

Tartu Ülikool  
Semiootika osakond

Kadri Rood

# **Aegluse poeetika filmis**

Bakalaureusetöö

Juhendaja Peeter Torop

Tartu 2013

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

Autor: Kadri Rood .....

*(allkiri)*

.....

*(kuupäev)*

# Sisukord

Sisukord.....	3
Sissejuhatus.....	4
1. Aeglusest, ajast ja ajalisusest.....	7
1.1. André Bazin: pikk võte ja piiratud montaaž.....	7
1.2. Loo aeg ja diskursuse aeg: narratoloogia ajakäsitlustest Gérard Genette'i ja Seymour Chatmani järgi.....	11
1.3. Gilles Deleuze ja ajapilt.....	16
1.4. Laura Mulvey: paigalseis ja viivitus.....	22
2. Aegluse poeetika.....	28
2.1. Mis on aeglus?.....	28
2.2. Aegluse funktsioonid.....	32
2.3. Aeglus ja tähendus.....	35
2.4. Aeglus ja vaataja.....	38
3. Ühest aeglusest: „Torino hobune“.....	42
3.1. Filmist.....	42
3.2. „Torino hobune“ — bazinlik film?.....	44
3.3. Aegluse poeetika „Torino hobuses“: loo ja diskursuse suhted.....	46
3.4. Aegluse poeetika „Torino hobuses“: aegluse tunnused.....	48
Kokkuvõte.....	52
The Poetics of Slowness in Film.....	54
Kirjandus.....	57

## Sissejuhatus

Käesolev töö käsitleb aeglust filmikunsti, selle vorme, funktsioone ja rolli tähenduse tekkes. Vaatluse alla tuleb „aeglane film“ kui filmitüüp ning see, kuidas aeglus võib toimida filmi konstruktiivse printsiibi või peamise esteetilise faktorina. Oluline on ka aegluse kui semantilise faktori funktsioneerimine filmitekstis.

Töö püüab anda võimaliku aegluse definitsiooni filmikunsti kontekstis ning kategoriseerida aegluse erinevaid esinemisvorme. Tähtis on aga rõhutada, et aeglus pole üheselt mõistetav ega defineeritav nähtus. Aeglus võib iseloomustada tervet filmi kui seda ülesehitav printsiip või esineda ajuti kui võte millegi esiletoomiseks. Aeglusel on erinevaid liike ning funktsioone, millest tuleb juttu edaspidi. Loomulikult pole filmid, mida võib lugeda aeglasteks, ainult aeglased— need võivad alluda hulgale muudele analüüsikategooriatele nagu žanr, narratiiv, tehniline võttestik, sotsiaalne kontekst vms. Aeglaste filmide kategooria ise on lai ja üsna hägusalt piiritletud ning sisaldab väga erinevaid filme, kuna mõne filmi nimetamine aeglasteks sõltub väga palju ka sellest, mis on võetud võrdlusaluseks kui „tavaline“ või „kiire“. Seega ei tundu põhjendatud defineerida aeglast filmi näiteks mingi kindla võttepikkuse kaudu.

Kuna aegluse defineerimine filmikunsti kontekstis on üks käesoleva töö eesmärke, siis võiks esialgu piirduda vaid intuitiivse definitsiooniga. Aeglaste filmi peamiste komponentidena võiks seega mainida narratiivset aeglust (sündmuste areng on keskmisest aeglasem) ning vormilist aeglust, mis võib väljenduda nt pikkades võtetes. Võrdlusaluseks ehk selleks „keskmiseks“, millest aeglane film aeglasem on, võiks olla nn peavoolu kino ehk see filmikunst, mis suuremas osas täidab telekanaleid ja kinokavasid. Aeglast filmi aga kohtab rohkem just n-ö väärtfilmi või autorifilmi kategoorias. Kuna filme on kinoajaloo jooksul tehtud tohtul hulgal ning leida võib kõikvõimalikke eksperimente ja sünteese, jäävad peavoolu filmi ja väärtfilmi kategooriad siin pigem intuitiivseks, sest piiriala nende vahel on äärmiselt lai ning paljuski subjektiivne. Oluline on rõhutada, et üksi töös esinev kategooria pole

absoluutne: kindlasti ei võrdu väärtfilm aeglase filmiga ning ei saa kaugeltki väita, nagu ei võiks peavoolu film olla aeglane või kasutada aeglustavaid võtteid. Küsimus on pigem tendentsides, mis avalduvad mingit tüüpi filmides enam kui teistes. Sellest kõigest aga töö käigus lähemalt.

Aeglane film ja aeglus filmis on perspektiivikas uurimisteema, kuna seda on väga vähe käsitletud. Otseselt aeglasest filmist on kirjutanud filmiteoreetik Matthew Flanagan artiklis „Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema“ (ajakiri 16:9 nr 29). Aeglasele filmile hakatakse aga siiski üha rohkem tähelepanu pöörama: aastal 2012 oli Suurbritannias toimuval AV Festivalil kõrvalprogramm nimega „Slow Cinema Weekend“. Ungaris on toimunud ka filmifestival nimega Slow Film Festival, mis praeguseks on tegevuse lõpetanud ning veel väiksemaid aeglasele filmile pühendatud üritusi. Taoliste festivalidele valitud filmid on enamasti aeglased pikkade võtete ja ka filmide eneste pikkuse tõttu ning see suund ongi aegluse defineerimisel olnud määrav. Vabas ja defineerimata kasutuses on termin „aeglus“ filmikunstist rääkides üsna juurdunud, näiteks kasutavad seda erinevad aeglase filmide edetabelid, mille on koostanud filmihuvilised või populaarsemat lähenemist rakendavad kriitikud. Üheks näiteks on portaali Total Film edetabel „23 Slow Movies That Deserve Your Patience“ (Wales 2011). Põhjalikud filmiteoreetilised lähenemised aeglusele praeguste andmete kohaselt aga puuduvad ning definitsioonid on intuiitiivsed ja konkreetsetest filmidest lähtuvad. Näiteks Wikipedia defineerib aeglast filmi kui „kunstilise filmi (*art cinema*) žanrit, mille rõhuasetus on pikkadel võtetel ning mis on tihti minimalistlik, vaatlev ning vähese või puuduva narratiiviga“ (Wikipedia: slow cinema). Sealsed definitsioonid pärinevad põhiosas ajakirjanduses või filmiajakirjades ilmunud filmikriitikal, mis tavaliselt käsitleb mõnd konkreetset filmi või režissööri. Käesolev töö püüab vaadata aeglust ka üldisemas ja teoreetilisemas plaanis.

Räägitud sai aeglusest, kuid vajalik oleks defineerida ka teine oluline märksõna töö pealkirjas — poeetika. Siinkohal on tuginetud David Bordwelli määratlusele, mille kohaselt

Ükskõik millise meediumi poeetika analüüsib valmis tööd kui konstruktsiooniprotsessi tulemust — protsessi, mis sisaldab endas käsitöölisi komponenti (st rusikareegleid), üldisemaid printsiipe, millest lähtudes töö on komponeeritud ning selle funktsioone, tulemusi ja kasutusi. Iga uurimus

fundamentaalsest põhimõtetest, mille järgi ükskõik millises esituslikus meediumis töö on konstrueeritud, võib kuuluda poeetika valdkonda. (1989: 371)

Järgnevalt lühidalt töö hüpoteesidest. Esmalt eeldatakse, et eksisteerib filmitüüp, mida võib nimetada aeglaseks. Teiseks hüpoteesiks on, et film võib olla aeglane erineval viisil. Kolmas hüpotees on, et aeglusel võib olla filmis erinevaid rolle. Selle eesmärgiks võib olla vaataja tajukogemuse mõjutamine ning selle kaudu teatud kogemuse esilekutsumine. Aeglus võib olla ka oluline tähenduslik mehhanism või kanda esteetilist funktsiooni, näiteks pikad, kaunid ja hea kompositsiooniga võtted narratiivi edasi kandva tegevuse vahel. Eeldatavasti on aegluse erinevad funktsioonid aga siiski omavahel seotud: näiteks tegevuse vahel olevad n-õ esteetilised võtted pole üldjuhul juhuslikud ja seosesetud, vaid kannavad sümboolset, siduvat, meeleolu loovat vms rolli.

Töö jaguneb kolmeks peatükiks. Esiteks tuuakse välja aegluse käsitlemise teoreetilised lähtekohad. Kuna aeglast filmi pole teoorias eraldi palju käsitletud, tuleb leida n-õ implitsiitne aegluse teooria, mis sisaldub filmiteooria ajalisust käsitlevates osades ja narratoloogias. Teine peatükk püüab luua visandliku aegluse teooria ning kolmas keskendub konkreetsele filmile, mida võib nimetada aeglaseks.

# 1. Aeglusest, ajast ja ajalisusest

Käesolev peatükk avab aegluse, aja ja ajalisusega seotud teemasid narratoloogia ja filmiteooria kaudu ning püüab välja tuua seoseid uuritava teemaga. Nii mõndagi olulist aeglusest ja aeglasest filmist kirjutamiseks sisaldub implitsiitselt teoorias, mis aeglust eraldi ja otseselt oma teemaks võtnud ei ole.

## 1.1. André Bazin: pikk võtte ja piiratud montaaž

Püüdes defineerida aeglast filmi, tuleb paljudele kindlasti pähe pika võtte (*long take*) rohke kasutus. Kuigi lähemalt vaatlusel selgub, et küsimus ei ole nii lihtne ning pole ilmselt alust defineerida filmi aeglust vaid pikkade võtete kaudu, on need aeglase filmi puhul siiski olulised.

Pika võtte küsimus viib tagasi varasemate filmiteoreetiliste aruteludeni, kus omavahel põrkusid väga erinevad arusaamad ja seisukohad. Prantsuse filmiteoreetik André Bazin pooldas pikkade võtete kasutamist ning pidas neid filmile olemuslikumaks kui montaaži. Teose „What is Cinema?“ 1. köites väidab Bazin, et montaaž, mis sageli väidetakse olevat kinole olemuslik, on tihti hoopis kirjanduslik ja olemuslikult antikinemaatiline. Kino essents peitub tema sõnul hoopis ruumilise pidevuse otseses fotograafilises kujutamises. (Bazin 2005: 46) Bazin eristas kahte vastandlikku suunda filmiloomes: usku kujutisse (*image*) ja usku reaalsusesse. Esimese näiteks tõi ta 1920-ndate, teise näiteks 1940-ndate aastate filmid. Kujutise all peab Bazin silmas kõike, mida representatsioon ekraanil lisab oma objektile. Need lisandused omakorda jagunevad plastikaks (*plastics*) ja montaažiks. Plastika alla kuuluvad võttepaiga kujundus, jumestus, valgustus, kadreering ja ka näitlejate esitus. Montaažist rääkides rõhutab Bazin, et „nähtamatu“ montaaž paneb vaid vaataja režissööri vaatepunkti omaks võtma ning lammutab stseeni, et analüüsida seda lähtuvalt materjalist või stseeni dramaatilisest loogikast, samal ajal aga ise selle analüüsi toimumist peites. Ta mainib ka Sergei Eisensteini loodud „atraktsioonide montaaži“, mis põhineb kujutiste

kõrvutamisel nende kujutiste ülese tähenduse loomiseks. Bazin peab igasugusele montaažile omaseks, et tähendus või mõte ei sisaldu mitte objektiivselt kujutises eneses, vaid saavutatakse ainult kujutiste kõrvutamise kaudu. Kui plastika ja montaaž moodustaksid filmikunsti *par excellence*, oleks tummfilm olnud filmikunsti kõige autentsem staadium, seda Bazin aga ei arva. (Bazin 2005: 24–26)

Bazini usku filmi kui reaalsuse enese edasiandjasse võib pidada naiivseks ning seda on ka palju kritiseeritud. Kriitika on põhjendatud, kuna ei saa nimetada filmi ega fotograafiat „objektiivseks“ vaid seetõttu, et kujutise süünd toimub (erinevalt nt maalikunstist) objektiivselt vahendusel ehk ilma inimkäe sekkumiseta. Tegu on siiski alati mingile intentsioonile ja valitud strateegiale tugineva representatsiooniviisiga, rääkimata „reaalsuse“ kui sellise defineerimisega kaasnevatest probleemidest. Bazini teooria on sügavalt ideoloogiline ja normatiivne, kuid sellel on omad huvitavad küljed, millest võiks kasu olla ka aeglase filmi üle arutlemisel.

Bazini montaažiideoloogiat on kokkuvõtlikult avanud prantsuse filmiteoreetikud Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet. Nad toovad välja kaks teesi, mis iseloomustavad Bazini ideoloogilist eeldust:

— reaalsuses ehk reaalses maailmas pole ühelgi sündmusel mingit *à priori* kindlaks määratud mõtet (just seda peab Bazin silmas, kui kõneleb „reaalsuse seesmisest mitmetähenduslikkusest“);

— filmi „ontoloogiline“ kutsumus seisneb reaalsuse taasesitamises, respektides võimalikult palju selle eelmainitud olemuslikku omadust (mitmetähenduslikkust). Järelikult peab film tootma representatsioone, millele on omane samasugune „mitmetähenduslikkus“, või vähemalt tuleb selle poole püüelda. (Aumont, Bergala, Marie, Vernet 2012: 77)

Selle ideoloogia tulemuseks on pikad võtted, vähene montaaž ning ruumilise ühtsuse säilitamine, mis sageli aeglustavad ka filmi tempot. Bazinlikul filmil on seega palju ühist aeglase filmiga.

Bazin peab murrangu alguseks filmikunstis 40.–50. aastaid. Alates Orson Wellesi „Kodanik Kane’ist“ (1941) toimus tema sõnul revolutsioon filmikeeles, mis viis filmi lähemale selle tõelisele kutsumusele, milleks on realism. Ta peab õigeks itaalia neorealismi põhimõtteid ning väidab, et neorealism andis kinole tagasi reaalsuse mitmetähenduslikkuse tunnetuse. Bazin vastandab siin otseselt neorealiste ja vene



montaažiteoreetikuid: lapse nägu Rossellini filmis „Saksamaa aastal null“ jätab alles salapära, samas kui Lev Kulešovi eksperimendid seda ei tee. (Bazin 2005: 37–38)

Ei saa küll nõustuda sellega, et pikad võtted ja vähene montaaž iseenesest realistlikud, neutraalsed või filmitegija poolsest tähendusest vabad oleksid, kuid teatav tõetera Bazini arutlustes siiski on. Äärmiselt kiire montaažiga ning ajalis-ruumilist järjepidevust väga suures osas lõhkuv film piirab vaatajat rohkem, kuna annab talle ette vaid filmitegija nägemisviisi. Vaataja näeb vaid seda, mida talle tahetakse näidata ning vaid sel viisil, kuidas seda talle tahetakse näidata. Ka film, kus kaamera vaid sündmusi nende ruumilises pidevuses katkestamatult jälgib, näitab vaatajale seda, mille režissöör välja on valinud, kuid jätab individuaalseks mõtestamiseks siiski rohkem ruumi. Kui Kulešovi eksperimendi eesmärgiks oligi kindla tähenduse edastamine, siis pikk võtte kellegi näost jätab tähenduse lahtisemaks (kuigi ilmselt mitte täiesti vabaks). Ilmselt võiks „aeglase filmi“ kui filmitüübi juured pika võtte kasutamise ning ka tegelaste ja tegevuste tüübi muutumise tõttu ühe võimaliku variandina viia tagasi just itaalia neorealismi juurde. Selle muutuse olemusest, mida võiks nimetada rõhuasetuse muutumiseks liikumiselt ajale, tuleb juttu edaspidi Gilles Deleuze'ile toetudes.

Aumont jt võtavad Bazini montaažiideoloogia kokku kolme põhimõtte kaudu, milleks on „piiratud montaaž“, läbipaistvus ja keeldumine montaažist väljaspool järjepidevust (Aumont jt 2012: 78–79, 83).

Bazin defineerib montaaži piiratust järgmiselt: „Kui ühe sündmuse olemus sõltub kahe või enama tegevusfaktori samaaegselt kohalolust, siis on montaaž piiratud. Ja montaaži õigused taastuvad iga kord, kui tegevuse mõte ei sõltu enam füüsiliselt pidevusest — isegi kui see on ainult eeldatav.“ (Bazin 2005: 50, tõlge Aumont jt 2012: 78)

Aumont'i jt järgi ei pea montaaž paljudel juhtudel olema rangelt piiratud ning sündmust võib esitada ka katkendlike filmiühikute (Bazini sõnul plaanide) abil, kuid montaaži olemasolu peab olema nii maskeeritud kui võimalik. Selle nõude „läbipaistvus“ seisneb selles, et filmi peamine funktsioon on *näidata* kujutatud sündmusi, aga mitte ennast kui filmi.

Montaaži piiratuse ja läbipaistvuse nõudest tulenevalt keeldus Bazin igasugusest montaažist väljaspool üleminekut ühelt plaanilt teisele. Ta väärtustas suure

teravussügavusega filmimist ning plaan-episoode, nähes selles „realismi võidukäiku“ filmis, kuna nii ei suruta mitmetähenduslikule reaalsusele montaaži kaudu peale kindlat mõtet. (Aumont jt 2012: 79, 83)

Teistsuguse vaate pika võtte ontoloogiale annab filmitegija Pier Paolo Pasolini artikkel „Observations on the Long Take“. Pasolini sõnul on pikk võtte enamasti subjektiivne, kuna sellest puuduvad teised vaatepunktid. Reaalsust ei ole võimalik tajuda muul moel kui vaid mingist kindlast vaatepunktist ning isegi kui mängufilmi jaoks valitakse ideaalne vaatepunkt, mis on abstraktne ja ebanaturalistlik, muutub see naturalistlikuks kohe, kui sinna asetada kaamera. Pikk võtte paikneb olemuslikult olevikus. Pasolini toob näitena pealtnägija filmitud pika võtte Kennedy surmast ning ütleb, et kui selle ühe võtte asemel oleks palju võtteid erinevatest võimalikest vaatepunktidest ning kui need üksteise järel ette mängida, tühistaks selline olevike kopeerimine selle oleviku enese. Iga olevik hakkaks seeläbi osutama vaid teiste olevike suhtelisusele ja ebausaldusväärsele. Pasolini sõnul on reaalsusele omane teatud mittesümboolne keel, tegevuse keel (*language of action*). Olevikus ei oma see keel tähendust või teeb seda vaid subjektiivsel, osalisel ja ebakindlal viisil. Seega on see keel olevikus tähendusetu ning vajab seostamist ja süstematiseerimist nii iseene kui objektiiivse maailma (teiste tegevuse keelte) suhtes. See olevike süstematiseerimine ei toimu mitte nende kõrvutamise teel, mis vaid mitmekordistaks olevikke, vaid nende koordineerimise teel, mis annab olevikele mineviku. Selleks koordineerimiseks on montaaž. Tähenduse võivad omandada vaid lõpetatud ja koordineeritud aktid. Pasolini ütleb, et kino substantiks on katkematu pikk võtte, kuid montaaži sekkudes saab kinost film (Pasolini jaoks on need erinevad nagu keel ja kõne, *langue* ja *parole*) ja olevikust minevik. Seega vajab film tähenduse omandamiseks montaaži. Pasolini arvates saavutab montaaž filmi puhul selle, mille surm saavutab elu puhul: see annab fragmentidele ekspressiivsuse ja tähenduse. (Pasolini 1980)

Bazini ja Pasolini vaated lahknevad siin selle poolest, et Bazini jaoks on pikk võtte objektiiivne, Pasolini jaoks aga subjektiivne. Bazini sõnul näitab pikk võtte reaalsust sellisena, nagu see on, Pasolini järgi aga hoopis alati ja olemuslikult kellegi konkreetsest ja subjektiivsest vaatepunktist. Nende seisukohad ühtivad aga arvamuses, et pika võtte kasutamine ise ei omista reaalsusele tähendust nii, nagu seda teeb montaaž. Nende rõhuasetus erineb aga ka siin: Bazini jaoks on reaalsusele omane mitmetähenduslikkus,

mida montaaž vaid vaesestab, Pasolini jaoks aga on reaalsus olevikus ning selle representatsioon pika võtte abil tähendusetu ja ebatäielik ning vajab montaaži kaudu saadavat sidusust, tähendust ja minevikku viimist. Pasolini jaoks on pikk võtte seega filmi toormaterjal, Bazini jaoks aga filmikunsti olemuslik ühik.

