagu aegluse päritolust rääkides juba osutatud sai, ei ole modernism isegi aeglase filmi üks ja ainus lähtekoht, kuigi on sellega tugevates seostes ning omab kindlasti ühisosa. Seega on alusetu taandada aeglus vaid nostalgiale ja minevikuihalusele, kui aegluse vahendite kõige äärmuslikumad kasutusviisid tõukuvad pigem just olukorrast, millesse tänapäeva maailm on inimese asetanud. Teisalt on kõik, mis kultuuris toimub ja sünnib, ühel või teisel viisil eelnevaga seotud kas siis mõjutuste või vastandumise kaudu ning miski ei

sünni tühjalt kohalt. Seega ei näe olevat põhjust süüdistada aeglust kopeerimises rohkem kui ükskõik millist muud liikumist tänapäeva kultuuris.

Teine aspekt Shaviro (ja ka Jamesi) argumendis, mis kommentaari vajaks, on aegluse suhe Hollywoodiga. Shaviro väitel seisneb aegluse keeldumine peavoolu stiilist selle ignoreerimises. Väidaksin pigem, et aegluse narratiivsed ja vormilised lahendused on Hollywoodi omadest piisavalt erinevad, nii et neil lihtsalt ei ole otseseid kokkupuutepunkte. Lisaks, kuigi aegluse näol on teatud määral kindlasti tegu reaktsiooniga kiirenemisele peavoolu filmikunstis, ei saa aeglust kindlasti defineerida vaid selle vastanduse kaudu. Aeglusel on oma esteetika, mis ei püüa sugugi mitte alati (ega isegi mitte eriti tihti) vastanduda Hollywoodile, vaid eelkõige väljendada sobivas vormis omaenda sisu. Tunduks näiteks üsna mõttetuna püüdlusen näha Lav Diaze viisis aegluse ja pika kestuse kaudu Filipiini inimeste traumaseisundit kujutada mingit otsest vastuseisu Hollywoodi eriefektirikkale tempokusele. Ka ei ole põhjust süüdistada teda Hollywoodi ignoreerimises, kuna viimasel lihtsalt pole suuremat pistmist sellega, millega Diaz tegeleb. Kui eeldada aegluselt, et see püüaks „ignoreerimise” asemel peavoolu võttestikku kuidagi endasse integreerida, siis poleks tegu enam aeglusega. Jääb ka küsitavaks, miks kogu ülejäänud filmikunstil üldse oleks vaja Hollywoodis loodavaga tingimata kuidagi suhestuda.

Samuti ei saa nõustuda sellega, nagu ignoreeriks aeglus poliitilisi, tehnoloogilisi ja sotsiaalseid muutusi meie ümber: pigem vastupidi. Aeglase filmi liikumisse kuulub nii režissööre, kes eelistavad filmilindile filmimist digitehnoloogiale kui ka neid, kelle jaoks digitaalsed vahendid on andnud võimaluse olla oma filmitavatele nende keskkonnas lähemal ning pääseda sinna, kuhu suure võttegrupiga ei pääseks. Sotsiaalseid ja poliitilisi muutusi käsitleb aeglus omal (vähem dramatiseeritud) viisil peavoolust ilmselt rohkem. Paljud aegluse esindajad on poliitilised (Lav Diaz Filipiinide poliitiliste ja ajalooliste vapustuste tagajärgede kujutamises, Béla Tarr oma poliitilise allegoorilisusega, mida võib näha nt filmis „Werckmeristeri harmooniad“ (2000)), paljud aga kujutavad sotsiaalsed probleeme (Pedro Costa Lissaboni slummielust rääkivate filmidega, Tsai Ming-liang Taiwani urbaniseerumisega kaasnevat võõrandumist kujutades jne).

Kui aga tagasi akadeemilisse maailma pöörduda, siis suhestub Shaviro väitega nostalgiaist Çağlayan, kelle väitekirja keskne tees on, et aegluse peamised emotsionaalsed efektid on nostalgia, absurdihuumor ja igavus. Çağlayan aga ei näe nostalgia negatiivse omadusena. Kuigi tema väide tundub ehk veidi liiga suuri üldistusi tegev, on need elemendid (või vähemalt üks neist kolmest) paljudes aeglastes teostes olemas. Çağlayani väitel peegeldavad aeglaste filmid oma teemad publikule, rõhutades jõudeolekut ja igavust, kusjuures igavusest saab vastuvõtlik vaimuseisund, mis võimaldab esteetiliselt rahuldustpakkuvat elamust ning sügavat sissevaadet kujutatavasse (Çağlayan 2014: 5). Nostalgiliste elementidena toob ta välja Béla Tarri esteetiliselt valikud (nt mustvalge esteetika) ning Tsai Ming-liangi igatsuse möödunud aegade kinokultuuri järele filmis „Hüvasti, Dragon Inn“ (*Bu San*, 2003) (Çağlayan 2014). Seega võib küll nõustuda, et nostalgia on mõne konkreetse aeglase filmi kontekstis oluline aspekt, kuid ei saa kindlasti väita, et see oleks ainus või keskne motivatsioon aeglaste filmide loomise taga.

Igavuse rolli aeglase filmi vaatamisel on huvitava nurga alt avanud Jakob Boer, kes toetub oma artiklis lisaks Flanagani aeglusekäsitlusele ka psühholoogiale ja fenomenoloogiale. Boeri hüpotees on, et aeglase filmi vaatamise keskne element on tunnetus ajast. See võib olla nii rahulduse allikas neile, kes aeglust hindavad, kuid ka võimalik igavuse põhjustaja. Boeri järgi on igavus aegluse debati keskne mõiste (Boer 2015: 4). Toetudes Martin Heideggerile ja Norra filosoofile Lars Svendsenile, väidab Boer, et aeglase filmi esile kutsutav igavus kuulub eksistentsiaalse igavuse alla. Kuna viimane kutsub esile reflektiooni oma kogemuse, sh ajakogemuse üle, võib igavusest saada mõtiskluse (*contemplation*) käivitaja. Taoline sügavama igavuse seisund on aluseks filosoofiale, mõistmisele ning loomingulisusele, mis omakorda võib esile kutsuda positiivse metaemotsiooni (samas, 7). Siinkohal tugineb Boer Anne Bartschi metaemotsioonide tüpoloogiale ning nende seosele žanrieelistustega. Ta toob välja žanriga seotud emotsionaalse rahulduse viisid, mis olid algselt välja arendatud küll õudusfilmide kontekstis, kuid on rakendatavad ka aeglusele (nt võib ka igavus peavoolu üliemotsionaalsete, ülikiirete ja tihti väsitavate filmide taustal rahuldada vajadust millegi uue ja intensiivse järele, mis on Bartschi järgi ka üks vajadus, mille rahuldamisele õudusfilm on suunatud) (samas, 8). Oluline on muidugi silmas pidada, et

taoline igavuse viljastav mõju ei toimi kaugeltki kõigi vaatajate puhul, vaid ainult teatud eelistustega vaatajagrupis.

Nadin Mai kommenteerib Boeri artiklit oma blogis, kus ta, hinnates küll artikli uuenduslikku lähenemismurka, kritiseerib siiski eeldust, et igavus on aeglase filmi vaatamise kogemuse lahutamatu kaaslane, millest heal juhul kujuneb siiski rahuldust pakkuv elamus. Mai väidab, et millegi üle mõtiskleda saab ka ilma, et sellele eelneks igavus (Mai 2015a).

Nõustun Maiga selles, et aeglase filmi vaatamine ei pruugi kaugeltki kõigile tähendada alguses igavuse kogemist, kuid Boeri kirjeldatud eksistentsiaalse igavuse kaudu mõtiskluse ja sügavama, rahuldustpakkuva ajakogemuse juurde jõudmine on kindlasti üks tulemus, mille aeglane film võib esile kutsuda ning mille kaudu sellega suhestutakse.

Karl Schoonover aga liigub aeglase filmi debatti kommenteerides veidi üldisemale ning võib öelda, et poliitilisemale ja ühtlasi ka metakriitilisele tasandile, haarates kinni „raisatud aja“ problemaatikast, mis tõstatub, kui ekraanil näidatakse midagi narratiivi seisukohalt „ülemäärast“ või „ebavajalikku“. Schoonover toob sisse *töö* temaatika, seda nii ekraanil kui vaataja seisukohast. Ta haarab kinni sellest, et Nick James oma eelmainitud provokatiivses juhtkirjas (James 2010) aegluse poliitilises võimekuses kahtleb ning aktiivsematele vastupanuvormidele üles kutsub. Schoonover väidab, et küsimus selle kohta, kas vaataja on filmi vaadates aktiivne või passiivne, formuleerub siinkohal uuesti küsimusena töötatud ajast (*time laboured*) ja raisatud ajast (*time wasted*). Tema sõnul pole aeglane film mitte mõttetus võitluses Hollywoodiga, vaid on seostatud pigem laiema süsteemiga, mis proovib siduda väärtuse ajaga, töö kehade ja produktiivsuse teatud kultuurivormidega, mida Schoonover peab aktiivseks poliitiliseks tegevuseks. Ta seob produktiivsuse temaatika kahe kehaga: kehaga ekraanil ning vaataja kehaga. (Schoonover 2013: 66–68) Ta ütleb:

„Selle murdejoone võib püstitada kui küsimuse sellest, kas kunstiline film propageerib teatud laadi vaatamispraktikat, et mahendada ärevust meie enda ja teiste töö väärtuse üle või selleks, et seda ärevust suurendada, et luua erinev arusaam produktiivsuse ideest endast. Lihtsamalt öeldes, kas aeglane film on poliitilised dekadentlik või poliitiliselt õõnestav?“ (samas, 68).



Ka Schoonover jõuab Deleuze'i „nägijateni“ ning nimetab taolised tegelased logarditeks või pillajateks (*wastrels*). Ta väidab, et kunstiline film püüab nende ekraanikehade kohaoleku kaudu tühja ja ebaproduktiivse aja nähtavaks muuta. Just seetõttu sai juba neorealismis populaarseks amatöörnäitlejate kasutamine, kes esinevad ilma esinemata ning töötavad ilma töötamata, kuna ei mängigi kedagi teist, vaid on valitud filmi just mõne oma kehalise omaduse põhjal, mis rolli sobib (samas, 69). Amatöörnäitlejate kasutamise sagedus on miski, mida aeglane film neorealismiga jagab. Nuri Bilge Ceylan on kasutanud filmides palju oma perekonda ning nii mõnelgi režissööril (nt Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Pedro Costa) on oma püsinäitlejad, keda kasutatakse filmist filmi. Vanda Duarte, kes Costa filmis „Luud“ (*Ossos*, 1997) üht tegelaskuju kehastas, oli 2000. aasta filmis „Vanda toas“ (*No Quarto da Vanda*) aga lihtsalt tema ise ehk heroiniisõltlane Lissaboni vaeses piirkonnas. Sellistel juhtudel erineb ekraanil olev keha kahtlemata kehast, mis kuulub kaameraproovide kaudu valitud elukutselisele näitlejale.

Scoonover väidab, et kui aeglusega kaasnevad teistsugused ekraanikehad, siis eeldab see ka teistsugust vaatamist, logardit või pillajat teises ruumis. Vaatajajat julgustatakse kohanema aeglase ajaga ning olema avatud selle võimalustele. Film kasutab ära vaataja igavust, muutes selle teatud eriliseks tööks. Aeglus paistab nõudvat rohkem tööd vaatajalt ning vähem tööd näitlejalt (Scoonover 2013: 70–71). Schoonover ei anna aeglusele mingit selget ega lõplikku hinnangut, kuid rõhutab, et küsimusele selle väärtusest ei saa vastata enne, kui teatakse, kuidas täpselt töö välja näeb ning mis läheb arvesse kui produktiivne (samas, 74).

Aeglane film nõuab seega vaatajalt oma aja panustamist ilma kohese rahulduseta, mida võib pakkuda põneva loo jutustamine. Teisalt aga avab see tee aja sügavamale tunnetamisele ning mõtisklusele. Oluline on filmiruum, mille detailid tõusevad esile, kui kaamera paigal püsib või ruumis ringi liigub, ilma et narratiivne info kogu vaataja tähelepanu hõivaks. Olenevalt konkreetse filmi esteetikast võib filmi visuaalne pool olla äärmiselt läbimõeldud ning pakkuda väga suure elamuse. Vaatajale jääb aeglast filmi vaadates üldiselt palju suurem vabadus tõlgendada ja järeldusi teha, kuna loo mõistmiseks vajalik info ei ole nii selgelt ette antud ning ka lugu ise võib olla palju ebamäärasem — tihti vaid vaevu aimatav. Aeglase filmi narratiivid on enamastiapid ja minimalistlikud ning täis palju suuremaid lünki, mida täita. See ei pruugi aga

tähendada, et minimalismi varju oleks tingimata peidetud väga palju tähendusi, mille vaataja peaks sealt välja tõlgendama. Olenevalt filmist võib neid seal olla, kuid tihti on ekraanil toimuv ka lihtsalt see, mis see on, olemata märk millestki muust, mis vajaks pinna alt „välja tõlgendamist”. Aeglane film nõuab aktiivsemat vaatajat, kuna lugu ei kannu vaatajat mitte lihtsalt endaga kaasa, vaid vaataja peab ise soovima looga kaasas püsida ning selleks vajadusel ka pingutusi teha. See on tunnus, mida aeglus jagab kunstilise filmiga laiemalt ning mille üle on filmiteoorias ka palju arutelusid peetud.

## **1.6. Aeglus ja fotograafilisus**

Üks aspekt, mis aeglase filmi vast huvi tundma ning seda üldse millegi iseseisva ja eristuvana märkama pani, on aegluse teatav lähedus fotograafiale. Filmikunst ja fotograafia on muidugi kaks erinevat meediumit ning nende väljendusvahenditeski on nii mõndagi erinevat ja meediumispetsiifilist, kuid nende juured on ühised — tehniliselt jagavad mõlemad fotograafilist põhja, tänapäevaks on aga digitehnoloogia jõudnud mõlemas filmilindilt domineeriva positsiooni haarata.

Soov panna pilt liikuma või kujutada piltide paljususe või seriaalsuse kaudu aega ja liikumist on saatnud fotograafiat selle algusest peale ning peale liikuva pildini jõudmise koos filmikunsti sünniga leidub veel palju muidki vahendeid selleks. Teatava liikumise ning tihti ka narratiivsuse saavutamiseks ei ole foto tingimata pidanud tehnilises mõttes liikuvaks muutuma, foto staatilisust ületada ning dünaamika poole liikuda on aidanud ka fotokollaaž ja -montaaž, üksikfotode asemel fotoseeriade loomine ning narratiivsed lahendused nagu fotoromaan või fotoessee. Need püüdlused aega ja liikumist hõlmata ei tähenda aga kaugeltki, et foto oleks filmikunsti „lahjem” või algelisem variant. Seda problemaatikat on huvitava nurga alt vaadanud David Company, kes osutab sellele, et kuigi ühendus ja sugulus foto ja filmi vahel on loodud eelkõige kronofotograafia kaudu, olid viimase esiisad Muybridge ja Marey filmikunsti sünni suhtes üsna ükskõiksed. Nende eesmärk oli palja silmaga nähtavalt liikumist peatada, osadeks lahti võtta ja analüüsida, mitte seda taastoota. Marey olevat lausa öelnud, et Lumière’ide kintematograaf on ebahuvitav, kuna jäädvustab vaid seda, mida silm niigi näeb, samas kui tema enda huviks on nähtamatu. (Company 2008: 22)

Kui aga liikuva pildi salvestamise ja taasesitamise võimalus koos filmikunstiga sündis, tekitas see uus meedium huvi, mis püsib tänapäevani. Algsetele ühest võttest koosnevatele ja suhteliselt staatilistele filmidele järgnes kiiresti montaaži kasutuselevõtt ja ning kujunesid välja konventsioonid, mis lubasid paljugi loo seisukohast „üleliigset“ välja jätta, ilma et loo arusaadavus publiku jaoks kahaneks. Filmikunsti peavool ongi läbi selle kunstiliigi ajaloo pidevalt pigem kiirenemise suunas liikunud. Võtted on muutunud järjest lühemaks, eriefektid uhkemaks ning süžeed tempokamaks. See üldine kiirenemine on aga jõudnud punkti, kus see teatava (küll vähemuses oleva) osa jaoks nii filmitegijatest kui publikust väsitavaks ja igavaks on muutunud. Nagu eelpoolgi juba välja toodud, on rahulikuma tempoga filmitegemine peavoolu kõrval tegelikult alati eksisteerinud ning kunstilise filmi tempo on ikka olnud peavoolu omast aeglasem. Aeglane film on olnud selle tendentsi edasiarendus äärmuse suunas, paljuski kulminatsioon, nii nagu kiiruski on peavoolus jõudnud punkti, kust palju kiiremaks enam ei saa.

Taoline vastandus kiiruse ja aegluse, liikumise ja paigalseisu vahel pole aga absoluutne ning selle piir ei jookse eranditult peavoolu ning kunstilise (sh aeglase) filmi vahelt. Filmi kulgu saab peatada või aeglustada ka peavoolu filmides ning luua sellega kontrasti ning üllatusmomenti võrreldes tervikuga. Eivind Rõssaak kirjutab erinevatest liikuva pildi peatamise või aeglustamise võimalustest kolme näite varal, mis pärinevad peavoolu kinost, eksperimentaalfilmist ning videokunstist. Kasutatavad võtted on vastavalt kuulija efekt (*bullet-time effect*), liikumine kaaderhaaval ja aegluup. (Rõssaak 2010) Ta osutab sellele, kuidas liikumise peatamisest või aeglustamisest on saanud liikuva pildi loojate jaoks oluline huviobjekt. Rõssaak nimetab seda läbirääkimiseks liikumatusega (*negotiation with immobility*), mille käigus liikuv pilt riskib oma kõige olemuslikumaga, sattudes piiripealsesse positsiooni (samal, 11).

Company osutab huvitavale tõsiasjale, et kui peavoolu film püsib mõõdukalt alal, kus selle võtted pole nii kiired, et oleksid arusaamatud ega ka mitte nii aeglased, et oleksid raskesti väljakannatavad, siis avangard on tihti jõudnud ka mõlemasse äärmusesse. Mõlemast servast aga võib lõpuks leida fotograafilise paigalseisu: lühike võtte läheneb üksikkaadrile, mis on oma olemuselt foto, pikk võtte aga annab staatilise pildi oma objektist ning lubab seda rahulikult vaadelda nagu fotot. Aeglase filmi puhul on

kaamera pilk muutunud nii pikaks ja läbitungivaks, et suudab muuta võõraks ka muidu tavalised objektid. (Campany 2010: 36–37) Tundub, et sarnase võõristusmomendini on võimalik jõuda ka mõnd fotot piisavalt kaua silmitsedes.

