

LIIVO NIGLAS

Videokaameraga Siberis:
vaatlev dokumentaalfilm
kui audiovisuaalne etnograafia



LIIVO NIGLAS

Videokaameraga Siberis:
vaatlev dokumentaalfilm
kui audiovisuaalne etnograafia



TARTU ÜLIKOOL
kirjastus

Väitekirj on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi nõukogu otsusega 14. oktoobril 2020.

Juhendaja: prof Art Leete, Tartu Ülikool

Oponendid: dr Toomas Gross, Helsingi Ülikool
dr Pille Runnel, Eesti Rahva Muuseum

Kaitsmine toimub 14. detsembril 2020 kell 14.15 Tartu Ülikooli senati saalis.

Doktoritöö valmimist on toetanud Euroopa Liidu Regionaalarengu Fond (Kultuuri-teooria tippkeskus CECT), Eesti Teadusfond (ETF 8335, ETF 9066), Eesti Teadus-agentuur (PUT590), Eesti Haridus- ja Teadusministeerium (SF0130038s09), USA Rahvusliku Teadusfondi grant Alaska Fairbanksi Ülikoolile (N 0631419), Hõimurahvaste Programm (projektid nr 782, 889) ja Tartu Ülikooli rahvusteaduste baasfinantseerimine (projekt PHVKU19913).



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti
tuleviku heaks

ISSN 1736-1966

ISBN 978-9949-03-501-4 (trükki)

ISBN 978-9949-03-502-1 (pdf)

Autoriõigus: Liivo Niglas, 2020

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

SISUKORD

PUBLIKATSIOONIDE NIMEKIRI	6
Artiklid	6
Autori panus artiklitesse	6
Artiklite aluseks olevad filmid	6
TÄNUAVALDUSED	7
SISSEJUHATUS	9
Välitöödest filmivõteteni	9
Film ja antropoloogia	13
Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm audiovisuaalse etnograafiana... ..	18
Töö peamised allikad ja uurimisteed	22
VISUAALANTROPOLOOGIA JA ETNOGRAAFILINE FILM	26
Visuaalantropoloogia	26
Visuaalantropoloogia põhimõtted	32
Audiovisuaalne representatsioon	35
Filmi kaks tasandit	38
Filmi erinevus tekstist	41
Etnograafiline film	46
Filmi etnograafilisus	51
VAATLEV FILM AUDIOVISUAALSE ETNOGRAAFIANA	58
Vaatlev film	58
Kaameratöö	64
Koostöö filmitavatega	70
Montaaž	73
Narratiivi konstrueerimine	79
Vaataja osalus	89
Konteksti loomine	92
FILMI KASUTAMINE SOTSIAALSE KOGEMUSE UURIMISEL	99
Kogemus	99
Meeled	105
Keskkond	112
Emotsioonid	116
Empaatia	121
Performatiivsus ja narratiivsus	126
Indiviid	131
VIDEOKAAMERAGA SIBERIS: ARTIKLID JA FILMID	137
Juri Vella	137
Itelmeenid	145
Eestlased Siberis	148
KOKKUVÕTE	153
KASUTATUD ALLIKAD: KIRJANDUS JA FILMID	159
ARTIKLID	177
ABSTRACT	331
ELULOOKIRJELDUS	341
CURRICULUM VITAE	344

PUBLIKATSIOONIDE NIMEKIRI

Artiklid

- I Niglas, Liivo 2011. Yuri Vella on the Move: Driving a *Uazik* in Western Siberia. – *Folklore*, 49, 31–70.
- II Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2012. Native Spirituality in (Re)Constructed Personhood: Observing and Filming Yuri Vella. – *Folklore*, 51, 133–170.
- III Koester, David; Niglas, Liivo 2011. Hunting in Itelmen: Filming a Past Practice in a Disappearing Language. – *Sibirica*, 10 (3), 55–81.
- IV Jürgenson, Aivar; Niglas, Liivo 2013. Juurte juurde ja tagasi. Siberist remigreerunud eestlaste kodupaigakülastused kui näide sekulaarsest palverännust. – *Mäetagused*, 54, 27–66.

Autori panus artiklitesse

- II Võtsin osa uurimuse kavandamisest, viisin läbi välitööd (osaliselt koos Eva Toulouze'iga) ning osalesin välitööandmete analüüsimises ja teoreetilise raamistiku koostamises. Olin vastutav filmitegemist puudutava teoreetilis-metodoloogilise osa eest.
- III Võtsin osa uurimuse kavandamisest, viisin läbi välitööd (koos David Koesteriga) ning osalesin välitööandmete analüüsimises ja teoreetilise raamistiku koostamises. Olin vastutav filmitegemist puudutava teoreetilis-metodoloogilise osa eest.
- IV Võtsin osa uurimuse kavandamisest, viisin läbi välitööd (osaliselt koos Aivar Jürgensoniga) ning osalesin välitööandmete analüüsimises ja teoreetilise raamistiku koostamises. Olin vastutav filmitegemist puudutava teoreetilis-metodoloogilise osa eest.