Kahe autori seisukohtade võrdlus on üks näide sellest, kui erinevat rolli võib süsteemis täita üks ja sama element. Aeglase filmi jaoks on pikk võtte tihti keskne või vähemalt tähtis element, kuid täiesti ilma montaažita ei tule toime ükski film (kui ehk mõni eksperiment välja arvata). Siiski ei tähenda vähene montaaž ja pikad võtted veel seda, et filmi puhul oleks tegu Bazinliku realismiga. Sama hästi kui „reaalsuse“ võimalikult objektiivseks edastamiseks, võib pikka võtet kasutada ka kummastuse ja võõristuse loomiseks ning äärmiselt ebarealistlike sündmuste esitamiseks. Samuti ei tähenda montaaži vähesus sugugi, et kasutatav montaaž peaks olema läbipaistev ja järjepidev. Ka vähene montaaž võib anda ühendatavatele võtetele selle tähenduse, mis neil Pasolini arvamuse kohaselt muidu puuduks ning kasutada ka metafoorseid vahendeid. Bazini käsitluse väärtuseks on aga see, et ta tõi au sisse filmikunsti, mis jättis ruumi nii aja segamatule kulgemisele kui ka vaataja tõlgendusele. Bazinlik film räägib iseenda eest ja peab vaatajaga dialoogi, samal ajal kui lühikeste võtete ja nähtamatu montaažiga filmi kipub vaatajale ette ütleva, kuidas filmi vaadata ning kuidas sellest aru saada. Montaažikonventsioonid harjutavad vaataja kiiresti ja tunduvad loogilised, kuid selle taga on enamasti filmilooja väga selge valik, mida vaataja peab nägema ja mida mitte. Loomulikult on filmilooja tahe iga filmi taga ning film on alati tähendustega laetud (ka siis, kui autor seda ei soovi ega teadvusta), kahe filmitüübi vahe seisneb aga selles, kui determineeritud need tähendused vaataja jaoks on.

## **1.2. Loo aeg ja diskursuse aeg: narratoloogia ajakäsitlustest Gérard Genette'i ja Seymour Chatmani järgi**

Järgnevalt tuleb juttu narratoloogiaklassikute Gérard Genette'i ja Seymour Chatmani seisukohtadest narratiivi ajalise organiseerituse kohta. Just nende autorite vaated on üldnarratoloogia teoreetikutest kõige enam mõjutanud filminarratiivi käsitlemist.

Iga narratiiv kulgeb teatavasti mingis ajas ja ruumis, kuid aja ja ruumi organiseerimise viise ja nende viiside erinevaid kombinatsioone on aga tohutul hulgal. Seymour

Chatman (1978) toob välja olulise eristuse loo aja (*story-time*) ja diskursuse aja või jutustamise aja (*discourse-time*) vahel. Loo aeg tähendab kujutatud sündmuste eneste kestust, diskursuse aeg aga jutustatud või näidatud loo lugemiseks või vaatamiseks kuluvat aega. (Lk 62) Sellel eristusel on fundamentaalne roll aeglasest filmist rääkimisel, nimelt tekib küsimus, kas aeglasel on filmis kujutatud sündmused ise, nende sündmuste kujutamine või mõlemad. Esimesel juhul võib filmis toimuda vähe või võib toimuvate sündmuste areng olla aeglane, samas aga võib filmi montaaž olla väga kiire ning võtted lühikesed. Sellised on ühe näitena psühholoogilisele pingele rajatud filmid, kus tegevus toimub piiratud ruumis ning sündmusi on vähe, kuid tegelaste vahelised pinged arenevad aegamööda lahti nende dialoogis. Teisel juhul võib aeglane olla just sündmuste kujutamine. Seda iseloomustab pikkade võtete kasutamine ning tähelepanu pööramine detailidele. Kujutatud sündmuste eneste kestus (loo aeg) võib aga olla äärmiselt varieeruv. Kui sündmused võtavad enda alla pika ajavahemiku ja/või neid on filmis palju, suureneb lihtsalt jutustamise selektiivsus või pikeneb filmi kui terviku pikkus.

Kasulik oleks vaadata loo ja diskursuse omavahelisi seoseid Gérard Genette'ile toetudes. Genette toob oma analüüsikategooriad välja teoses „Narrative Discourse: An Essay in Method“ (1980), kus käsitleb Marcel Prousti romaanisarja „Kaotatud aega otsimas“ ajalist organiseeritust. Chatman on käsitlenud samu kategooriad kokkuvõtlikult ja üldteoreetiliselt, seega on eristused siin antud suuremas osas Chatmani järgi. Loo ja diskursuse vahelised seosed jagunevad esmalt kolmeks kategooriaks, milleks on järjestus (*order*), kestus (*duration*) ja sagedus (*frequency*).

**Järjestus** tähendab viisi, kuidas diskursus organiseerib loo kronoloogiat. Siin eristatakse normaalset kronoloogiat, kus sündmuste järjestus loos ja diskursuses on samad, ning anakrooniat, kus see on erinev. Anakroonia jaguneb omakorda tagasivaateks (*analepse, flashback*) ja edasivaateks (*proleps, flashforward*), millest viimased peaks Chatmani sõnul olema reserveeritud vaid filmimeediumi jaoks. Helifilmide puhul võivad tagasi- või edasivaated olla ka osalised, st varasemasse või hilisemasse aega võib liikuda kas ainult pilt või ainult heli. Anakroonia puhul saab rääkida ka distantsist ja amplituudist, millest esimene tähistab ajalist kaugust loo olevikust, teine aga anakroonse sündmuse enese ajalist kestust. Kolmanda võimalusena kronoloogia järgimise ja anakroonia kõrval toob Genette välja akroonia, kus loo ja

diskursuse vahel pole mingit kronoloogilist seost. Diskursuse organisatsioon on sel juhul kas suvaline või põhineb mõne teist tüüpi teksti organisatsiooniprintsiipidel.

**Kestus** on suhe narratiivi lugemiseks kulunud aja ja narratiivi sündmuste eneste toimumiseks kulunud aja vahel. Siin eristab Genette viit võimalust, milleks on kokkuvõtte, ellips, stseen, venitus ja paus. Kokkuvõtte puhul on diskursuse aeg lühem kui loo aeg, ellipsi puhul on diskursuse aeg null, stseeni puhul on diskursuse aeg ja loo aeg võrdsed, venituse puhul on diskursuse aeg pikem kui loo aeg ning pausi puhul on loo aeg null. (Chatman 1978: 62–68)

Genette ise rõhutab, et kirjandusest rääkides on need eristused konventsionaalsed. Narratiivi aega pole tegelikult võimalik mõõta, sest see pole midagi muud kui narratiivi lugemiseks kulunud aeg, mis aga varieerub suuresti. Nullpunktiks pole tema sõnul mitte „normaalne“ lugemisaeg, vaid narratiiv, kus diegeetiline ja narratiivne järjend on läbivalt võrdsed. Sellist kirjandust pole aga tegelikult olemas. Ka stseen, mille puhul loo aeg ja lugemise aeg on võrdsusele kõige lähemal, ei ole tegelikult võrdsed, sest ilma igasuguse jutustajapoolse sekkumiseta kirjalik dialoog ei saa märkida pause vestluses ega kõnetempot. (Genette 1980: 86–87)

Filmi puhul on asjad teisiti, sest seal määrab diskursuse aja filmi kulgemise kiirus, mida vaataja klassikalise vaatamissituatsiooni puhul muuta ei saa. Tänapäeva tehnoloogia ja uued filmivaatamise praktikad võimaldavad ka vaatajal enesel diskursuse kiirusega manipuleerida, kuid sellest tuleb juttu edaspidi Laura Mulvey analüüsi kontekstis. Tavapärase filmivaatamise puhul võib aga öelda, et stseeni pikkus loo ja diskursuse tasandil saavad olla üks ühele vastavuses.

Järgnevalt ülejäänud võimalikest ajalistest suhetest loo ja diskursuse vahel Chatmani järgi. Kokkuvõtet peab Chatman filmi puhul problemaatiliseks, kuid režissöörid on siiski leidnud teatud võtteid kokkuvõttega sarnaneva efekti saavutamiseks. Näiteks võib kokku monteerida valitud lõike mingist sündmusest, mida seob muusika või kasutada algelisemaid võimalusi nagu kalendri lappamine, kuupäevad ekraanil või jutustajatekst. Mingist sündmusest võib anda kokkuvõtte ka tegelaste dialoogi kaudu jne.

Ellips võrdsustatakse filmi puhul tihti lõikega (*cut*), kuid Chatman rõhutab, et need paiknevad siiski erinevatel tasanditel: ellips tähistab narratiivi diskontinuaalsust, lõige

aga on selle narratiivispetiifiline esinemisjuht. Lõige võib küll ellipsit edasi anda, kuid ei pruugi seda teha — see võib tähistada ka liikumist ruumis kahe täiesti kontinuaalse sündmuse vahel või veel paljusid muid asju.

Venituse klassikaline esinemisjuht filmikunstis on aegvõte (*slow-motion*), kuid see pole ainus variant, võimalikud on veel ka näiteks kattuv või kordav montaaž (*overlapping or repetitious editing*).

Kirjanduses on paus tavaliselt kirjeldava eesmärgiga: loo aeg peatub, kuid diskursuse aeg jätkub. Filmi puhul on kirjeldus kui selline aga Chatmani sõnul võimatu, sest alati kui kaamera käib, jätkub ka loo aeg. Ainus võimalus puhta, tegevusest lahutatud kirjelduse jaoks on filmis stoppkaader (*freeze frame*). (Chatman 1978: 69–75)

**Sageduseks** nimetatud suhetüüp tähistab Chatmani kokkuvõttes seost selle vahel, kui mitu korda mingi sündmus loos aset leiab ning kui mitu korda diskursus seda esitab. Genette eristab siinkohal nelja tüüpi, millest esimese puhul representeerib diskursus ühe korra aset leidvat loo momenti ühe korra (singulaarsus). Teine võimalus on, et esineb mitu representatsiooni mitmest erinevast loo momendist (mitmekordne singulaarsus). Kolmandaks võib esineda mitu diskursiivset representatsiooni ühest loo momendist (korduvus), neljandaks võib esineda üks diskursiivne representatsioon mitmest loo momendist (iteratiivsus). (Samas, 78)

Siinkohal oleks hea veidi täpsustada, toetudes Genette'ile enesele. Tema sõnul taandub mitmekordne singulaarsus tegelikult tavalisele singulaarsusele, kuna vaatluse all on just loo ja diskursuse vahelised sagedussuhted. Oluline pole seega mitte mingi sündmuse esinemiste hulk ühel või teisel tasandil, vaid esinemiskordade arvu võrdsus. Korduvusest rääkides jätab Chatman mulje, nagu oleks tegu harvaesineva piirjuhtumiga, kuid Genette ise on käsitlenud korduvust veidi avaramalt. Sama sündmus võib korduda nii stilistiliste variatsioonidega kui ka variatsioonidega vaatepunktis, lisaks kuuluvad korduvuse klassi ka kordavad anakrooniad nagu etteruttavad märkused või tagasivaated. Peale selle viitab Genette ka laste (ja mitte ainult laste) armastusele sama loo korduva kuulmise vastu ning seob selle rituaalse narratiivi mõistega. (Genette 1980: 114– 116)

Järgnevalt veidi Genette'i kategooriate seosest aeglusega filmis. Esineb nii sellist tüüpi suhteid loo aja ja diskursuse aja vahel, mis filmi (ja ka muus meediumis esitatud loo)

tempot kiirendavad kui ka neid, mis seda aeglustavad. Sündmuste järjestuse puhul ei saa rääkida kiirendavast ega aeglustavast mõjust absoluutses tähenduses. Ohtrad tagasivaated näiteks võivad ühelt poolt küll aeglustada loo arengut selle olevikus, kuid enamasti on tagasivaadatel siiski mingi sisuline põhjendus ning tagasivaade võib hoopis aidata filmi kulgu kiirendada, võimaldades n-ö alustada hilisemast punktist kronoloogias ning näidata loo mõistmiseks vajalikke minevikusündmusi kiire tagasivaatena. Kui aga kogu film on esitatud tagasivaatena (nt hakkab tegelane vanaduspõlves jutustama oma noorusest ning pilt kandub minevikku, kuhu see kogu filmi põhiosaks jääbki) ei saa tagasivaate aeglustavast toimest üldse rääkida.

Kestuse puhul on eristus selgem. Kokkuvõtte ja ellips kiirendavad diskursuse aega võrreldes loo ajaga ning aitavad tempot tõsta, stseeni puhul on loo ja diskursuse ajad võrdsed, paus ja venitus aga pikendavad diskursuse aega ja muudavad filmi seega aeglasemaks.

Sündmuste esinemise/esitamise sagedus võib samuti filmi tempot mõjutada. Singulaarsus on filmis sarnaselt kirjandusele kõige sagedasem sündmuste esitamise viis ning eraldi võttes see filmi tempole mõju ei avalda. Mitmekordne singulaarsus võib aga filmi tempot aeglustada. Genette toob mitmekordse singulaarsuse lihtsaks näiteks laused „Esmaspäeval läksin ma vara voodisse. Teisipäeval läksin ma vara voodisse. Kolmapäeval läksin ma vara voodisse“ jne. (Genette 1980: 115) Selle näitega on üsna täpses vastavuses kogu Béla Tarr'i filmi „Torino hobune“ („*A torinói ló*“, Ungari 2011) ülesehitus. Ka seal korduvad päevast päeva teatud kindlad tegevused ning need esinevad võrdsel arvul kordadel nii loo kui diskursuse tasandil. Sellest filmist aga põhjalikumalt edaspidi. Mitmekordne singulaarsus on täiesti tavaline ka peavoolu kinos, nt kui näidatakse katkeid kellegi päevast päeva korduvatest tegevustest, mida sageli saadab siduv muusika. Mõneti on mitmekordne singulaarsus seega sarnane ühe kokkuvõtte võimaliku esitusviisiga.

Korduvus samuti suure tõenäosusega aeglustab filmi. See võib toimuda Genette'i loetletud juhtudel: sündmuse uuestiesitamisel stilistiliste variatsioonidega, teise tegelase vaatepunktist näitamisel või anakroonilisel uuestiesitamisel enne või pärast sündmuse kronoloogilist toimumisaega.

Iteratiivsusest on filmikunsti puhul keeruline rääkida, sest filmis jääb kujutis ka üldistust teha tahtes siiski alati konkreetseks. Kui kirjanduses saab ühe korruga või isegi ühe lausega rääkida sündmustest, mis toimusid mitu korda (nt teatud regulaarsuse kokkuvõtlik esitamine), siis filmis seda samal viisil teha ei saa. Filmis saab sündmuse iteratiivselt kujutada ehk vaid kasutades pisut „kõrvalisi abivahendeid“ nagu muutuvate kuupäevade näitamine samal ajal ühe katkematu tegevusega või jutustajateksti kaasamine. Iteratiivsus kuulub sel juhul filmi kiirendavate võtete alla, sest võimaldab ühe korruga ära näidata sündmused, mida muidu peaks kujutama nt mitmekordse singulaarsuse abil ning siis võtaks nende kujutamine kauem aega.

### 1.3. Gilles Deleuze ja ajapilt

Teoses „Cinema 2: The Time-Image“ („*L'Image-temps. Cinéma 2*“, 1985) võtab filosoof Gilles Deleuze ette oma kinofilosoofilise projekti teise osa. Esimeses raamatus „Cinema 1: The Movement-Image“ („*L'Image-mouvement. Cinéma 1*“, 1983) arutleb ta sellise kino üle, kus põhirõhk on liikumisel, aktiivsetel kangelastel ja sensomotoorsetel kujutistel (*sensory-motor image*). Teise raamatu teemaks on aga tegevuskino kriisi tõttu sündinud ajapilt (*time-image*). Sellel, mida Deleuze nimetab ajapildiks, on palju ühist aeglase filmiga ning mõneti võiks neid ilmselt isegi võrdsustada. Deleuze, nagu ka André Bazin, huvitus itaalia neorealismist ja muutusest, mille see endaga kaasa tõi.

Deleuze'i järgi ehitub neorealismlik film üles puhastest optilistest ja helilistest situatsioonidest (*purely optical and sound situations*), mis erinevad fundamentaalselt „vana realismi“ sensomotoorsetest situatsioonidest. See on toonud kaasa olulise muudatuse filmi tegelastes: tegelased on rohkem vaatajad ja nägijad kui tegevuse agendid. See, mis nendega juhtub, paistab sageli neid mitte puuduvat. Tegelaste liikumisvõime on piiratud ja neid iseloomustab teatav motoorne abitus (millega Deleuze seletab lapse laialdast ilmumist neorealismlikesse filmidesse: ka laps on täiskasvanute maailmas abitu ja piiratud liikumisvõimega). See aga võimaldab tegelasel seda enam kuulda ja näha. Sellest tuleneb ka igapäevaelu banaalsuste sage kujutamine, sest kuna need alluvad sensomotoorsetele skeemidele, on need on eriti haavatavad stiimuli ja reaktsiooni ahela lõhkumisele, mis viib hoopis uut tüüpi situatsioonini. Üleminek sensomotoorsetelt situatsioonidelt, liikumispildilt (*movement-image*) ja tegevuspildilt (*action-image*) optilistele ja helilistele situatsioonidele toimus astmeliselt ning vahel



olid mõlemad kohal samal ajal. Esimeste kriisi tunnuseks oli nt reisi või „ballaadi“ tüüpi sündemite saganemine ning sündmused, mis vaevu puudutasid tegelasi, kellega need juhtusid.