Aeglates filmis palju kasutatust leidev pikk võtte võib seega hõlpsasti mõtted fotograafiales ja fotolikkusele viia. Campany osutab pika võtte fotograafilisusele ning ka sellele, et seda kasutab teatud määral siiski ka peavoolu filmikunst (muuhulgas nt häälestava võtte puhul, pinge loomise eesmärgil tühja ruumi kujutades jne). Kunstilises filmis on aga pikad võtted staatilistest või peaaegu staatilistest objektidest tavalised ja sagedased. (Campany 2008: 17–18) Foto ja film staatilisest objektist nii mõneski mõttes sarnased, kuid nende peamise erinevus on kestus (*duration*), mis on filmispetsiifiline omadus. Kui vaataja vaatab fotot täpselt niikaua, kuni tal on selleks soovi, huvi ja aega, siis filmis on staatilisel võttel kindel kestus. Vaataja pannakse tajuma aega viisil, mida foto ei ole võimeline esile kutsuma.

Campany osutab aga ka, et oma osa selles, et filmist ollakse harjunud mõtlema kui liikuvast ning fotost kui staatilisest, on ka kummagi meediumi kujutatavate objektide valikul. Konventsionaalselt on filmikunst valinud kaamera ette objektid, mis liiguvad ning mille liikumist on kerge märgata. Foto staatilisus, teisalt, ilmneb eelkõige staatilisi objekte kujutades või siis, kui foto peatab (*arrests*) liikumise või hoopis ebaõnnestub selles. Lumière'id oleksid liikuvate objektide asemel võinud filmida liikumatuid hooneid, kuid nad ei teinud seda. Ka Muybridge oleks võinud analüüsida kaaderhaaval hoopis hobuse magamist, kuid valis siiski jooksmise, et peatada ja tükkideks lahti võtta just liikumise protsess. (Campany 2010: 24) Aeglane film aga eirab seda konventsiooni nii mõnelgi korral ning pakub vaatamiseks just filmivõtteid staatilistest objektidest, õõnestades niimoodi filmikunsti konventsioone ning juhtides tähelepanu võtte materiaalsusele, selles kestusele ning objektile ja selle staatilisusele.

Staatilisus on aga vaid üks aspekt, mis aeglase filmi võtteid fotograafiaga seob. Teine keskne aspekt selle fotograafilise tunnetuse juures on kindlasti kadreering. Kuna aeglane film keskendub ruumidele, keskkondadele ja objektidele kui iseseisvalt väärtuslikele, mitte vaid toimuvate sündmuste taustale või „lavale”, on filmiruum tihti kaamera vaatluse objektiks viisil, mida peavoolu kinos esineb harva. Kuigi staatilist

võtet filmiruumist või selle osadest võib luua mitmel viisil, on aeglases filmis sageli tulemuseks miski, mida nimetaksin „fotograafiliseks kaadrikompositsiooniks”. Kui taoline kompositsioon sünnib, tähendab see, et võtte moodustab iseseisva, paljuski fotoga sarnaneva terviku ega pole vaid killuke võtete kiirelt vahelduvas jadas. See võtte iseseisvus pole filmi puhul muidugi kunagi täielik ega täielikult samastatav üksiku kunstilise foto iseseisvusega fotograafias, kuid neis on siiski palju sarnast. Taoline fotograafilise kompositsiooniga võtte mõjub ka vaatajale teistmoodi — see pakub esteetilist naudingut foto või maaliga sarnasel viisil. Ühe hea näitena võib taaskord tuua Béla Tarri filmid. Kuigi Tarri filmide oluline tunnus on see, et kaamera on tihti liikumises, suudab see ometi pea igal ajahetkel kadreerida oma objekti nii, et kaadrikompositsioon meenutab iseseisva väärtusega mustvalget kunstilist fotot. Tarri filmidest leiab palju kompositsioone, mille võiks fotona välja panna ning mis ei pruugikski reeta, et tegu on stoppkaadritega filmist. Filmi ja foto suhtega, võimalusega filmi peatada või fotot animeerida, on ka kunstis palju tegeletud, sh loodud fotoseeriaid, mis tahtlikult mõjuvad stoppkaadritena filmist, seda tegelikult olemata. Ühe tuntuma näitena meenub Cindy Shermani seeria „Untitled Film Stills”. Tarri, nagu ka nii mõnegi teise aeglase filmi režissööri looming lubab teha aga vastupidist ning esitada filmikaadrit fotona ilma, et selle filmilikkus end ilmutaks. Selle teeb võimalikuks eelkõige kadreering, mis läheneb objektile esteetilist aspekti tugevalt silmas pidades ning mitte vaid narratiivi huve teenides.

Võib väita, et aeglase filmi puhul on üksikvõtte iseseisvam kui rangelt narratiivile allutatud peavoolufilmide puhul. Siinkohal on erinevus filmide vahel ning ka võtete erinevus ühe filmi sees muidugi suur, kuid paljudes filmides esineb hulgaliselt võtteid, mis on nii vormiliselt kui sisuliselt suhteliselt iseseisvad ehk tavapärasest väiksemas sõltuvuses nii võttele vahetult eelnevast kui ka järgnevast võttest. Sellised võtted käivad tihti käsikäes surnud ajaga: midagi loo arengu seisukohast olulist ei toimu ning keskendutakse filmiruumi või mõne selle objekti vaatlemisele. Kaamera justkui portreerib enda ees olevat, viimata edasi lugu. Aeglases filmis esitatakse tegevusi sagedamini terviklike (või vähemalt pikemate) lõikudena ega näidata sündmust pidevalt mitmest eri vaatepunktist, mis jaotaks toimuva montaaži abil väikesteks tükkideks, mis on üldiselt loo arengu seisukohalt motiveeritud. Taolise suurema aegruumilise terviklikkuse otsene tulem on, et montaažilõikeid on vähem ning kui võtte vaheldub, siis

võib aegruumiline hüpe kahe võtte vahel olla üsna suur. Niisiis on üksikvõtte aeglases filmis sageli palju iseseisvam nii vormilises mõttes (võtete jadas sellele eelnevast ja järgnevast võttest) kui ka narratiivselt (võides anda üksinda edasi nii tervet lõiku narratiivist kui ka olles hoopis narratiivi suhtes ükskõikne ning tegeleda pigem vaatluse ja/või esteetilise aspektiga). Kui võtte iseseisvusele lisandub ka staatilisus ning võtet kui iseseisvat tervikut silmas pidav kompositsioon, siis saadaksegi tihti tulemus, mida iseloomustab üsna suur lähedus fotograafiale. Erinevuseks jääb muidugi see, et fotograafilisel võttel erinevalt reaalsest fotost on siiski konkreetne ja mõõdetav ajaline kestus. Võttes aga filmist stoppkadri, on võimalik see kestus kaotada ning osakese filmist justkui fotoks „konverteerida”.

Huvitav näide fotograafia ja filmi põimumisest on ka *tableaux vivant* ehk liikuva või elava pildi tehnika. Ajalooliselt on see tähendanud liikumatuna püsivaid inimesi, kes oma kehadega mingi stseeni või kompositsiooni moodustavad, kuid uuemal ajal on võtet edukalt rakendatud ka filmikunstis, kasutades selleks nt *steadicam*’i tehnoloogiat. Eesti kontekstis tuntuimaks näiteks, mis ka rahvusvahelist tähelepanu on pälvinud, on kahtlemata Martti Helde film „Risttuules” (2014). Kuigi filmi loojutustamise viis on üsna klassikaline, on film vormilisest ja tehnilisest küljest väga uuenduslik. Selles on üsna väike hulk väga pikki võtteid, mille puhul kaamera on pidevas aeglases liikumises, näitlejaid aga oma poosidesse tardunud. Kui tavaliselt loob fotolikkust filmis pigem staatiline kaamera, siis „Risttuules” puhul on kaamera küll liikumises, kuid suudab pidevalt säilitada äärmiselt läbimõeldud kaadrikompositsiooni ning kaameraesine maailm ise moodustab justkui foto, mida mööda kaamera liigub. Kuigi „Risttuules” ei ole käsitletav aeglase filmina selle kitsas ehk *Slow Cinema* liikumise tähenduses, sisaldab selle vormiline lahendus siiski erinevaid aegluse elemente ning film tervikuna omab tugevaid fotograafilisi jooni.

## 2. Aeglus ja narratiiv

Kuna käesolev töö käsitleb aeglase filmi narratiivset ning mitte eksperimentaalset suunda (viimase esindajaid on analüüsinud Flanagan, vt Flanagan 2012), siis ongi järgnevalt aeg pöörduda aegluse narratiivsete eripärade poole. Nende analüüs on mõneti keerukam kui vormiliste tunnuste puhul, kuna nt pika võtte tuvastamine aeglase filmide ühendava tunnuseks pole eriti raske, samas kui üldistuste tegemine kogu võimaliku narratiivse mitmekesisuse kohta on tunduvalt mitmetahulisem protsess. Aegluse narratiivse poole juures on oluline eristada kahte peamist aspekti: esiteks see, millised on narratiivsed vahendid, mille abil aeglust luuakse ning teiseks see, millest aeglased filmid räägivad (millised on teemad ja meeleolud, mis laadi paiku ja sündmusi kujutatakse jne). Aegluse loomise narratiivsete vahendite kohta annab teha suuremaid üldistusi, filmide konkreetse sisu kohta aga vähem, kuna võimalusi on selles vallas lõputult ning variatsioonid suur. Mõned üldisemad tendentsid saab aga siiski välja tuua.

Tahaksin pöörduda hetkeks tagasi Çağlayan eelpool juba välja toodud eristuse juurde sellest, mil viisil või millistel tasanditel saab film aeglane olla. Tema sõnul saab aeglus viidata esiteks filmi stiilile (pikad võtted, aeglased *tracking shot*id), teiseks ajale, mille jooksul reaalsed filmieelsed (*profilmic*) sündmused toimuvad (tegelaste keha liikumine, lavastus (*staging*)) ning kolmandaks kiirus, millega antakse edasi narratiivset informatsiooni (narratiivne vorm, nn surnud aja (*dead time*) kasutamine) (Çağlayan 2014: 9) Kui aegluse jagunemist narratiivseks ja vormiliseks nende tasandite valguses vaadata, võib väita, et esimene kuulub kindlasti vormilise aegluse juurde, viimane aga on narratiivse struktuuri küsimus. Filmieelsete sündmuste toimumise aeg jääb nende vahele ning on justkui osa mõlemast: ühelt pool on sündmuste valik narratiivi ja loojutustamise küsimus, teisalt aga sõltub kiirus siinkohal ka sellest, mil viisil need sündmused on lavastatud. Üht ja sama sündmust (narratiivi elementi) saab kaamera ees välja mängida väga erineval moel ning erineva tempoga, taoline lavastamine ning

reaalsete inimeste ja esemete koreograafia kaamera ees aga kuulub pigem stiili valdkonda.

Nadin Mai rõhutab oma väitekirjas, et aeglast filmi käsitlev teadustöö on siiani keskendunud filmide esteetikale ning nende opositsioonile peavoolu kinoga, vähem on aga tegeletud filmide sisu ja vormi ühendamisega (Mai 2015: 5) Tema enese töö keskendub suuresti just sellele, *mida* Lav Diaze filmid talle omasel kaudsel viisil kujutavad: piinamistele, mõrvadele, kohtuvälistele tapmistele ja vägistamistele Filippiinidel. Mai seob Diaze aegluse trauma, täpsemalt posttraumaatilise seisundi kujutamise, ning annab sellega panuse ka traumakino (*Trauma Cinema*) teooriasse, mis on seni posttraumaatilist seisundit kujutanud pigem kiiruse vahenditega (inimest ootamatult tabavad mälopildid, ärevushood jne). Diaze filmid näitavad posttraumat aga hoopis teisest küljest: kui trauma ise on sündmus, siis sellele järgnev on *seisund*, millele on omane kestus. Mai toob välja, et Filippiinidel esineb palju juhtumeid, kus valitsusvastased aktivistid lihtsalt kaovad ning nende lähedased jäävad lõputusse traumaatilisse teadmatuseseisundisse, kus kadunu surnukeha pole leitud ning seega ei saabu elavate jaoks ka mingit lõpetust (*closure*), kuna leinaprotsess ei saa tavapärasel viisil toimuda. Diaze filmid eristuvad peavoolu traumakujutusest ka selle poolest, et hoolimata väga rasketest teemadest ning suurest hulgast vägivallast, millega need teemad seotud on, ei näidata vägivalda ekraanil sisuliselt üldse. Diaz püüab kujutada oma rahvaga toimuvat võimalikult eetilisel viisil ning mitte teha sellest vaatamängu, milleks verised filmid tihti kujunevad ning mis paradoksaalsel moel asjaga mitteseotud vaatajat sündmustest hoopis isoleerivad ja kaugendavad. Tema filmid näitavad vägivalla ohvreid pigem nende lõputus traumaatilises ootelolekus ja kulgemises, mis vägivallaepisoodidele järgneb või nende vahele jääb. (Mai 2015)

Mai tööd võib pidada esimeseks põhjalikumaks katseks keskenduda eelkõige aeglase filmi sisule. Järgnevalt tahaksingi tema väljapakutud suunda jätkata ning arutleda aegluse narratiivide üle esmalt teoreetilises raamistikus ning seejärel ka tulemusi konkreetsetel filmidel rakendada. Kuna aga sisu ja vormi, narratiivi ja stilistika eristus on vaid teoreetiline ning realselt sisu ja vorm üksteisest lahus ei eksisteeri, siis puutuvad need kaks ka teooria tasandil tihti kokku. Aeglus paistab olevat sisu ja vormi seoste ja kooskõla hea näide, kus see, mida näidatakse ning see, kuidas seda tehakse, on



omavahel enamikul juhtudest väga tihedalt põimunud. Seega ei pääse ka narratiivi üle arutledes ilmselt vormilistele aspektidele viitamisest ning vastupidi. Mõne elemendi puhul on isegi raske määratleda, kas see kuulub pigem narratiivi või stilistika valdkonda, st kas see, mis aegluse tingib, on eelkõige narratiiv (ja kaamera vaid jäädvustab selle sobival viisil) või on juhtiv roll just sellel, mida teeb kaamera ning kui pikk on võte. Nii võibki öelda, et kohati on küsimus sellest, kas üks või teine aeglustav vahend kuulub sisulise või vormilise aegluse alla, küsimus hoopis suhtest nende kahe vahel ning sellest, kumb on parasjagu dominant.

## **2.1. Surnud aeg kui narratiivse aeglustamise vahend**

Üks keskne narratiivse aegluse loomise vahend filmis on nn surnud aeg. Surnud aeg ehk *dead time* või *temps morts* on miski, mida aeglastes filmides tihti kohtab. Nagu termin isegi ütleb, on tegemist ajaga, mille jooksul ekraanil midagi ei toimu ning narratiiv ei arene. Tegemist on „ajalise tühimikuga, mis esineb enne sündmust, sündmuse ajal või pärast sündmust, mille ümber võte on organiseeritud“ (Flanagan 2012: 9). Surnud ajaga suuresti kattuv, kuid sellest veidi kitsam mõiste on „tegevuse-eelne ja -järgne viivitus“ (*pre- and post-action lag*) (samas, 63). See tähendab, et kaamera jätkab jäädvustamist ka siis, kui toimunud sündmus on lõppenud ja/või tegelane/tegelased ruumist lahkunud. Vaataja aga saab veel pikemalt või lühemat aega silmitsed paika, kus midagi narratiivselt olulist enam ei toimu. Selle käigus jääb vaatajal aega näiteks filmiruumi materiaalsele omadustele tähelepanu pöörata või reflekteerida selle üle, mida ta ekraanil äsja toimumas nägi. Surnud ajast eristab tegevuste ümber koondunud viivitusi see, et surnud aeg ei pruugi tegevusega otseses seoses olla ning võib esineda ka üksinda, näiteks mõni loo arengust täiesti sõltumatu võte maastikust, linnaruumist vms, samuti võib see esineda ka tegevuse kestel, peatades niimoodi ajutiselt narratiivi arengu, mis hiljem taas jätkub.

On aga vaieldav, kas igasugune tegevuse puudumine surnud ajaga võrdsustub. Pigem on vastus sellele küsimusele eitav. Oluline aspekt on see, kas vaataja saab tegevuse puudumisest hoolimata siiski mingit narratiivi mõistmiseks olulist infot. Ka peavoolu filmides tihti kasutatav nn häälestav võte ehk *establishing shot* on üldiselt tühi

tegelastest ja tegevusest, kuid annab siiski aimu tegevuskohast ning meeleolust. Vaataja saab häälestavast kaadrist aimu selle kohta, mis kohe järgnemas on. Sarnast võtet saab kasutada ka osutamaks tegevuskoha vahetumisele, et vaataja toimivas paremini orienteeruks. Surnud aega iseloomustab aga see, et informatsioon on juba kätte saadud ning lisandumas seda ei ole, kujutis aga püsib endiselt ekraanil. Tegevus on lõppenud või pole seda olnudki, kuid võte jätkub nii kaua, et vaataja mõistab, et info edasiandmine polegi võtte eesmärgiks. Info saamine asendub täielikult esteetilise naudinguga, mõtiskluse, vaatluse või ka lihtsalt igavusega.

Omaette küsimus on aga ka see, mis saab surnud ajast siis, kui kaamera liigub ning vaatajale avanevad üha uued lõigud kaamera ees olnud ruumist. Ira Jaffe osutab näiteks, et Béla Tarri filmides, kus kaamera pole üldiselt staatiline, vaid pidevas aeglases, viimse detailini läbikomponeeritud liikumises, pole tegemist surnud aja fenomeniga. Jaffe sõnul on Tarri pikkade võtete abil sooritatud rännakud täis pinget ja põnevust, kuna see, mida kaamera ette võtab, on isegi ennustamatum kui tegelaste käitumine (Jaffe 2014: 164). Ilmselt ei ole aga see, mis surnud ajaks klassifitseerub ja mis mitte, kuidagi objektiivselt määratav. Siin on oluline roll ka iga vaataja subjektiivsel tajul ning sellel, mis on tema jaoks ekraanil informatiivne ning mis hetkest alates on tegemist surnud ajaga. Ka üleminekud surnud aja ning tegevuse aja vahel võivad olla väga sujuvad ning mitte üheselt määratletavad.

Surnud ajaga seostub huvitaval viisil Martin Lefebvre eristus kahe vaatamisviisi vahel, mida ta nimetab narratiivseks viisiks (*narrative mode*) ning vaatlevaks viisiks (*spectacular mode*) (Lefebvre 2006: 29). Lefebvre artikli teemaks on maastiku kujutamine filmis ning ta alustab kunstiajaloolise arutlusega maastikumaali ajaloost. Kuna iseseisva maastiku kujutamine pole Euroopa kunstis sugugi vana nähtus (selle algus paigutatakse enamasti 17. sajandisse), siis ei soovi Lefebvre ka filmimaastikku enesestmõistetava nähtusena võtta. Nii nagu maastik oli varasemalt vaid taustaks (*setting*) maalil kujutatavatele isikutele ja sündmustele, on see enamasti samas rollis olnud ka filmikunstis. Kuid nii, nagu maastikumaali sünd oli Lefebvre väitel miski, mis omab ühisjooni sellele ajas palju hiljem järgneva modernismi ning isegi abstraktse maaliga (maastiku kujutamise suurem vabadus ja subjektiivsus võrreldes isikute ja

ajaloosündmustega), on ka puhas maastik (maastik kui *landscape* ja mitte enam *setting*) miski, mis on eelkõige modernne.