Artiklite aluseks olevad filmid

- I–II Armastuse maa (*The Land of Love*) – 78 min. Režissöör, operaator: Liivo Niglas, monteerijad: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; helirežissöör: Mart Kessel-Otsa; produtsendid: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusfond, Haridus- ja Teadusministeerium; tootjad: F-Seitse, Mp Doc (2016).
- III Itelmeeni lood (*Itelmen Stories*) – 68 min. Režissöör, operaator: Liivo Niglas, monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; helirežissöör: Mart Kessel-Otsa; produtsendid: David Koester, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusfond, National Science Foundation (USA); tootja: Mp Doc (2010).
- IV Puhkus Siberis (*Siberian Vacation*) – 30 min. Režissöör, operaator: Liivo Niglas, monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; helirežissöör: Mart Kessel-Otsa; produtsendid: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; tellija: Eesti Rahvusringhääling; toetajad: Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusfond; tootja: F-Seitse (2011).

TÄNUAVALDUSED

Väitekirja valmimine on olnud pikk protsess, mille käigus olen saanud nõu, abi ja toetust paljudelt koostööpartneritelt, kolleegidelt, sõpradelt ja lähedastelt.

Kindlasti oleks see olnud mõeldamatu ilma nende eriliste inimesteta, kes olid nõus minu ja minu kaameraga jagama oma mõtteid ja kogemusi, lubama mind osaleda nädalate ja kuude kaupa oma põnevates eludes. Ilma teieta – Juri Vella, Pavel Hamoilov, Georgi Zaporotski ning Anne, Sergei, Andres ja Jaan Kenzap – ja teie pereliikmete ning sõprade avatuse ja pühendumiseta poleks saanud teoks ükski väitekirjas olev artikkel ega nende aluseks olev film.

Minu siiras tänu kuulub ka minu teiste filmide kangelastele, elagu nad siis Tallinnas, Tartus, Liivi rannas, Mosambiigis, Californias, Põhja-Dakotas, Tšukotkal või Jamali poolsaarel. Proovides koos teiega leida parimat lähenemist teie ainulaadsete elude mõistmiseks, olen omaks võtnud maailmanägemise viisi, mis vastab minu kui inimese, filmitegija ja antropoloogi eetikale ja maailmatunnetusele. Tänan samuti Kaie-Ene Rääku ja Marju Juhkumit, kes aitasid mul kogenud monteerijatena seda nägemust vaatajani tuua, ning Mart Kessel-Otsat, kes pidi nägema suurt vaeva filmide helimaastike elavaks muutmisega.

Erilise kummarduse teen oma välitöökaaslaste-kaasautorite ees. Eva Toulouze, David Koester ja Aivar Jürgenson – hindan teie valmisolekut seigelda koos minuga Siberi lumeväljadel, taigas ja külatänavatel, teie soovi jagada oma kultuurilist pädevust, etnograafilisi teadmisi ja välitööoskusi, teie kannatlikkust olukordades, kus filmitegemine kippus dikteerima uurimistöö kulgu ja rütmi. Teie pühendumisel, sõnameisterlikkusel ja analüüsitäpsusel oli väitekirja artiklite valmimisel otsustav roll.

Väitekiri valmis paljuski tänu juhendaja professor Art Leete meeolekindlusele. Ta ei kaotanud lootust isegi siis, kui sissejuhatava osa kirjutamine oli jäänud uute filmi- ja uurimisprojektide, loengupidamise ja lastekasvatamise tõttu peaaegu soiku. Ardi järjekindlus ja asjalik tagasiside valminud peatükkidele kandsid lõpuks vilja ning lugeja ees on aastaid kestnud, järk-järgult oma õige suuna leidnud mõttetöö vili.

Tahan tänada ka sõpru, kes leidsid muude kiireloomuliste asjade kõrval aega, et lugeda minu teksti ja aidata see muuta sisukamaks, täpsemaks ja ladusamaks. Suur tänu teile, Laur Vallikivi, Eva Toulouze, Kadri Kanter ja Mari-Liis Rimmel.

Suur tänu Tuuli Kaalepile, Ivi Tammarule ja Daniel Allenile väitekirja sissejuhatava osa ja ingliskeelse resümee toimetamise eest.

Tänan samuti kõiki neid institutsioone, mis toetasid väitekirja aluseks olevate teadusartiklite ja etnograafiliste filmide valmimist. Aitäh, Tartu Ülikooli etnoloogia osakond, filmistuudio F-Seitse, Eesti Teadusagentuur, Euroopa Teadusfond, USA Rahvuslik Teadusfond, Hõimurahvaste Programm, Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Instituut ja Eesti Televisioon.

Kõige suurem tänu kuulub minu perekonnale, kes on pidanud aastaid leppima sellega, et abikaasa ja isa on pikalt kodust ära või istub tunde keskendunult arvuti taga, selle asemel et pereelust osa võtta. Armsad Niilo, Uku, Marta ja Siim, palun

vabandust, et olete pidanud oma isa füüsilist ja vaimset eemalolekut nii pikalt taluma ja tänan teid, et olemas olete. Kallis Merike, ilma sinu julgustuse, toetuse ja otsese abita poleks see väitekiri ilmselt kunagi ilmavalgust näinud.

Pühendan väitekirja oma ema Milvi ja vanaisa Adolfi mälestusele – nad mõlemad elasid doktoritöö tegemisele entusiastlikult kaasa, kuid paraku ei jõudnud selle valmimist ära oodata.