Veel üks väga oluline muutus oli, et objektid ja keskkonnad omandasid iseseisva ja sõltumatu materiaalse reaalsuse. Keskkond muutus oluliseks mitte ainult vaataja, vaid ka tegelaste eneste jaoks; inimeste ja objektide nägemine ja kuulmine lubas tegevusel ja kirgedel sündida ning igapäevaelu häirida. Meelte töö eelneb tegevusele. Deleuze'i enese sõnadega: „See on nagu tegevus hõljuks situatsioonis, selle asemel et seda lõpplahenduseni viia või tugevdada.“ (Deleuze 2000: 2–4)

Siin on Deleuze toonud välja äärmiselt olulised tunnused mitte ainult neorealismi, vaid ka paljude hilisemate filmide kohta. Oluline on märkida, et Deleuze'i kirjeldatud muutus ei vahetanud üht filmitüüpi täielikult teise vastu välja, vaid pigem lisas ajapildi liikumispildile. Tänapäeva peavoolu kinos on liikumispilt endiselt täies elujõus: seal on aktiivsed kangelased, eesmärgipärane tegevus ja filmiruum, mis on pigem lihtsalt sündmuste toimumispaik (kuigi sageli visuaalselt kirev ja pilkupüüdev) kui iseseisva tähtsusega objekt. Väärtfilmi või autorifilmi kategoorias on ehk aga tänapäevalgi suurem roll just ajapildil ning tegelaste ja tegevuse aeglasemal kulgemisel. Sellest tulenevalt võib ka aeglast filmi leida just sellest voolust ning mitte nt Hollywoodist. Aeglast filmi iseloomustab sageli just see, mida Deleuze peab objektide ja keskkonda iseseisvaks toimimiseks: lisaks ajale intensiivistub tihti ka füüsiline ruum.

Aja ja ruumi omavaheliste seostega on kirjandus- ja filmianalüüsides üksjagu tegeletud. Näiteks on neis kasutust leidnud vene kirjandusteadlase Mihhail Bahtini relatiivsusteoorias ülevõetud „kronotoobi“ mõiste. Kronotoobi kontseptsioon osutab aja ja ruumi olemuslikule lahutamatu seosele, milles ajal on juhtiv roll. Bahtin ise defineerib kronotoopi järgmiselt: „kirjanduses hõlvatud aja- ja ruumisuhete olemuslikku seost me hakkame nimetama kronotoobiks (mis sõna-sõnalt tähendab „aegruum“). /.../ Ilukirjanduse kronotoobis toimub ruumi- ja ajatunnuste kokkusulamine mõtestatud ja konkreetseks tervikuks. /.../ Aja tunnusjooned avalduvad ruumi kaudu, ruum aga leiab mõõtmist ja mõtestamist aja kaudu.“ (Bahtin 1987: 44)

See, et aeg aeglase filmi puhul keskmisest suurema tähtsuse omandab, tundub enesestmõistetav, kuid sageli muutub koos ajaga markeerituks ka ruum. See tundub

üsna loomuliku arenguna, sest kui filmi tegelased muutuvad passiivsemaks, nende liikumisvabadus piiratumaks ning film hakkab rohkem kujutama ajas kulgemist, kuulub ka vaataja aeg ja tähelepanu enam ruumile enesele kui seal toimuvatele sündmustele.

Deleuze'i sõnul on itaalia neorealismi optilised ja helilised situatsioonid tugevalt erinevad traditsioonilise realismi sensomotoorsetest situatsioonidest. Sensomotoorse situatsiooni ruum on juba ette täpsustatud ja eeldab tegevust, mis selles aset leidma hakkab kui kutsub esile reaktsioone, mis sellega sobituvad. Puhtad optilised ja helilised situatsioonid võivad aga aset leida ükskõik millises ruumis, ka tühjas või pidevusetus. Uut tüüpi film pöördub subjektiivse kujutise poole, kuid seab kahtluse alla ka vanad objektiivsuse ja subjektiivsuse kriteeriumid. Visuaalne kirjeldus asendab tegevuse, kuid enam ei ole võimalik ega ka oluline vahet teha, mis selle kirjelduse juures on reaalne või imaginaarne, füüsiline või mentaalne. Kui traditsiooniline realistlik kirjeldus eeldas kirjeldatava objekti iseseisvust, siis neorealistikku tüüpi kirjeldus *asendab* oma objekti, viies selle seega esmalt täielikult imaginaarsuse valda, kuid tuues selles siis välja kogu reaalsuse, mida mentaalsus on võimeline kõne ja nägemise kaudu looma. (Deleuze 2000: 5–7)

Deleuze räägib ka tühjadest ruumidest, mis on kas interjöörid ilma oma asukateta, hüljatud eksterjöörid või maastikud looduses. Need võivad filmis autonoomia omandada ning puhta kontemplatsiooni objektideks muutuda. Lisaks tühjale ruumile või maastikule on olemas ka natüürmordid, millel on eelnevatega palju sarnasusi, kuid mida ei saa nendega siiski võrdsustada. Tühja ruumi iseloomustab eelkõige oma võimaliku sisu puudumine, samal ajal kui natüürmort tähendab objektide kohalolu ja kompositsiooni. Nende funktsioonid võivad aga kattuda, kuna mõlemad võivad näidata aega „oma puhtas olekus“ ning moodustada ajapildi. See on ka koht, kus kinematograafia radikaalselt fotost eristub: filmis on natüürmortidel ja tühjadel ruumidel kestus ning see teebki neist puhtad ajapildid. (Samas, 16–17)

Selle kohta, kuidas aeglane film (tühja) ruumi ja natüürmorti kasutab ning need aja kulgemist kujutama paneb, võib tuua palju konkreetseid näiteid, millest üks võib olla võtte kirikuseinast Veiko Õunpuu filmis „Püha Tõnu kiusamine“ (2009). Kaamera polnud küll liikumatu, kuid võtte illustreerib siiski hästi seda, kuidas mingi objekt

muutub tegevusest sõltumatult oluliseks. Võtte andis edasi aja kulgu ning samal ajal ehk ka mingit metafüüsilist tunnetust ja ajast väljaspool seismist.

Deleuze'i järgi ei laiene puhtad optilised ja helilised situatsioonid tegevuseks ning pole ka tegevuse poolt esile kutsutud. Need peaksid panema vaataja tabama kujutises midagi talumatut ja väljakannatamatut, kuid selle all pole mõeldud mitte sensomotoorsetest situatsioonidest tulenevat agressiooni ja liialdatud vägivalda. Tegemist on hoopis millegagi, mis on liiga võimas, liiga ebaõiglane ja vahel ka liiga ilus ning seega muutub vaataja jaoks talumatuks, sest kujutises on midagi liiga tugevat. Deleuze seostab seda talumatust ilmutuse või nägemusega ning eristab vaataja suhet kujutisse kahe situatsioonitüübi puhul. Puhas optiline ja heliline situatsioon kutsub esile nägemisfunktsiooni, mis on ühel ajal seotud nii fantaasia kui reportaaži, kriitika kui kaastundega. Sensomotoorne situatsioon aga võib olla ükskõik kui vägivaldne, kuid suudab siiski kõigega toime tulla ning kõik välja kannatada, kuna on suunatud pragmaatilisele visuaalsele funktsioonile. (Deleuze 2000: 18–19)

Taolist vahet kahte tüüpi filmisituatsioonide vahel on kerge märgata ka praegustes filmides. Kiire tempoga peavoolufilmid võivad olla küll väga vägivaldsed ning äärmiselt leidlikud selle vägivalda kujutamises (nt võitlusstseenid, plahvatused, tagaajamised jms, mis on tehnika arengu tõttu palju laiemad võimalused saanud), kuid kipuvad vaatajat üsna kiiresti vägivaldaga harjutama. Vägivald autori- või väärtfilmikinos on aga teist tüüpi ning tihti palju mõjusam. Loomulikult ei ole siin tegu ühtse kategooriaga. Näiteks võib eristada vägivalda kujutamist nn sotsiaalse sõnumiga filmides, mis tegelevad ühiskonna pahupoole ning selle hammasrataste vahele jäänud inimestega ning teisalt kunstilisemates või kontseptuaalsematest filmides. Esimestes pole enamasti tegemist sellega, mida Deleuze nimetas optiliseks ja heliliseks situatsiooniks — seal on tegevus tavaliselt üsna konkreetne ega pööra niivõrd tähelepanu filmi vormile kui just sisule ja sotsiaalsetele järeldustele. Näiteks sobivad siinkohal paljud Põhjamaade sotsiaalsed draamad ja perekonnadraamad. Teises tüübis kohtab sagedamini filme, mida võiks nimetada aeglaseks. Need pööravad rohkem tähelepanu vormilisele küljele, kujutisele enesele ning filmi meelelisele tajumisele. Seal võib leida ka Deleuze'i optilised ja helilised situatsioonid. Rääkides vägivalda kujutamisest taolistes filmides, sobib näiteks Kim Ki-ducki film „Pietà“. Seal puudub vägivald peavoolu filmidele omane selge põhjuslikkus ja motiveeritus, filmi

iseloomustab aeglane kulgemine ja pidev pinge. Film on äärmiselt vägivaldne, kuigi konkreetseid vägivallaepisoode näeb vaataja väga vähe. Filmi tempo muutub pideva pinge tõttu „halastamatult“ aeglaseks ega too vaatajale pärast hirmuhetki kergendust. Tihti püsib pinge just selle najal, et helilised situatsioonid muutuvad domineerivaks: vaataja teab, mis toimub, kuid ei näe seda ning seda on kohati märgatavalt raskem välja kannatada kui *action*-filmide „sirgjoonelist“ vägivalda.

Deleuze seostab puhtaid optilisi ja helilisi kujutisi paigaloleva kaameraga, kuid rõhutab, et need mitte ei peata liikumist täielikult (ei tegelaste ega kaamera puhul), vaid panevad tajuma liikumist teist tüüpi kujutise kaudu varasema sensomotoorse kujutise asemel. Liikumispilt ei kao, vaid jäb eksisteerima paljude dimensioonidega kujutise esimese dimensioonina. Kui liikumispilt oli seotud kaudse kujutisega ajast (*indirect image of time*), siis optiline ja heliline kujutis on otseselt seotud ajapildiga, mis on liikumise endale allutanud. Seega pole aeg enam liikumise mõõt, vaid liikumine on aja perspektiiv. (Deleuze 2000: 22)

Deleuze'i sõnul pole üleminekul ajapildile sensomotoorne skeem enam töös, kuid samas pole see ka ületatud. See on seestpoolt purustatud, mis tähendab, et tajud ja tegevused pole enam omavahel seotud ning ruumid pole enam ei koordineeritud ega täidetud. Tegelased on puhtad nägijad, kes on määratud ringi hulkuma või teekonnale asuma. (Samas, 40–41)

Deleuze pöördub oma teoses korduvalt Henri Bergsoni poole. Ta toob välja Bergsoni eristuse kaht tüüpi „äratundmise“ vahel: automaatne või harjumuslik (*automatic or habitual*) äratundmine ning tähelepanelik (*attentive*) äratundmine. Esimese puhul laieneb tajumine liikumiseks ning põhineb kasulikkusel, teisel juhul aga ei ole võimalik taju laiendada ning peab pidevalt objekti juurde tagasi pöörduma, samas kui esimese äratundmise puhul liigutakse pidevalt uute objektide juurde. Esimesel juhul tajutakse asja sensomotoorset kujutist, teisel juhul optilist ja helilist kujutist, mille kaudu moodustatakse kirjeldus. See kirjeldus, mis pole enam orgaaniliselt objekti funktsioonist lähtuv, kaldub objekti enesega asendama, valides välja vaid selle teatud tunnused.

Sensomotoorse kujutise rikkus on Deleuze'i sõnul aga vaid näiline ning tuleneb sellest, et see seostab asjaga palju temaga samal tasapinnal olevaid teisi asju, mis kutsuvad esile samu liikumisi. Sensomotoorne kujutis annab tõhusalt edasi seda, mis meid huvitab või

tegelasega suhtesse astub. Optiline ja heliline kujutis aga on seotud tegelasega, kes enam ei oska või ei suuda situatsioonile reageerida. See kujutis toob asja tema olemuslikku ainulisusesse, mis on tõeliselt rikas, samal ajal kui sensomotoorne kujutist näitab asja kui sellist. Optiline ja heliline kujutis ei astu suhtesse mitte liikumisega, vaid „meenutuspildiga“ („*recollection-image*“), unenägudega või mõtetega, mis kõik asuvad objekti erinevatel tasapindadel. (Samas, 44–46)

Hiljem, samuti Bergsoni kommenteerides, ütleb Deleuze, et aeg paneb üheaegselt oleviku mööduma ja säilitab eneses mineviku. Seega on olemas juba kaks võimalikku ajapilti, millest üks põhineb minevikul, teine olevikul. Minevikku ei tohi aga segi ajada mentaalselt eksisteeriva meenutuspildiga: tegu on ajas säilitatud virtuaalse elemendiga, kus puhas meenutus muutub nähtavaks meenutuspildi kaudu. Meenutuspildil poleks aga minevikust jälgegi, kui selle seeme ei paikneks minevikus, muutes mineviku eeleksisteerivaks. (Samas, 98) Meenutuspilt ei tähenda seega mitte tagasivaadet (*flashback*'i), vaid abstraktsemat ja tunnetuslikumat mineviku pidevat kohalolu olevikus. Deleuze'i filmifilosoofilise arutluse konkreetsemaks muutmiseks tasub meenutada näiteks Sulev Keeduse filmi „Somnambuul“ (2003), mille puhul võib tõepoolest rääkida mineviku pidevast kohalolust ja pre-eksistentsist. Samuti võib öelda, et unenäod, minevik ja mõtted moodustavad selles filmis kujutise erinevaid tasandeid.

Deleuze eristab kujutise puhul kaht režiimi: orgaanilist ja kristalset (*crystalline*) ehk üldisemalt kineetilist ja ajalist (*chronic*). Neid eristavad kolm aspekti. Esimene on kirjeldus, mis võib olla orgaaniline (kirjeldus edastab objekti nii, et eeldab selle iseseisvust) või kristalne (asendab oma objekti, moodustab selle). Teine aspekt sõltub esimesest ning selleks on reaalse ja imaginaarse suhe. Orgaaniline kirjeldus eeldab reaalsuse äratuntavust, kristalne aga kuulub pigem imaginaarse valda, sest ei allu tavapärastele loogilistele seostele. Kolmas aspekt puudutab narratsiooni. Orgaaniline narratsioon hõlmab sensomotoorse skeemi arengut, mille tulemuseks on situatsioonile aktiivselt reageerivad tegelased. See on tõepärane narratsioon, mis väidab end olevat tõene isegi fiktsiooni puhul. Kristalne narratsioon aga tähendab sensomotoorse skeemi kokkuvarisemist. Seal on tegemist puhaste optiliste ja heliliste situatsioonidega, mille puhul tegelased ei reageeri või ei saa reageerida, sest neist on saanud vaatlejad. Seega võib liikumine muutuda väga minimaalseks ja nii tegelane kui võtte võivad jääda

liikumatuks. Kuid liikumine võib muutuda ka liialdatuks ja sihituks ning sel juhul saavad need liikumise anomaaliad ise oluliseks. (Deleuze 2000: 126–128)

Seda erinevust narratsioonitüübis võib tihti näha peavoolukino ja aeglase filmi vahel. Aeglase filmi tegelased on sageli passiivsed ja tegutsemisvõimetud. Nad ei ole peavoolu filmide aktiivsed kangelased ega ka „inetud pardipojad“, keda lõpuks edu saadab. Aeglase filmi tegelased on sageli maailmaga kokkusobimatud mingil sügavamal tasandil ning see sobimatus on fundamentaalne. Nad võivad olla ka saamatud või abitud ja lihtsalt sündmuste vooluga kaasa kulgeda või hoopis teha pidevalt äparduvaid katseid kontrolli enda kätte võtta (Deleuze'i kaootiline liikumine). Eesti filmidest sobivad taaskord näiteks Veiko Õunpuu ja Sulev Keeduse tegelased, kes kõik ühel või teisel viisil oma keskkonnas hakkama saada ei suuda või sellest midagi enam soovivad.

Kokkuvõtlikult võib öelda, et Deleuze'i ajapildi omadused kattuvad suures osas sellega, mida käesolevas töös on nimetatud aeglaseks filmiks. Aeg saab taolistes filmides juhtivaks ja allutab endale liikumise. Tegelased muutuvad tegutsejatest nägijateks ja vaatlejateks, sest nende nende liikumisvõime on piiratud. Filmiruum, selle objektid ja keskkonnad omandavad iseseisva, tegevusest sõltumatu väärtuse. Kirjeldus, mille kujutis oma objektist annab, kaldub objekti endaga asendama ning sellest teatud aspekte välja valima ega pole enam tavamõistuslikult loogiline. Erinevus „kiiretest“ filmides on nähtav nii vormi (natüürmort, staatilised võtted) kui sisu (narratiivi) tasandil.

#### **1.4. Laura Mulvey: paigalseis ja viivitus**

Teoses „Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image“ (2006) arutleb filmiteoreetik Laura Mulvey paigalseisu ja viivituse üle filmis. Tema rõhuasetus on eelkõige sellel, kuidas tehnoloogia areng lubab vanu filme uuel viisil vaadata ja analüüsida ning märgata neis detaile, mis varasema vaatamiskogemuse juures paratamatult tähelepanuta jäid, kuid oluline osa tema arutlustest on rakendatav ka aeglasele filmile. Paljuski räägib ka Mulvey ise paigalseisust ja viivitusest filmis eneses, mitte vaid selle hilisemast aeglustamisest.

Mulvey sõnul on nüüd, kui filmivaatamise kogemus pole enam piiratud kinosali ja 24 kaadriga sekundis, võimalik pöörduda uuesti filmiajaloo poole. Mingi fragmendi juurde tagasi pöördumine ja selle kordamine katkestavad filmi voolu ja lükkavad edasi selle

arengu ning nii on võimalik avastada filmi keeruline suhe ajaga. Mulvey rõhutab siiski, et näha kino viivituse kaudu tähendab näha seda, mis seal tegelikult juba olemas on, kas siis silmanähtavalt eksperimentaalsetes filmides või peidetumalt suures hulgas muudeski. Viivituse kino (*delayed cinema*) töötab korraga kahel tasandil, millest esimene on filmi voolu reaalse aeglustamise akt, teine aga viivitus ajas, mille jooksul mõni detail on jäänud märkamatuks ja ootab avastamist.