Filmi puhul aga tuleb sisse ajalisuse ja liikumise temaatika, nii et see, mis ühel hetkel võib olla maastik, võib järgmisel hetkel saada tegevuse sündmuskohaks ning vastupidi. Siinkohal saabki oluliseks eristus kahe eelpool välja toodud vaatamise viisi vahel, mis võivad omavahel vabalt kohti vahetada. See, millisel viisil vaataja kujutist näeb, on osaliselt subjektiivne (vaataja võib narratiivi unustada ning vaadata kujutist nagu maastikumaali ka siis, kui taolise vaatluse esilekutsumine pole olnud filmiloojate eesmärk), osaliselt aga suunab vaatajat eelistatud viisi suunas filmiloojate intentsioon. Kuigi maastiku uurimisele suunavaid hetki esineb, nagu Lefebvre näidete abil välja toob, ka peavoolu kinos, saavad need eriti tuntavaks just modernismis ja kunstilises filmis. Seal võib esineda maastikke, millel seos narratiiviga pealtnäha täiesti puudub, kuid mida annab sellega siduda sümbolistliku tõlgenduse kaudu. Viimasele annabki võimaluse see, et vaatajale jäetakse aega uurida maastikku vaatleva viisi kaudu ning narratiivne viis ei saa selle üle domineerima hakata, kuna maastik pole narratiivi sündmuskohaks. Lefebvre toob välja ka surnud aja ja maastiku olulise läheduse. Kaugeltki mitte iga surnud aja esinemisjuht ei tähenda, et tegemist oleks maastikuga, kuid tihti need kattuvad ning kui miski on ekraanil puhta maastikuna, siis narratiivses plaanis ongi tegemist enamasti surnud ajaga. (Lefebvre 2006)

Eristus narratiivse ja vaatleva viisi vahel on väga hästi rakendatav ka aeglasele filmile. Kui klassikalises kinos domineerib ilma igasuguse kahtluseta narratiivne viis, siis aeglases filmis toimub pidevalt ümberlülitumine vaatlevasse viisi, kusjuures viimane võib võtta enda alla pikki ajalõike. Olenevalt filmist on sel tihti isegi domineeriv roll ning see võtab enda alla rohkem aega kui narratiivne viis. Need kaks vaatamise viisi ei ole üksteisega kunagi täiesti samaaegsed. Vaatajat vaatlevale viisile üles kutsuvad hetked nagu maastiku või surnud aja esinemine ekraanil peatavad narratiivi kulgemise ning õõnestavad seda pidevalt, kuna narratiiv ei saagi aeglase filmi puhul pea kunagi sisse seda hoogu ja sujuvust, mis on tuttav peavoolu kinost. Narratiivi pidev peatamine ja õõnestamine suunab vaatajat pöörama tähelepanu filmi muudelegi aspektidele kui vaid jutustatav lugu. Filmis esinev maastik (maastik oma kõige laiemas tähenduses, mitte vaid klassikalise maaliga sarnanevad kaunid vaated), võib pakkuda esteetilise

elamuse. Tihti võib see elamus olla ka arusaam teatud alternatiivsest ilust, mis leitakse tühermaades, industriaalmaastikes, linnade vähemesinduslikest nurgatagustes ja teistes n-ö mittekohtades. Surnud aeg või tegevuse-eelsed ja -järgsed viivitused aga võivad anda vaatajale aega analüüsida toimunut, reflekteerida ning narratiivikillukesi mõttes omavahel kokku panna.

Peavoolu kinos eksisteerib surnud aega minimaalselt või üldse mitte, kuna seal lõigatakse montaaži käigus välja pea kõik see, mis narratiivset infot ei anna. Tulemuseks on äärmiselt tihe narratiiv, samas kui aeglase filmi puhul on narratiiv pigem hõre ning seda katkestavad pidevalt narratiivi seisukohalt tühjad hetked. Narratiivi voolu taoline pidev peatamine toob endaga kaasa selle, et film muutub kas pikemaks või siis, säilitades suhteliselt tavapärase pikkuse, jääbki hõredamaks, andes vähem narratiivset informatsiooni ning sisaldades endas suuremaid lünki.

## **2.2. Dedramatisatsioon**

Üks oluline omadus aeglase filmi juures on see, et nende filmide narratiivid on enamasti dedramatiseeritud. Kui dramatiseeritus tähendab millegi esitamist emotsionaalselt ja kaasahaaravalt või negatiivsema alatooniga puhul ka emotsioonidega liialdades, siis dedramatiseeritus selle vastandina tähendab draama puudumist kujutatavast. Sellel nähtusel on kaks tahku: esiteks võib dramaatiline potentsiaal kujutatavast juba iseenesest puududa (argiste sündmuste ja toimingute kujutamine, millel puudub tähtsus tegevust edasi viiva sündmusena), teiseks aga võib sündmuste kujutamise viis nende dramaatilist potentsiaali vähendada (näiteks võib kaamera jäädvustada toimuvat — potentsiaalselt dramaatilist — sündmust distantsilt, keeldudes vahendamast vaatajale selles osalejate näoilmeid või isegi nende dialoogi).

Kõige tuntum dedramatiseerimise ja selle viiside üle arutleja filmikunsti kontekstis on ilmselt David Bordwell, kellele omakorda toetuvad nii Marnoch oma pika võtte käsitluses kui ka Çağlayan otseselt aeglase filmi kontekstis. Nii Bordwell kui Marnoch käsitlevad dedramatisatsiooni euroopa modernse kino kontekstis, mis seda väga olulise omadusena rakendama hakkas, kuid aeglane film viib dedramatisatsiooni veel palju kaugemale kui kunstiline film seda tavaliselt teeb. Bordwell toob välja kaks

dedramatiseerimise peamist vormi: esiteks on võimalik kujutada emotsionaalselt laetud situatsiooni allasurutud või kaudsel viisil, teiseks dedramatiseerib sündmusi surnud aja kasutamine (Bordwell 2005: 152–153), millest eelpool juba juttu oli.

Bordwell paistab siinkohal keskenduvat eelkõige sellele, kuidas dedramatiseerida dramaatilise potentsiaaliga sündmusi. Rõhutaksin siinkohal aga ka võimalust, et sündmused ei pruugigi dramaatilised olla. Surnud aeg sündmuste vahel või keskel võib kahandada filmi dramaatilist dünaamikat ja emotsionaalsust, kuid võib ka olla, et sündmused ise või vähemalt suurem osa neist on äärmiselt vähe dramaatilised. Narratiivne film ilma igasuguse dramaatilise sisuta on harv nähtus (ühest sellele lähenevast näitest tuleb siiski juttu järgmises peatükis), kuid emotsionaalselt laetud sündmuste hulk võib mõnes aeglases filmis olla siiski väga väike. Aeglane film defineerib tihti ümber selle, mis on huvipakkuv või filmis kujutamist väärt. Esineb palju argiseid tegevusi, korduvusi ja monotoonsust, mis osutavad sellele, et mitte ainult vaatamäng ning äärmuslikud tunded pole see, mille kujutamisel on väärtust ning mis võivad pakkuda huvi või naudingut.

Bordwelli osutus sellele, kuidas emotsionaalselt laetud olukorrad teatud tüüpi filmides dedramatiseeritakse, on aga sellegipoolest äärmiselt kõnekas ning oluline ka aeglase filmi kontekstis. See, kuidas emotsionaalselt laetud aeglases filmides kujutatavad situatsioonid on, on väga varieeruv. Béla Tarr'i süžeed on tihti pea apokalüptilised (eriti nt „Torino hobune“), kuid argiste tegevuste kordamise, minimaalse dialoogi, surnud aja ning vaid vähehaaval ilmneva uue informatsiooni kaudu viiakse emotsionaalset tonaalust alla. Päriselt draama aga siiski ei kao: sellest esineb puhanguid (mustlaste külaskäik ja naabri monoloog „Torino hobuses“, mis üldisesse aeglasse korduvusse raputusi toovad) ning see läbib filmi mingi ärevakstegeva allhoovusena, mis paistab sündivat sündmuste ebaharilikkuse ja kaalukuse kontrastist nende esitamise emotsionaalselt allasurutud viisiga. Teine näide sellest, kuidas suure dramaatilise potentsiaaliga sündmused on ekraanil dedramatiseeritud, on Lav Diaz'e filmid, millest peatükki alguses juba räägitud. Sündmusi, mis tema filmides esinevad või nende taustsüsteemina toimivad, saaks kujutada ka vere, vägivalla, kiiruse ja šokeeriva materjali kaudu. Diaz on aga valinud dedramatiseeritud viisi, kus traumaatilised sündmused jäävadki vaid taustsüsteemiks, lihtsalt kaadrist väljapoole või osaliselt

pimedusse mattunuks ning oluliseks saab ebadramaatiline kestuse, ootuse ja kulgemise seisund traumade järel või nende vahel.

Veel üks huvitav lahendus on Chantal Akermani „Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles“. Akermani filmist räägib ka Çağlayan, osutades sellele, et filmis esinevate tegevuste monotoonsus ja korduvus on täpselt ja ilmekas vastavuses tegelase elu monotoonsuse ja igavusega. Samale järeldusele peategelase Jeanne'i olukorra kohta saaks vaataja viia aga ka täiesti teistsugust lahendust kasutades: monteerides lühikesed lõigud üha korduvatest tegevustest omavahel kokku kompaktselt ülevaateks sellest, mis tegelase päevi täidab. (Çağlayan 2014: 66) Kui peavoolu narratiivis annaks taoline lühike kokkuvõtte tegelase ahistavast argipäevast ülevaate ning seejärel liigutaks edasi selle juurde, mis loos argine *ei ole* või mis seda argisust lõhkuma hakkab, siis Akermani teoses ongi see argisus ise keskne. Vaataja elab pikkade, sündmusi nende reaalses kestuses kujutavate lõikude kaudu ka ise läbi osakese sellest, mis tegelase päevi täidab. Teisalt on aga ka see, mis loo juures tõepoolest nii tavaline *ei ole* — see, kuidas üksikemast naine koduste toimetuste vahel raha hankimiseks prostituudina töötab — kujutatud sama ebadramaatilises stiilis nagu toiduvalmistamine. Mehed saavad, igaüks oma kindlal nädalapäeval ning ajal, ning Jeanne'i jaoks on kõik täpselt välja arvestatud. Ta paneb kartulid enne kliendi saabumist keema ning kui mees on lahkunud, ongi need valmis saanud. Vahel esineb viimistletud protseduuris aga ka mõrasid — näiteks siis, kui ühe kliendiga siiski kauem läheb, kartulid liiga pehmeks keevad, ning Jeanne veel enne poja kojujõudmist uusi ostma jookseb. Need väikesed ebaõnnestumised ei ole iseenesest dramaatilised ning peavoolu film neid oma keskmesse pigem ei valiks, samas aga jääb siiski võimalus seostada neid tegelase psüühika vaikse mõranemisega väljapääsmatus olukorras, mis lõpuks ootamatu tulemuseni viib. Sel viisil võib argielu väikesest ebaõnnestumisest saada sümbol või ka enne, mida vaataja mõistab ehk alles lõpplahenduse kaudu.

Dedramatiseerimine pole aga ainuüksi narratiivi küsimus. Kujutatavate sündmuste valik, nende dramaatilise kahandamine, surnud aeg sündmuste vahel jne on küll loo jutustamise viisi puutuvad valikud, kuid nende valikute elluviimiseks on vajalikud teatud vormilised vahendid. Nii seobki Bordwell dedramatiseerimise tugevalt pika võttega (Bordwell 2005: 152). Seda külge tema argumentid analüüsib põhjalikult

Marnoch, kes arutleb kaameratöö olulisuse üle dedramatisatsiooni vahendina ning toob välja, kuidas pika võtte kasutamine (seega nt ka lõike puudumise kaudu keeldumine lähivõtetest, mis tegelaste emotsioone ja tegevuse detaile edasi annaksid) ning üldplaan (*long shot*) käimasolevat tegevust dedramatiseerivad (Marnoch 2014). Üldplaan näitab tegevust selliselt kauguselt, et detailid, tegelaste emotsioonid ja näoilmed ning vahel ka dialoog ei ole vaatajale kättesaadavad ning seega on tema intensiivne kaasaelamine toimuvale vähem tõenäoline. See toob suure tõenäosusega kaasa vaataja emotsionaalse distantsi sündmustest, kuid võib samas tuua esiplaanile hoopis võtte muud aspektid nagu maastik (vt Lefebvre arutluskäiku maastikust filmis eelpool).

Üks taolise dedramatisatsiooni tulemustest on ka teravdud ajalise taju. Marnochi sõnul:

„Võime seega järeldada, et dedramatisatsioon pikas võttes sisaldab endas rõhu liikumist narratiivselt kommunikatsioonilt ära, mis omakorda juhib kõrgendatud tunnetuseni draamast vahetumalt visuaalsel tasandil, kui aeg hakkab avaldama survet oma autonoomias narratiivsest tegevusest“ (Marnoch 2014: 245).

### **2.3. Aegluse narratiivne struktuur**

Selles alapeatükis tuleb juttu aeglase filmi narratiivset struktuuri iseloomustavatest tunnustest ja aspektidest. Rõhk on eelkõige narratoloogia valdkonnast pärit mõistetel, mis saavad aegluse kontekstis uue nurga alt lahti mõtestatud.

#### **2.3.1. Deskriptiivne paus**

Tahaksin pöörduda hetkeks tagasi Gérard Genette'i loo aja ja jutustamise aja eristuse juurde (Genette 1980), mida käsitlesin juba oma bakalaureusetöös (Rood 2013). Genette eristab loo enese aega (*story time* ehk aeg, mille loo sündmused enda alla võtavad) ning jutustamise aega (*discourse time* ehk aeg, mis kulub nendest sündmuste jutustamiseks). Kuigi Genette toob välja erinevaid suhtetüüpe loo enese ning selle jutustamise vahel (nt järjestus ja sagedus), siis keskendun siinkohal aegluse seisukohast peamisele ehk kestusele (*duration*), mille tähtsusest aeglase filmi jaoks eespool juba juttu oli. Genette toob välja neli kestust puudutavat viisi, kuidas lugu ja selle jutustamine omavahel suhestuda võivad. Nendeks on kokkuvõtte, ellips, stseen ja paus (Genette 1980: 94–95).

Seymour Chatman, kes on Genette'i teooriat kommenteerinud, edasi arendanud ning ka algselt kirjanduse analüüsiks välja arendatud terminid filmikunsti konteksti toonud, lisab Genette'i neljale kategooriale veel ühe, milleks on venitus (*stretch*) (Chatman 1978: 68). Kui kokkuvõtte ja ellipsi puhul on loo aeg pikem kui jutustamise aeg ning stseeni puhul on need võrdsed, siis pausi ja venituse puhul on loo aeg jutustamise ajast lühem. Venituse peamiseks esinemisvormiks filmis on aegluup (*samas*, 72), kuid pausi peab Chatman oma varasemas käsitluses filmi puhul üldiselt võimatuks ning toob selle ainsa esinemisjuhuna välja stoppkaadri, kuna muul juhul käib loo aeg pidevalt edasi (*samas*, 75).

Oma hilisemas raamatus „Coming to Terms” käsitleb Chatman põhjalikumalt kirjelduse, sh kirjeldava ehk deskriptiivse pausi küsimust. Ta vaidleb vastu seisukohale, mille järgi kirjeldus filmis sootuks võimatu on, kuna film saab ainult *näidata*. Chatman eristab eksplitsiitset ja vaikivat (*tacit*) kirjeldust (1990: 38) ning väidab, et filmid kirjeldavad üldiselt vaikivalt. Film lihtsalt ei saa kaameraesise maailma täielikkusest detaile välja jätta, nii nagu kirjandus ei saa anda kunagi täielikku ja ammendavat kirjeldust oma objektist, ükskõik kui palju see ka detaile juurde ei lisaks. Chatman nõustub, et film ei saa teha pausi samal moel, nagu seda saab kirjelduse edasiandmiseks teha kirjandus. Loo aeg kulgeb edasi alati, kui ekraanil midagi on, kirjeldus käib toimuvaga vaikides kaasas. (*Samas*, 42)

Ühe selge näitena sellest, kuidas film siiski saab loo aja kirjelduse tarvis peatada, toob Chatman stoppkaadri (mida võib ühtlasi saata sõnaline kirjeldus kaadritaguse hääle kaudu), muid võimalusi täielikuks kirjeldavaks pausiks ta (peavoolukinos) ei näe. *Samas* viitab ta aga teistsugusele pausile, kus kirjeldajaks on kaamera ise. Chatman ütleb:

„Selle efekti puhul ei ole asi selles, et loo aeg tegelikult peatuks, aga selle kulg ei paista enam lugevat. Kuidas see saavutatakse? Kaamera filmib objekte lühemat või pikemat aega; see võib neil puhata või neist mööda libiseda, aeglaselt või kiiresti; see võib kujutada neid tervikuna või osaliselt, üldplaanis või lähiplaanis.” (*Samas*, 49)

Millal ja kuidas aga selline kirjeldus teoks saab? Chatmani sõnul juhtub see siis, kui isikud või objektid on ekraanil mitte selleks, et teenida peamiselt süžee vajadusi, vaid



hoopis iseenda omadustele osutades. Objektide taoline ekraanil viibimine võimaldab kontemplatsiooni ning see esineb Chatmani sõnul filmides, mis kalduvad kõrvale ettearvatavatest rütmidest. Samas peab ta sellise kirjeldava pausi näiteks ka häälestavat võtet, kus jutustus on juba alanud, lugu aga veel mitte, kuna tegelasi pole veel näidatud. (Samas, 50) Teist tüüp, põnevamate näidetena toob ta Antonioni filme, mis ei vasta harjumuspärastele ootustele aegruumiliste suhete kohta filmis. Chatman osutab ka kaamera ebatavaliselt pikale viibimisele seal, kust tegelased on juba lahkunud (samam, 53). Sel viisil jõuab ka Chatman välja selles töös juba arutluse all olnud surnud ajani ning selle alatüübini, tegevuse eelsete ja järgsete viivitusteni.

Võib väita, et Chatmani väljatoodud kirjeldava pausi tüüp on omane ka aeglasele filmidele, kus objektid ja tegelased viibivad tihti ekraanil pikka aega, ilma et sel loo arengule mingit mõju oleks. Chatmani tekstis sisaldub aga ka väike vastuolu. Nimelt räägib ta (lk 50) siiski loo aja peatumisest ning jutustuse jätkumisest, olles eelnevalt tunnistanud, et loo aeg tegelikult ei peatu, vaid muutub lihtsalt ebaoluliseks, kuna kujutatakse midagi, mis sellesse ei panusta.