SISSEJUHATUS

Käesoleva doktoritöö eesmärk on analüüsida etnograafilise dokumentaalfilmi võimalusi etnograafilise uurimistöö läbiviimisel ja tulemuste esitamisel. Töö koosneb neljast artiklist, milles avatakse kolme vaatlevas stiilis tehtud dokumentaalfilmi tegemise konteksti ja teoreetilis-metodoloogilist tausta, ning sissejuhatavast tekstist, kus analüüsitakse filmi potentsiaali audiovisuaalse etnograafiana. Artiklites käsitletud filmid on videokaameraga üles võetud erinevates Siberi kogukondades ja ma püüan neis vahendada etnograafilist tegelikkust sellisena, nagu ma seda filmide autorina tajusin. Tegin need filmid, sest usun, et audiovisuaalne lähenemine pakub mitmete teemade käsitlemisel tekstikesksele antropoloogiale olulist täiendust. Eriti suur potentsiaal on etnograafilisel filmil selliste inimliku kogemuse aspektide analüüsimisel nagu aistingud, emotsioonid, materiaalne ja esteetiline keskkond ning üksikisiku agentsus, mida on üksnes kirjaliku teksti vahendusel keeruline uurida ja representeerida. Need on valdkonnad, mida on asjakohane käsitleda narratiivse ja esitusekeskse etnograafia võtmes, ja selleks sobib minu arust hästi vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi formaat.

Filmi keskne roll minu etnograafilises uurimistöös tuleneb minu kui uurija ja filmitegija isiklikust maailma kogemise viisist, mille abil ma suhestun reaalsuse ning selle tõlgendamismõistlustega. Minu jaoks on maailmast arusaamisel olnud alati tähtsal kohal nägemine/vaatamine/vaatlemine, mis on ju ka üks antropoloogide peamisi töömeetodeid. Usun, et igale etnograafile on omane isikupärane viis, kuidas kasutada nägemisvõimet uuritava tegelikkuse analüüsimiseks ja mõistmiseks. See „nägemise viis“ (*way of seeing*) (Grimshaw 2001) kui maailma tundmaõppimise strateegia sõltub uurija arusaamast antropoloogia eesmärkidest – tema mõtetest ja tõekspidamistest tegelikkuse, subjektiivsuse ja antropoloogilise teadmise olemuse kohta. Selleks et anda aimu, millest lähtub minu „nägemise viis“, kirjeldan järgnevalt, kuidas minust sai etnograafiliste filmide tegija.

Välitöödest filmivõtteni

Minu esimene katse kasutada välitöödel visuaalset lähenemist leidis aset teise kursuse üliõpilasena 1991. aasta talvel Jamali poolsaarel. Olime koos sõbraga tulnud osa saada rändpõhjapõdrakasvatusega tegelevate neenetsite „eksootilisest“ eluviisist ning, õigustamaks oma pikka, osaliselt kooliajal toimuvat reisi, proovisime tegeleda ka etnograafilise uurimistööga. Sõber, kes oli huvitatud keelekõnustest ja kommetest, viis läbi intervjuusid, minu ülesanne oli teha isa noorusajast pärit algelise fotoaparaadiga pilte. Nagu esimesed etnograafiliste fotode tegijad, keskendusin ka mina materiaalse kultuuri jäädvustamisele. Lisaks karjakasvatavate laagri üldplaanide ning rahvariietes inimeste ja töövõtete pildistamisele tegin süstemaatilise fotoinventuuri laagripaigas olevatest saanidest ehk nartadest. Pildistasin kõiki erinevat tüüpi nartasid ning märkisin üles nende

neenetsikeelsed nimetused ning funktsioonid. Tegemist oli omamoodi pääste-etnograafiaga, sest me andsime fotod ja märkmed üle Eesti Rahva Muuseumi arhiivi, kus need pidid säilima ka pärast seda, kui neenetsid on „tsivilisatsiooni“ surve all loobunud oma traditsioonilisest eluviisist.¹

1996. aasta suvel Jamali poolsaarele magistritööks vajalikke välitöid tegema minnes olin varustatud palju moodsamate uurimisvahenditega kui viis aastat varem. Olin vahepeal tutvunud nüüdisaegsete antropoloogiateooriatega ning tahtsin ainelise kultuuri dokumenteerimise asemel uurimistöös keskenduda uuritavate mõttemaailmas toimuvale – püüda aru saada, kuidas neenetsid tajuvad oma igapäevaelu ning ümbritsevat reaalsust. Seekord oli mul kaasas kaks moodsamat fotoaparaati: kompaktkamera igapäevaseks pildistamiseks ning peegelkaamera kunstiliste võtete tegemiseks. Olin lugenud (vt nt Collier, Collier 1996), et parim tasu uuritavate koostöö ja külalislahkuse eest on jagada nendega välitöödel tehtud fotosid, mida saab ühtlasi edukalt kasutada ka informatsiooni hankimiseks intervjuude käigus. Arvasin, et selle ülesande täitmiseks sobib kerge, lihtsasti kasutatav ja odav kompaktkamera, millega võivad pildistada ka uuritavad ise. Peegelkaamera pidi jääma professionaalsemate võtete tegemiseks. Kavatsesin Jamali tundras tehtud fotosid näidata loengutes ja avalikel esinemistel ning seetõttu pildistasin kvaliteetsele slaidifilmile. Hellitasin isegi lootust, et võib-olla leiavad mu fotod tee mõne rahvusvahelise levikuga ajakirja lehekülgedele.