Mulvey sõnul on nii kinol kui fotograafial privilegeritud suhe ajaga, sest need säilitavad endas oma registreerimise hetke. See on seotud fotograafilise indeksi küsimusega, millest kõneldes Mulvey pöördub Peirc'i märgiteooria poole. Indeks on märk, mille on tekitanud see sama „asi“, mida märk representeerib. Objekt kirjutab oma märgi mingisse kindlasse ajahetke ning selle kaudu on indeksil eriline suhe ajaga, oma tekkemomendi ning kestusega. Ka on indeksil füüsiline suhe oma objektiga. (Mulvey 2006: 7–9)

Mulvey järgi jätab liikumine üldiselt mulje pidevast olevikust (*now*), paigalseis toob aga nähtavale mineviku (*then*). Filmi ja foto ajaliskus on erinevad, kuigi nende indeksikaalne staatus on sama. Foto on eranditult seotud hetkega, millal see tehti, liikuv pilt on aga kontiinum, mis on seotud teatud mustri ning kontinuaalsusega. Montaaž rakendab filmile peaaegu alati oma ajalise dünaamika, samas kui foto on üks ajaloolisest ajast välja rebitud hetk. Liikuva pildiga on alati seotud kestus, algused ja lõpud ning mustrid nende vahel. (Samas, 13–15)

Mulvey sõnul viivitus mitte ainult ei too paigalolekut (*stillness*) nähtavale, vaid muudab ka tavapärasest lineaarset narratiivset struktuuri, fragmenteerides selle järjepidevust. (Samas, 26) Seisatud kujutisest võib leida kauneid või tähenduslikke momente, mis jäävad kujutist mõjutama ka siis, kui liikumine on taastunud. (Samas, 28) Seda mõtet tasuks laiendada kaugemalegi kui vaid mehaaniline filmi seiskamine. Paljudes filmides võib näha võtteid või kaadreid, mis narratiivi edasi ei vii, kuid filmile siiski visuaalselt või tähenduslikult palju juurde annavad. Näiteks toimivad nii linnavaated Daniel Aragão filmis „Õnn kaasa, kallid“ („*Boa sorte, meu amor*“, 2012). Siin ei ole tegu stoppkaadriga ega filmivoolu seiskamisega füüsilises mõttes, kuid narratiiv on sellest hoolimata viivituse või paigaloleku seisundis. Taolised narratiivi arenguga otsest seost mitteomavad võtted aeglustavad filmi tempot, kuid annavad sageli filmile midagi olulist

juurde. Tegu võib olla visuaalse naudinguga kujutisest enesest kui ka mingi tähendusliku nüansiga. Näiteks võivad taolised võtted mingil moel avada tegelaste vaimse seisundi või nende tegevuse tagamaid, kanda endast teatud emotsionaalset tooni, olla metafooriks vms.

Mulvey järgi on kinol kaks poolust. Neist üks on selle materiaalne substants: tselluloidriba, mis jookseb läbi projektori (Mulvey räägib siinkohal veel digitehnoloogiaeelsest filmikunstist), teine aga lummavad kujutised, mis jooksevad ekraanil. Kui suurem osa (mängu)filmidest on püüdnud näidata end iseseisvana oma materiaalsest poolest, siis paljud avangardfilmid on pidevalt püüdnud filmi mehhanismi ja materjali nähtavale tuua. Siin pole küsimus aga mitte ainult materjalis, vaid fundamentaalses vastanduses liikumise ja paigalseisu vahel ning nende erinevas suhtes aega. Liikumise illusioon laieneb aega, kestusesse, paigalolev kaader aga, kui seda korratakse, loob illusiooni paigalseisust, stoppkaadrist. Paigalolek võib osutada liikuvale kujutisele kui filmiribale, selle algsele fotograafilisusele ja salvestamise hetkele. (2006: 67). Seega, kuna film koosneb liikuma pandud üksikkaadritest, on see liikumine tegelikult illusioon, kuid samal ajal on illusioon ka stoppkaader, sest filmilint projektoris jookseb pidevalt edasi, korrates sama kaadrit.

Mulvey sõnul sobitub kinole omane edasisuunatud ja lahti rulluv liikumine hästi narratiivi jaoks oluliste elementidega: lineaarsuse, põhjuslikkuse ja metonüümiaga. Narratiivi peamist ja keskset osa iseloomustab tung edasi liikuda, lõppudele ja algustele on aga omane seisak. Narratiiv vajab käimalükkavat jõudu ning langeb hiljem sageli tagasi inertsusesse. Kinokujutis toimib sarnaselt: algselt on tegu paigalseisuga, siis viivad kaamera liikumine ja tegelane lugu edasi ning lõpuks naaseb paigalseisu esteetika nii narratiivi kui ka filmi enesesse. Surm kui kujund hõlmab endasse narratiivse paigalseisu, stoppkaader ja surm narratiivis segunevad. Siduvaks on siis Freudi surmatungi kontseptsiooni, mis sisaldab endas iha lõpu järele kui algsemasse seisundisse naasmise vahendit. (2006: 69–70) Taolist ringi algsest paigalseisust kuni lõpus ootava surmani, mis omakorda viib ehk tagasi mingisse varasemasse ja algsemasse seisundisse, võib näha ka Béla Tarri „Torino hobuses“. Tegelaste päevade ühetaolist kulgu võib vaadata algse paigalseisuna; film algab sealt, kus see rutiin lõhutud saab ning ilmuvad „sündmused“. Lõpuks jõuab film aga totaalse lõpu ja paigalolekuni, mida võib filmi sisust tulenevalt võrrelda seisundiga enne maailma loomist.



Laiemalt vaadates võib filmi algset paigalolekut näha ka selles, et filmid algavad tihti mõne pika ja staatilise võttega. Kaadris on miski, mille seost järgneva narratiiviga veel ei teata või millel seda seost polegi. Kui aga näidatakse tegelast, siis sageli kas liikumatuna või hoopis igapäeva „mittesündmustest“ haaratuna. Alles pärast seda algset staatilisust algab liikumine, tegelane muutub aktiivseks, midagi juhtub, kaamera hakkab liikuma. Siinkohal sobib näiteks Veiko Õunpuu „Sügisballi“ algus. Sageli film ka lõpeb mõne taolise võttega, tegevus katkeb (kas ootuspäraselt või üllatavalt) ning tekib seisak. Ka vaataja jaoks võib see olla emotsionaalne paigalseis, tühjus, mis jääb narratiivi lõpu ja tavaellu naasmise vahele.

Mulvey toob välja kaks suurt konventsiooni, mille abil narratiiv lõpetatakse ning lool seisakusse naasta lubatakse. Nendeks on abielu ja surm. Abieluga lõppevad süžeed toovad endaga tihti kaasa ka topograafilise seisaku, kui kangelane pärast seiklusi kodu loob ja paigale jääb. Surmaga lõppevates narratiivides kahekordistab tegelase surm filmi enese jõudmist paigalolekusse. (2006: 71–72)

Mulvey osutab ka viivituse seosele pingega, tuues näiteks Alfred Hitchcocki „Psühho“ (1960). Viivitused lükkavad edasi sündmust, mille tulekut võib juba ette näha ning samuti pikendavad need tegelase teekonda läbi kummastava (*uncanny*). (Samas, 99) Seega film pingelise situatsiooni tekkides ka aeglustub narratiivselt ning pinge omakorda võimendab seda aeglustumist. Pinge ja aegluse seost sai põgusalt mainitud juba ka Gilles Deleuze’i ja väljakannatamatu kujutise juures.

Mulvey kommenteerib Peter Brooksi arutlust korduse rollist (surmatungiga tegelevas) narratiivis, mis hoiab teksti selle ettepoole suunatud liikumises tagasi. Narratiiv ei saa järgida kõige lühemat teed algusest lõppu, sest sel juhul sulanduksid algus ja lõpp kokku ning narratiiv liiguks elust kohesesse surma. Narratiivne vorm, mille viivituspõhimõte võtab, võib olla väga erinev. See võib olla nii pinge esteetika, kõrvalepõige või juhuslik lonkimine. Viimase juures osutab Mulvey Deleuze’i poolt välja toodud liikumispildi lödvenemisele või nõrgenemisele. (2006: 124–125) Ta jätkab Deleuze’i ajapildi kontseptsiooni reflekteerimist, rääkides samuti itaalia neorealismist, mis kerkis Teise maailmasõja šokist. Selle tagajärjel hakkas tegevuse loogikast kantud filmi esteetika murenema ning leidma filmikujutisi hoopis kõigest sellest, mis kaamera ette parasjagu jäi. Tegevusest jäänud tühja koha täitis ruum, võttepikkus suurenes ning

aja kohalolek sai ekraanil nähtavaks. Võtte pikkus viis vaataja tähelepanu filmi olevikule, kuid tegevuse puudumine omakorda seadis publiku vastamisi filmi ülesvõtmise ajaga. Sellele minevikutunnetusele leidis tihti vaste ka sisutasandil, kus võis näha varemeid ja jälgi varasemast ajast (nt Rossellini filmides). Mulvey jõuab samuti välja Bazini seisukohani pika võtte, mõtte ja vaataja aktiivsema kaasatuse seosest. (Samas, 129–130)

Oluline on eristada filme, kus viivitus pikendab vaid teed vältimatu ja ette teada oleva lõpplahenduse poole ning teisalt filme, kus viivitus annab võimaluse alternatiivsetele narratiivsetele võimalustele, asendades iha lõpu järele. (Samas, 144) Esimesse kategooriasse kuulub peavoolufilm, kus pingelised hetked ja narratiivsed arengud nende vahel on enamasti kindla käega konstrueeritud, et vaatajas soovitud emotsioone esile kutsuda. Ehk ei ole taoliste filmide lõpud tänapäeval enam nii eranditult ette teada kui varem, kuid vaataja mõjutamise mehhanismid on endiselt väga konventsionaalsed ning viivituse kui võtte kasutamine neist konventsioonidest lähtuv. Teise kategooriasse võib paigutada aeglase filmi, mille puhul viivitus on üks peamisi konstruktiivseid printsiipe. Seal on viivitusel omaette väärtus, sest sellest tulenevad narratiivsed või vormilised arengud ise võivad olla filmi keskseks mehhanismiks. Üldiselt on vaid viimasel juhul tegemist aeglase filmiga sellel kujul, millele keskendub käesolev töö. Vaid siis, kui aeglusest või viivitusest saab filmis üks peamisi konstruktiivseid printsiipe, saab rääkida aegluse poetikast.

Mulvey sõnul toovad peatamine, kordamine ja tagasipöördumine kaasa pausi, mis jätab ruumi mõttele ning stseeni detailsemale lugemisele nii otseselt filmilises kui ka laiemate tähenduste ja konnotatsioonide mõttes. (2006: 154) Kuigi mõeldud on filmi voolu peatamist, kehtib see eelnimetatud võtete puhul ka siis, kui need kuuluvad algusest peale filmi enesesse. Siiski peab ka siin lisama, et tegu pole vaid nn väärtfilmile omaste võtetega. Vahel on teatud selgelt aeglustavad võtted lausa lahutamatud mõnest üsna lihtsakoelisest filmitüübist. Ka Mulvey räägib liialdatud žestidest ja „tardunud momentidest“ melodraamas ning nimetab neid melodraama esteetika osaks. (2006: 155) Selle alla kuuluvad seebiooperitest tuttavad „venitused“, kus pärast dramaatilist momenti pikalt ja staatiliselt tegelaste ilmeid näidatakse. Sündmuste arenemise tempo poolest võib ka need teosed paigutada narratiivse aegluse kategooriasse, „tardunud

momentide“ ajal omandavad need lisaks veel vormilise aegluse, kuid pole siiski käesoleva töö teemaks.

Üldiselt toimib viivituse mehhanismina igasugune lähivõte. Seda nii melodraamas/seebiooperis kui ka teistes filmitüüpides. Mulvey sõnul aeglustab lähivõte filmi tempot, et lubada tegelase näo vaatlemist ning selle hetkelist „omamist“. Lähivõte eraldab oma objekti loo üldisest voolust ning piirab liikumist nii piiratud ruumi kui kindla valgustuse tõttu. (2006: 163–164) Mulvey räägib siinkohal staari kujust filmis, kuid lähivõtte sisu toimib samal viisil filmikunstis tervikuna. Erineb küll nii põhjus lähivõtte tegemiseks kui selle abil kommuniqueeritav sisu. Võrrelda võiks nt äsjamainitud „tardunud momente“ melodraamades ning lähivõtteid tegelase näost Ingmar Bergmani filmis „Persona“ (1966) Kui esimesed sageli lihtsalt venitavad ja täidavad aega, siis teise puhul on lähivõtted üks filmi olulisim ülesehituslik printsiip, millega kaasnevad küsimused inimese identiteedist ning „maskidest“, mille taha ta võib varjuda.

Viivitusel ja paigalseisul on filmis seega kanda mitmeid funktsioone. Tegemist on igal juhul filmi aeglustavate võtetega, kuid erinevad filmid rakendavad neid võtteid erineval viisil. Peavoolufilm kasutab neid enamasti piiratumas ulatuses ning üsna konventsionaalselt, avangardsem kino aga laiendab tihti aeglustavate võtete funktsioone ja nende kasutamise ulatust. Sageli võivad need võtted muutuda filmi vormilises ja/või sisulises ehituses nii domineerivaks, et on põhjust rääkida aeglasest filmist. Mulvey rõhutab korduvalt (2006: 185, 192) viivituse seost filmi esteetikaga. Viivitus juhib tähelepanu filmi esteetikale ning materiaalsusele (millest ja kuidas on film „tehtud“) ning võib rääkida ka „viivituse esteetikast“ kui omaette nähtusest.

## 2. Aegluse poeetika

Kui eelnev peatükk käsitles aeglust filmis eri teoreetikute arutluskäikude olulisemate momentide kaudu, siis järgnevalt tuleb käsitlusele aeglus eksplitsiitselt: selle olemus, funktsioonid, tähendus ning suhe vaatajaga.

### 2.1. Mis on aeglus?

Nagu sissejuhatuses juba mainitud, ei saa aeglase filmi definitsioon olla väga ühene ega kindlalt fikseeritud. Kehtima jääb jaotus aeglase narratiivi ja aeglase kujutamise vahel ehk teisisõnu võib rääkida aeglasest loost ja aeglasest diskursusest. Loo ja diskursuse või sisu ja vormi vahel valitsevad ajalised suhted võiks esitada järgmiselt:

- a) aeglane sündmustik + aeglane näitamine
- b) aeglane sündmustik + kiire näitamine
- c) kiire sündmustik + kiire näitamine
- d) kiire sündmustik + aeglane näitamine

Aeglane film *per se* on ülatooduist esimene. Sellised filmid on tavaliselt intuitiivselt äratuntavad ning ei teki küsimust, mis filmi täpselt aeglaseks teeb ja mil viisil. Aeglaseks filmiks selle puhtal kujul võib pidada Béla Tarri „Torino hobust“, mida ka eelpool juba näiteks toodud on. Variant c) on aga n-ö kiire film, kus lugu areneb tempokalt ja dünaamiliselt ning seda kannavad edasi lühikesed võtted. Selle filmitüübi näiteks sobib iga tavapärane põnevusfilm vm peavoolu kino esindaja. Variandid b) ja d) on nende kahe tüübi kombinatsioonid, mida narratoloogia alapeatükis samuti juba mainitud sai.

Vormilise aeglusega on olukord lihtsam, kuid „narratiivse aegluse“ mõistet peaks pikemalt avama. Eelpool toodud narratoloogiline vaade käsitles seda, milline on kujutatud sündmuste eneste kestus võrreldes nende kujutamise kestusega (1. sündmused võtavad kauem aega kui neist jutustamine, 2. sündmused võtavad vähem aega kui

jutustamine, 3. sündmuste ja neist jutustamise aeg on võrdsed). Narratiivi aeglusest rääkides sai mainitud, et see on aeglane siis, kui sündmusi on vähe või nende areng on aeglane. Ilmselt ei vii kuhugi narratiivse aegluse defineerimine loo kestuse järgi. Lugusid on kõige erinevama pikkusega, alustades vaid tunni või paari jooksul toimunud sündmuste kujutamisest kuni mitmest põlvkonnast või lausa mitmest ajastust jutustamiseni. Vormiliselt aeglane (peamiselt pikkadest võtetest koosnev) film õnnestuks teha ilmselt mõlemast äärmusest, kuigi äärmiselt pikka ajavahemikku kujutades kannataks ilmselt loo arusaadavus või oleks film tervikuna väga pikk. Produktiivsem viis narratiivse aegluse ehk „aeglase looga“ tegelemiseks olekski ilmselt just põhjuslikkuse ja sidususe kahanemine narratiivis. See haakub eelpool käsitletud Gilles Deleuze'i analüüsitud filmitüübiga, kus tegude asemel saab oluliseks tajumine, tegelased muutuvad passiivsemaks, põhjuslikkus ja loo dünaamika lõdveneavad ning oluliseks saab kulgemine läbi ruumi.

Matthew Flanagan toob välja tunnused, mida paljud aeglased filmid jagavad. Nendeks on pikkade või väga pikkade võtete kasutamine, detsentraliseeritud või kahanenud tähtsusega jutustamise viisid ning vaikuse/vaikelu ja argipäeva rõhutatud olulisus (2008). Ka siin korduvad samad tunnused: loo enese (sündmuste ja nende sidususe) tähtsus kahaneb ning oluliseks saab ümbritseva kujutamine. Võib öelda, et kui „kiire narratiiv“ tähtsustab just lugu, ehk seda „mis toimub“, siis „aeglane narratiiv“ peab oluliseks pigem näitamist/vaatlemist, keskkonda ja atmosfääri. Ka „Torino hobuse“ põhirõhk on eelkõige argipäeval ning filmi metafüüsiline pool on vaatajale antud just tegelaste argipäevas toimuvate järkjärguliste muutuste kaudu. Sama faabulat (maailma lõppu) saaks väga edukalt käsitleda ka Hollywoodi katastrooffilm, kuid erinevus kahe filmi vahel oleks fundamentaalne. Aeglane narratiiv on see, kus levinud arvamuse kohaselt „midagi ei toimu“. Mõneti on see arvamus põhjendatudki, sest see, mis „toimub“ pole neist filmides sageli tõesti peamine. Flanagan'i sõnadega: „Mis puutub loo jutustamisse, siis draama, tulemuste ja psühholoogilise motivatsiooni hegemoonia on järjekindlalt lõdvendatud, jõudes punkti, kus kõik (sisu, esitus, rütm) saavad representatsioonis võrdseteks“ (2008).