Oma bakalaureusetöös lähtusin Chatmani viisist Genette'i kategooriaid filmile kohandada ning pikemalt pausi esinemise võimalikkusele ei keskendunud, väites lihtsalt, et selle ainus esinemisjuht on stoppkaader. Nüüd, aeglase loomise vahendeid lähemalt analüüsid, tahaksin aga sellel küsimusel põhjalikumalt peatuda ning tuua sisse ka ühe täiendava vaatenurga. Çağlayan nimelt lähtub oma väitekirjas samuti Genette'ist, kuid võtab deskriptiivse pausi, mida Chatman pausi kitsas tähenduses siiski pigem võimatuks peab, hoopis aluseks ning üheks aeglase filmi keskseks vahendiks. Siinkohal vajab täpsustamist, mida Çağlayan aga pausina mõistab ning kuidas ja mil määral see Chatmani arusaamast erineb.

Çağlayan nimelt väidab, et suur osa aeglase filmi narratsioonist koosneb stseenidest, stseeniks aga peab ta vaid sellist lõiku, mis sisaldab narratiivset tegevust. Kui aga narratiivne tegevus peatub või hüljatakse, siis on tema sõnul tegemist deskriptiivse pausiga, kus jutustamine küll jätkub, kuid lugu ise on peatunud. See viitaks justkui olukorrale, kus narratsioon annab siiski edasi mingit tähendust, samas kui loos tegevus puudub. Çağlayan toob välja ka Brian Hendersoni vastuargumendi taolisele seisukohale,

mille kohaselt isegi siis, kui ekraanil tegevust ei toimu, ehitab võttele pühendatud ekraaniaeg siiski üles ootusi sellele, mis on tulemas, olles seega ikkagi draama teenistuses. Ta vastab sellele aga omapoolse väitega, et sama toimub ka kirjanduses esineva kirjelduse puhul, mis samuti ehitab pinget ning loob eeldused selleks, et kirjeldatavas paigas või kirjeldatavate tegelasega hakkab peagi midagi toimuma. Seega ei ole põhjust, miks deskriptiivne paus peaks olema kirjanduses võimalik, filmis aga mitte. Veel lisab ta, et ootused või eeldused ise pole otseselt narratiivi osa. (Çağlayan 2014: 70–71)

Tegemist on huvitava küsimusega, kus kõigil tõlgendustel deskriptiivsest pausist on oma väärtus. Kui kirjanduses peab kellegi või millegi kirjeldamiseks tegevuse paratamatult peatama, kuna kahest asjast samal ajal ei ole võimalik kirjutada (saab küll kasutada väljendeid nagu „samal ajal kui“, kuid nii teksti kirjutamine kui ka selle lugemine toimuvad siiski ajalises järjekorras, mitte samaaegselt), siis filmi puhul vaataja lihtsalt näeb, milline tegelane või tegevuspaik on, ilma et tegevus sellest peatuks. Küsimus on aga selles, kas tegevus üldse *saab* täielikult peatuda ehk kas selle peatamine tahtliku aktina on ilma stoppkaadrit kasutamata võimalik. Raskus seisneb eelkõige selle defineerimises, mis siis õigupoolest tegevuseks liigitub. Kui siiani on tegevusest räägitud kui millestki aktiivsest, loo arengu kohta infot andvast ja edasiviivast, siis surnud aega on sellele vastandatud kui tegevuse puudumist, mille kestel on narratiiv peatunud. Selles vaatenurga kohaselt on Çağlayanil õigus, et tegemist on loo peatumise ning jutustamise jätkumisega, mis definitsiooni poolest pausile hästi vastab.

Tekib aga küsimus, kas *lugu ise* ikka koosneb ainult tegevustest? Kui loo aja puhul on tegemist „kujutatud sündmuste kestusega“ (Chatman 1978: 62), siis tundub, et näiteks ühe ööpäeva kestel arenev lugu, mille jooksul tegelane mingi osa sellest ööpäevast magab, sisaldab loo ajana ka sedasama magamist. Kui sama lugu areneks filmiekraanil ning selle ühe osana oleks kujutatud pikka lõiku sellest, kuidas tegelane magab, ilma et magamisel mingit narratiivset tähtsust oleks, siis oleks ka see osa loo ajast, kuigi tegevus (tegevus üldiselt mõistetuna kui narratiivi arengu kohaselt oluline või mingit infot andev tegevus) on peatunud. Seega kui lugeda loo aja sisse loo sündmuste reaalne ajaline kestus, siis kuuluvad ka tegelase unetunnid loo aja sisse ning nende kujutamine ekraanil ei peataks loo aega, kuigi peataks tegevuse ning oleks filmi kontekstis

tõenäoliselt surnud aeg. Çağlayan paistab võrdustavat loo aja selle loo tegevuste ja sündmuste ajaga, kuid tundub pigem, et loo aeg sisaldab siiski kogu seda ajavahemikku, mille kestel sündmused aset leiavad, ilma et igal ajahetkel peaks midagi narratiivselt olulist toimuma.

Teine raskus seisneb selles, et on üsna keeruline defineerida, millal siis tegevus täpselt lõppeb. Çağlayani sõnul saab stseenist filmis rääkida ainult niikaua, kuni käib narratiivne tegevus, selle puudumisel aga on tegu pausiga. Kuid nii, nagu pole ühemõtteline surnud aeg, pole seda ka surnud ajaga suuresti sünonüümne pausi mõiste. Määratlemine on keeruline nii autori kui vaataja suunast lähenedes. On kaheldav, kas mõni filmilooja tegevuse lõppedes võttel edasi kesta lastes kindlaks määrab, mis hetkel täpselt infovoog lakkas ning võte surnud ajaks üle läks. Veelgi keerulisem on asi vaataja puhul, kuna see, kui kaua vaataja ekraanil olevast mingit infot saab, on subjektiivne. Kui näiteks dialoog lõppeb ning üks dialoogipartneritest ruumist lahkub, teine aga vaikides toolile istuma jääb, siis kas surnud aeg ehk paus algaks kohe, kui esimene isik on lahkunud, või saab vaataja toimuva mõistmiseks olulist infot veel ka mahajääva tegelase näoilme ja kehakeele jälgimisest? Kui saab, siis millal täpselt see info end ammendanud on ning vaid surnud aja järele jätab? See, et ei deskriptiivne paus ega ka surnud aeg end üheselt määratleda ei lase, ei ole muidugi argument nende olemasolu vastu.

Çağlayan deskriptiivse pausi olemasolus (loo aja peatumises, aga jutustuse aja jätkumises) ei kahtle, Chatman aga jääb pisut ebamääraseks, rääkides kord samuti loo peatumisest koos jutustuse jätkumisega, teisal aga tunnistab, et loo aeg päriselt siiski ei peatu, vaid muutub ebaoluliseks. Kahe autori seisukohad üldiselt aga siiski kattuvad. Ise aga jääksin pigem Chatmani veidi reserveerituma seisukoha juurde, et loo aeg ei peatu, kuid narratiivi edenemine muutub lihtsalt ebaoluliseks. Väärtuse omandavad objektid, tegelased ja ruumid ise, mitte nende vahetu panus loo kulgu. Kuna aga näidatakse midagi, mis kuulub siiski loo maailma, ei saa loo aja täielikust peatumisest siiski rääkida. Seda, nagu juba öeldud, ühest küljest seetõttu, et loo aeg ei võrdsustu konkreetsete sündmuste toimumise ajaga, vaid pigem selle ajavahemiku kui tervikuga, mille jooksul need sündmused aset leiavad. Teiseks aga teeb loo aja peatumisest rääkimise raskemaks ka see, et on keeruline üheselt määratleda, millal see siis täpselt

peatuks ning millisel ajahetkel narratiivse info voog täielikult lakkab ning puhta kirjeldusega asendub.

Tundub aga siiski olevat üks juht, kus deskriptiivsest pausist selle puhtal kujul ikkagi rääkida saaks. Siiani on juttu olnud loo kestusest ning selle loo sündmustest, eksisteerib aga ka võimalus, et kujutatakse midagi, mis loo aega ega maailma ei kuulugi. Kui jutustamise aja filmis katkestab võtte millestki, mis pole loo maailm ning kus ei toimu tegevust, siis saaks põhimõtteliselt olla tegu deskriptiivse pausiga selle ranges ja kitsas tähenduses. Selline võiks näiteks olla juht, kus ekraanil on võtte mingist paigast (ruumist, maastikust), mis ei ole mitte ühegi loo osa sündmuspaik ega seostu looga ka mingil muul moel. Lisaksin siinkohal, et vaatajapoolsed tõlgendused sellest, kuidas nähtu võiks looga seostuda (nt metafoorne tähendus), ei kuulu iseenesest loo maailma ega lähe seega arvesse. Taoline võtte katkestaks tegevuse ning ka loo aja (seda erinevalt surnud ajast, mis siiski kuulub loo kui terviku poolt hõivatud aja hulka), kuid ei katkestaks siiski narratsiooni, kuna kujutis on ekraanil ning kaamera on selle ajaliskestust jäädvustanud.

### 2.3.2. Ellips

Tahaksin lühidalt peatuda ka ellipsi mõistel ja selle rollil aeglases filmis. Ellips ehk vahelejätt esineb igas filmis, kui just filmi loo aeg ja selle näitamise aeg identsed ei ole. Viimase puhul võiks taas tuua näiteks juba eelpool mainitud Sebastian Schipperi film „Victoria“, kus sündmused on üles võetud ühe pika võtte abil. Sellisel viisil jõuab kogu loo aeg ka ekraanile ning midagi ei ole välja jäetud. Enamik filme, sh enamik aeglasi filme aga siiski kasutab ellipsit. See on pea vältimatu juhul, kui loo aeg võtab enda alla päevi, nädalaid või aastaid, kuna ükski film ei saaks olla sama pikk (tehniliselt oleks see muidugi võimalik, kuid on kaheldav, et keegi sellist filmi teha või vaadata jaksaks). Ellipsit — erinevalt kokkuvõttest, mis on eelkõige peavoolu filmikunsti vahend — seostatakse tihti kunstilise filmiga (Çağlayan 2014: 69–70). Küsimus pole siinkohal aga mitte ellipsite arvulises esinemises, vaid selles, et kunstilise filmi narratsioonis kasutatakse peavoolu omast märksa sagedamini võimalust mingi hulka narratiivset infot vahele jätta. Selline lahendus jätab filmi narratiivi suuremad lüngad ning muudab selle vähem koherentseks. Lünki, mis vaatajal tuleb täita, esineb igas filmis, kunstiline film (mille alla kuulub omaette kitsama nähtusena ka aeglane film) aga kasutab neid

keskmiselt rohkem. Kuna inimestele on omane narrativiseerimisrüüü ning soov lugu enda jaoks arusaadavaks muuta, püüab vaataja üldiselt narratiivis olevaid lünki täita. Kui täidetavaid lünki on palju ning puuduv informatsioon on mõistmiseks oluline, peab vaataja rohkem pingutama ning on eeldatavasti mentaalselt aktiivsem. Kui aga lüngad muutuvad nii suureks, et nende täitmine osutub võimatuks, võib vaataja ka huvi kaotada ega pruugi enam looga haakuda. Siit ka põhjus, miks aeglane film nii mõnegi vaataja jaoks igavat ja arusaamatut filmi tähendab. Teatud eelistustega vaataja aga võib elliptilisust ka nautida. Lisaks võib loo elliptilisus kaasa tuua rõhuasetuse liikumise filmi teistele aspektidele nagu visuaalne vorm, ajalise kõrgendatud taju ja mõtisklus, millest eelnevalt juba räägitud.

Aeglase filmi narratiivi tihti suurem elliptilisus tuleneb muuhulgas just neist tunnustest, mis aeglust peamiselt iseloomustavad: pikast võttest ja surnud ajast. Kui surnud aega võtab enda alla olulise osa filmi ekraaniajast, siis jääb sündmuste edasiandmiseks vähem aega ning need on katkendlikumad. Sama mõju on ka pikal võttel: kui eelkõige montaažile tuginev film kujutab ühte sündmust pea alati mitme võtte abil, siis selleks üht pikka võtet kasutava filmi puhul on palju suurem tõenäosus, et järgmine võte algab kusagilt hoopis mujalt. Peavoolu filmides toetab montaaž enamasti sujuvust mõistmisel (loomulikult esineb erandeid ja eksperimente ka seal), aeglase filmi puhul aga on montaažilõiked harvemad ning tulevad seega esile nii oma vähesuse poolest kui ka selle poolest, et nende diskontinuaalsus eelmise võttega kipub tihti olema üsna suur. Üht sündmust või sündmuste jada näidatakse pikalt, siis aga toimub sageli üsna suur hüpe ning järgmine võte algab juba hoopis mujalt, mis jätab vaatajale täitmiseks tühimiku, et mõista, kus uues võttes ruumiliselt paiknetakse, millises ajalises suhtes see eelmisega on ning millised on seosed kahe võtte vahel (kui neid üldse on).

### 2.3.3. Faabula ja süžee

Ei saa siiski kuidagi öelda, et narratiiv aeglases filmis ebaoluline oleks: selle struktuur ja esitamise viis on lihtsalt teistsugused ning kutsuvad vaatajat märkama teistsuguseid väärtusi ning tegema tavapärasest erineval viisil mõttetööd. Aeglase filmi narratiive võiks vaadata ka faabula ja süžee eristuse valguses. Boriss Tomaševski nimetab faabulaks „sündmuste ja nende vastastikuste sisemiste seoste kogumit“ (Tomaševski 2014: 145), süžeeks aga „sündmuste kunstiliselt konstrueeritud distributsiooni

(laialilaotust) teoses (sammas, 147). Nii näiteks võib süžee osa faabulasse kuuluvaid sündmusi välja jätta, lõpust alustada, ajas edasi ja tagasi liikuda jne. Kuigi aeglane film ja peavoolu kino valivad endale tihti erinevaid lugusid, ei ole loo sisu siiski see, mille järgi aeglasi filme eristada ja defineerida saaks. Sama faabula põhjal (sündmuste n-ö kuiv kronoloogiline järjestus) saab teha väga erinevaid filme. Pigem eristab aeglast filmi teistest see, kuidas faabulast on saanud süžee: millistele sündmustele keskendutakse, mis jäetakse välja, kuidas on ekraanile jõudev ajalisel struktureeritud, millisena kujutatakse ruume, milline on stilistika ja tehnilised lahendused jne.

Ei juhtu küll sageli, et aeglane film kujutaks näiteks krimifilmidest tuttavaid lugusid, kuid loo sisu pole iseenesest siiski piiranguks. Ühe näitena võib tuua Béla Tarr 2007. aasta filmi „Mees Londonist“ („A londoni férfi”), mis sisaldab endas tugevaid kriminaalseid elemente: kohver rahaga, mõrv, kohvri sattumine mõrva juhusliku pealtnägija kätte, viimase süütunne ja hirm kahtluseluseks sattumise ees, linna saabuv politseiuurija. Sarnase faabula põhjal võiks luua nii krimisarja episoodi kui ka põnevust, pinget ja veriseid detaile täis tempoka põnevusfilmi. Tarr on aga lahendanud olukorra talle omasel viisil: mustvalge esteetika, pikad hoolikalt komponeeritud võtted, tegelaste arusaamatu käitumine, inimhinge tumedad sopid, hämara sisuga vestlused ja kohatine obskuursus nagu baarikülastajad, kes tantsivad tooli käes hoides või otsmikul muna balansseerides. Põnevus selle tüüpilisel kujul on loost kadunud, vaataja peab toimuva mõistmiseks ja tegelaste motivatsioonide taipamiseks omajagu pingutama ning peamine, millele film paistab osutavat, on hoopis inimese eksistentsiaalse viletsuse seisund. „Mees Londonist“ osutab ilmekalt, et määravaks tunnuseks aeglase filmi narratiivi puhul pole mitte faabula, vaid just selle piires tehtavad valikud ehk süžee.

#### 2.3.4. Aegluse karakterid

Aeglase filmi karakterite vastavust Deleuze'i „nägijatele“ ehk tegelastele, kelle võimekus aktiivselt tegutseda on millegi poolest piiratud, kuid kes näevad ja kuulevad selle võrra rohkem ning kellest saavad kangelaste asemel vaatlejad, on korduvalt välja toodud. Ajal, mil Deleuze oma ajapildi-kinost kirjutas, ei olnud aeglane film oma praeguses vormis veel välja kujunenud, kuid paistab, et tema ideed ennustasid ette, mis arengud veel tulemas on. Kuigi needsamad tunnused on neorealismis äratuntavad, oli kino, mis Deleuze'i ideed nende täies ulatuses ja potentsiaalis välja arendas, alles

sündimas. Aeglases filmis on tegevus veelgi enam asendunud seisundi, vaatluse ja sageli ka võimetusega midagi ette võtta või midagi muuta.

Aeglase filmi karakterid on enamasti passiivsed või on nende tegemisi ja käitumist keeruline mõista. Nad ei ole peavoolu selgete eesmärkidega kangelased, kelle tegutsemismotiivid oleksid üheselt mõistetavad. Aegluse karakterite võimetus aktiivselt tegutseda avaldub mitmel moel: tihti kumab aeglastest filmidest läbi tegelase suutmatus suhelda, teiste inimesteni jõuda ning nendega mõtestatud suhteid luua. Selle väljenduseks filmis on tihti vaikus, sest inimesed justkui poleks võimelised omavahel rääkima. Teine võimalus on, et omavahel küll räägitakse või vähemalt üritatakse seda teha, kuid ilma tulemuseta: vestlused on kas kohmakad, naeruväärsed, konfliktised või räägitakse teineteisest mööda. Inimene on neis filmides pigem võõrandunud ja üksik, seda ka siis, kui teised on lähedal. Näiteid võiks tuua palju: siirate ja vahetute suhete täielik puudumine torkab silma Béla Tarri filmides ning hea näide on ka Türgi režissöör Nuri Bilge Ceylan. Tema film „Kauge“ („Uzak”, 2002) kujutab intellektuaalist fotograafi, kelle juurde tuleb maalt noor ja vähese haridusega sugulane, kelle töökoht tehases kadus. Mehed on erinevad ega saa läbi, fotograafi pedantsus argielu pisiasjades takistab teda teise inimese kohalolu hindamast hoolimata sellest, et tema elus on vähe inimesi ning ta tunneb end üksikuna. Ka Ceylani hilisem film „Talve uni“ („Kış Uykusu”, 2014) kujutab võõrandunud inimsuhteid, kuid teisel viisil. Kui „Kauges“ on dialoog napimapoolne, siis „Talve unes“ räägitakse palju, kuid vestlused on tihti konfliktised ning mõistmist ei saavutata.

## **2.4. Teemad ja meeleolud**

Järgnevalt tuleb vaatluse alla küsimus, kas aeglase filmi narratiivides endis on midagi eripärast, mis iseloomustab just aeglust. Nagu eelpool juba näidatud, on aeglusele iseloomulikud teatud narratiivi organiseerimise vahendid, mis aeglustavad selle kulgu, kuid ka narratiivid ise kalduvad peavoolu omadest üldiselt erineva. See pole muidugi kaugeltki reegel, nagu ka Béla Tarri filmi „Mees Londonist” abiga juba osutatud sai.