1996.–1998. aastal Jamali poolsaarel mitmes järgus toimunud etnograafiliste välitööde tulemusel kirjutasin seeria artikleid, mis keskendusid neenetsi põhjapõdrakasvatavate maailmapildi uurimisele. Artikleid kirjutades püüdsin lisaks uurimistöe tulemustele edasi anda ka välitööde tegemise protsessi, sest tajusin, et piirdudes ainult kogutud informatsiooni analüüsiga, jääb midagi väga olulist

¹ Fotograafiat hakati antropoloogilises uurimistöös kasutama 19. sajandi teisel poolel ja selles nähti objektiivset teaduslike andmete salvestamise viisi. Fotod, mida antropoloogid (või neile materjali saatvad rändurid, koloniaalametnikud ja kaupmehed) tegid 19. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi alguseni, peegeldasid toleaegeid domineerivaid teoreetilisi seisukohti, mis toetusid evolutsiooniteooriale, hierarhilisele rassilisele klassifitseerimisele ning koloniaalsuhetele. Usuti, et pildid jutustavad inimkonna ajaloost: tsivilisatsiooni ilmumisest metslusest, rasside arenemisest ja kultuurijoonte levimisest ühest maailma osast teise. Enamasti prooviti põliselanikke pildistada nende traditsioonilistes riietes ja loomulikus keskkonnas, mis sageli tähendas selle „keskkonna“ – tööriistad, relvad, eluasemed – loomist fotolavastustes, mis jäädvustati sageli fotostuudiotest või etnograafilistel näitustel. Uus tehnoloogia andis võimaluse esitada antropoloogilisi tõdesid näitlikul viisil, jätkates niimoodi muuseumite alustatud suunda antropoloogias. Kuid antropoloogia õlul oli veel üks kiireloomuline ülesanne, omamoodi „valge mehe koorem“, mis soodustas visuaalse tehnoloogia kiiret kasutuselevõttu. Evolutsionistliku maailmavaate järgi oli paratamatu, et „lääne tsivilisatsiooni“ surve kultuuride mitmekesisus maailmas varsti kaob, ja seetõttu oli vaja fotograafiat kasutada vähem arenenud kultuuride jäädvustamiseks, enne kui need välja surevad. Ajal kui koloniaalse sekkumise tagajärjel kadusid terved rahvad, keeled ja kultuuritraditsioonid, tekkis illusioon, et kaduvat on võimalik fotograafia abil füüsiliselt säilitada, sest usuti, et sellel võib kunagi olla võtmetähtsus mineviku kultuurilise mitmekesisuse mõistmisel (MacDougall 1997: 280–281; vt ka Pinney 2011). Ka Johannes Pääsukese fotografeerimise ekspeditsioonid erinevates Eestimaa osades täitsid seda ülesannet (Reidla 2008).

käsitlemata. Refleksiivsuse sissetoomise eesmärk oli anda lugejale võimalus paremini hinnata tekstis toodud järelduste ja tõlgenduste adekvaatsust, kuid sellest olulisemgi oli soov juhtida tähelepanu minu kui uurija emotsionaalsele suhtele uuritavate inimeste ja nende elukeskkonnaga. Eriti oluliseks pidasin ma individuaalse mõõtmise sissetoomist teksti – püüdsin informante esitada mitte keskmiste või tüüpiliste kultuurikandjatena, vaid kui konkreetseid, kindla mineviku, sotsiaalse positsiooni ja iseloomuga üksikisikuid, kellest igapäevaga sidusid mind spetsiifilised suhted, mälestused ja läbielatud kogemused.

Juba esimesel reisil Jamali poolsaare tundrassa leidsin end põhjapõdrakasvatajate maailma suhestuvat eelkõige nähtu kaudu, tajudes kogetut paljuski esteetilisest kategooriast. Traditsioonilised kombid ja arhailine eluviis olid põnevad uurimisteedena, kuid isiklik, kogemuslik suhe uuritavatega tekkis tänu visuaalsele intensiivsusele, mis avaldus neenetsite värvikirevates rahvarõivastes, tundraavaruse taustal esilekerkivates püstkodades ja tuhandetes põhjapõdrades, kes kihutasid transpordiloomade püüdmise ajal ümber laagripaiga. Aga kõige selgemini tuli see esile neenetsite nägudes. Kõrgete põsesarnadega, tuules ja päikeses parkunud nahaga, tumedate silmadega näod kiirgasid kelmitud uudishimu ning erilist elujõudu. Kuigi hilisemate välitööde käigus nägin ka hoopis teistsuguseid neenetsite näoilmeid ning esialgne romantiline pilt asendus realistlikuma ja mitmekesisema arusaamaga põhjapõdrakasvatajate maailmast, jäi minu jaoks tundras viibimise ajal üldine visuaalne intensiivsus ja esteetiline suhestumine uuritavasse kogukonda samaks. Leidsin ennast sarnases olukorras antropoloogi ja filmitegija Anna Grimshaw'ga, kes doktorandina 1970. aastatel Himaalajas uurimistööd tehes avastas, et välitööd olid osutunud eelkõige visuaalseks kogemuseks (2001: x).