Flanagan'i arvates on ülalpool toodud tunnuste üsna selget domineerimist arvestades põhjust rääkida mitte vaid abstraktsest „aeglusest“, vaid terviklikust *aegluse esteetikast*, mis toimib nii vormilisel kui struktuuralsel tasandil (samas). Ilmselt on see, mida

Flanagan peab silmas aegluse esteetika all sisuliselt sama, mida käesolev uurimus nimetab aegluse poetikaks. Arvestades seda, et ka Flanagan ise mainib terviklikku struktuurilist ülesehitust, tundub parem jääda „poetika“ termini juurde, mis katab paremini aegluse kui filmi ehitusliku printsiibi tähendust.

See, mida Flanagan kirjeldab aegluse esteetika all, kattub eelnevas peatükis esitatuga.

Flanagani ütleb:

Vabastatuna äkiliste kujutiste üleküllusest ja visuaalsetest tähistajatest, millest koosneb märkimisväärne hulk laiatarbekinost, oleme vabad lubama endale rahulikku panoraamitaju; pikkade võtete ajal oleme kutsutud laskma oma silmadel uidata kaadri raamides, märgates detaile, mis jääksid varjatuks või vaid vihjamisi esitatuks kiirema jutustamise vormi puhul (2008).

Sellest iseloomustusest võib leida nii André Bazini kirjeldatud pika võtte, Laura Mulvey teemaks olnud rikkalikuma detailitaju viivituse või paigalseisu kaudu kui ka Gilles Deleuze'i rõhutatud vaatlemise ja keskkonna tähtsustumise.

Aegluse esteetika ja aeglase kino termineid kasutab ka Thomas Elsaesser artiklis „Stop/Motion“, milles ta käsitleb peamiselt filmikunsti ja muuseumi suhteid. Elsaesseri sõnul:

.../ „aegluse kino“ näeb end kui reaktsiooni „kiirendatud pidevusele“ (*accelerated continuity*), kus aeglus — ükskõik mil viisil väljendatud või representeeritud — saab organiseeritud vastupanu aktiks: just nagu „aeglane toit“ on reaktsioon nii kiirtoidu mugavusele kui ühetaolisusele .../ (2011: 117).

Ta toob välja aeglase või „vaatleva kino“ („*contemplative cinema*“) erinevused kassahittidest: kui viimased asetavad rõhu liialt füüsilisele tegevusele, vaatlemängule ja vägivallale, siis aeglane kino vastab sellele pikkade võtete, vaiksuse jälgimise ja tähelepanu pööramisega detailidele. Aeglane kino pöörab tähelepanu sisemistele liikumistele enam kui väljapoole suunatud rahutusele ning rõhutab tahtlikku või kõhklevat žesti enam kui tegelase või liikumist otsustavust. (Samas, 117)

Elsaesser rõhutab siiski, et aegluse esteetika ei tohiks jääda pelgalt vastupanuaktiks tänapäeva elu kiirendatusele. Kunst ei peaks olema vaid kompensatoorne praktika, vaid iseseisev „aegluse poliitika“, nagu seda on nimetanud Eivind Røssaak, kelle teost Elsaesser oma artiklis kommenteerib. Paigalolemine ei peaks tähistama mitte liikumise puudumist või selle peatamist, vaid „arreteerimist“ koos kõigi selle sõna poliitikale ja võimule viitavate konnotatsioonidega. (Samas, 115)

Järgnevalt võikski kokkuvõtlikult välja tuua siiani leitud tunnused, mille abil on võimalik määratleda aegluse poeetikat:

- pikkade võtete kasutamine
- filmiruumi ja/või selle objektide tähtsustumine
- narratiivse loogika ja põhjuslikkuse lõdvenemine
- loo ja selle sündmuste tähtsuse kahanemine
- aktiivsete kangelaste asendumine passiivsemate vaatlejate või kulgejatega
- sage argistseenide või „väikeste“ sündmuste ja detailide kujutamine
- avarama tõlgendusruumi jätmine vaatajale

See nimekiri ei pretendeeri ammendavusele ning kindlasti ei tähenda see, et aegluse poeetikast saaks rääkida ainult nende filmide puhul, milles esinevad korruga kõik nimetatud tunnused. Näiteks ei pruugi aeglane film sugugi tegeleda peamiselt argielu kujutamisega: samu vahendeid kasutades saab samahästi kujutada väga tavatuid sündmusi ja keskkondi. Näiteks võib tuua üsna sürreaalse sisuga filmi „Viies aastaeg“ („*La cinquième saison*“ 2011, režissöörid Peter Brosens, Jessica Woodworth), mis kujutab elu ühes külas pärast seda, kui kevad ühel aastal lihtsalt ei saabu. Huvitavat kombinatsiooni tavatust ja argisest kujutab endast ka „Torino hobune“: kogu film on küll edasi antud tegelaste äärmiselt rutiinse igapäevaelu kaudu, kuid filmi keskne sündmus ise on realismist kaugel.

Ka Flanagan rõhutab, et aegluse esteetika kontseptsioon on relatiivne ning eristus kiirete ja aeglaste filmide vahel tuleneb variatsioonist stilistilise esituse tempos ja narratiivi arengus (2008).

## 2.2. Aegluse funktsioonid

Nagu varem juba mainitud, võib aeglusel olla filmis erinevaid rolle. Mitte alati ei pruugi olla tegu aegluse poeetika kui filmi läbiva ülesehitusprintsiibiga. Aeglust võib kasutada näiteks võttena muidu kiire tempoga filmis (ja ka vastupidi — aeglane film võib ühel hetkel kasutada kiiret montaaži mingi kindla osa rõhutamiseks). Viktor Šklovski räägib kunstist kui võttest objekti tajumise kummastamiseks ja deautomatiseerimiseks. Selle kaudu asendub millegi tavapärane äratundmine ja harjumuslik kategoriseerimine teose kunstilise läbitajumisega. (Šklovski 1993)

Aeglust saab võttena käsitleda kahel erineval viisil. Esiteks võib rääkida aeglusest võttena filmide kui tervikute tasandil: tänapäeva kino peavool tähendab kiire tempoga filmi, aeglane film mõjub sel taustal seega kummastavalt, teravdab vaataja taju ning juhib selle tavapärasest erinevate filmi aspektide juurde. Samas võib muidugi ka öelda, et väärtfilmide hulgas aeglus kuidagi märkimisväärselt normist hälbiv ei ole, sest selles kategoorias esineb aeglasi filme suhteliselt palju. Teine tasand on aga aegluse või aeglustamise kasutamine võttena ühe filmi piires. Näideteks sobivad Gérard Genette'i poolt välja toodud loo ja diskursuse suhestamise viisid. Järjestuse kategooriast võisid tempot aeglustada kordavad anakrooniad, kestuse kategooriast venitus (mis võib filmis realiseeruda nt aegvõttena) ja paus (filmis stoppkaader), sageduse kategooriast aga mitmekordne singulaarsus ja korduvus. Kõik need on sageli kasutatud võtted igasuguses filmikunstis, mitte ainult aeglases filmis.

Erinevus tuleb sisse siis, kui film hakkab mõnda neist võtetest kasutama läbivalt või mingil moel väga erinevalt võtte n-ö tavapärasest kasutusest. Sel juhul muutub võtte markeerituks (markeeritusest ning mingi filmielemendi tähendusest seoses taustsüsteemiga vt Lotman 2004: 51–54) ja omandab tähendusliku lisafunktsiooni. Kui muidu on tegu narratiivi diskursiivse organiseerimise lahendusega, siis korduval või läbival kasutusel võib võttest saada ka filmi üks (või lausa peamine) tähenduslik telg. Näiteks võib aegvõtet, stoppkaadrit vms olla kasutatud iga kord, kui kujutatakse mõnd tähenduslikku võtmemomenti. Momendi eriline tähtsus ei pruugigi algul olla arusaadav millegi muu kui vaid ühe teatud võtte kasutuse järgi, mis kordudes hakkab moodustama läbivat struktuuri. Aeglustavaid võtteid võib seega kasutada tavapärase tempoga filmide



puhul narratiivi puudutavate rõhkude asetamiseks, kuid tegu võib vabalt olla ka hoopis visuaalse efekti loomisega.

Huvitav näide aeglustusest kui võttest kiires filmis on nn kuuliaja efekt (*bullet-time effect*), mida Thomas Elsaesser puudutab, kui kommenteerib Eivind Røssaaki uurimust „The Still/Moving Image: Cinema and the Arts“. Kuuliaja efekt aeglustab muidu meeltega tajutamatu liikumiskiiruse pea paigalseisuni ja näitab liikumatut stseeni mitme nurga alt, tähendades seega äärmist ajalist ja ruumilist moonutust. Røssaak on taolise nähtuse juured viinud tagasi nii kronofotograafia kui lausa renessansiaegse skulptuurini (Andrea del Verrocchio Colleoni ratsamonument). Üks peatükk tema uurimusest on pühendatud filmile „Matrix“. „Matrixis“ esineb kuuliaja efekt kolmel korral ning võtab enda alla umbes minuti filmi kogupikkusest, kuid on oma esmakordsest kasutamisest peale (aastal 1999) olnud paljuarutletud klassika nii fännide kui filosoofide hulgas. (Elsaesser 2011: 113–114)

Veel üks aegluse kasutusala filmis on pinge loomine, mida sai juba mainitud nii Deleuze'i kui Mulvey tekstide puhul. Seda kasutavad nii peavoolu- kui ka väärtfilmid. Pinge loomine võib ulatuda kõige primitiivsematest õudusfilmivõtetest kuni äärmiselt painavate stseenideni (Kim Ki-duki „Pietà“). Pinge ei pruugi olla seotud vaid hirmutunde või põnevuse loomisega — see võib tähendada ka teatud meelelise erutuse tekitamist visuaalsete ja heliliste vahenditega, mis ei seostu otseselt sellega, „mis juhtuma hakkab“.

Aeglustavad vahendid võivad kanda ka esteetilist funktsiooni. Selle üheks näiteks on võtted, mis narratiivi edasi ei kanna, kuid on visuaalselt mõjuvad ja kannavad endas antud filmile omast esteetikast. Sellesse kategooriasse võivad kuuluda Deleuze'i mainitud maastikud ja natüürmordid, kus oluliseks saab keskkond ise. Taolised võtted võimaldavad vaatajale visuaalset naudingut, pidamata samas sugugi olema „ilusad“ mingis stereotüüpses tähenduses — meenutada võib näiteks Lasnamäed Veiko Õunpuu „Sügisballis“. Maha Tahir ja Rabi Amir on oma artiklis kasutanud tõlkeanalüüsiks Jan Mukařovski esteetilise funktsiooni teooriat. Nad toovad välja Mukařovski väite, et esteetiline funktsioon ei ole objekti omadus ega eksplitsiitselt seotud ühegi selle omadusega. Esteetilist funktsiooni võib põhimõtteliselt kanda ükskõik mis, sõltumata oma organisatsioonipõhimõtetest, kuid siiski ei sõltu esteetiline funktsioon üksiku

indiviidi eelistustest. Selle funktsiooni kehtestamine ja stabiliseerimine on kollektiivne tegevus. (2008: 140) Esteetilise funktsiooni võimalikkus (ja samas mittekohustuslikkus) iga objekti puhul aitab seletada paljude nn mittekohtade kujutamist filmis ja nende sageli esteetilist mõju. Pikad võtted tühermaast, (linna)keskkonna pahupoolest ja trööstitutest elukeskkondadest pole filmis tavadud, eriti palju kasutavad neid just probleemsete teemadega tegelevad filmid, sh ka paljud aeglased filmid. Sageli need võtted poetiseerivad oma objekti, mis reaalse elukeskkonnana enamikule tegelikult ju ahvatlev poleks. Esteetilisel funktsioonil (kuigi määratud sotsiaalsest kontekstist) paistab siiski mingi piirini olevat ka subjektiivne pool: on ühtede vaatajate jaoks esteetiliselt mõjuvaid filme ja võtteid, mida teised hoopis „masendavateks“ nimetavad. Siit ka üsna radikaalselt erinev suhtumine aeglasesse filmi (ning sageli väärtfilmidesse laiemalt): paljude vaatajate jaoks tunduvad need tonaalsuselt negatiivsed ning seega vaatamiseks ebasoovitavad. Sellest aga lähemalt veel aegluse ja vaataja suhteid puudutavas alapeatükis.

Aeglusel laiemas, kogu filmi poeetikat hõlmavas tähenduses võib olla väga erinevaid funktsioone ja kasutusviise. Üldiselt on aeglust kui filmi konstruktiivset printsiipi rakendavate režissööride huvid, eesmärgid ja ambitsioonid teistsugused kui peavoolukinos. Kassaedu pole nii primaarne, sest vaatajanumbrid on nii või teisiti kassahittide omadest palju väiksemad ning samas saavad need filmid tihti riigipoolset toetust. Seega lähtub aeglase tempo valimine autori kontseptsioonist ning sellest, mida ja kuidas on tema jaoks oluline kujutada. Kuigi üldiselt võib väita, et filmi tempo muutmine keskmisest aeglasemaks suunab tähelepanu filmi vormilisele poolele — sündmuste kujutamise viisile ja nende keskkonnale — siis ei saa vormilisi lahendusi sisust eraldada. Kui midagi näidatakse vaatajale tavapärasest erineval viisil (nt erineva tempoga või erinevas järjestuses), muutub ka näidatav ise ja seega filmi kui terviku tähendus.

Aeglus võib luua vaatajas teatud meeleseisundit, näiteks rahulikku ja vaatlevat, või olla hoopis taotluslikult „veniv“ ja piinarikas, et tugevdada mingil viisil tervikust tekkivat mõju. Aeglus võib olla suunatud eelkõige visuaalsele kogemusele ning selle nihestamisele võrreldes harjumusliku filmikogemusega või olla hoopis sügavalt intellektuaalne ja kontseptuaalne, edastades mõnd kindlat maailma tajumise viisi, filosoofilist kontseptsiooni, mõttelist eksperimenti või sotsiaalset järeldust. Sellega ei

ole aegluse funktsioonid kindlasti lõplikult piiritletud, sest neid (ja nende variatsioone) saab olla sama palju, kui on aeglasi filme endeid.

### **2.3. Aeglus ja tähendus**

Aegluse funktsioonidega on tihedalt seotud ka aegluse poolt tekitatav tähendus filmis. Võib öelda, et igasuguse võtte funktsioon on anda edasi mingit tähendust, kuid alati ei pruugi vaataja teadvuses tekkiv tähendus ühtida filmilooja omaga või hoopis saab vaataja jaoks väga tähenduslikuks miski, mis filmilooja poolt kavatsuslikult rõhutatud ei olnud. Filmi (ja ükskõik millise muu kunstiteose) tähendusest rääkides pole kindlasti peamine tuvastada seda, mida autor „öelda tahtis“, vaid avada teksti enese sisulist ja vormilist ülesehitust ning sellest tulenevaid järeldusi. Iga tekst sisaldab valgeid laike, mille vaataja/lugeja peab täitma. Umberto Eco sõnadega:

*.../ tekst on laisk mehhanism (ja pealekauba kokkuhoidlik ka), mis elab vastuvõtja poolt sinna juurde pandud lisaväärtuse arvelt, nii et ainult erakordse pedantsuse, erakordse pedagoogilisuse või ka repressiivse iseloomu korral komplitseerub tekst kordustest ja üha uuest täpsustustest .../ (Eco 2005: 59).*

Eco järgi moodustub teksti tähendus autori ja lugeja kui tekstuaalsete strateegiate kaudu: empiiriline lugeja konstrueerib teksti põhjal autori kui tõlgendusliku hüpoteesi, empiiriline autor aga loob hüpoteesi mudellugejast, kellele tema tekst on suunatud (samas, 67–69). Kunstilise teksti tõlgendamine on äärmiselt paljutahuline protsess, mille lähem avamine pole käesoleva töö teemaks. Vajalik oleks vaid tuua välja mõned märkused aegluse tähendusloomest filmis.

Juri Lotmani sõnul modelleerib filmikunst maailma ning selle mudeli olemus ja tajutav väärtus sõltub sellest, millises vahekorras on mudeli aegruumiline karakteristika objekti omaga. Mudeli tajutav väärtus on seda suurem, mida suurem on kunstniku vabadus valida modelleerimisvahendeid. Objektiivse maailma kategooriate tõlkimine kunstiteksti keelde peab olema loomeakt, mitte automatistlik ülekanne, et saadaval mudelil oleks sisu ja kunstilist väärtust. Teatavad aegruumilised parameetrid on filmikunstile aga juba peale surutud: võimalik on ainult üks kunstiline aeg, milleks on olevik. Visuaalne tegevus on võimalik, ainult reaalsena, selle jaoks ei eksisteeri tingivat, käskivat, keelavat vms kõneviisi. Filmikunsti ülesanne aga on püüda ületada neid

piiranguid filmiliste vahenditega, mida on praeguseks ka edukalt tehtud. Osatakse erinevaid ajavorme ning ka mittereaalset edasi anda oleviku ja reaalse vahenditega. (2004: 125–127)

See sobitub Šklovski vaatega võttest kui kummastavast ja deautomatiseerivast vahendist (1993). Teose kunstiline väärtus kasvab, kui materjalile on lähenetud ilma automatismita ning objekti tavapärasest tajumisviisi nihestades. Ei saa kaugeltki öelda, et peavoolufilmid kujutaksid aega kuidagi „objektiivselt“ või nii, nagu me seda tavaelus tajume, siiski on need loonud mingid filmilise aja konventsioonid, millega suur osa vaatajatest on harjunud ning mida enamasti tajutakse üsna realistlikuna või ei panda üldse tähele. Selle konventsiooni taustal kerkivad esile kas väga kiired ja äärmiselt fragmenteeritud või siis aeglased filmid. Aeglane film ei pruugi nihestada tajumisviisi niivõrd võrreldes reaalsusega (pikalt maastikku silmitseda on samavõrd võimalik kui lasta pilgul ühest kohast teise hüpelda), kui just filmiliste konventsioonidega, mis tegevust ja selle kujutamist kiirendanud ja fragmenteerinud on, et see vaatajat rohkem kaasa haaraks. Seega kannab aeglane film kui tahtlik valik endaga kaasas teatud konnotatsioone, mida eelmise alapeatüki lõpus juba ka puudutatud sai. Aeglus eksisteerib ainult kiirema tempo taustal ning selle valimine on enamasti teadlik otsus, millega öeldakse lahti vaataja köitmisest kiirete visuaalsete ärrituste abil.