Üldiselt tundub aga, et aeglane film paistab osutavat eelkõige teatud murekohtadele ja probleemidele nii üksikisiku eksistentsis kui ka ühiskonnas tervikuna. Sagedased

teemad on üksindus, võõrandumine ja kontakti saavutamise keerukus või võimatus. Aeglus kujutab harva lähedust, intiimsust ja õnne; pigem koosnevad ka filmides esinevad perekonnad inimestest, kellel pole üksteisega juba ammu midagi ühist või pole seda kunagi olnudki. Inimesed on kas üksi või kui nad on teistega koos, siis on nad seda pigem harjumusest ja võimetusest midagi muuta kui reaalsest hoolimisest ja lähedustundest.

See iseenesest nukker seisund ja tõdemus inimese eksistentsiaalsest üksindusest pole aga enamasti väljendatud mitte intensiivsete emotsioonide ja pisarate, vaid just emotsioonide allasurumise kaudu. Ira Jaffe pühendab oma raamatus terve peatüki nähtusele, mida nimetab surmtõsisuseks (*deadpan*). Ta ütleb: „/.../ emotsioon, ning mitte vaid liikumine, on taandarenenud, peatatud või alla surutud. Taolist afektide ja mobiilsuse puudumist markeerivad surmtõsised näoilmed, ulatuslikud pausid, vähene dialoog, minimaalne süžee, viljatud maastikud, staatiline kaamera ja ebatavaliselt pikad võtted” (Jaffe 2014: 10). Jaffe räägib vastupanust nii tegevusele kui emotsioonidele, ning seda võib aeglases filmis tõesti sageli kohata. On üsna silmatorkav, kui apaatsed ja emotsioonitud tegelased tihti oma olukorra keerukust arvestades on. Kuigi filmikunsti kontekstis tundub aegluse tegelaste ilmetus ja emotsioonipuudus eriliselt markeerituna, siis reaalse maailma situatsioonidega võrreldes see alati nii olla ei pruugi. Õnnetuse või rahulolematuse tunne ei pruugi sugugi alati väljenduda dramaatilises käitumises, vaid tihti just vaiksuses apaatias, emotsioonide allasurumispüüdes ja rutiini all nüristumises.

See emotsioonitus peegeldab aeglusele sageli omast maailmatunnetust, kus negatiivsete emotsioonide ja raskuste allikaks ei pruugi olla mitte üks konkreetne tegevust käivitav sündmus, vaid elu ise ning selle teatud seisundite kestus. See argipäeva ning elu enese tühjuse tunnetus ei pruugigi väljenduda emotsioonipuhangutes. Emotsioonide allasurumine aitab kõike siiski toimimas hoida, kuid sellega ei kaasne rahulolutunnet.

Kuigi Çağlayan rõhutab erinevalt Maist pigem aegluse formaalseid aspekte, osutab ka tema aeglusele iseloomulikele emotsioonidele, teemadele ja narratiivsetele kujunditele. Ta ütleb:

„Ette kirjutatud filmide eksplitsiitse stiili poolt, on emotsionaalne toon aeglases filmis tihti keskendatud ümber pessimistliku maailmanägemuse: ärevuse, depressiooni, meeleheite, igavuse,



võõrandumise, vaimse kurnatuse, ilmutuse ja monotoonsuse tunded kerkivad tihti pinnale ning kehtivad paljude selle tegelaste puhul. Ehk kõige ühisem teema kogu aeglates filmis on pikendatud huvi igapäevase elu rituaalide vastu, mille tulemus on tihti kas üksikute elukutsete toimingute portreerimine /.../ või igapäevaste tegevuste nagu kõndimine ja söömine pikaajaline kujutamine (Çağlayan 2014: 27).

Niisiis kujutatakse aeglates filmis pigem inimeksistentsi tumedamat ja problemaatilisemat külge, kuid tehakse seda sageli allasurutud ja vähedramaatilisel viisil, kus probleemid ja nende põhjused ei pruugi olla ühesed, konkreetsed ja lahendatavad, vaid tuleneda pigem inimeseksolemise üldistest eksistentsiaalsetest küsimustest.

### **3. Kaks aeglust**

Kolmandas ja ühtlasi viimases peatükis tulevad lähema vaatluse alla kaks filmi, mida saab liigitada aeglaseks. Analüüsi eesmärk on näidata, kuidas filmid aegluse vahendeid ja võimalusi kumbki omal moel realiseerivad ning milline on lõpptulemusel sündiv tervik. Vaatluse alla tuleb see, milliseid vormilisi ja stilistilisi vahendeid filmid kasutavad ning millised on narratiivid, mida need jutustavad.

Valitud filmideks on Martín Mejía Rugelese „Sünnitus“ ning Nuri Bilge Ceylani „Ükskord Anatoolias“.

#### **3.1. „Sünnitus“**

Esimesena tuleb juttu Martín Mejía Rugelese 2015. aasta filmist „Sünnitus“ („Nacimiento“). Film esilinastus 2015. aasta Pimedate Ööde Filmifestivalil ning pälvis ühtlasi Tridensi debüütfilmi võistlusprogrammi parima filmi auhinna. Filmi režissöör on pärit Kolumbiast, kuid omandanud magistrikraadi Rootsis. Kuna tegemist on debüütfilmiga, siis pole Rugeles (veel) osa aeglase filmi n-ö kaanonist — filmiloojatest, kelle nimed ikka ja jälle korduvad, kui kusagil aeglasest filmist juttu on. Siiski julgen väita, et tema film paigutub ilma igasuguste raskusteta aeglase filmi kategooriasse ning on, veel enamgi, selle suurepärane ja nii mõneski mõttes kõnekas näide.

Film on stiililt napp ja minimalistlik ning selle tegevus toimub Kolumbia metsas, tihedamast asustusest kaugel. Tegelaste hulk on piiratud ning selle keskmes on noor tütarlaps Helena, kes on lapseootel ning sünnitusele juba üsna lähedal. Veel võib näha tema ema, venda, tolle sõpra ning naabrinaist koos oma kahe pojaga. Film portreerib tegelaste igapäevaelu ja toimetusi maapiirkonnas, kus olud on lihtsad ja pea kõike tehakse ise. Kujutatud on toiduvalmistamist, saagikoristust, kalapüüki ja paadiehitust,

aga ka puhke- ja mõtisklushetki. Filmi dialoog on napp ning tegelastest õhkub omalaadset melanhooliat ja tõsidust, mille põhjustest siiski otsesõnu ei räägita. Filmis on oluline roll Kolumbia loodusel, mille keskel tegelased elavad. „Sünnitus” mõjub peaaegu dokumentaalselt, olemata siiski dokumentaalfilm.

Kuigi film liigitub aeglaseks nii sisult kui vormilt, pakub see eelkõige huvi just oma sisulise ehk narratiivse poole pealt, mis on aeglasele filmile väga iseloomulik, astudes samas veel sammukese edasi isegi aeglase filmi kaanonisse kuuluvate teostega võrreldes. Alustuseks aga siiski ka veidi filmi tehnilisest ja vormilisest küljest.

### 3.3.1. Vorm ja stilistika

Et saada üldist ülevaadet filmi vormilisest küljest, kasutasin võttepikkuse määramise tarkvara, mis tasuta saadavad veebis aadressil [www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv). Valida saab kahe mõõtmisvahendi vahel. Üks neist on klassikaline (*classic cinematics tool*), mille puhul mõõtmine toimub reaajas filmi vaadates ning võtte vahetumisi märkides, teine aga kaadritäpsusega mõõtmist võimaldav tööriist (*frame accurate cinematics tool* ehk FACT), kus filmi saab edasi kerida 1, 5, 30 või 100 kaadri haaval. Ära mägitakse iga võtte viimane kaader. Kasutasin filmide analüüsimisel just viimast vahendit.

Kuigi leian, et võttepikkuste määramine pole aeglasest filmist rääkides sugugi peamine ega isegi mitte eriti oluline, on see info taustateadmisenä siiski huvitav. Taoline mõõtmine on kasulik ka filmi analüüsimiseks üldisemal tasandil, kuna võimaldab omalaadselt lähilugemist, kus on lihtsam tähele panna kaamera liikumisi ja valikuid, mille filmiloojad on teinud, samas kui narratiiv taolise vaatamise puhul tähelepanu endale tõmmata ei saa.

Mõõtmistulemustes võib esineda väikestest eksimustest tingitud ebatäpsusi, kuid üldisemal tasandil need tulemust oluliselt ei mõjuta. Võtete koguhulgaks filmis sain 185 ning keskmiseks võttepikkuseks 26,5 sekundit.<sup>3</sup> Filmi kogupikkus on 85,55 minutit, ilma algus ja lõputiitriteta osa ehk see, mida võttepikkuste mõõtmisel kasutasin, on 81,14 minutit.

---

3 Mõõtmistulemustega saab lähemalt tutvuda aadressil [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=19905#nogo46](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=19905#nogo46)

Nagu nendest andmetest näha, ei ole „Sünnituse” võtete arv ega pikkus kuidagi eriliselt silmatorkav, kui võrrelda seda näiteks Béla Tarri filmide võtetega, mida on ühes filmis tunduvalt vähem, mis on pikemad ning ühtlasi äärmiselt läbikomponeeritud. Mõned näited keskmistest võttepikkustest Tarri filmides, mis võetud sealtsamast Cinemetricsi andmebaasist: „Torino hobune” 229,2, „Werckmeisteri harmooniad” 219,4 ja „Saatana tango” 145,7 sekundit. Tarri stiil on aga midagi eripärast isegi aeglase filmi kontekstis. Võrdluseks ka mõned keskmised peavoolu kinost: Doug Limani „Bourne’i identiteedi” keskmine võttepikkus on andmebaasi põhjal 3,6 sekundit ning Sam Mendese Bondi-filmi „Skyfall” esimese 40 minuti jooksul vaid 3,1 sekundit.

Seega saab „Sünnituse” puhul ilma igasuguste probleemideta rääkida pikkadest võtetest ja aeglasest tempost. Võtete pikkused filmis on üsna vahelduvad ning mitte sugugi iga võte pole pikk. Esineb nii umbes 5 sekundi pikkusi võtteid, kuid harvad pole ka 40-50 sekundi pikkused. Lühikesed võtted peatuvad tavaliselt hetkeks mingitel esemetel või vaadatel; liikumist, tegevust või dialoogi on neis vähe. Tegelasete liikumist kujutatakse pigem pikkade võtetega, kus kaamera liigub sageli tegelasega kaasa, et lõiget vältida ja liikumist terviklikuna kujutada. Kui aga tegelase liikumist ja tegutsemist kujutab staatiline kaamera, jääb see tihti mõneks ajaks maha, kui tegelane kaadrist juba lahkunud on. Sel viisil moodustuvad tegevusejärgsed viivitused (*post-action lag*).

Kuna loodusel ja inimesi ümbritseval keskkonnal on filmis oluline koht, kujutavad paljud võtted loodust: voolavat vett jões, läbi puuokste paistvat päikest või kaugplaan (extreme long shot) kogu metsasest ja mägisest piirkonnast. Sageli kujutatakse ka tegelasi oma igapäevaseid töid tegemas või lihtsalt istumas või lamamas. Nende ilmed on enamasti tõsised ning suuri emotsioone need ei peegelda, jättes samas aga õhku mingi salapära.

Kaamera liikumine on pigem tagasihoidlik ja neutraalne ning kooskõlas filmi sisu lihtsuse ja looduslähedusega. Võttenurkadega palju ei eksperimenteerita (erandina jäi silma üks võte Helena ema näost põsk vastu maapinda, mida on kujutatud huvitava pikivõttega, mille puhul kulub hetk, et saada aru, mis asendis tegelane ja kaamera on) ning kaamera ei püüa endast igal sammul teada anda. Kaamera tihti kas järgneb

tegelasele, kui too selle ees kõnnib või hoopis ootab tegelast ees, kui viimane metsast või majast väljub.

Filmi heli on diegeetiline (loosisene, helid tulevad loo maailma kuuluvatest allikatest), taustamuusikat ei kasutata. Dialoog on napp ja üldiselt argine, üsna palju võib kuulda loodushääli nagu voolava vee kohin ja metsast kostvad linnuhääled. Ühes episoodis kuuluvad Helena ja tema ema raadiot, kuid sealt kostev kummaline, kuulajaid veenda püüdev jutt tegelasi nende eraldatud maailmas ei paelu ega kõneta ning Helena ema vahetab tuppa astudes kohe jaama, et et veider jutlus muusikaga asendada.

### 3.1.2. Narratiiv

Nüüd aga filmi narratiivsest küljest, mis on aegluse kontekstis ehk isegi kõnekam kui filmi stilistilised valikud. Eelmises peatükis oli lähemalt juttu dedramatiseerimise mõistest, mille abil David Bordwell kunstilise filmi narratiivsust kirjeldas. „Sünnitus” võiks siinkohal nimetada dedramaatiliseks filmiks *par excellence*, kuid seda siiski Bordwelliga võrreldes veidi erineva tähendusnüansiga. Kui Bordwelli puhul tähendas dedramatiseerimine eelkõige dramaatilise esitusest keeldumist sündmuste puhul, millel iseenesest dramaatiline potentsiaal olemas, siis käesolevas töös rõhutaksin, nagu eespool juba ka mainitud, et lisaks dedramatiseerimisele on aegluse puhul tihti oluline ka *dedramaatilisus*. See tähendab, et sündmuse mitte ei dedramatiseerita, vaid need ongi juba iseenesest väga väikese dramaatilise potentsiaaliga ning põhjused nende kujutamiseks filmis erinevad neist eesmärkidest, mis seisavad konventsionaalse struktuuriga narratiivide taga.

Just sel viisil keeldubki „Sünnitus” draamast – kui vaadata seda peavoolu filmikunsti vaatepunktist, siis võiks öelda, et filmis lihtsalt puuduvad kujutamiseväärased sündmused. Miski ei tekita ärevust ega põnevust, ei loo pinget ega arenda edasi tähenduslikku, põhjuse ja tagajärje seostel põhinevat sündmuste ahelat. Üks käesoleva analüüsi keskne väide on, et „Sünnitusest” puudub pea täiel määral aktiivne konflikt. Konflikt aga on midagi enamiku narratiivide jaoks keskset – see käivitab loo ning domineerib, suunab ja mõjutab igati selle arengut. Teatava konflikti esinemist taustal, enne vaatajani jõudva loo algust, võib aga siiski väikestest vihjetest tabada, kuid see ei saa kordagi filmis keskseks. Sellest aga lähemalt veidi hiljem.

Mida väide konflikti puudumisest aga antud filmi kontekstis täpsemalt tähendab? Eelkõige seda, et kõik konfliktne või dramaatiline on loost kõrvale jäetud ning film tegeleb peamiselt argipäeva vaatlemisega. Nagu ka filmi peakiri osutab, on peategelase rasedus ja lõpuks aset leidev sünnitus filmis kesksed. Film vahendab seega küll kogemust, mis on noore peategelase jaoks esmakordne ja uudne, kuid teeb seda siiski vaikselt ja argisel viisil, nii nagu ka tegelased ise kogu protsessi argise rahuga võtavad. Kui taolist olukorda – keset metsa elavat lapseootel neitut ja tema peret – kujutaks mõni konventsionaalsema narratiivse struktuuriga film, võiks olla kindel, et kusagil ilmneks konflikt. See võiks väljenduda küsimuses lapse isa isiku kohta, tema ja tüdruku suhte lubamatuses või sobimatuses sotsiaalsete normidega vms. Tegemist võiks olla nii romantilise looga keelatud armastusest konservatiivses ühiskondlikus kontekstis või hoopis süngema looga mingist traumast, mille tagajärg on soovimatu rasedus.

„Sünnitus” aga neid küsimusi peaaegu ei puuduta hoolimata sellest, et vaataja teadvuses kerkivad siiski esile nii mõnedki vastamata küsimused. Filmis esitatakse Helena rasedust aga lihtsalt kui fakti ning vaadeldakse hoopis, milline on lapseootuse kogemus eraldatud piirkonnas looduse rüpes. Tegemist on ühe seisundi eheda ja vahetu kujutamisega. Tegelased ei räägi minevikus toimunud, ei tülitse ega vestle ka niisama mingitel tähenduslikumatel teemadel, pigem vahetatakse omavahel nappi argist informatsiooni. Elatakse lähestikku ning tuntakse üksteist nii hästi, et palju sõnu ei olegi vaja. Ka on tegelased niivõrd eraldatud tänapäevasest infotulvast ja meelelise stimulatsiooni üleküllusest, et neil polegi pidevalt midagi uut, mida üksteisele teada anda.

Selles vaikuses ja argisuses on aga ometi teatavat nukrust, mis osutab sellele, et tegelaste sisemaailmas toimub siiski midagi sellist, millest vaatajatele ei räägita. Ühes stseenis, kus ema Helenalt küsib, kes köögist eest leitud kala püüdis, vastab Helena, et seda tegi tema, et laps ei päriks tema hirme. See lause viitab ilmselt mingile ebausule või rahvausundist pärit veendumusele. Oluline on aga just osutus lähemalt avamata jäävatele hirmudele, mille ülekandumist lapsele Helena kardab. See annab vaatajale aimu, et hoolimata tegelaste rahust ning elamisest loodusega harmoonias on ka nende hinges hirme, tumedamaid soppesid ja eksistentsiaalseid küsimusi. Need hirmud aga ei arene filmis teemana edasi ega leia muul viisil käsitlemist.

Üsna mitmel korral võib filmis näha tegelaste puhkehetki: lamamist rohul või voodis, istumist köögilaua taga jne. Kuigi elu tsivilisatsioonist eraldatuna nõuab pidevat tegutsemist (pesu pestakse käsitsi jões, toitu valmistatakse elava tule peal, küttematerjali peab metsa alt ise korjama, kala püüdma ja töötleva ning maisi kasvatama), jätab see argine tegutsemine tegelastele siiski ka aega puhata ning tegevusetu olla. Filmi tempo ning tegelaste elutempo moodustavad siin kauni ja harmoonilise terviku. Elamine looduse rüpes ning tänapäeva ühiskonna paljuski kunstlikult loodud kiirustamisest eemal on rahulik ja võib isegi öelda, et aeglane. Kuigi füüsiline töö on pidevalt kohal, puuduvad paljud vaimse pingele allikad nagu pidev normidele vastamise ja edukuse paine, meedia vahendatavad suuresti negatiivsed emotsioonid, pidev infotulv koos tundega, et toimuvaga peab kursis olema jne. Filmi tegelaste rõõmud ja mured on ühtaegu palju lihtsamad, teisalt aga ajatumad ja fundamentaalsemad, seotud pigem elu nende aspektidega, mis on kohal olnud inimkonna algusaegadest peale.