Üritasin välitööde visuaalset ja emotsionaalset külge avada oma teadustekstides, kuid pärast mõningast pingutust jõudsin järeldusele, et sõnadega väljendatu mind ei rahuldanud. Seda, mida polnud võimelised kajastama minu artiklid, paistsid suutvat vahendada välitöödel tehtud fotod. Mitmed kolleegid ja sõbrad, kes fotosid nägid, tunnistasid, et neenetsid ja nende elukeskkond on visuaalselt väga kõnekad. Hoolikalt kadreeritud ning tundra, püstkodade, põhjapõdrade ja inimeste vahelisi suhteid esitavate värvilaidide puhul olin ma sellist reaktsiooni isegi oodanud, kuid mind üllatas, et ka kompaktkameraga suhteliselt juhuslikult pildistatud nn tarbefotod kandsid vaatajate arvates neid samu emotsioone, mida olin välitöödel kogunud.

Meeldiv kogemus fotograafia vallas ning teadmine, et nähtu ja kogetu väljendamine sõnadega ei anna soovitud tulemust, aitasid mul teadvustada oma ammunistust filmitegemisest. See unistus sai teoks 1998. aasta suvel, kui tänu kolleegide julgustusele ja mitmete institutsioonide toetusele tegin Pariisis läbi intensiivse filmikursuse, mis päädis minu esimese dokumentaalfilmi valmimisega (Niglas 1998).²

² Õppisin kolmekuulistel dokumentaalfilmikursustel Ateliers Varan'is, mille üheks rajajaks 1970ndate lõpus oli tuntud antropoloog ja filmitegija Jean Rouch. Kursustel toimub õppimine pea eranditult praktika kaudu (projekti arendamine, režii, filmimine, monteerimine). Kursuse lõpuks valmis igal tudengil 15–30-minutine dokumentaalfilm. Minu film „Et les chèvres...?” (1998) uuris ühe Normandia kitsefarmeri argielu ja tuleviku valikuid.

Minu esimene iseseisev etnograafiline film, mille ma Siberis etnograafilistel välitöödel jäädvustatud videomaterjalist kokku monteerin, oli Jamali neenetsi põhjapõdrakarjuste igapäevaelu kajastav „Brigaad“ (2000).

Nagu varasematelgi kordadel Jamali neenetsite juures käies toimusid ka 1999. aasta kevadsuvised välitööd Jar-Sale põhjapõdrakasvatussovhoosi 7. brigaadis. Olin koos brigaadiliikmetega välitöödel rännanud kokku ligi neli kuud, kaitsnud välitööde põhjal magistrikraadi (Niglas 1999) ning arvasin end tundvat neenetsi põhjapõdrakasvatavate eluolu ja mõtlemisviisi piisavalt hästi, et proovida seda etnograafilises filmis kajastada. Tänu Eesti Kultuurkapitali toetusele soetasin endale vajaliku filmitehnika – digitaalse videokaamera, üksinda filmimise jaoks kohandatud mikrofoni ning päikesepatarei, millega kaameraakusid laadida – ning suundusin aprilli alguses kolmekuulistele välitöödele.

Kuigi see oli esimene kord, kui ma rändasin koos brigaadiga põhjapõtrade poegimise ajal, oli enamik rändkarjakasvatavate elu tüüpsituatsioonidest mulle varasematest välitöödest tuttav. Seetõttu arvasin end teadvat, mida on vaja filmida. Tahtsin filmis – sarnaselt oma magistr töö artiklitega – näidata neenetsite põhjapõdrakeskset eluviisi ja maailmapilti. Mu peaesmärk oli keskenduda kultuuriaspektidele, mida ma ei suutnud oma tekstides kirjeldada – laagrielu igapäevane tempo, rändkarjakasvatusele omane rütmilisus, neenetsite kehakeel ja ruumiline käitumine ning inimeste, loomade ja maastiku koostoimel moodustuv eriline esteetiline keskkond. Väga oluline oli ka edasi anda informantide individuaalsust, mis tundus filmis olevat palju lihtsamini saavutatav kui tekstis. Ehkki filmi subjektiks oli terve 7. brigaad, keskendusin ma filmimisel, nagu ka varasematel välitöödel, üksikutele võtmeinformantidele, kellest said filmitegelased – lisaks isikupärastele mõtetele ja suhtumistele oli igapähe neist individuaalne kõnemaneer, kehakeel ning suhe kaamera ja selle taga oleva filmitegija-antropoloogiga.

„Brigaad“ on ainuke film, mille puhul tegin enne filmima asumist välitöid ehk filmimine järgnes info kogumisele ja analüüsile. Edaspidi olen kaamerat kasutanud välitööde algfaasist alates ning film – mõtlen siinkohal eelkõige terviklikuks looks monteeritud etnograafilist dokumentaalfilmi – on minu jaoks olnud nii uurimistööd lihtsustav vahend, välitööde meetod kui ka viis vahendada uurimistöö tulemusel saavutatud antropoloogilist mõistmist.