Ka teise vene vormikoolkonna liikme Juri Tõnjanovi jaoks on tähenduslik ja kunstiliselt väärtuslik mitte automaatselt ülekantud, vaid kunstiliselt ümberkujundatud. Tõnjanov rõhutab kino stilistika olulisust: stilistika muudab vaadeldava eseme uueks ja tähenduslikuks kinoesemeks. Tõnjanovi enese sõnadega:

Millele aga tugineb selle *uue* inimese ja *uue* eseme ilmumine? Miks kino stiil neid ümber kujundab? Sellepärast, et iga stilistiline vahend on samal ajal ka tähenduslik faktor. Ühel tingimusel — kui stiil on organiseeritud, kui rakurss ja valgustus ei ole juhuslikud, vaid kujutavad endast süsteemi. (Tõnjanov 2003: 25–26)

Tõnjanov kirjutas kinost siis, kui see oli veel tumm ja mustvalge ning tema arvates pidi see ka nii jääma. Kuigi on läinud teisiti, ei ole tema tähelepanekud kunstilisest tähendusest oma kehtivust mingil viisil kaotanud. Tähtis on ka tema märkus, et kino opereerib „oma ajaga“, mis pole reaalne kestus, vaid tinglik ja abstraktne „kinoaeg“, mis põhineb kaadrite omavahelisel suhestamisel (sammas, 26–27). Kuigi oma ajaga

opereerib tõepoolest igasugune kino (kuivõrd realistlikuks see end ka ei peaks või kui realistlik vaatajale tunduks), siis aeglane film (nagu ka rõhutatult kiire film), teeb seda eneseteadlikult ja sellele ajale otseselt osutades. Filmiloojad ise on aja peale mõelnud ja sellest teadlikud olnud ning see teadlikkus antakse edasi ka vaatajale. Seega on aeglus stilistiline valik ja tekstuaalne strateegia.

Ka Lotman räägib kunstilisest ajast kinos, mida iseloomustab suvalise kokkusurumise ja väljavenitamise võime. Ta toob näite filmist, kus tegelase haavataasaamise ja surma vahel on sekund, kuid selle aja sisse lõikub episood tema pulmadest, mis kujutab irreaalset ning on sulam surija nägemusest ja vaataja mõtetest täitumata jäänud võimalustest. See episood lõhub aja kulgu ning paneb äärmiselt väikesele ajaühikule tegelikkuses vastama piinavalt pika lõigu ekraanil. Aeglase ekraaniaja ja hetkelise reaalse aja vahel valitseb konflikt. Lotman ütleb: „Jõudu, mis tuleb panna filmi, selleks et muuta ta automaatselt *elu tempo fikseerijast aja kunstiliseks mudeliks*, tajub vaataja kunstilise energia, pingestatus ja küllastatud tähenduslikkusena“. (Lotman 2004: 127–128)

Seega kasvab tähenduslikkus ja kunstiline pinge seal, kus film ei fikseeri aja kulgemist mimeetiliselt, vaid organiseerib aja ümber vastavalt oma väljendusvajadustele. Mimeetilisus aga ei tähenda filmikunsti peavoolus üldiselt mitte sündmuste edastamist nende toimumise tempos, vaid nende „loomulikku“ kiirendamist vastavalt loo jutustamise vajadustele. Üldiselt näiteks ei saada kaamera tegelast tema väikestes toimetustes, kui need just pole narratiivi seisukohalt olulised: „üleliigne“ jäetakse välja ning filmijutustus liigub edasi järgmise olulise sündmuse või narratiivse hargnemiskoha juurde. See on üldine filmilise jutustamise konventsioon (ning üldiselt ka jutustamist võimalikuks muutev võte), mis pole sugugi omane ainult peavoolu filmidele. Aeglane film võib selle taustal aga valida justnimelt sündmuste kujutamise nende pidevuses ja protsessuaalsuses, mitte narratiivsest tähtsusest lähtuvalt. Eristused pole siin loomulikult puhtad ning aeglane film ei näita kaugeltki „kõike“ — ka seal on valik, mida näidata ja mida mitte, tähendustega äärmiselt laetud (ilmselt isegi rohkem laetud kui konventsionaalne kujutamine, mis üsna ühemõtteliselt näitab seda, mis on loo seisukohalt tähtis). Ei ole ju film, mis kujutab ühte päeva tegelase elus, kunagi 24 tundi pikk (eksperimenti mõttes on sellised filmid muidugi võimalikud), seega teeb ka aeglane ja jälgiv film alati valikuid. Ajalise organiseerituse nn nulltasand, mida film

kunstilise pingete tekitamiseks peab ümber kujundama, ei ole aga kindlasti mitte täielik mimeetilisus (kus film olekski täpselt nii pikk kui selle sündmused reaalsus), vaid hoopis tavapärasele konventsionaalsele loogikale alluv selektsioon.

Ei ole võimalik vastata üheselt küsimusele, mis on aegluse või mõne aeglustava võtte tähendus filmis. See tähendus kujuneb välja igas filmis eraldi ning selle väljakujundamine ongi filmi kui kunstiteose või kommunikatiivse süsteemi ülesanne. Üldiselt võib aga öelda, et aegluse valimine filmi poeetika peamiseks faktoriks püüab juhtida vaataja tähelepanu millelgi erinevale sellest, mida tavaliselt ollakse harjunud filmis märkama. Mis see „erinev“ aga on — kas aeg ise, ruum, meelelised kvaliteedid, mingi psüühiline seisund, sotsiaalne sõnum, filosoofiline kontseptsioon, maailmavaateline seisukoht, harjumuspärasest erinev esteetika, filmi enese konstruktiivsed printsiibid vms — see tohutu võimaluste ja kombinatsioonide hulk jääb juba iga konkreetse filmi realiseerida.

## **2.4. Aeglus ja vaataja**

Aeglase filmi ja vaataja suhe on ilmselt üks kõige vastuolulisem aspekt filmilise aegluse juures. Filmimaailmas domineerivad kahtlemata kiire tempo, selge narratiivsus, kaasahaaravus ja meelelahutuslikkus. Seda näitavad selgelt kinokavad, vaadatavuse edetabelid ja ka see, kui halb on peavoolust erineva filmikunsti kättesaadavus vähemalt Eestis, kus rahvaarv on väike ja paljude peavoolust erinevate suundumuste jaoks kultuurivallas ei jätku n-ö kriitilist massi.

Ometi aeglasi filme tehakse, ja sugugi mitte vähe. Neil on oma vaatajaskond ning nende positsioon mainekatel filmifestivalidel on väga hea. Näitena aegluse edust võib tuua Euroopa Filmiakadeemia aasta parima filmi preemia, mille aastal 2011 sai Lars von Trieri tugevalt aeglustavaid võtteid kasutav „Melanhoolia“ („*Melancholia*“) ning 2012. aastal Michael Haneke „Armastus“ („*Amour*“), mida võiks üsna puhtaks aeglase filmi näiteks pidada. Cannes'i filmifestivali 2011. aasta võitja oli Terrence Malicki samuti aeglane „Elu puu“ („*Tree of Life*“) ning 2012. aasta võitja taas Haneke „Armastus“. Haneke võitis ka aastal 2009 filmiga „Valge pael“ („*Das weiße Band*“), mis samuti aeglase filmi kategooriasse paigutub. Statistika selle kohta, kui suure osa olulisematest filmiauhindadest on saanud aeglased filmid, oleks huvitav, kuid ei mahu käesoleva töö

raamidesse. Jääb aga mulje, et väärtfilmide kategoorias on aeglase filmi käes lausa juhtpositsioon. Näitena sellest, et aeglast filmi ja väärtfilmi ei saa sellest hoolimata omavahel võrdsustada, on see, et samadele auhindadele kandideerivad ka paljud kvaliteetsed, kuid siiski mitte aeglased filmid. Juba mainitud 2012. aasta Cannes'i festivalilt võib nähtute hulgast välja tuua näiteks Leos Carax' filmi „Pühad mootorid“ („*Holy Motors*“) ning mõneti ka Thomas Vinterbergi „Jahi“ („*Jagten*“) ning aastal 2010 sai Euroopa Filmiakadeemia parima filmi preemia Roman Polanski „Variator“ („*The Ghost Writer*“), mis on samuti aeglusest üsna kaugel.

Aeglasi filme tehakse ka Eestis ning sageli arvatakse, et Eesti (ning laiemalt kogu põhjamaade) filmikunst ongi põhiosas aeglane. See seisukoht pole väärt, kuigi liiga laiaulatuslikke üldistusi ei maksa siiski teha. See on aga koht, kus valitseb tohutu lõhe: eesti filmi hulgas on palju aeglasi linateoseid ning samuti ka meie naabermaade filmikunsti. Kriitikud hindavad neid filme sageli positiivselt ning need jõuavad festivalidele, aga riikide kinolevis domineerivad vaieldamatult teistsugused filmid. Seega paistab valitsevat täielik eriarvamus ühelt poolt filmipubliku põhihulga ning teisalt filmiloojate, kriitikute ja festivalide žüriide vahel. Eksisteerib otsekui kaks erinevat filmimaailma, millest ühe (väiksema) osa moodustavad väärtfilmifestivalid koos oma publikuga ning teise suured filmitööstused (kus domineerib USA toodang) koos publiku valdava enamusega.

Millest aga selline üsna fundamentaalne eelistuste lahknemine? Paljud ütlevad filmi üle arutledes, et aeglane film, väärtfilm või ka euroopa filmikunst tervikuna on „igav“, „masendav“, „veniv“ või „sünge“. See arvamus kujuneb enamasti välja võrdluses filmimaailma peavooluga ning eelkõige just nende inimeste hulgas, kelle põhirepertuaari see moodustab. Erinevus kahe filmitüübi vahel on silmanähtav, kuid taoline hinnang aeglasele filmile põhineb implitsiitsel eeldusel, et filmi funktsioon või ülesanne on olla meelelahutuslik ja „põnev“. Kindlasti ei ole aeglust oma töö ehituslikuks printsibiiks valiva filmilooja eesmärgiks valdavalt vaatajat magama uinutada, piinata ega igavlema panna (kuigi ka selle eesmärgiga on ilmselt võimalik filmi teha). Aegluse eesmärk ning toimimisviis on lihtsalt algusest peale teistsugune kui meelelahutusele suunatud filmil ning see nõuab ka teistsugust vaatamisrežiimi ning teistsugust motivatsiooni, eesmärki ja huvi vaataja poolt.

Aeglane film eeldab vaatajat, kes on teinud teadliku valiku ning on valmis süvenema ja omalt poolt „tööd tegema“. Kui meelelahutusele orienteeritud film teeb üldiselt vaataja eest töö ära ning hoolitseb selle eest, et vaataja oleks kaasa haaratud (vahel isegi siis, kui vaataja seda ei taha: ilmselt on pea igaüks jäänud vastu tahtmist mõnd vilkuvat ekraani vaatama, ise samal ajal soovimata tegelikult seal toimuvat näha), siis aeglane film üldiselt kedagi jõuga kaasa ei haara. Aeglaste filmide esteetika võib kord juba vaatama hakanut küll lummata ning mitte enam „lahti lasta“, kuid see protsess erineb sisuliselt väga palju kiire montaaži ja tempoka tegevuse atraktsioonist.

Võib öelda, et ka filmimaailmas kehtib Umberto Eco eristus suletud ja avatud tekstide vahel. „Suletud filmi“ autor püüab määrata oma „mudelvaataja“ mingile keskmisele kuvandile toetudes. Arvestatakse kindla sihtgrupiga ning valitakse viited ja võtted selle grupi „entsüklopeediale“ vastavalt, et kindlasti kaasneks soovitud mõju. Eco sõnadega: „/.../ et vallanduks hirmureaktsioon, ütlevad nad juba ette ära: „vaat nüüd hakkab juhtuma midagi hirmsat.“ (2005: 63–64). Suletud tekste on võimalik soovi korral lugeda/vaadata väga avatult, sest neisse võib „sisse lugeda“ midagi, mida tekst kavatsuslikult kaugeltki ei sisalda. Sellest ehk ka intellektuaalne huvi, mida paljud nn B-kategooria filmid tekitavad tihti üsna erudeeritud ja laia entsüklopeediaga vaatajate seas. Avatud on tekst Eco järgi aga siis, kui see oskab pragmaatilise situatsiooni keerukuse (ehk selle, et mingi teate saatja ja vastuvõtja ei pruugi sugugi jagada samu koode, teadmisi, eeldusi, eeldustele suunavaid asjaolusid jne) enda heaks tööle panna. See teadmine hakkab reguleerima autori hüpoteesi ning ta teeb otsuse, millise piirini ta lugeja (vaataja) kaasosalust kontrollib ning millal sellest võib saada vaba tõlgendus. Selle strateegiaga üritatakse panna tõlgendused üksteist peegeldama, mitte välistama. Eco rõhutab aga, et oma lugejat (vaatajat) eeldab siiski iga tekst, ükskõik kui avatud see ka poleks. Eco toob näiteks James Joyce'i „Finnegans Wake'i“, mis on üks avatumaid tekste üldse, kuid ei eelda sugugi mitte ükskõik missugust lugejat, vaid rohkesti aega omavat, suure assotsiatsioonivõimega ning hajusate piiridega entsüklopeediaga lugejat. (2005: 61, 65–66)

Kui peavoolu film kipub enamasti olema pigem suletud tekst ning valima oma viitestiku nii, et sihtgruppi kuuluv vaataja sellest kindlasti aru saaks, siis aeglane film on sageli (kuigi kindlasti mitte alati) pigem avatud. Tihti see jälgib, kuid ei anna omapoolset tõlgendust. Nii ei öelda vaatajale „Torino hobuse“ lõpus, mis siis õigupoolest juhtus



ning Veiko Õunpuu „Püha Tõnu kiusamise“ vaataja enese hooleks on jäetud, kas ja kui palju ta filmi peidetud filmiajaloolisi viiteid tabab. Ka sisuliselt poolelt sisaldab „Püha Tõnu...“ äärmiselt mitmetimõistetavaid episoode. Õelda aga, et aeglane film aga iseenesest vaataja laia entsüklopeediat eeldaks või *a priori* avatud oleks, on liigne üldistus. Väärtfilmid tervikuna on seda sageli, kuid seos pole absoluutne ega korreleeru otseselt aeglusega. Kindlasti eeldab aeglane film aga teatud vaatajat. Seda vaatajat võiksid ehk iseloomustada süvenemisvalmidus, detailitundlikkus, tähelepanelikkus, kannatlikkus ning iseseisev üldistuste ja järelduste tegemise võime.

Teisalt aga on omajagu räägitud ka sellest, et aeglus loob ise oma vaatajat. André Bazin argumenteeris, et pikk võte ja suure teravussügavusega filmimine toovad vaataja ja kujutise suhte lähemale sellele, mida kogetakse reaalsuses. Ta väidab, et selline kujutis on realistlikum olenemata sellest, mis on kujutise sisu. Suurem realistlikkuse aste omakorda toob kaasa vaataja aktiivsema vaimse kaasatuse ja panustamise toimuvasse. Kui analüütiline montaaž kutsub vaid oma juhatuse järgi käima, siis bazinliku filmi puhul on vaatajal vähemalt minimaalne isiklik valik ning kujutise tähendus tuleneb seega vähemalt osaliselt vaataja tähelepanust ja tahtest. Bazini sõnul eeldab montaaž sündmuse tähenduslikku ühtsust ning võtab väljenduselt seega tema mitmetähenduslikkuse. (Bazin 2005: 35–36)

Laura Mulvey avab filmiteoreetik Raymond Bellouri seisukohta, et paigalseisu moment liikuvast pildist ja narratiivis loob „mõtliku vaataja“ (*pensive spectator*), kes suudab kino üle reflekteerida. Ta suudab suhestuda nii kino aluseks oleva fotoga kui kino enese olemusega (siinkohal on mõeldud filmilindile salvestatud kino). Mulvey ütleb: „See paus avab vaataja jaoks, kes on tavaliselt „tagant kiirustatud“ nii filmi kui narratiivi liikumise poolt, ruumi olemaks teadlik paigalseisvast kaadrist liikuva kujutise sees“ (2006: 186). Seda seisukohta võiks siinkohal laiendada kaugemale ühe kaadri tajumisest liikuva pildi taga. Tundub, et taolise „mõtliku vaataja“ loob pea kogu aegluse poeetika või mõni selle võtetest. Aeglus jätab vaatajale aja ja ruumi et mõelda, vaadelda, järeldusi teha ja seoseid luua. Tihti paneb aeglus reflekteerima filmi enese konstruktiivsete printsiipide üle, mida kiiret filmi vaadates enamasti lihtsalt pole aega teha, kui lasta end filmist kaasa haarata. Kui aga vaataja peavoolu filmi vaadates reflekteerima ja filmi konstrueeritusele tähelepanu pöörama jääb, siis on see üldiselt pigem märk sellest, et film „ei tööta“ ega täida oma eesmärki.

### 3. Ühest aeglusest: „Torino hobune“

Selles peatükis tuleb vaatluse alla töö käigus juba varemgi mainitud film — Béla Tarri „Torino hobune“ — kui hea näide aeglasest filmist ning aegluse toimimisest filmis. „Torino hobune“ on film, mille puhul on põhjust rääkida eelkõige just aeglusest kui filmi poeetika peamisest printsiibist, mitte nt aeglusest kui ühest võttest paljude hulgast.

#### 3.1. Filmist

„Torino hobune“ (*"A torinói ló"*, Ungari 2011), režissööri sõnul tema viimane film, on 146 minutit pikk ning tähelepanuväärsel kombel koosneb see vaid kolmekümnest võttest (kui lugeda eraldi võtteks ka need kolm, mida eristab teineteisest n-ö diegeetiline valguse kustumine), mis teeb keskmiseks võttepikkuseks ümardatult 4,9 minutit. Film on pikem filmimaailma n-ö standardpikkusest, milleks on umbes 1,5 tundi, kuid ei jõua muidugi lähedale Tarri enese varasemale filmile, 1994. aastal valminud „Saatana tangole“ (*„Sátántangó“*), mille pikkuseks 450 minutit ehk 7,5 tundi. See on hea näide aegluse suhtelisusest ja seosest võrdlusalusega: „Torino hobust“ võib kahtlemata nimetada aeglaseks nii filmimaailma peavoolu kui tegelikult ka väärtfilmimaailma keskmisega võrreldes, kuid ometi leidub filme, millest see on märkimisväärselt kiirem.

Omanäoline ning filmi aeglust toetav on ka selle heliline pool: kogu filmi jooksul on läbivalt kasutusel vaid üks heliline taust, mille on loonud tõenäoliselt kaks tšellot. Muusika sobitub väga hästi filmi üldise meeleolu, tonaalsuse ja sisuliste korduvustega. Muusika on mittediegeetiline ning ei saada filmi pidevalt, muul ajal on tegu erinevate diegeetiliste helidega. Teksti on filmis vähe: tegelased vahetavad esimesed sõnad filmi 19. minutil ning räägivad ka edaspidi vähe. Eristuvad üks monoloog, raamatu veerimine ning lärm, mis tekkis mustlassalga tulekul. Ülejäänud ajal vahetavad tegelased vaid nappe fraase.