Kui tsivilisatsiooni rüpes on vaba aja sisustamiseks loodud nii palju võimalusi, et nende paljusus ning kõikide proovimise võimatus võivad saada omaette kiirustamise ja stressi allikaks, siis „Süütuse” tegelaste jõudehetked mööduvad peamiselt lihtsalt olles ja puhates, ilma mingi erilise tegevusetu. Kaamera aga peatub puhkavate tegelaste nägudel ning nende tõsisel ilmel. See paneb küsima, millest tegelased mõtlevad. Filmiloojad aga ei võta endale vabadust minna kellegi pähe, teha nende mõtted avalikuks ega vahendada neid vaatajale, vaid lihtsalt vaatlevad puhkajaid ja mõtisklejaid. Nende puhkehetkede puhul on tuntav füüsiline, kehaline dimensioon, kus puhatakse tööst ning nauditakse varjus lebamist keset palavat päeva, aga ka tugev mõtisklusele osutav külg. Huvitaval kombel saavad siin põimuda vaataja ja tegelase mõtisklused, kuna tegevusetult lebavat tegelast jälgides (siinkohal on tegu hea näitega surnud aja kasutamisest filmis) saavad ka vaataja mõtted vahetult toimuvast eemale ja ühtlasi sügavamale triivida. Kuna aeglase filmi publik on suuresti rahvusvaheliste filmifestivalide publik, siis pakub film vaatajatele ilmselt pildi elust, mis erineb nende enda omast väga suurel määral. See kontrast pakub palju võrdlusmaterjali ja mõtteainet, kuid samas ka esteetilise kogemuse kujutatavast keskkonnast. Viis, kuidas tegelasi ja nende keskkonda on filmis kujutatud, on intiimne ja meeleline, seega on filmist saadav kogemus üsna elav ning tegelaste füüsilised aistingud vaataja jaoks hästi vahendatud. Nii pakub film võimalust mõtiskluseks, kuid ühtlasi ka meelelist elamust.

Eelnevalt oli juttu konflikti puudumisest filmis. Oluline on aga siiski rääkida ühest liinist filmis, mis ainsana paistab üldisest argisusest hälbivat ning jääb mõistatuslikuks, andes samas ehk vihje filmi tausta lahtimõtestamiseks. Tegemist pole aktiivse ega areneva konfliktiga filmis, küll aga vihjetega millelegi, mis võis toimuda minevikus. Ühel hetkel umbes filmi 20. minuti paiku lebavad Helena ja tema vend päikese käes tekil ning puhkavad. Helena silmad on kinni ning tundub, et ta magab. Järgneb võte puuokste vahelt paistvast päikesest. Järgmises võttes on aga öö ning kujutatud on mingit maja, mis paistab olevat tühi ja asustamata. Maja sisemusest on kaks võtet, kolmandas aga lamab üks umbes keskealine mees, pea mingi piirde vastu toetatud. Järgmises võttes seisab mees Helena selja taga selles samas pimedas majas. Helenal on seljas sama kleit, mis ta filmi n-ö reaalajas, rohul päikese käes lamades. Mõlemad seisavad vaikides ja liikumatult, järgmises võttes aga kujutatakse Helena kleiti maas vedelemas, seejärel aga pimedas läbi põõsaste või võsa jooksvat meest. Sellele järgnevas võttes ärkab Helena selle peale, et tema näole langevad algava vihmasaju esimesed piisad ning tema vend tõuseb, et kuivav kala varju alla viia.

Filmi põhiosa kulgeb lineaarselt ega liigu ajas edasi ega tagasi. Seda huvitavamad on aga üksikud katked, mis ei kuulu filmi lineaarsesse aega ega lase end kronoloogias ka kuhugi mujale täie kindlusega paigutada. Filmi kronoloogiast hälbiv osa on üsna ilmselgelt Helena unenägu, kuid tundub, et unenäos esinevat meest on kujutatud ka päris filmi alguses, kus kaamera läbi hämara metsa kõndivale mehekujule järgneb. Mees viskab käigu pealt särki seljast ning astub jõkke, kus kiire vool ta kaasa kannab. Sellele järgnevad mõned tõenäoliselt hommikuvalguses üles võetud loodusvaated, üks võte läbi hõreda katuse tупpa langevast päikesest ning seejärel juba Helenast, kes köögis süüa valmistab. Läbi metsa mineva mehe nägu näeb vaataja vaid hetkeks ja sedagi hämaras, enne kui mees ümber pöördub ning kõndima hakkab, kuid tegemist tundub siiski oleva unenäos esinenud mehega ning ka riided on sarnased.

Helena unenägu, peamiselt selles esinev umbes 7 sekundit vältav võte Helena maas vedelevast kleidist võib aga osutada sellele, et tegemist oli seksuaalsuhte või ka vägistamisega. Mehe isik jääb aga tundmatuks ning kaheldav on seegi, kas ta filmi sündmuste toimumise ajal isegi elus on. Nimelt võib filmi 43. minutil näha võtet vees hulpivatest valgetest pükstest, mis meenutavad neid, mis mehel jalas olid olnud. Kuna



mees filmi alguses jõkke astus ning vooluga kaasa läks, võiks ehk arvata, et ta uppus. Kohe pükse kujutavale võttele järgneb aga võte, kus seesama mees seisab liikumatult metsas puu all, seekord päevavalges, järgmises stseenis aga on näidatud hobuste paaritamist, kus mära on puu külge seotud ning püüab takku tõrjuda, kuid ei saa ära joosta.

See osa filmist lisab salapära filmi muidu väga lihtsasse narratiivi. Need episoodid on aga põimitud filmi koesse nii sujuvalt ja märkamatult, et võivad (Helena unenägu ehk välja jättes) jääda pea märkamatagi. Harjumuspärase narratiivse struktuuriga lugude puhul viiksid taolised väikesed vihjed lõpuks millegi suuremani välja (kuigi mitte iga film ei pruugi muidugi selgelt ja ühemõttelist lõpplahendust anda), „Sünnituses” aga näeb vaataja ainult ebamäära unenägu ning paari võtet kellestki, kes jääb tundmatuks ning kelle rolli filmis lähemalt ei avata. Kõik otsad jäävad lahtiseks ning filmi arvustused (vähemalt need, mis veebist leitavad) keskenduvad peamiselt just inimese ja looduse teemale filmis. Vaid PÖFFi kodulehel avaldatud arvustuses puudutab Ieva Šukytė mehefiguuride teemat filmis ning peab nii Helena isa kui ka tema lapse isa puudumist kommentaariks mehefiguuri puudumisele Kolumbia või laiemalt Ladin-Ameerika ühiskonnas. Film alguses näidatavat ja tõenäoliselt uppuvat meest peab ta hoopis Helena isaks, hobuse sundviljastamise stseeni aga samuti vihjeks Helena võimalikule vägistamisele, selle toimepanija isikut aga tema meelest filmis ei kujutata. (Šukytė 2015) Helena unenägu või mehe hilisemat näitamist kohe vees hulpivate pükste järel ta oma tekstis aga ei maini, seega pole mõistatuslikke vihjeid kas tähele pandud või pole neid arvustuses lõpuni avada üritatud. Hüpoteesi, et tegu võib olla hoopis Helena isaga, toetab samas aga üks Helena ema poetatud lause, kui ta oma poega jõe kiire voolu eest hoiatab ning lausub, et ei taha veel üht tragöödiat. See osutab, et keegi nende lähedastest juba on uppunud, mis omakorda on kergesti seostatav jõkke kaduva mehega ning hiljem näidatud vees hulpivate pükstega. Kuna aga vihjed ja põiked loo lineaarsest ajast on äärmiselt sujuvalt filmi koe sisse põimitud ega torka silma, siis ongi nende tõlgendamine keeruline ning pakub erinevaid lähenemisvõimalusi, andmata samas mingeid selgesti loetavaid vastuseid.

Võib aga väita, et isegi kui filmis esinevad viited mingitele vaatajale kättesaamatuks jäävatele sündmustele, millega võis olla seotud konflikt, siis aktiivne konflikt filmist

siiski puudub. Keskendutakse tegelaste toimetustele, loodusele ning ka nende nukrusele ja teatavale melanhooliale, mis neist õhkub, kuid aktiivse konflikti allikad filmist puuduvad. Seega dedramaatilisus ja dedramatiseeritus filmis tegelikult kombineeruvad: ühelt poolt dramaatilise potentsiaaliga sündmused filmist sisuliselt puuduvad ning see läheneb oma stiililt lausa dokumentaalile (olles samas siiski täielikult konstrueeritud), teisalt aga esineb taustal mingi latentne konflikt, millel on küll dramaatilist potentsiaali, kuid mis on teadlikult loo vaatajateni jõudvast osast välja jäetud, müstifitseeritud ja hämarate vihjetena esitatud.

Filmi narratiivi teeb aeglaseks just see dramaatiliste sündmuste puudumine, mis läheb palju kaugemale kui isegi aeglastes filmides (nagu ka järgmises alapeatükis kõne alla tulevas filmis) tavaks. Tavaliselt aeglastes filmid konflikti siiski sisaldavad, kuigi sageli dedramatiseeritud kujul, surnud ajaga põimituna ning allasurutud emotsionaalse tonaalsusega esitatult. Näiteks Béla Tarr'i filmides on konflikt(id) selgelt tuntavad ning võib öelda, et annavadki filmile selle sisulise mõjuvuse ja maailmavaatelse hoiaku. „Sünnitus” aga ei soovigi näidata mitte seda, mis on konfliktne, ebatavaline või dramaatiline, vaid just seda, mis loomulik ja igapäevane. Dramaatiline on jäetud selja taha ning kuigi mingid ekraaniajast väljapoole jäävad sündmused tegelasi nende mõtetes tõenäoliselt siiski külastavad, ei ole looduse rüpes oma lihtsat elu elavate inimeste päevades kohta suurtele emotsioonidele ja draamadele.

Film sisaldab palju surnud aega, kuid samas on eristus surnud aja ja tegevuse aja vahel „Sünnituses” ehk veidi ebamäärasem kui enamikus teistes aeglastes filmides. Kuna film koosnebki suuremas osas mitte sellest, mis on sündmus tavaliste narratoloogiliste printsiipide järgi, vaid just sellest argisest ja tavalisest, mis moodustab aja sündmuste vahel, siis pole eristus nii üksühene. Võib väita, et tegevuse aeg on kõik see, mille jooksul tegelased oma toimetusi teevad, liikumises või napolis dialoogis on; surnud aja alla aga kuuluvad tegelaste puhkehetked, loodusvaated, kaamera viibimine seal, kust tegelane on juba lahkunud jms. Konventsionaalsete narratiividega võrreldes aga võiks väita, et filmis sündmusi peaaegu polegi ning seega on suurem osa filmi ekraaniajast täidetud surnud ajaga. Selle väite vastu räägib aga see, et „Sünnitus” eeldab vaatajalt teistsugust vaatamisrežiimi kui konventsionaalse narratiivse struktuuriga filmid. See sarnaneb paljuski viisiga, kuidas vaadatakse (jälgivaid) dokumentaalfilme. Tegelaste

toimetused ning see, kuidas nad midagi teevad, saavad omaette huviobjektiks ning vaatamise vääriliseks. Need pole mitte sidekude sündmuste vahel, vaid moodustavadki põhilise osa filmi sisust. Kuigi filmi sündmused on konstrueeritud, mängivad filmis amatöörnäitlejad, mis samuti suurendab dokumentaalsuse muljet, mille film jätab.

Amatöörnäitlejate kasutamine ning taoline aja ja ruumi terviklikkuse säilitamine on veel üks aspekt lisaks dedramaatilisele, surnud ajale ning stilistikale, mis „Sünnituse” aeglase filmide kategooriasse lubab paigutada. Kuigi filmi keskmine võttepikkus ei ulatu aegluse kõige ekstreemsemate esindajate lähedale, esineb pikki võtteid filmis siiski palju ning selle argisus, vaatlev stiil ning sündmustevaesus teevad sellest aeglase filmi hea näite. Tähelepanuväärsete sündmuste ning draama ja konflikti puudumine filmist on aga need tunnused, millega „Sünnitus” läheb isegi kaugemale kui enamik teistest aeglase filmi esindajatest. See teeb filmist hea näite illustreerimaks seda, kuidas erinevad aegluse loomise vahendid kombineeruvad ning kuidas mõni neist (käesoleval juhul dedramaatilisus) domineeriva rolli omandab.

### **3.2. „Ükskord Anatoolias”**

Teiseks aegluse näiteks, mida käesolevas töös lähemalt kirjeldan, on türki režissööri Nuri Bilge Ceylani 2011. aasta film „Ükskord Anatoolias” („Bir Zamanlar Anadolu’da”).

Filmi tegevus leiab aset ühe öö ning sellele järgneva hommikupooliku jooksul ning kujutab seda, kuidas mõrvas süüdistatav mees lubab politseile näidata kohta, kuhu ta laiba mattis, kuid ei suuda Anatoolia avaral maastikul õiget paika üles leida. Nii saab kiirest sündmuskohal käimisest pikk teekond, mille käigus tegelaste erinevad iseloomujooned nähtavale tulevad ning nende vahel ka pinged tekkida jõuavad. Laipa minnakse otsima kolme auto ning meeskonnaga, kuhu kuuluvad politseinikud, prokurör, arst, kohtukirjutaja, kaevajad ning ka mõrvar ja viimase vend.

Tegelased vaatavad maailma erinevalt vastavalt oma isiksusele, ametile ning ühiskondlikule positsioonile. Öö jooksul räägitakse nii pinnapealsematel kui tõsisematel teemadel ning tasapisi paljastub ka fakte tegelaste eraelu, mineviku ja probleemide kohta, mis aitavad heita valgust sellele, miks nad käituvad nii, nagu käituvad.

Ceylani kui aeglase filmi esindajat on vaadelnud ka Çağlayan oma väitekirjas. Ta osutab isegi, et Ceylan on üks tuntumaid aeglase filmiga seotud režissööridest, kuigi ingliskeelses filmikriitikas seni suhteliselt vähe käsitletud. Selle põhjuseks peab Çağlayan seda, et Ceylani filmid paiknevad tugevalt Türgi kontekstis, mis pole ingliskeelses maailmas nii teadvustatud nagu näiteks Ungari ja Béla Tarr ega ka eksootilisuse tõttu huvipakkuv nagu Taiwan ja Tsai Ming-liang. (Çağlayan 2014: 170) Çağlayani keskne tees Ceylani loomingu kohta on, et viimase põhiline esteetiline strateegia on igavuse produktiivne kasutamine. Taoline igavus on aga türgi filmikunsti kontekstis nii soovimatu emotsioon, et sealne kriitika osutas sellele pidevalt ning autor märkis seepeale ise ühes intervjuus mänguliselt ja irooniliselt, et kavatseb igavate filmide tegemist jätkata. (Samas, 171) Çağlayan kontseptualiseerib igavust Ceylani filmide kontekstis kui vastuvõtlikku vaimuseisundit ning mitte tähendusevaba tühjust, tsiteerides ka intervjuusid autoriga ning näidates nii, et Ceylan suhtub oma filmide temposse teadlikult.

### 3.2.1. Vorm ja stilistika

„Ükskord Anatooolias” keskmine võttepikkus Cinemetricsi tarkvaraga mõõdetuna on 19,6 sekundit. Võtete koguarv on 455 ja aeg, mille jooksul need mõõdetud, on 147 minutit ja 40 sekundit.<sup>4</sup> Kuna osa algustiitritest järgnes alles siis, kui tegevus juba käivitunud oli, ei saanud neid tarkvara lihtsa ülesehituse tõttu enam välja jätta ning need läksid võttepikkuste arvestamisel sisse, kuid selle mõju on filmi kogupikkust arvestades tühine. Lõputiitrid võttepikkuse arvestuses ei sisaldu. Nii nagu eelmise filmi puhul, on ka siin võimalikud väikesed ebatäpsused, kuid need ei mõjuta mingil viisil üldisi suurusjärke.

On näha, et võtete koguarv on märksa suurem kui „Sünnituse” puhul ning keskmine võttepikkus mõnevõrra lühem. Võtete koguarvu erinevust mõjutab eelkõige muidugi ka filmide erinev pikkus („Ükskord Anatooolias” on oluliselt pikem), kuid ka võtete keskmiselt lühem pikkus. Filmi kestuse taju ning ühtlasi taju selle aeglusest on kahes filmis seega loodud erinevalt: kuigi hulgaliselt pikki võtteid esineb mõlemas filmis,

---

4 Mõõtmistulemustega saab lähemalt tutvuda aadressil [http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie\\_ID=19941](http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=19941)

saab filmi enese pikkus aegluse loomisel „Ükskord Anatoolias” puhul olulisemaks, samas kui „Sünnitus” on oma kogupikkuselt pigem lühemapoolne teos.

Suhteliselt paljusid tegevusi filmis kujutatakse pikemate terviklõikudena, millega vastavalt kaasnevad ka pikad võtted. Filmis on aga ka palju pikki dialooge ning dialoogistseenid on filmi üldisest aeglasest tempost ja seal esinevatest pikkadest võtetest hoolimata filmitud üsna konventsionaalselt. Dialoogi osapooled on üsna harva korruga kaadris, üldiselt näidatakse harjumuspärasel viisil vaheldumisi üht ja teist kõneluse osapoolt. See on ka osa, mis keskmist võttepikkust kõige enam kahandab, kuna nende võtete puhul on võte üldiselt sama pikk kui seda on tegelase öeldav. Esineb pikemaid monolooge, mille puhul kasvab ka võttepikkus mitmekümne sekundini (kaamera ei uita tegelase kõneldes üldiselt ringi ega näita vahepeal vastaspoole reaktsioone, vaid laseb kõnelejal rääkida ning jälgib teda seda tegemas), kuid lühemate repliikide puhul esineb ka peavoolustki tuttavaid umbes kolmesekundilisi võtteid.

Kuna filmis on oluline tegelaste läbitav teekond ning selle emotsionaalne mõju osalistele, jälgib ka kaamera suhteliselt palju liikumist kui protsessi. Esineb üsna palju võtteid nii käänulistel teedel sõitvatest autodest kui ka tegelaste liikumisest ja tegutsemisest. On võtteid tegelaste liikumisest nii eest- kui tagantpoolt ning kaamera pöörab end vahel tegelase möödumisel kaasa ja jätkab vaatlemist, vahel tingib füüsiline ruum aga selle, et tegelase lähenemist kaamerale ja taaskaugenemist sellest kujutatakse siiski kahe erineva võttega. Võtted liikumistest ja tegevustest on üldiselt siiski suhteliselt terviklikud ning neid ei tükeldata ilma põhjuseta.