Pärast „Brigaadi“ valmimist pole ma kunagi käinud välitöödel ilma videokaamerata ning alati on uurimistöö põhieesmärk olnud pigem etnograafilise dokumentaalfilmi tegemine kui teksti kirjutamine. Selline filmilik lähenemine välitöödele tingis vajaduse töötada enda jaoks välja viis, mis ühendaks visuaalse tehnoloogia kasutamise etnograafilise uurimistööga. Pidin mõistma, kuidas filmitegemine aitab saavutada antropoloogilist mõistmist. Eesmärk oli leida filmitegemise viis, mis sobiks minu arusaamaga, et antropoloogilise uurimistöö eesmärk on kogemusliku teadmise saavutamine – tahtsin filmitegemise kaudu uurida välitöödes kehastunud maailma.

See, kuidas mina selle ülesande lahendasin, selgub käesolevas doktoritöös sisalduvate artiklite lugemisel ja nende aluseks olevate filmide vaatamisel. Artiklites kirjutatu paremaks mõistmiseks selgitan alljärgnevas sissejuhatavas

osas etnograafilise filmi positsiooni antropoloogias ja minu enda nägemust filmi potentsiaalset audiovisuaalse etnograafiana.

Film ja antropoloogia

Kuigi etnograafiline film pole kunagi olnud antropoloogiateaduses kesksel kohal, on see uurijatele pakkunud alati teatud võimalusi. Antropoloogide huvi filmi vastu on eelkõige seotud katsetega leida uusi uurimis- ja representatsiooniviise. Tuntud etnograafiliste filmide tegija David MacDougall on selle huvi võtnud kokku sõnadega:

Film ei saa antropoloogias kunagi asendada kirjalikku sõna, kuid oma välitööde kogemuse tõttu on antropoloogid teadlikud piirangutest, mida sõnad nende erialale peale suruvad. Me oleme avastamas, kuidas film suudab täita mõnesid neist lünkadest. (1998: 195)³

Ja näib, et praegu on tähelepanu filmitegemise ja teiste visuaalsete meetodite vastu suurem kui kunagi varem. Sarah Pink, kes on üks aktiivsemaid visuaalse lähenemise propageerijaid antropoloogias, leiab, et huvi tegeleda visuaalse narratiivi ja uute tehnoloogiliste arengutega on andnud visuaalsetele kujutistele järjest prominentsema koha antropoloogilises uurimistöös ja representatsioonis (Pink 2006: 38).⁴ Tegemist on ühe võimalusega tegeleda antropoloogiaga väljaspool tekstiloomet (Cox *et al.* 2016).

Visuaalantropoloogia elujõulisus antropoloogia aladistsipliinina ilmneb akadeemilises õppetöös: paljud ülikoolid pakuvad visuaalantropoloogia loenguid (nende seas on ka Tartu ja Tallinna Ülikool), mitmel pool saab õppida etnograafilise filmi tegemist magistriõppe tasemel (Göttingen, München, Goldsmith, Barcelona, Aarhus, Tallinn) ning nii mõneski ülikoolis on spetsiaalsed doktoriõppe programmid, kus antropoloogiline uurimistöö on tugevalt seotud praktilise filmitegemisega (Tromsø, Manchester). Filmi seostamisest akadeemilise tegevusega annab märku ka see, et järjest enam on filmifestivale, mis määratlevad ennast kas antropoloogilise, etnograafilise või etnoloogilise suunaga (Vallejo, Paz Peirano 2017; Cubero 2020).

Etnograafilise filmi ja teiste visuaalsete uurimuste olulisus antropoloogia-teaduse jaoks väljendub selgelt Ameerika Antropoloogide Assotsiatsiooni (AAA)

³ „Film can never replace the written word in anthropology, but anthropologists are made conscious by their field experience of the limitations which words impose on their discipline. We are beginning to discover how film can fill in some of the blind spots.“ (MacDougall 1998: 195)

⁴ Visuaalse lähenemise tõsiseltvõetavusest akadeemilises uurimistöös annab tunnistust ka see, et lisaks antropoloogiale pööravad visuaalsetele uurimismeetoditele ja representeerimisviisidele järjest enam tähelepanu ka teised ühiskonnateadused. Selle tulemusena on tekkinud terve rida „visuaalseid“ aladistsipliine: visuaalne sotsioloogia, visuaalsed kultuuriuuringud, visuaalne geograafia jne (Pink 2006; Garrett 2010; Harper 2012; Jacobs 2013).

poolt avaldatud pöördumises, mille eesmärk on anda juhiseid ülikoolide hindamiskomisjonidele antropoloogide toodetud visuaalse materjali hindamiseks:

Etnograafiline visuaalne meedia (eriti film, video, fotograafia, digitaalne multimedia ja näitused) mängib olulist rolli antropoloogiliste teadmiste loomisel ja rakendamisel ning on pakutavate erialakursuste ja uurimistöö lahutamatu osa. Antropoloogid, kes tegelevad visuaalteoste loomise ja kureerimisega, annavad väärtusliku panuse erialasesse uurimistöösse. (AAA Guidelines... 2015)⁵

Pöördumises rõhutatakse, et etnograafiline film ja muu visuaalne meedia on sobivad vahendid antropoloogiliste teadmiste hankimiseks ja levitamiseks ning et need suudavad teatud tüüpi antropoloogilisi teadmisi edasi anda paremini kui kirjalik tekst. Leitakse, et sarnaselt antropoloogiliste tekstidega valmivad pikaajaliste etnograafiliste välitööde käigus filmid, fotod ja muud visuaalsed representatsioonid, mis toetuvad peamiselt osalusvaatlusele ja intervjuerimisele. Sealjuures väljendavad filmi- või fotokaadrite kompositsioon ja kadreering, montaaž, helindus ja narratiivne järjestus selgelt autori intellektuaalset analüüsi ja selle teoreetilist baasi, kuigi see võib olla vähem nähtav kui kirjalikus tekstis. Seetõttu soovib AAA hindamiskomisjonidel hinnata visuaalset meediat samal moel kui kirjalikku uurimust, sest see „seob teooria lahutamatul dokumentatsiooniga“ (AAA Guidelines... 2015).