Film algab viitega loole Friedrich Nietzsche elu lõpust: 1889. aasta 3. jaanuaril Torino linnas näeb Nietzsche pealt, kuidas kutsar peksab raevukalt oma hobust, kes keeldub kohalt liikumast. Filosoof heidab end nuttes hobusele kaela. Ta viiakse koju, kuid teda on tabanud vaime kokkukukkumine, millest ta enam ei toibu. Kahe päeva pärast ütleb ta oma viimased sõnad: „Mutter, ich bin dumm“ („Ema, ma olen loll“) ning elab pärast seda veel 10 aastat vaikides ja dementsena ema ja õe hoole all.

Sellest räägib musta ekraani taustal jutustajatekst filmi alguses, film ise aga kujutab vana, linnas kutsarina töötavat isa oma täiskasvanud tütreaga. Filmi tegevusaeg- ega koht pole täpselt määratletud, kuid stilistika järgi võiks arvata, et tegu on 19. sajandiga. Isa ja tütar elavad linnast eemal keset tühja välja, nende elu on vaene ning äärmiselt rutiinne: isa käib hobusega linnas, tütre hooleks on teha ära kõik majapidamistööd ning aidata isa. Ühel päeval aga ei lakkagi tuul enam puhumast, järgmisel keeldub nende hobune paigalt liikumast ning sellele järgnevadki filmi kesksed sündmused. Film on päevade kaupa peatükkideks jaotatud ning peatükke on kuus. Igal päeval toimub mõni pahaendeline muutus: pidevalt puhub äärmiselt kõva tuul, hobune lakkab söömast, pärast vaenuliku mustlassalga külastust jääb kaev kuivaks, alkoholi küsima tulnud tuttav peab maha segase ning kurjakuulutava monoloogi, tuli ahjus ei taha enam süttida. Lõpuks tuul vaibub, kuid saabub täielik pimedus. Korra teevad isa ja tütar ka katse kodust lahkuda, kuid on sunnitud tagasi pöörduma, sest ilmselt valitseb sama olukord ka mujal. Vaatajale seda siiski ei näidata, tema näeb vaid isa ja tütre väikest ja suletud maailma. Tegelaste omavaheline suhe on rutiinne ja pragmaatiline: paistab, et kõik on teineteisele juba ammu ära öeldud ning suhtlus on vaid hädapärane ja järsk. Film ei ava seda, kus on tüdruku ema või miks ta ise pole peret loonud.

Filmi tähenduslikust poolest võib välja tuua tekkinud paralleeli kristliku maailma loomise müüdiga: jumal lõi maailma kuue päeva jooksul ning seitsmendal puhkas oma tööst, filmis aga maailm justkui peegelpildis hoopis lõppeb kuue päeva jooksul. See, mis tuleb seitsmendal päeval, jääb juba vaataja enda ette kujutada. Ka Béla Tarr ise on ühes intervjuus öelnud: „Me lihtsalt näitame, kuidas [maailm] saab läbi, hobune saab läbi, elu saab läbi. See on väga lihtne. Palun lihtsalt usalda oma silmi“ (Meckler 2012). Veel üks huvitav ja küsimusi tekitav aspekt on filmi sündmuste ja Nietzsche seos. Kõige loogilisem oleks arvata, et film jutustab sellest samast hobusest, kellega Nietzsche vahejuhtum aset leidis ning näitab, mis sai hobusest edasi. Edasised järeldused — kas

hobuse peksmine oli see, mis maailma lõppemise esile kutsus, oli see karistus kutsarile või kuidas Nietzsche tõekspidamised ja kirjutised sellega seostuvad — jäävad juba väljapoole käesoleva töö teemat ning on iga vaataja enese teha.

### **3.2. „Torino hobune“ — bazinlik film?**

„Torino hobust“ võib omal moel pidada André Bazini filmiideoloogia (vt ptk 1.1) musternäiteks. Bazin pooldas ruumilist pidevust, vähest montaaži, suurt teravussügavust ja pikkade võtete kasutamist ning seda kõike „Torino hobune“ ka teeb. Film kasutab väga palju kaadrisisest montaaži, st et tegelase ruumis liikumise korral ei toimu mitte võtte katkestamine ja jätkamine kui tegelane on juba uues kohas, vaid kaamera liigub tegelasega kaasa ning näitab tema liikumist ruumis. See võte võimaldab montaaži kasutamise filmis äärmiselt minimaalseks viia. Kaasa aitab sellele ka suure teravussügavuse kasutamine, mis lubab ees- ja tagaplaanil toimuvat tegevust korraga näidata. Kaameratöö muutub seeläbi väga oluliseks: see peab olema piisavalt paindlik ja leidlik, et tegelaste liikumist ruumis suuresti ilma montaaži abita saata. Filmi kaameratöö on seega harjumuspärasest üsna erinev, sest vaataja ei näe mitte „valmis“ kaadreid, kus kõik vajalik juba paigal ja komponeeritud on, vaid näeb pidevalt ka liikumist, kellegi või millegi kaadrisse sisenemist ja sealt lahkumist ning kaadri kaasaminekut tegevusega. Sealjuures pole peljatud seda, et vahel jääb kaadris „ette“ mõni tala või et tegelane liigub fookusest välja. Ruumilise pidevuse säilitamiseks kasutatakse üsna sageli ka filmimist läbi akna või ukseava, selle asemel et väljast uus võtte teha.

Hea näide nii kaadrisisest montaažist kui suurest teravussügavusest on stseen alkoholi küsima tulnud mehega: algul näidatakse, kuidas isa pudeli tütrele täitmiseks annab, seejärel saadab kaamera tütre liikumist vajaliku anumani, taamal aga ilmuvad kaadrisse isa ja külaline, kes vestlevad laua taga samal ajal, kui tütar pudelit täidab. Seejärel saadab kaamera tüdruku liikumist tagasi laua juurde ning pärast seda jääb kaadrisse vaid külaline ja seljaga kaamera poole oleva isa õlg. Kui külalise monoloog sisult intensiivsemaks muutub, läheneb talle ka kaamera ning kaadrisse jääb vaid tema nägu. Taoline tegelaste saatmine ruumis ilma „ebaolulist“ välja lõikamata muudab filmi aeglaseks ning loomulikult teevad seda ka pikad võtted iseenesest.

Kuid nagu juba öeldud, on film Bazini ideoloogia musternäidis vaid „omal moel“, seda eelkõige just filmitehniliste lahenduste poolest, mis vastavad paljuski, kuid mitte täielikult Bazini ideaalidele. Näiteks ei püüa „Torino hobune“ vähimalgi määral montaaži läbipaistvaks muuta. Kui Bazini jaoks oli oluline, et montaaž, kui seda kasutatakse, näitaks sündmusi, kuid mitte ennast kui filmi, siis „Torino hobuses“ on montaažipõhimõtte läbipaistvusest kaugel. Kuigi võtted on filmis pikad ja pidevalt säilitatakse ruumilist pidevust, siis võtte katkestamine on enamikul juhtudest järsk ja äärmiselt nähtav.

Teine küsimus tekib Bazini jaoks olulise reaalsuse mitmetähenduslikkuse säilitamise osas. Võib igati väita, et „Torino hobune“ on mitmetähenduslik ja avatud tõlgendusvõimalustega film, kuid kaheldavam on, kas selle on põhjustanud just (või isegi eelkõige) tegevuse näitamine filmilooja minimaalse sekkumise abil. Tundub, et filmi tõlgenduslik avatus ja mitmetähenduslikkus tuleb eelkõige just narratiivselt tasandilt, kus vaatajale antakse ette väga vähe selgeid põhjuslikke seoseid. Keegi ei ütle, miks tuul päevade kaupa puhub, miks hobune ei liigu ega söö, miks linn on varemetes, miks maailm lõpeb (või kas see üldse lõpeb) ning kuidas selle kõigega on seotud Nietzsche. Film eeldab oma vaatajalt üsna laia entsüklopeediat (nt filosoofiateadmised) ning iseseisvate järelduse tegemise võimet olukorras, kus „õiged“ vastused puuduvad ning puuduma jäävadki.

Teataval määral bazinlikud lahendused selles mitmetähenduslikkuses muidugi osalevad, sest mistahes teksti sisuline ja vormiline pool pole kunagi teineteisest sõltumatud. Kui „Torino hobune“ oleks monteeritud kiirelt nagu keskmine peavoolufilm, oleks tegu ka hoopis teise filmiga. Kui montaaž on väga tihe ning näitab vaatajale vaid väga valitud kohti faabulast, omistab see peaaegu iseenesest nendele kohtadele suurema põhjuslikkuse ja tähenduse: vaataja ei pea mitte filmi üldisest voolust tähenduslikke momente välja valima, vaid näebki algusest peale vaid seda, mis on filmilooja valikust lähtuvalt tähenduslik. Selles mõttes osaleb „Torino hobuse“ vormiline pool siiski ka mitmetähenduslikkuse tekkimises/säilimises.

Veel üks aspekt bazinlikust realismist rääkides on ka filmis kujutatavate sündmuste üldine suhe reaalsusega. „Torino hobune“ säilitab küll ruumilist pidevust, kasutab pikki võtteid ja vähest montaaži, kuid on see film „realistlik“? Kas on võimalik säilitada

„reaalsusele omast mitmetähenduslikkust“, kui filmitav „reaalsus“ on täielikult lavastatud ning selle sisuks on maailma lõpp? Võiks ilmselt öelda, et film on bazinlik küll kasutatavate vahendite poolest, kuid ehk mitte selle poolest, mille näitamiseks neid vahendeid kasutatakse.

### **3.3. Aegluse poeetika „Torino hobuses“: loo ja diskursuse suhted**

Järgnevalt sellest, kuidas on „Torino hobuses“ organiseeritud loo aja ja diskursuse aja omavahelised suhted. Järjestuse kategoorias on tegemist normaalse kronoloogiaga, sest edasi- ega tagasivaateid filmis ei ole. Diskursus edastab sündmused samas järjekorras, nagu need toimuvad loo kronoloogilises ülesehituses.

Kestuse kategoorias on diskursuse aeg filmi kui terviku puhul loo ajast lühem (nagu see on enamiku filmide puhul): filmi sündmused leiavad aset kuue päeva jooksul, filmi enese pikkuseks on aga vaid 146 minutit. Genette'i viiest kestusetüübist (kokkuvõte, ellips, stseen, venitus ja paus) kasutab „Torino hobuse“ kolme: kokkuvõte esineb jutustajateksti kaudu, mis algul räägib Nietzschest ning hiljem veel kolmel korral tegelastega toimuvat kirjeldab, stseeni (kogu näidatav sündmustik peale Nietzsche osa on edasi antud stseenina, diskursuse aeg ja loo aeg on ühe võtte piires alati samad) ning ellipsit (kuuepäevaste sündmuste ajaline lühendamise 146 minutile on saavutatud ellipsite abil). Aeglustavaid vahendeid (venitus ja paus) filmis kasutatud ei olegi, kuid see pole üllatav. Venitus (nt aegvõtte) ja paus (stoppkraader) ongi üldiselt vaid piiratud ulatuses kasutatavad võtted ega saa olla filmi ajaliselt domineerivaimaks ehituskiviks. Tervenisti aegluubis film on küll võimalik, kuid jääb siiski pigem erandlikuks, üheainsa stoppkraadri näitamise puhul aga ei saa filmi olemasolust enam üldse rääkida. Seega on täiesti tavapärane, et aeglane film kasutab loo ja diskursuse aja omavaheliseks organiseerimiseks siiski võtteid, mis diskursuse aega kiirendavad (kokkuvõtte ja ellips) või loo ja diskursuse ajal võrdselt kulgeda lasevad (stseen).

Üks omadus, mis „Torino hobusest“ aga aeglase filmi teeb, on stseenide pikkus. Stseen ja võtte on filmis üldjuhul võrdse pikkusega, võtteid aga on vaid 30, seega on nii üksiku stseeni kui võtte pikkus tavapärasest pikemad. Stseeni ja võtte pikkus erinevad vaid üksikutel juhtudel, näiteks siis, kui kaamera peaks pöörduma 180 kraadi, kuid selle asemel on otsustatud võtte katkestada või ka siis, kui kaadris on pikalt olnud lähivõtte

mõnest konkreetsest objektist nagu kuivav särk või alkoholipudel. Võtte ja stseeni võrdsustamise teine pool on, et ellipsite hulk filmis on tavapärasest väiksem. Kui keskmine film kiirendab sündmusi pidevalt sellega, et lõikab välja „tarbetud“ detailid ja tegevused, mis loogiliselt aga siiski tegevusse kuuluvad (tegelaste päeva narratiivi seisukohalt tähtsusetud osad nagu magamine, söömine, nõudepesemine jpm), siis „Torino hobune“ keskendub justnimelt tegelaste argielu monotoonsusele, mille taustal üksikud sündmused (mustlased, alkoholi laenema tulnud mees) ning sellesama argielu vaikne võimatuks muutumine seda enam esile tõusevad. Loomulikult lõikab „tarbetud“ kohad välja ka „Torino hobune“, kuid selle lõikamise põhimõtted on erinevad: tavaline, „igav“ ja argine on filmis oluline; kujutatakse tegelase liikumist toas või maja ümber, ühest kohast teise jõudmist jne. Ellipsiga vahele jäetav aeg on nii pikk nagu filmi soovitud pikkuseni lühendamiseks tarvilik, kuid ellipsid esinevad sihilikult harva. Seda, kas vahele jäetakse nende abil keskmisest rohkem või vähem aega, on raske öelda, sest see sõltub juba loo aja pikkusest erinevates filmides: film võib kujutada paari tundi, ühte päeva, kellegi tervet elu vms, sellest lähtuvalt erineb ka selle aja pikkus, mis ekraanile ei jõua.

Huvitav on ka see, et kui harjumuspäraselt kestab võtte nii kaua, kui see narratiivses mõttes vajalik on, siis „Torino hobuses“ jääb kaamera süstemaatiliselt ühele või teisele objektile peatuma ka siis, kui tegevus on lõppenud või kaadrist lahkunud. Näiteks püsib kaamera veel tükk aega uksele, mille tegelane on sulgenud; pudelile, millest ta enam ei joo jne.

Sageduse kategoorias võiks „Torino hobuse“, nagu vastava teema juures eelnevalt juba mainitud (vt ptk 1.2), paigutada mitmekordse singulaarsuse alla. See tähendab, et mitmest loo sündmusest jutustatakse diskursuse tasandil mitu korda. Kui Genette'i näiteks mitmekordse singulaarsuse juures olid laused „Esmaspäeval läksin ma vara voodisse. Teisipäeval läksin ma vara voodisse. Kolmapäeval läksin ma vara voodisse“, siis kõnealuses filmis saaks nende lausete vasteks seada päevad, mille jooksul toimuvat film näitab. Iga päev korduvad teatud tegevused (hommikune tõusmine ja riietumine, kaevust vee toomine, alkoholi joomine, kartulite söömine jne), need toimuvad mitu korda ning neid ka näidatakse mitu korda. Tähtis on ka Genette'i täpsustus, et mitmekordne singulaarsus ei tähenda ilmtingimata sündmuste identset kordumist: need võivad esineda ka variatsioonidega nagu see filmis toimubki.

Mitmekordset singulaarsust võib pidada filmi üldiseks ehitusprintsipiiks sageduse kategoorias, kuid see ei tähenda siiski, et see oleks ainuke sündmuste esitamise viis. Film ei koosne sugugi ainult mitu korda toimuvatest sündmustest — tähenduslikud on just need sündmused, mis toimuvad ühe korra ning rikuvad tegelaste harjumuspäraseid igapäevaseid korduvusi (hobuse liikumast keeldumine, mustlaste käik, külalise monoloog, vee kadumine kaevust, pimeduse saabumine). Seega on olulisim ehk hoopis pinge singulaarsuse ja mitmekordse singulaarsuse vahel. Mitmekordne singulaarsus on filmi ehituslikuks raamiks, singulaarselt aset leidvad sündmused on aga tähenduslikud keskmed. Võib ka öelda, et filmi ülesehitus liigub mitmekordselt singulaarsuselt tavapärase singulaarsuse suunas: neid tegevusi, mis toimuvad (ja mida näidatakse) mitu korda, jääb järk-järgult vähemaks, kui maailmas toimuvad muutused neil enam aset leida ei lase. Näiteks ei saa isa juba filmi alguses enam harjumuspäraselt linna sõita ning lõpuks muutuvad võimatuks ka sellised eelnevalt kordunud tegevused nagu kaevust vee tooimine ja kartulite keetmine. Mitmekordne singulaarsus „Torino hobuse“ ehitusliku raamina on aga selgelt aeglustav.

### **3.4. Aegluse poeetika „Torino hobuses“: aegluse tunnused**

Peatükis 2.1 sai välja toodud teatav hulk tunnuseid, mis iseloomustavad aeglast filmi või mille olemasolu muudab filmi tihti aeglaseks. Nendeks on:

- pikkade võtete kasutamine
- filmiruumi ja/või selle objektide tähtsustumine
- narratiivse loogika ja põhjuslikkuse lõdvenemine
- loo ja selle sündmuste tähtsuse kahanemine
- aktiivsete kangelaste asendumine passiivsemate vaatlejate või kulgejatega
- sage argistseenide või „väikeste“ sündmuste ja detailide kujutamine
- avarama tõlgendusruumi jätmine vaatajale

Pikemalt sai juba räägitud tõlgendusvõimaluste avarusest (mitmetähenduslikkusest) ning pikkade võtete kasutamisest filmis, mainitud sai ka argistseenide olulisust filmi jaoks. Nende tunnuste poolest liigitub „Torino hobune“ probleemideta aeglase filmi kategooriasse. Järgnevalt ka ülejäänud tunnuste esinemisest või puudumisest selle filmi kontekstis.



## **Filmiruum ja selle objektide tähtsustumine**

Kuna võtted on filmis pikad, jääb vaatajale rohkem aega ja tähelepanu filmiruumi jaoks. Filmiruumi mõju tugevdab ka asjaolu, et „Torino hobuse“ tegevus toimub üsna piiratud ruumis (selles mõttes võiks filmi võrrelda ka Sulev Keeduse „Somnambuuliga“, kus ruum samuti üsna sarnaselt töötas, olles territoriaalselt piiratud ning tähenduslikult laetud).