Kaamera peatub üsna sageli tegelaste mõtisklushetkedel ja ilmetel, mis annavad aimu nende siseilmas toimuvast. Selles mõttes on „Ükskord Anatoolias” üsna psühholoogiline film, mis üritab süüvida tegelase välise oleku kaudu tema sisemusse ning anda edasi vaimset ja emotsionaalset aspekti. Tihti esinebki võtteid (eriti just autosõidu ajal), mis kujutavad järjestikku mitut tegelast aknast välja vaatamas, mõtisklemas või tukkumas. Huvitavalt tulevad emotsionaalne pinge ja tegelaste tundevärelused esile siis, kui kogu seltskond peatub keset ööd puhkuseks ja söömiseks ühes väikeses külas. Ühes episoodis pakub kohaliku kogukonnavanema noor tütar kandikult kõigile teed. Sellel keskpärasel, lipitseval ja omakasupüüdlikul mehel on õiste

külaliste üllatuseks väga kaunis tütar ning kui majast tormi tõttu elekter kaob ning tüdruk küünlapaistel kõigi ees teekandikuga peatub, peatub ühtlasi ka kaamera meeste nägudel. Pea kõik viivitavad hetke teetassi võtmisega, kuna ei suuda tüdrukult silmi tõsta. Kui viimane on teepakkumise lõpetanud ja lahkunud, märkab arst, et mõrvas süüdistatav kurjategija nutab. Tegu on dostojevskiliku „ilu päästab maailma” hetkega, kus elus nii mõndagi näinud ning pigem selle pahupoolega kokku puutunud inimesed peatuvad, kui kohtuvad kellegi endast nii erinevaga. Valguse ja varju mäng ning kaamera viis toimuvat vahendada annavad teepakkumise episoodile pea rituaalse väljanägemise.

Valguse roll on filmis oluline ka laiemalt. Kuna suur osa filmis toimuvast leiab aset öösel, siis saavad oluliseks erinevad valgusallikad. Mööda Anatoolia maastikku sõites ning aeg-ajalt peatudes, et mõnd kohta kui ohvri laiba potentsiaalset asukohta üle vaadata, saavad peamiseks valgusallikaks autotuled. Üks auto on spetsiaalselt taoliseks politseitööks mõeldud, kõrge ning prožektoritega varustatud, selle valgusvihud suunatakse maastikule, kui seda on vaja täpsemalt näha. Nii luuakse väga kauneid valguse, pimeduse ja varju mängu lagedal künklikul maastikul ning tuules lainetaval rohul. Selles valguse ja pimeduse mängus liiguvad ringi ka tegelased ning valgus ilmestab nende nägu ning aitab rõhutada ilmeid. Ühel hetkel filmi 25. minuti paiku vestleb arst oodates ühega politseinikest. Nad toetuvad vastu ühte kahest tavalisest sõiduautost, kusagil tagapool oleva kõrge prožektoritega auto tuledevihk valgustab aga lainetavat heina nende ees. Arst ja politseinik ise on pooleldi varjus. Nende vestlus omandab tõsisema suuna, kaamera peatub vaheldumisi kõnelejatel ja kaunilt väljavalgustatud heinamaal. Ühel hetkel jälgib kaamera politseiniku selja tagant ning samal ajal kõlab viimase hääl. Kui aga taas tema nägu näidatakse, selgub, et ta ei räägigi, kuigi sõnad kõlavad edasi. Ilmselt osutab lähenemine kuklast sellele, et vaataja kuuleb tegelase mõtteid. Hetk hiljem joonistub tema nägu poolvarjus reljeefselt välja ning on näha, et tema silmanurgas läigib pisar. Politseiniku monoloog on olnud sellest, kuidas sealne kant on karm ning seal on halbu inimesi, kelle puhul peab tegutsema kiiresti ja otsustavalt ning vajadusel päästikule vajutama, sest muidu teevad seda nemad. On aru saada, et rääkides mõeldakse mingite konkreetsete sündmuste peale ning mehe silma ilmuv pisar kinnitab, et minevikus on toimunud midagi, mis teda isiklikult puudutas. See vestlus arstiga on ainus sügavam vaade lihtsa, ülemuse poolt pidevalt

kamandatava mehe mõtetesse ja tunnetesse ning osutab sellele, et kõigi hinges ja mälestuses on peidus midagi tumedat. Ühtlasi on see ka ainus tegelase sisekõne kujutamise moment filmis, kus tegelase sisemus paljastub muidu vaid aimamisi nende sõnade ja ilmete kaudu. Pole aga ka välistatud, et viimased laused, mis kõlasid vaikivast näost tehtud võtte taustal, öeldi siiski arstile kõva häälega välja, kuid kaamera lihtsalt ei kujutanud kõnelemise akti realistlikult huulte liikumisega sünkroonis, vaid valitud oli huvitav võimalus viia pilt ja heli ajaliselt lahku.

Autotulede valgus saab oluliseks ka nendes võtetes, mis kujutavad väikest autokolonni käänulistel teedel liikumas. Liikuvad valgustäpid hämarusest õrnalt välja joonistaval maastikul on korduv motiiv, mis ühtlasi ka hea näide maastiku kujutamisest filmis ning esteetilisest elamusest, mille antav narratiivne info on vähene, osutades vaid sellele, et endiselt (või taas) ollakse teel.

Valgus pääseb eriliselt mõjule ka selles osas filmist, mis kujutab peatumist väikeses külas. Teepakkumise episoodist oli juba juttu, kuid küünla-, laterna- ja lõkkevalgusel on oluline roll ka pea kõigis teistes võtetes, mis külas peatumist kujutavad. Tundub lausa, et elektri kadumine oligi filmi sisse kirjutatud vaid nende elaval tulel põhinevate valgusallikate fotogeenilisuse ja esteetilise mõju ärakasutamiseks.

Valguse taoline olulisus ning kaadrikompositsioon, mis valguse mõjul tekkivat objektide ja nägude reljeefsust igati soodustab, näitab ilmekalt, kuidas film keskendub ruumile ja objektidele kui iseseisvatele väärtustele. Taoline filmiruumi tähtsustamine ja selle vaatlemine on aeglase filmi oluline tunnus. Mõne võtte esteetiline mõju, võtte keskendumine vormidele, valgusele ja reljeefidele ning maastikele, ruumidele ja esemetele on miski, mis hälbib sageli narratiivi vahetust teenistusest ning omandab iseseisva väärtuse. Sel viisil tuleb esile ka filmi teatud võtete lähedus fotograafia — loojutustamise asemel saab oluliseks mingi hetke, emotsiooni või visuaalse kvaliteedi tabamine.

Kaameral on antud filmis pigem vaatlev ja jälgiv roll. See suudab küll luua kauneid kaadrikompositsioone, kuid ei muutu nii iseseisvaks, kui seda on nt Béla Tarr'i filmide keerukat koreograafiat esitav kaamera. Võttepikkused on üsna varieeruvad ega paista

moodustavat mingit kindlat mustrit. Ka plaani suurused vahetuvad vastavalt sellele, mida kujutatakse või mida tegelased parajasti ette võtavad. Kuna „Ükskord Anatooolias” ei kaugene narratiivi arengust ehk nii palju kui mõni teine aeglase filmi esindaja seda teeb, püsib ka kaamera toimuvale lähemal ning jälgib ja jäädvustab, kuid lubab endale siiski piisavalt momente, kus narratiiv kaotab oma tähtsuse või taandub tagaplaanile, jättes domineerima võtte visuaalsed kvaliteedid ja vormilise teostuse.

### 3.2.1. Narratiiv

Nagu juba öeldud, osutab Çağlayan oma väitekirjas Ceylani filmide kontemplatiivsele igavusele kui vastuvõtlikule vaimuseisundile. Sellega võib nõustuda, kuna Ceylani filmide süžeed on sellised, kus tegelased on tihti olukorras, mida võib nimetada igavuse seisundiks. Kui filmis „Kauge” kujutatakse sotsiaalselt võõrandunud fotograafi üksildast elu, siis „Ükskord Anatooolias” sisaldab nii mõnegi tegelase jaoks palju ootamismomente. Autosõit kestab kaua ning erinevatel potentsiaalsetel sündmuskohtadel saavad need, kellel vahetuid ülesandeid ei ole, lihtsalt oodata, jälgida, vestelda ja mõtiskleda. Aeglaselt kulgevat protsessi ja tegevusetusmomente jälgides tekib ka vaataja jaoks hetki, kus ei olda aktiivselt haaratud narratiivi arengust, vaid oodatakse, vaadatakse ja mõtiskletakse koos tegelastega.

„Ükskord Anatooolias” on aga siiski suhteliselt narratiivne film ning kuigi tegelaste jaoks võib tühja ootamisega olla suhteliselt palju, on see, kas ja mil määral vaataja igavust tunneb (olgu siis positiivset ja produktiivset või tüütut ja negatiivset), siiski väga subjektiivne. Võib nõustuda, et võimalused vastuvõtlikuks, kontemplatiivseks igavusseisundiks on olemas, kuid sõltub juba konkreetsest vaatajast, kas see seisund saavutatakse või mitte. Ei tahaks aga nõustuda sellega, et igavus on konteplatsioonieltingimus — filmi struktuuri poolt pakutavaid võimalusi mõtiskluseks ja/või esteetiliseks tajukogemuseks võib nautida ka filmist igati haaratud olles. Igavus pole aeglase filmide puhul kaugeltki mingi eeltingimus, mida peaks tundma või mida iga vaataja paratamatult tunneb.

Võrreldes eelmises alapeatükis analüüsitud „Sünnitusega” on „Ükskord Anatooolias” kindlasti suurema dramaatilise potentsiaaliga. On selge, et toimunud on mõrv, on süüdistatav ning laip, mida otsitakse. Teekonna jooksul tekivad konfliktid nii



politseiülem ja kurjategija kui ka teiste tegelaste vahel. Osad väsivad ja lähevad pingesse, teised jälle vaatavad toimuvat distantseerituma ja reflekteeriva pilguga. Keskeks saavad intellektuaalist arst, kes oma vaatleva hoiaku ja tagasihoidliku skeptilisusega on üks sümpaatsemaid tegelasi; prokurör ning ägestuv ja väiklane politseiülem.

Seega ei saa öelda, et filmi sisu oleks iseenesest dedramaatiline nagu see on „Sünnituse” puhul, küll aga saab endiselt rääkida dedramatiseeritusest. Nimelt kestab teekond suhteliselt kaua ning laiba leidmine ja kuriteo tagamaade selgitamine pole sugugi peamine, mida selle jooksul kujutatakse. Pigem on ka selles filmis oluline teekond ise kui protsess ning see, mida taoline teekond selles osalejate kohta paljastab ning mida neis muudab. Võrreldes tavaliste sündmuse- ja lõpplahendusekesksete narratiividega on „Ükskord Anatooolias” dedramatiseeritud selle kaudu, et keskendub teekonna detailidele ja nüanssidele, Anatoolia maastikule, tegelaste psühholoogilistele reaktsioonidele, mõtteavaldustele, võimusuhetele ja hierarhiale ning selle kõige kaudu ka laiemalt Türgi ühiskonna eripäradele. Kujutatakse ka ebaolulisi detaile ja vestlusi (näiteks üsna filmi alguses esinev vestlus erinevatest jogurtitest), mis ometi annavad tegelaste kohta olulist infot — kes läheb vaieldes ägedaks, kellele peab jääma viimane sõna, kuidas koheldakse vestluses endast hierarhiliselt madalamal ametikohal olevaid ning kes üldse vaevub banaalsetest vestlusest osa võtma, kes aga eelistab vaikimist ja kuulamist.

On huvitav, et kuigi Çağlayan keskendub oma töös eelkõige igavuse aspektile Ceylani filmides, esineb neis (ja eriti just siin analüüsitava filmis) ka paras annus huumorit. Seega saaks filmi ilmselt käsitleda ka Çağlayani väljapakutud absurdihumori kontseptsiooni kaudu, mis tema sõnul on üks kolmest aeglase filmi juures olulisest tunnusest (Çağlayan 2014). Koomilist efekti pakuvad nii mõned tegelased oma oleku ja reaktsioonidega tervikuna kui ka konkreetsed dialoogid ning lihtlabane situatsioonikoomika, kui keegi puu otsast õuna kätte saada püüdes komistab. Tegelaste ja nende käitumise kohatine koomilisus pole aga mitte peavoolu komöödiafilmi avalikult ja sihipäraselt publikut naerutav koomika, vaid pigem kriitilise alatooniga huumor, mis osutab inimese ja tema elu totrusele ja banaalsusele, tegelaste väiklusele ning süsteemile, mis neid selliseks kujundab. Lõpuks ning ehk isegi peamisena aga ka sellele, et autoriteedid ja jõustruktuuride esindajad, kes teiste üle kohut mõistma on

määratud, on ise tegelikult tihti sama lapsikud, ebaratsionaalsed, eelarvamuslikud ja saamatud nagu need, kelle kohta nad moraalset üleolekut tundes otsuseid langetavad. Sellele osutab ka see, et vaikiv ja süngepoolne mõrvar, keda kaasa lohistatakse ning kellelt infot oodatakse, jätab endast tegelikult väarikama mulje kui sageli ägestuv politseiülem, kes kurjategija peale karjub, talle vihahoos kallale läheb, kui too õiget asukohta ära tunda ei suuda ning arstil talle oma võimu näitamiseks ja karistamise tungist sigaretti anda keelab. Tegelane, kes paistab oma õiguses ja moraalses üleolekus kõige kindlam olevat, on tegelikult kõige labasem ja tühisem, kuid ise võimetu seda taipama. Koomiline on ka üks politseinikest, kes pedantselt läbitud vahemaa kokku arvutab ning kui laip leitud on, siis eelkõige selle pärast muretseb, millise omavalitsuse territooriumile see jääb. Ühel hetkel keerleb arutelu teises autos sõitva ja tihti peatusi vajava prokuröri arvatavate põieprobleemide ümber, teisal aga teeb prokurör äsja leitud laiba kõrval kohtukirjutaja üle nalja, pannes raportisse dikteeritava teksti sisse mõrvatu võrdluse näitleja Clark Gable'iga ning naerdes, kui kirjutaja selle ilma igasuguse kriitikameeleta üles kirjutab.

Filmis esinev huumor pakub huvitavat kontrasti tõsisele temale (laiba otsimine), tõsistele vestlustele ja tegelaste isiklikele muredele. Viimastest tõuseb huvitava liinina esile näiteks arsti ja prokuröri mitmes etapis arenev vestlus, milles prokurör kirjeldab juhtumit, kus üks haritud noor naine lapseootel olles ennustas, et sureb pärast seda, kui on lapse ilmale toonud. Täpselt nii olevatki juhtunud ning kuna mingit terviseriket naisel tuvastada ei suudetud, jäi juhtunud mõistatuseks. Ratsionaalsest skeptikust arst ei suuda sellist lugu uskuda ning hakkab lisainfot küsima. Prokurör ütleb, et abielupaari suhetes oli kõik korras, kuid tunnistab lõpuks, et abikaasa pettis ühel korral oma naist, kuid see oli õnnetu juhus, mida mees kahetses ning mille naine talle kohe andestas. Arst pakub välja teooria, et naine tappis end siiski kättemaksuks ning osutab, et leidub mürke, mis endast mingit nähtavat jälge maha ei jäta, lahkamist aga läbi ei viidudki, kuna mingit nähtavat põhjust selleks ei olnud. Lõpuks viib prokuröri ilme mõttele, et tegemist oli ilmselt tema enda naisega, kes sellisel viisil suri.

Lisaks prokuröri vaevavale küsimusele vaatab ka arst filmi lõpuosas fotot naisest, keda ei paista tema kõrval enam olevat. Selle põhjuseid lähemalt ei avata, kuid arsti olekus on nukrat melanhooliat ning paistab, et ta mõtiskleb vanu fotosid vaadates möödunud

aegade ning kadunud võimaluste üle. Tihti ägestuvat politseiülemat aga ootab kodus haige laps ning närviline naine, kes talle ette heidab, et mees jälle ravimite retsepti küsida on unustanud. Viimaks on oma tume lugu muidugi ka kurjategijal, kes väidab end olevat tapetud mehe poja tegelik isa. Poeg ning leseks jäänud noor naine aga vaatavad mõrvarit vaid jälestusega pilgus, kui too kohtumajja viiakse, ning poiss viskab teda vihase rahvahulga seest isegi kiviga, mis meest näkku tabab. Kurjategija ilme väljendab valu, mida tema väidetava poja käitumine temas tekitab.

Nii ongi laiba leidmisel ja kuriteo tagamaade väljaselgitamisel filmi narratiivis tegelikult üsna teisejärguline roll ning seda, miks süüalune oma ohvri ikkagi tappis ja mis asjaoludel see juhtus, ei seletatagi lahti. Küll aga annab see kogu teekonnale ajendi ja toob kokku tegelased oma erinevate iseloomude ja lugudega. Tundub, et kuigi filmis on peidus erinevaid suure dramaatilise potentsiaaliga lugusid, on ekraanil realiseerunud tervikusse valitud just väiksemad detailid, vihjed ja lookatked, mis ei peagi moodustama mingit suurt ühtset narratiivi.

Võib öelda, et võrreldes „Sünnitusega” on draama ja konflikti tähtsus „Ükskord Anatooolias” puhul suurem, kuid võrdluses peavoolu filmidega on oluline roll ka dedramatiseeritusel, milles osalevad pikad võtted ja surnud aja kasutamine. Film kasutab dramaatilise potentsiaaliga lugu ajendina, et avada hoopis tegelaste psühholoogiat ning teha ka sotsiaalkriitilisi üldistusi. Filmis on oluline kestuse ja ajalise tunnetus, mis paneb vaataja tajuma teekonna pikkust. Kuigi loo aeg on lühem kui „Sünnituse” puhul, kus tegevus toimus paari päeva jooksul, paneb „Ükskord Anatooolias” aja kulgemist ehk isegi teravamalt tajuma, kuna tegelased väsivad kogu öö kestva teekonna käigus ning kogu protsess osutub vaevalisemaks ja pidurdatumaks, kui seda algselt eeldada osati. Kuigi ellipseid esineb mõlemas filmis, on need „Ükskord Anatooolias” puhul vähem märgatavad, kuna need loo osad, mida filmi süžee edasi annab, paiknevad üksteisele lähemal ning on üksteisega vahetumas ja selgemas suhtes. Tundub, et kui „Sünnitus” kujutab pigem seisundit (millele aitas kaasa ka konfliktide ja dramaatilise puudumine), siis „Ükskord Anatooolias” kujutab pigem protsessi. Filmi sisuks on teekond, millel on kindel eesmärk ja soovitud lõpptulem (laiba leidmine). Protsess tervikuna aga sisaldab endas siiski palju seisundihetki.