Antropoloogide suurenenud huvi etnograafilise filmi vastu seostub mitme olulise, omavahel läbipõimunud nähtusega. Üha tähtsamat rolli etnograafilise filmi ja visuaalse lähenemise tunnustamisel tõsiseltvõetava teadustegevusena mängib tehnoloogia areng: digitaalse video ja hüpermeedia võimalused lubavad antropoloogidel arendada välja uusi viise antropoloogiliste teadmiste edasiandmiseks. (Ruby 2000; MacDougall 2001; Pink 2007a; Schäuble 2018) Filmi ja antropoloogia sidumisel on eriti oluline roll täita veebiplatvormidel või *online*-meedial: internet pakub mitmeid võimalusi, kuidas muuta visuaalne looming osaks akadeemilisest diskussioonist. Näiteks võimaldavad veebiajakirjad (sh trükiajakirjades ilmunud artiklite veebiversioonid) lisada teksti audiovisuaalset materjali, integreerides nii viisi tõhusalt kirjasõna ja liikuvat pilti. Üheks näiteks sellistest ajakirjadest on peamiselt prantsuskeelne veebiväljaanne *Ethnographiques.org*. Samuti võib ajakiri sisaldada video rubriiki, kus asuvad filmide tutvustused ja lingid filmide juurde, nagu see on näiteks ajakirjas *Visual Ethnography*, mille veebilehel saab lugeda nii kirjalikke tekste kui ka vaadata fotoessesid ja videoid. Alates 2014. aastast on olemas ka eelretsenseeritav veebiajakiri *Journal of Visual Ethnography*, mis käsitleb etnograafilisi filme täisväärtuslike akadeemiliste publikatsioonidena: enne filmi „avaldamist“ peab autor seda vastavalt retsensendilt saadud märkustele muutma või täiendama. Tegemist on Chicagos asuva

⁵ „Ethnographic visual media (specifically film, video, photography, digital multimedia, and exhibition) play a significant role in the production and application of anthropological knowledge and form an integral part of the discipline’s course offerings and research outputs. Anthropologists involved in the production and curation of visual works make valuable scholarly contributions to the discipline.“ (AAA Guidelines... 2015)

DePauli Ülikooli sotsioloogide käivitatud platvormiga, mille eesmärk on „arendada video/filmi sotsiaalteaduslikku kasutamist inimeste, ühiskonna, süsteemide ja kultuuride uurimismeetodina ja uuringutulemuste esitamise meediumina“. (Journal of Visual Ethnography i.a) 2017. aastal alustas tegevust veel üks eelretsenseeritav etnograafilisi filme avaldav ajakiri – Journal of Anthropological Films. See Põhjamaade Antropoloogiliste Filmide Assotsiatsiooni (NAFA) poolt ellu kutsutud ajakiri avaldab filme, mis on antropoloogilisel uurimistööl põhinevad iseseisvad, originaalsed ja empiirilised teosed. (Journal of Anthropological Films i.a)

Lisaks tehnoloogiliste võimaluste olemasolule muudavad filmitegemise kui uurimisviisi antropoloogide jaoks vastuvõetavaks mitmed viimase kolmekümne aasta jooksul peavoolu antropoloogias toimunud arengud ning sellest tulenevad teoreetilisi-metodoloogilised ja representatiivsed vajadused. Etnograafilise filmi ja visuaalse lähenemise suurema aktsepteerituse üheks peamiseks põhjuseks võib pidada antropoloogide suurenenud huvi inimliku kogemuse vastu.

Alates 1980ndatest on peavoolu antropoloogia üldistava, kollektiivsust rõhutada ja võrdleva lähenemise kõrval väga oluliseks muutunud inimese individuaalsusest lähtuv nn partikulaarne suund. Huvi individuaalse kogemuse vastu tuleneb arusaamast, et kultuur pole mitte homogeenne, inimeste käitumist reeglistav ja allutatav struktuur, vaid pigem on tegemist taustsüsteemiga, mille raames saab üksikisik teostada oma aktiivsust ja loovust. Selle käsitluse järgi ei seisne antropoloogia kultuuri kui terviku, mingi kõikehõlmava skeemi kirjeldamises, vaid üksikisiku kui aktiivse kultuurilooja ja unikaalse kultuurikogemusega indiviidi uurimises. (Abu-Lughod 1991; Amit, Dyck 2006; Heiss, Piette 2015; Jackson, Piette 2015)⁶