Ruumi tähtsus/tähendus võib filmiti muidugi suuresti erineda. Kui Deleuze pidas ruumi ja objektide tähtsustumise all ehk silmas pigem nende iseseisvumist narratiivsest loogikast ja põhjuslikkusest, siis „Torino hobuse“ ruum jääb siiski motiveerituks. Filmiruumile kui tervikule on omane „maailmalõpumeeleolu“, mis pole siiski vaid illustreeriva tähendusega. Pigem on sündmused, mis maailma lõpuni viivad, antud edasi ruumi kaudu. Tegelaste väikeses ja piiratud ruumis toimuvad muutused ongi filmi kesksed sündmused ning märgid saabuvast lõpplahendusest. Seega iseloomustab filmi ruumi ja narratiivi väga tihe seotus, millest tulenebki ruumi tähtsus filmi jaoks. Tähtsustuvad ka konkreetsed objektid ja elemendid ruumi sees. Näiteks muutub üks suur keedetud kartul, mille kumbki tegelane iga päev sööb, peaaegu et nende elu trööstituse võrdpildiks: kordagi ei ole selle asemel või sellele lisaks midagi muud.

## **Narratiivse loogika ja põhjuslikkuse lõdvenemine**

„Torino hobust“ iseloomustab filmimaailma peavooluga võrreldes märgatavalt suurem narratiivne ja põhjuslik määramatus. See tähendab, et film ei ava vaatajale põhjuslike seoseid sündmuste vahel (nt miks maailm lõppeb ja kas see on seotud sellega, et kutsar oma hobust peksis, kuidas on omavahel seotud mustlaste tulek ja vee kadumine kaevust jne). Narratiivse loogika vähesuse allikaks on teataval määral see, et filmi faabula on n-ö ebarealistlik ning vaataja ei saa tuletada seoseid argikogemusest lähtuvalt. Samas ei saa narratiivi mõistmiseks meie ümber olevale maailmale toetuda ka enamiku peavoolu õudusfilmide puhul, kuid siiski ei ole nende puhul enamasti teemaks see, et vaataja ei saaks aru põhjuslikest seostest sündmuste vahel.

Filosoofilised, moraalsed, religioossed jms tagamaad, millest saaks tuletada võimalikke seletusi filmis toimuvale, jäävad „Torino hobuse“ puhul vaataja enda avastada. See on midagi, mida peavoolufilmis eriti sageli ei juhtu. Samuti pole nii suur põhjuslik määramatus omane ka väärtfilmide enamusele, kuigi selles kategoorias eeldatakse

vaataja enese entsüklopeedia laiust siiski märksa sagedamini. Võrdluseks võiks tuua Lars von Trieri samuti maailmalõpuga tegeleva filmi „Melanhoolia“ (2011). Ka „Melanhooliat“ võib pidada tervikuna üsna aeglaseks filmiks, lisaks kasutab see ka otseselt aeglustavaid võtteid nagu venitus ja paus. Narratiivse põhjuslikkuse poolest on see aga selgem film, kuna tegelastevahelised suhted, toimuvad sündmused ning saabuva maailmalõpu otsene põhjus on kõigile teada (kokkupõrge teise taevakehaga). Teatav (ja üsna oluline) põhjuslik määramatus on aga omane ka „Melanhooliale“. Näiteks ei avata vaatajale eksplitsiitselt, miks ja kuidas filmi peategelane saabuvat kokkupõrget ette tajub, kuigi vaataja võib näha, et tema vaimse seisundi kõikumised lähenevaga seotud on.

### **Loo ja selle sündmuste tähtsuse kahanemine**

Narratiivse tempo seisukohast leiab „Torino hobuses“ aset palju vähem sündmusi kui vaataja on ilmselt harjunud tavapäraselt nägema ning lisaks kulgeb toimuv palju aeglasemalt. Nagu eelpool juba öeldud, on filmis suur tähtsus tegelaste argipäeval ning selles toimuvatel muutustel. Seega hakkab kogu filmi iseloomustama teatav protsessuaalsus, mis, selle asemel et liikuda otseteed mööda ühest sündmusest teiseni või peatuda vahepeal pinge tekitamiseks, näitab kõike toimuvat sisuliselt võrdsena ning muutumatult aeglases tempos. Esinevad siiski mõned intensiivsemad momendid, mille hulgast tõuseb eriliselt esile alkoholi küsima tulnud mehe monoloog.

Kuigi „Torino hobune“ kulgeb üsna ühtlases rütmis ning selles enamasti puudub rütmistatud liikumine pinge ja pingelanguse vahel, ei saa siiski öelda, et film oleks vaid (või isegi eelkõige) protsess või kulgumine ilma loo ja sündmusteta. Tegu on väga komponeeritud ja tähenduslikult laetud teosega, millel on konkreetne käivitaja (lugu Nietzschest ja hobusest) ning konkreetne lõpp (maailma lõppemine). Selles mõttes on film siiski teekond ühe fikseeritud lõpplahenduseni ning kindlasti võib leida sellest palju vähemnarratiivseid ning avatuma alguse ja lõpuga filme, mille sündmuste juures on juhusel palju suurem kaal. Seega võiks ehk öelda, et lugu ja sündmused pole filmis oma olulisust kaotanud, kuid nende esitamine on äärmiselt erinev enamiku filmide narratiivsest ülesehitusest ning nende esitamise tempo on viidud väga aeglaseks.

### **Aktiivsete kangelaste asendumine passiivsemate vaatlejate või kulgejatega**

Tegelased on filmis neist enestest sõltumatute sündmuste meelevallas ega saa enda heaks eriti palju ära teha. Nende ümber möllavad loodusjõud (või taevased jõud?), mille vastu inimesel puuduvad igasugused vahendid. Tegelased teeb eriti võimetuks see, et nad ei tea, miks sellised sündmused aset leiavad. Lisaks sellele, et tegelased objektiivsetel põhjustel ei saa midagi teha selle vastu, et puhub tuul ja kaevus enam vett ei ole, on nad ka isiksustena üsna passiivsed. Nad ei ilmuta mingit püüdu oma elu trööstitusest välja murda, eriti torkab see silma tütre puhul, kes seda oma nooremast east tulenevalt ometi võiks soovida, kuid jääb siiski passiivseks ning on sisuliselt oma isa teenija.

Raske elu paistab olevat tegelased emotsionaalselt tuimaks muutnud ning sellest tulenevalt pole ka nende reaktsioonid seletamatutele muutustele kuigi emotsionaalsed. Püütakse lihtsalt kohaneda ja kuidagi hakkama saada. Kui külaline väidab, et linn on varemetes, suhtub isa sellesse tõrjuva umbusuga nagu püüaks endale sisendada, et tegelikult midagi valesti ei ole. Tegelaste ainus suurem katse midagi ette võtta on siis, kui nad üritavad kodust lahkuda, kuid on siiski sunnitud tagasi pöörduma.

„Torino hobuse“ tegelased on seega passiivsed ning võimetud initsiatiivi haarama, selles mõttes ei saa neid kuidagi ka filmi „kangelasteks“ nimetada ning nad sobituvad hästi pealtvaataja rollis oleva tegelase kuvandiga, mille esitab Deleuze ajapildi-filmidest rääkides (vt ptk 1.3). Võib isegi öelda, et nad on ebasümpaatsed — isa oma järsu ja hoolimatu suhtluslaadi poolest, tütar aga loiduse ja allaheitlikkuse poolest.

Seega on „Torino hobusele“ omased kõik tunnused, mis üldiselt aeglast filmi iseloomustavad, kuid seda loomulikult erineval määral ja erinevaid lahendusi kasutades. Veelkord tuleks rõhutada, et film pole aeglane sugugi vaid siis, kui sellele on omased kõik väljatoodud tunnused. Iga film kasutab aeglust omal moel ning valib ja kombineerib selleks vajalikke võtteid. „Torino hobusele“ on omane läbiv aegluse poeetika rakendamine ehk see, et aeglus on filmi peamise konstruktiivne printsiip. See on nii läbiv, et mingeid eraldiseisvad aeglustavaid võtteid, mis esineksid filmis vaid paiguti, välja tuua ei saagi.

## Kokkuvõte

Käesolev töö tegeles filmilise aegluse ja aeglase filmi erinevate aspektide kaardistamisega. Esimeses peatükis toodi välja n-ö implitsiitne aegluse teooria, mis sisaldas André Bazini filmiideoloogiat, Gérard Genette'i ja Seymour Chatmani narratoloogiaalaseid seisukohti, Gilles Deleuze'i arutlust ajapildi-kinost võrdluses liikumispildi-kinoga ning Laura Mulvey käsitlust paigalseisust ja viivitusest filmikunstis. Neist neljast olid Deleuze ja Mulvey ehk kõige lähemal aegluse käsitlemisele eksplitsiitsel viisil, mida taotleb käesolev uurimus. Bazini käsitlus pikast võttest ja piiratud montaažist keskendus küll eelkõige reaalsuse edasiandmise ja selle tähenduslikkuse küsimustele, kuid tema eelistatud võtted olid needsamad, mis ühe olulise või ehk isegi peamise tunnusena iseloomustavad aeglast filmi. Narratoloogiateooria aitas avada üldisi printsiipe filmiteose aja organiseerimiseks, aega ja ajalisi suhteid puudutavad küsimused on aga aeglusest rääkimisel möödapääsmatud.

Valitud implitsiitne teooria osutus põhjendatuks ning oli rakendatav ka konkreetse filmi analüüsimiseks. Teoreetilist baasi saab aga kindlasti veel laiendada, mis on loodetavasti järgneva magistritöö ülesanne.

Töö teine peatükk tegeles aeglusega eksplitsiitsel viisil. Välja toodi aeglast filmi iseloomustavad tunnused, toetudes nii esimeses peatükis refereeritud autoritele kui teises peatükis sisse toodud eksplitsiitsetele aeglusekäsitlustele (Matthew Flanagan, Thomas Elsaesser). Pikemalt peatuti aegluse funktsioonidel, aegluse tähenduslikul toimimisel ning aegluse ja vaataja suhetel.

Aegluse funktsioonidest rääkides osutus oluliseks rõhutada erinevust aegluse funktsioneerimise kahe tasandi vahel: aeglus võib olla filmi kui terviku omadus või vaid üks kasutatav võtte filmis, mis tervikuna aeglane ei ole. Aegluse mõnede võimalike funktsioonidena sai välja toodud nt kummastamine ja taju teravdamine, tähenduslike rõhkude andmine, pinge loomine ja esteetiline funktsioon. See nimekiri ei ole kindlasti

lõplik, sest igal võttel ja võtete kombinatsioonil on tohutu hulk rakendusvõimalusi, mis erinevad ka oma funktsionaalselt toimimiselt. Kergem on tuvastada konkreetse aeglustava võtte funktsiooni kindlas kontekstis, raskem aga rääkida aegluse kui filmi konstruktiivse printsiibi funktsioonidest, kuna sel tasandil sõltub aegluse toimimine veel enam iga konkreetse filmi kunstilistest eesmärkidest ja kasutatavatest lahendustest..

Aegluse tähenduse üle arutledes leidsid kasutust Umberto Eco, Juri Lotmani, Juri Tõnjanovi ja Viktor Šklovski ideed. Selgus, et aegluse (ning tegelikult ka iga muu võtte või poetikaprintsiibi) tähenduslikkus ilmneb kas tavapärase tajumisviisi või mingi konventsiooni taustal, mille harjumus on loomulikuks muutnud. Tähenduslikuks saab see, mis on kummastatud ja automatismist vabastatud. Tähenduse üle arutledes peab aga rõhutama, et tegu pole millegi ühese ega fikseeritavaga: tähendust ei saa võrdsustada ei autori intentsiooni ega ka puhta vaatajapoolse tõlgendusega, samuti ei saa (ideaalis) omistada ühele võttele mingit kindlat ja ühest tähendust, sest kunstiliselt väärtuslik film ei lase oma võtetel kivistuda.

Aegluse ja vaataja suhetest rääkides toodi välja erinevus aeglase filmi ja kiire peavoolufilmi vahel. Aeglane film eeldab teistsuguste ootuste ja valmisolekuga vaatajat ning esitab sageli nõudmisi ka vaataja entsüklopeediale ja vaatamisharjumustele. Kui neid erinevaid eeldusi ning filmi ootusi vaataja suhtes aga arvesse ei võeta, vaadatakse filmi n-ö valemil ning tehakse sellest lähtuvalt ka järeldused.

Töö kolmas peatükk rakendas aegluse omadusi ja kategooriaid konkreetsele filmile, milleks on Béla Tarr 2011. aasta film „Torino hobune“. Huvitav oli just see, kuidas teoreetilised üldistused reaalse filmi peal tööle hakkavad. Nende rakendatavus osutus heaks, kuid veelkord sai kinnitust see, et iga (või vähemalt iga kunstiliselt väärtuslik) film kasutab võtteid ja konstruktsiooniprintsiipe omal moel ega rakenda mingit valmis „valemit“. Näiteks oli „Torino hobusel“ palju ühist André Bazini filmiideaalidega, kuid esines ka olulisi ja otsustavaid erinevusi nii montaaži kasutusprintsiibis kui „realismi“ puudutavates küsimustes. Lisaks ilmnis huvitav kontrast filmi keskse sündmuse erakordsuse ning selle kujutamise lihtsuse vahel. Analüüsitud film ei kasutanud üksikuid aeglustavaid võtteid, vaid rakendas aeglust kui oma läbivat poetikat.

Valitud analüütiliste vahendite ning nende kasutatavusega võib seega rahule jääda ning töö alguses püstitatud eesmärgid said täidetud.

# **The Poetics of Slowness in Film**

## **Summary**

The aim of this paper is to analyse slow films and the functioning of slowness in film. It is important to stress that slowness can not be strictly defined, because it strongly depends on the background. The basis of comparison in this work is mainstream cinema or in other words those films that most often fill our cinemas and TV-screens. There are very few explicit definitions of slow film and also very little theory about slowness in film generally, which is why the subject seemed promising.

The main points the paper focuses on are the functioning of slowness as the main constructive principle (i.e. poetics) of a film and also slowness as an artistic effect. Main subjects in addition to giving a tentative definition of slow film were the functions of slowness in film, the semantic component of slowness and the relationships between viewer and the slow film.

The paper is divided into three chapters. First chapter outlines the views of some authors whose works are important for analysing slow film. The realism of André Bazin has many similarities with the slow film: he stresses the need for long takes, spatial continuity and limited use of editing, and claims they preserve the natural ambiguity of reality. Gérard Genette and Seymour Chatman are the classics of narratology. Their analysis of temporal relationships between story and discourse are important for all questions relating temporality in film. Gilles Deleuze and his notion of time-image is very close to the way slowness is conceptualised in this paper. He discusses important changes in film after World War II, mainly connected to Italian neorealism. Laura Mulvey considers the questions of stillness and delay in cinema, both on the level of artificial halting of the flow of film and delay in the film itself.

Second chapter tries to give a tentative definition of slowness. With the help of aforementioned authors and some explicit statements about slowness by Matthew Flanagan and Thomas Elsaesser, the following important characteristics of slow film were discovered:

- long takes
- importance of cinematic space and/or its objects
- deflation of narrative logic and causality
- deflation of the story and its events
- substitution of active heroes with passive observers
- frequent depiction of everyday scenes, „small“ events and details
- more room for viewer's own interpretations

It is also important to differentiate between narrative and formal slowness. It means that a film can have slowly developing narrative with very few events, or slow formal depiction of said events (for example via long takes). These two ways can combine and give various results.

In addition to defining slowness, the functions of slowness were discussed. Some possible functions are estranging, enlivening of perception, accenting semantically important moments and creating tension. Slowness can also serve an aesthetic function, for example some long takes that have no explicit connection to narrative.

When talking about meaning, it appeared that something becomes artistically meaningful only in comparison to usual means of perception or some convention that is so widespread that it is perceived as „realistic“. Thus slowness functions on the background of mainstream cinema and its ways of organising time. Film becomes artistically significant if it finds its own way to operate with time. It should be kept in mind, however, that the meaning of artwork (or methods of its construction) is not definitive. Also, meaning can not be equated with intentions of the author.

Relations between slow film and the viewer are often complicated because slow films have more demands on the viewer. Slow cinema can not be evaluated using the same

categories that are used for fast or mainstream film. Slow films have different qualities and different viewing experience to offer.

Third chapter applied gained knowledge to a film that can be categorised as slow: Béla Tarr's "The Turin Horse" (2011). The film was compared to Bazin's ideals, the relations between its story-time and discourse-time were discussed, and the film's usage of the main characteristics of slow film was analysed as well. Theoretical generalisations were well applicable, but it should be stressed that every (artistically significant) film uses its artistic effects and principles of construction in its own way and no strict formula can be applied. "The Turin Horse" shared many of Bazin's ideals about film-making, but it still had some decisive differences, both on the level of editing principles and questions concerning "realism". In addition, the film showed interesting contrast between the extraordinariness of its main event and the simple way of its depiction. "The Turin Horse" did not use any concrete slowing effects (e.g. slow motion), but applied slowness as its main poetics.



## Kirjandus

Aumont, Jacques jt 2012. *Filmiesteetika*. Tallinn: Varrak.

Bahtin, Mihhail 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat, 44–184.

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

Bordwell, David 1989. Historical Poetics of Cinema. Palmer, R. Barton (ed.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 369–398.

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

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

Eco, Umberto 2005. *Lector in fabula*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Elsaesser, Thomas 2011. Stop/Motion. Røssaak, Eivind (ed.). *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 109–122.

Flanagan, Matthew 2008. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9* 29. Available: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm), 2013, April 7.

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

Lotman, Juri 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.

Meckler, Jeremy 2012. The Madness Letters: Friedrich Nietzsche and Béla Tarr. Walker Art Centre. Available: <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2012/03/16/the-madness-letters-friedrich-nietzsche-and-bela-tarr/>, 2013, May 26.

Mulvey, Laura 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.

Pasolini, Pier Paolo 1980 (1967). Observations on the Long Take. *October* 13: 3–6. Available: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/PasoliniLongTake.pdf>, 2013, April 7.

Šklovski, Viktor 1993. Kunst kui võtte. *Akadeemia* 8: 55–64.

Tahir, Maha; Amir, Rabi 2008. Investigating Mukarovsky's Structuralist Aesthetics in the Translations of Dylan Thomas' "Light Breaks Where No Sun Shines" and "Do Not Go Gentle into That Good Night". *Journal of Al-qadisiya in arts and educational sciense* 7: 139–147.

Tõnjanov, Juri 2003. Kino alustest I. *Teater.Muusika.Kino* 5: 20–28.

Wales, George 2011. 23 Slow Movies That Deserve Your Patience. Total Film: The Modern Guide to Movies. Available: <http://www.totalfilm.com/features/23-slow-movies-that-deserve-your-patience>, 2013, April 28.

Wikipedia: *slow cinema*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Slow\\_cinema](http://en.wikipedia.org/wiki/Slow_cinema), 2013, April 28.

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

Mina, Kadri Rood (sünnikuupäev: 10.04.1991)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Aegluse poeetika filmis“, mille juhendaja on Peeter Torop,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'is 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.

Tartus, 28.05.2013