Filmide lõpud aga pigem lõhuvad seda eristust ning pööravad selle ümber. Kui lapseootusele kui seisundile keskendunud „Sünnitus” lõpeb väga konkreetse sündmuse ehk lapse ilmaletulekuga, siis „Ükskord Anatooolias” laiba leidmisega veel ei lõppe. Teekond jätkub ning minnakse tagasi linna, kus süüalune kohtumajja viiakse ning mõned tegelased veel kohtuvad ja vestlevad (arst ja politseiülem, arsti ja prokurör). See osa filmist keskendub eelkõige arstile. Filmi lõpuosas liituvad looga ka tapetu lesk ja poeg ning pärast surnukeha tuvastamist algab lahkamine. Lahkamise lõppjärel dust aga enam ei näidata, vaid film lõppeb, kui arst lahkamisruumi aknast tapetu kaugenevale lesele ja pojale järele vaatab. Film jätab seega suurema osa liinidest lahtiseks: kohtuprotsessi tulemuse ja määratava karistuse, tapetu perekonna edasise käekäigu ning ka selle, kuidas teekonnas osalenud oma eludega edasi lähevad ning kas kedagi ootavad veel ees mingid muutused. See on lahendus, mis on aeglase filmi puhul üsna sage ning mida võib mõnes mõttes pidada ka „realistlikuks”, kuna ka elus ei leia kõik protsessid alati selget lõppu ning kui mõni neist seda ka teeb, kestavad teised taustal alati edasi. Ükskõik kui konkreetne on mõne peavoolu filmi selge lõpplahendus, ei ole konkreetsuse loodav staatika reaalses maailmas kunagi püsiv ega anna alust teha järeltulevikus juhtuva kohta.

## Kokkuvõte

Käesolev magistritöö kirjeldab ja analüüsib aeglase filmi tunnuseid ja aegluse loomise vahendeid filmis ning sünteesib, täiendab ja kommenteerib valdkonnas juba olemasolevat teooriat. Töö analüüsib ka aegluse narratiivset struktuuri ja selle eripärasid ning rakendab aegluse kohta kogutud teoreetilisi teadmisi praktikasse kahte filmi kirjeldades. Kuna väga suur osa aegluse senistest akadeemilistest käsitlustest on keskendunud eelkõige aegluse vormilistele ja stilistilistele eripäradele (nt pikk võtte), siis tundub narratiivse aspekti rõhutamine eriti aktuaalsena. Töö annab oma panuse ka aegluse kohta käiva teooria kättesaadavusse eesti keeles ja kultuuriruumis ning soodustab loodetavasti edasist tegelemist teemaga ja teooria rakendamist ka eesti filmidele. Teooria parem kättesaadavus ja kompaktsus võiks soodustada ka selle rakendamist praktilises filmikriitikas, kuna aeglus on omadus, mis pole eesti filmidelegi võõras.

Töö esimene peatükk keskendub aegluse tunnustele ja selle loomise vahenditele. Aeglane film on kunstilise filmi alaliik, mida iseloomustavad näiteks pika võtte struktuurne kasutamine, filmiruumi ja selle objektide tähtsustumine, sage keskendumine argisusele ja paigalolule, ebadramaatiline või dedramatiseeritud narratiiv, staatilisus, pikk kestus, keskendumine tegelaskuju arengule ning meeoleu ja mõtiskluse tähtsustumine sündmuste arvelt. Käesolevas töös on aeglast filmi nimetatud liikumiseks, kuna sel on välja kujunenud avatud nimekiri juba kanooniliseks muutunud autoreid ning üsna püsivad stilistilised ja narratiivsed tunnused. Nende tunnuste rakendamine on intensiivistunud sedamööda, kuidas peavoolu kultuur ning elutempo tervikuna on muutunud järjest kiiremaks. See seob aeglase filmi teiste aeglust ja süvenemist tähtsustavate liikumistega nagu aeglase toidu või aeglase teaduse liikumine.

Aegluse päritolust kõneldes on oluline teadvustada, et kuigi aeglus suhestub tugevalt euroopa modernismi, sh itaalia neorealismi traditsiooniga, on peavoolust aeglasema tempoga filme tehtud kogu filmikunsti ajaloo vältel ning seega ei saa aeglust kui sellist pidada spetsiifiliselt modernismijärgseks nähtuseks. Aeglus oma tänapäevases esinemisvormis hakkas kujunema aga 70- ja 80ndatel ning on saanud oma praeguse kuju eelkõige sellel aastatuhandel.

Omaette alapeatükk on töös pühendatud pikale võttele ning sellele, mida see aeglase filmi ülesehituse jaoks kaasa toob. Pikki võtteid esineb pea kõigis aeglastes filmides, kuid need ei ole üksinda veel aeglust loovad, kuna võimaldavad ka kiire tegevuse kujutamist. Pikk võte säilitab kiirest montaažist enam kaameraesise maailma ajalisruumilist terviklikkust ning seda seostatakse seetõttu tihti realismiga.

Aegluse funktsioonist ning aegluse ja vaataja suhtest rääkiv alapeatükk annab aga ülevaate aegluse üle filmikriitikas peetud tulisest debatist ning ka sellest, milliseid emotsioone aeglus vaatajas esile kutsuda võib. Viimaste all on arutletud igavuse rolli (nii positiivse kui negatiivse) üle vaatamiskogemuses ning toodud välja, et vaataja suhestub aeglase filmiga peavooluga võrreldes erineval viisil. Vaataja jaoks, kes aeglusega ühise keele leiab, võib see pakkuda tavapärasest erinevat tajukogumust ja esteetilist elamust, avada tee mõtisklusele ning teistmoodi ajakogemusele. Viimaks tuleb juttu aegluse fotograafilisest aspektist ehk sellest, kuidas aeglase filmi võte võib staatilisuse ja kaadrikompositsiooni kaudu läheneda fotole ning omandada fotograafilise iseloomu. Aegluse fotograafiline aspekt on miski, mis aegluse senises uurituses veel palju tähelepanu pole pälvinud.

Teine peatükk keskendub aegluse narratiivsele küljele. Üks narratiivse aeglustamise olulisemaid vahendeid on surnud aeg, mis tähendab sündmustevaba ja narratiivset infot mitte andva sisu kujutamist filmis. Kui surunud aega kujutatakse filmis palju, siis kasvab sellest filmi kogupikkus või teise variandina suureneb lünkade arv selle narratiivis. Üks keskne teema aegluse narratiivsuse diskussioonis on dedramatisatsiooni mõiste David Bordwellilt võetud tähenduses, kuid lisaks dedramatiseeritusele on oluline ka võimalus, et narratiiv ongi juba oma sisult dedramaatiline. Aegluse narratiivsete aspektide analüüsis on lähemalt arutletud ka deskriptiivse pausi üle ning pausi kui

sellise võimalikkuse üle filmikunstis. Võrreldes Chatmani ja Çağlayani seisukohti deskriptiivsest pausist on järelduseks, et loo aega ei ole filmis võimalik peatada sellisel viisil nagu kirjanduses, kuid eksisteerivad siiski kaamera abil teostatava kirjelduse vahendid, mis muudavad narratiivi ajutiselt ebaoluliseks, seda siiski sõna ranges tähenduses peatamata.

Aeglase filmi narratiivses ehituses on oluline roll ka ellipsil, mis kombinatsioonis pikkade võtetega jätab tihti filmi koesse suuremad lüngad, mille vaataja peab ise täitma. Lisaks on välja toodud faabula ja süžee eristus aeglase filmi kontekstis ning see, kuidas aegluses esinevad karakterid vastavad hästi Gilles Deleuze'i kirjeldatud karakteritüübile, kellele on omane teatav motoorne piiratus, mis annab võimaluse nägemiseks ja kuulmiseks. Viimaks on lühidalt kommenteeritud sagedasemaid teemasid ja meeleolusid aeglastes filmides, mis keerlevad pigem inimeksistentse probleemsete kohtade ja tumedamate külgede ning maailmast või teistest inimestest võõrandumise temaatika ümber.

Kolmas peatükk võtab vaatluse alla kaks filmi: Martín Mejía Rugelese „Sünnituse“ ning Nuri Bilge Ceylani filmi „Ükskord Anatooolias“. Filme analüüsid selgus, et kuigi kumbki film ei ole vormilisest küljest näide aeglase vahendite kõige ekstreemsemast kasutusviisist, moodustavad huvitava kontrasti hoopis filmide narratiivsed struktuurid. „Sünnitust“ iseloomustab narratiivi äärmine dedramaatilisus ja konfliktivaesus, mis paneb filmi lausa jälgivat dokumentaalfilmi meenutama, „Ükskord Anatooolias“ aga on küll üsna konkreetse ja dramaatilist potentsiaali omava narratiiviga, kuid dedramatiseerib selle teekonnale kui protsessile ning karakterite psühholoogia nüanssidele keskendudes. Vormilisest küljest on võttepikkus „Sünnituses“ veidi pikem, filmi kogupikkus aga lühem, „Ükskord Anatooolias“ puhul aga vastupidi. Mõlemast filmist võib leida sellised aeglast filmi iseloomustavad tunnused nagu pikad võtted, kõrgendatud tähelepanu filmiruumile (Kolumbia vihmamets vs Anatoolia lage maastik) ja karakterite arengule ning meeleolude tähtsustumine sündmuse arvelt. Erinevuseks on aga lisaks narratiivi dramaatilisele potentsiaalile ka see, et „Sünnitus“ paistis keskenduvat enam seisundile (lapseootuse kogemus looduse rüpes, tegelaste elurütmi teatav ajatus pideva tsüklilise kordumise kaudu), „Ükskord Anatooolias“ aga teekonnale ehk protsessile. Huvitaval kombel oli esimese filmi seisundil siiski konkreetne tulem

(sünnitus), samas kui teises protsess ühel hetkel lihtsalt katkes, jättes suure osa otstest lahtiseks.

Kuigi aeglane film pakub kindlasti edasist uurimisainet nii konkreetsete filmide, autorite ja suundumuste tasandil kui ka üldteoreetilises mõttes, täitis käesolev töö oma eesmärgi kui aegluse olemuse ja selle senise uurituse ülevaade ning edasiarendus. Täiendust sai aegluse narratiivse struktuuri kirjeldus ning vormilisest küljest lisandus seos aegluse ja fotograafilisuse vahel. Filmianalüüsis leidsid kirjeldamist üks aegluses juba tuntud autor ning teine, kes debüütfilmiga aegluse liikumisse oma esimese panuse andis ning kellest tulevikus loodetavasti veelgi kuulda võib.



# **Slow Cinema: characteristics, means and narrative structure**

## **Summary**

The aim of this thesis is to describe and analyse Slow Cinema, its main characteristics, means for creating slowness and the structure of slow narratives.

Slow Cinema is a movement in art cinema that started to emerge in 1970s and 80s and reached its contemporary form in the 2000s. Slowness as such has, nevertheless, always existed in film-making and has, in fact, once been its most basic form. Some of the most important characteristics of Slow Cinema are extensive use of long take, attention to space and objects, frequent depiction of everydayness and stillness, undramatic or de-dramatized narratives, long duration, depiction of character development and prioritization of emotion and contemplation over event. Although slowness is also used in non-narrative and experimental cinema, this thesis is about the narrative mode of slowness.

The first chapter of the thesis concentrates on characteristics of slowness and means for its production. Firstly, Slow Cinema in its contemporary form is defined as a movement due the persistence of its characteristics, the existence of an open list of canonical authors and its closeness to other slow movements such as Slow Food and Slow Science.

Secondly, origins of slowness are discussed. It has frequently been stated that Slow Cinema originates from European Modernism and especially Italian Neorealism. Although I do not deny the importance of these connections, it does not seem correct to

limit slowness only to these influences. Slowness has always existed in film-making and some films have always been sensed and described as slow in comparison to others.

Thirdly, the relations between film's length and its perceived duration are discussed. Several authors describe production of slowness as one of the main aspects of Slow Cinema. It is important to stress that although a film's length and its slowness may be interrelated, not all long films are slow, and vice versa.

Fourth aspect discussed in the first chapter is long take and its importance in Slow Cinema. Although nearly all the slow films use long takes, it is important to keep in mind that long take itself is not slow *per se* and can also be used to depict fast action.

Fifth aspect of slowness is its function together with its effects on the viewer. This part also gives an overview of the Slow Cinema debate that has emerged actively since 2010. It is suggested that slowness can lead the way to contemplation and aesthetic experience instead of strictly narrative bonding with the film. For many viewers, slow films are boring, but a certain type of boredom can also have a positive effect that leads to other types of experiences.

Lastly, the photographic aspect of slowness is discussed. Static takes of immobile objects combined with a photo-like framing can at times create an experience that is closer to watching a photo than seeing a film.

The second chapter discusses the narrative structure of slowness. One of the most important narrative means for creating slowness is the use of dead time. This means that little or no narrative information is given by the image on the screen. Secondly, de-dramatization is described as important way of slowing down narratives. David Bordwell stresses the way a film can de-dramatize the dramatic events in it, but in the context of slowness it can also happen that the narrative itself is already undramatic.

Thirdly, the narrative structure of Slow Cinema is outlined. Descriptive pause is one of the means to continue with the discourse while story becomes temporarily unimportant. Camera can be used to describe spaces, objects and characters without giving much narrative information. Although in literature the story is paused completely during the

description, it is not possible to fully pause the story-time in film, it can only be left in a temporarily unimportant role. Another important aspect of Slow Cinema is ellipse. Ellipse is used in virtually all types of films but gains an especially prominent role in art cinema. It is also discussed how actual presentation of the events in film organizes the underlying chronological order of story events. Then, some comments on the character types in Slow Cinema are provided.

The last point made in second chapter are themes and emotions that frequently prevail in Slow Cinema. These are mostly related to the existential topics, alienation and sense of negative emotions.

The third and final chapter takes a closer look at two films that can be classified as slow. These are “Delivery” (2015), the début film by Colombian director Martín Mejía Rugeles, and “Once Upon a Time in Anatolia” (2011) by internationally recognised Turkish director Nuri Bilge Ceylan. The biggest difference in their way of producing slowness is the narrative. In “Delivery”, the narrative is extremely undramatic and almost resembles a documentary, “Once Upon a Time in Anatolia” on the other hand has a coherent narrative with dramatic potential, although the film concentrates not so much on the dramatic events (murder and its reasons) than on the journey as such and its emotional effects on the characters that all have their past and their own stories that affect their view on life.

The novel aspects of this thesis are the discussion about photographic aspect of slowness and the narrative structure of it. Some of the almost canonical statements about slow cinema are revised and the current state of Slow Cinema studies is described in a compact form. The thesis also gives the first thorough overview of the subject in Estonian and hopefully gives inspiration to future Slow Cinema studies based on local material. The theoretical framework given here can also be used to fertilize practical film criticism.

## Kirjandus

Bazin, André 2005. *What is Cinema?* Vol. I. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Boer, Jakob 2015. *As Slow as Possible: An Enquiry Into the Redeeming Power of Boredom for Slow Film Viewers*. Unpublished Paper, University of Groningen. Available: [https://www.academia.edu/10365084/As\\_Slow\\_As\\_Possible](https://www.academia.edu/10365084/As_Slow_As_Possible). Accessed 02.04.2016.

Bordwell, David 1979. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*, vol. 4, no. 1, pp. 56-64.

— 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, David; Thompson Kristin 1986. *Film Art: An Introduction*, (second edition). New York: Alfred A. Knopf.

Çağlayan, Orhan Emre 2014. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*. PhD Thesis. University of Kent.

Campany, David 2007. When to be Fast? When to be Slow? David Campany (ed.). *The Cinematic*. London, Cambridge: Whitechapel and The MIT Press.

Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

— 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Magalhães de Luca, Tiago 2011. *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*. PhD Thesis. University of Leeds, Centre for World Cinemas.

Magalhães de Luca, Tiago; Barradas Jorge, Nuno (eds.) 2015. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, Gilles 2000. *Cinema 2: The Time-Image*. London: The Athlone Press.

Flanagan, Matthew 2008. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, 6. nr 29. Available: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm). Accessed 02.04.2016.

— 2012. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD Thesis. University of Exeter.

HarryTuttle 2010. Slow films, easy life (Sight&Sound). *Unspoken Cinema*. Blog. Available: <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>. Accessed 02.04.2016.

Jaffe, Ira 2014. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York: Wallflower Press.

James, Nick 2010. Passive Aggressive. *Sight&Sound*, Volume 20, Issue 4, editorial.

Kovács, András Bálint 2013. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*. New York and Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Kramer, Gary M. 2015. *Tsai Ming-liang: creation, bathrooms and Buddhism*. Interview. Available: <http://bombmagazine.org/article/916542/tsai-ming-liang/>. Accessed 02.04.2016

Lefebvre, Martin 2006. Between Setting and Landscape in the Cinema. In: Lefebvre, Martin (ed) *Landscape and Film*. London, New York: Routledge, pp. 19-59.

Lim, Song Hwee 2014. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Mai, Nadin 2014. *Slow Movies, Countering the Cinema of Action – Ira Jaffe (2014)*. The Art(s) of Slow Cinema. Blog. Available: <https://theartsofslowcinema.com/2014/06/12/slow-movies-countering-the-cinema-of-action-ira-jaffe-2014/>. Accessed 02.04.2016.

— 2015. Default Setting: Bored. *The Art(s) of Slow Cinema*. Blog. Available: <https://theartsofslowcinema.com/2015/02/16/default-setting-bored/>. Accessed: 02.04.2016.

— 2015. *The aesthetics of absence and duration in the post-trauma cinema of Lav Diaz*. PhD Thesis. The University of Stirling, Division of Communication, Media and Culture.

Marnoch, Christopher Stuart 2014. *The Long Take in Modern European Cinema*. PhD. Thesis. Royal Holloway University of London.

McDowell, David 2015. Cinematic Stilling: Before and Beyond the Slowness of Slow Cinema. *Altitude: An e-journal of emerging humanities work*. Volume 13.

Miller, Henry 2013. “1922 Fast, Too Continuous: Fast/Slow Cinema and Modernism.” Paper presented at the Fast/Slow Symposium, Anglia Ruskin University, Cambridge, April 4-5, 2013.

Neale, Steve 1981. Art Cinema as Institution. *Screen* 22.1 (1981): 11-40.

Orpen, Valerie 2003. *Film Editing: The Art of the Expressive*. London: Wallflower Press.

Pasolini, Pier Paolo 1980 (1967). Observations on the Long Take. *October* 13: 3–6.

Ranciére, Jaques 2013. *Béla Tarr, the Time After*. Minneapolis: Univocal Publishing.

Romney, Jonathan 2010. In Search of Lost Time. *Sight&Sound*, Volume 20, Issue 2, 43-44.

Rood, Kadri 2013. *Aegluse poeetika filmis*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, semiootika osakond.

Røssaak, Eivind 2010. *The Still/Moving Image: Cinema and the Arts*. Available: [https://www.academia.edu/3219198/The\\_Still\\_Moving\\_Image\\_Cinema\\_and\\_the\\_Arts](https://www.academia.edu/3219198/The_Still_Moving_Image_Cinema_and_the_Arts). Accessed: 02.04.2016.

Schoonover, Karl 2013. Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Volume 53, Issue 1, 65–78.

Šukytė, Ieva 2015. *Delivery: a hypnotizing view of life through nature*. Review. Available: <http://www.blacknightfilmfestival.com/eng/eng-info/ypung-tallints>. Accessed: 05.05.2016.

Tomaševski, Boriss 2014. Temaatika. Süžeekonstruktsioon. Märt Väljataga (koost, toim) 2014. *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*; 141–175.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Kadri Rood

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Aeglane film: tunnused, vahendid ja narratiivne struktuur”,

mille juhendaja on Peeter Torop,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Allkiri:

Tartus 20.05.2016