Eemaldumine võrdlevast antropoloogiast ja keskendumine üksikindiviidile – tema ihule ja hingele, tunnetele, elamustele, valikutele, tegutsemisele ning ettekujutusele endast – soosib visuaalset lähenemist antropoloogilises uurimistöös. Etnograafiline film sobib hästi mitmesuguste inimkogemuse aspektide analüüsimiseks ja edasiandmiseks. Eriti suur potentsiaal on filmil fenomenoloogilise antropoloogia uurimisteemade käsitlemisel. Fenomenoloogiline antropoloogia rõhutab vajadust uurida inimese „elatud kogemust“ (*lived experience*), mis sisaldab aistinguid ja emotsioone, intuitsiooni ja liikumist. Fenomenoloogilise antropoloogia eesmärk on uurida inimeksistenti selle füüsilises ja vaimses ühtsuses. Antropoloogia seisukohalt on ühed olulisemad fenomenoloogilised mõisted keha ja kehalisus/kehastus (*embodiment*). Keha ei mõisteta fenomenoloogilises antropoloogias üksnes füüsilise või anatoomilise kehana: tegu on elatud kehaga, isiksusliku kehaga ning see pole üksnes uurimisobjekt, vaid ka platvorm, millest lähtub maailma kogemine. Fenomenoloogilise antropoloogia esindajad on seisukohal, et antropoloogilise mõistmise saavutamiseks peab inimene lisaks intellektile kasutama oma keha – just kehalise kogemuse jagamise kaudu on nii uurija

⁶ Partikulaarne suund pole tänapäeva antropoloogias ainuvalitsev. Näiteks laiahaardeliste võrdluste tegemine, mida alates 1980ndatest on räsitud „suurte teooriate“ ja objektivismi kriitika, on taas tõusmas antropoloogide huviorbiiti (Gingrich, Fox 2002).

kui auditoorium võimeline tunnetama inimlikku ühisosa kultuurilise Teisega. (Conquergood 1991; Katz, Csordas 2003; Jackson 2013)⁷

Keskendumine individuaalsele kogemusele on oluline, kuna see võimaldab välja tuua kultuuride ühisosa ja suurendada kultuuridevahelist mõistmist. See aitab vältida etnograafi asetumist jõupositsioonile uuritava suhtes ja uuritava objektistamist. Tähelepanu pööramine üksikisikule loob eeldused uurija ja uuritavate vaheliseks suhteks, kus ei leia aset uuritava allutamist ühe või teise teoreetilise diskursuse analüüsireeglitele, vaid toimub piiride hajutamine uurimistöö subjekti ja objekti vahel. Üks viis seda saavutada on uurija ja uuritava inimliku seotuse esiletoomine ning emotsioonide ja empaatia rõhutamine inimliku kogemuse käsitlemisel. (Oras 2008: 17–18) Uurimistöös representeeritud konkreetsete isikute igapäevased inimlikud kogemused, argielu detailid ja inimestevahelised suhted aitavad kultuurilise erinevuse kõrval esile tõsta inimkultuuri universaalseid tahke. Keskendumine üksikisikule ning tema sensoorsele ja emotsionaalsele kogemusele võimaldab etnograafil rõhutada kultuuriülest kogemuslikku sarnasust kui inimestevahelise mõistmisprotsessi alust. Tegemist on empaatilise mõistmisega, mis ei toimu iseenesest – see nõuab uurijalt valmisolekut osaleda aktiivselt vastastikuses dialoogis uuritavaga ning eeldab temalt piisaval määral kujutlusvõimet ja emotsionaalset tundlikkust (Hollan, Throop 2008: 391).

Antropoloogid, kes on huvitatud inimlikust kogemusest, üksikisiku aistingutest ja emotsioonidest ning suhestumisest materiaalse ja sotsiaalse keskkonnaga, saavutavad kultuurilise Teise mõistmise uurimisprotsessis, mis on osavõtlik ja kehaline. Tegemist on refleksiivse lähenemisega. Etnograaf õpib uuritavate kultuurilist reaalsust, nende maailma ehk eluilma (*lifeworld*)⁸ tundma omaenda kehaliste, emotsionaalsete ja kohaga seotud praktikate kaudu. Ta teeb seda samamoodi nagu uuritav, kes oma tegevuse ja sellega kaasneva kogemuse kaudu suhestub pidevalt reaalsusega. Antropoloogiliste teadmiste loomine, antropoloogilise mõistmise saavutamine seisneb tegevuses osalemises, sest praktika ise ongi teadmise vorm – selleks, et teada seda, mida uuritavad teavad, peab uurija nende tegevustes kaasa lööma, ta peab proovima nende kehalisi ja emotsionaalseid kogemusi omal nahal kogeda. Mingile teadmisele jõudmine on võimalik vaid

⁷ Thomas Csordas ja teised fenomenoloogilise antropoloogia esindajad toetuvad oma käsitlustes Maurice Merleau-Ponty tajufenomenoloogiale, mis näeb kultuuris vahendit maailma tajumiseks (Merleau-Ponty 2002). Kehalisele kogemusele toetuv uurimisviis võib võtta näiteks sensoorse etnograafia (Pink 2009), sensuaalse uurimistöö (Stoller 1997) või sensuaalse mimeesi (Taussig 1993) vormi ning selle eesmärk on saavutada mõistmine, kuidas inimeste, sealhulgas ka uurija kehastunud kogemus (*embodied experience*) vormib nende reaalsuse tunnetust ja käitumist. Kehastunud kogemus sisaldab nii inimese aistingud, emotsioone kui ka tema suhet materiaalse keskkonnaga. Ja sageli on neid erinevaid kogemuse aspekte üksteisest väga raske eristada. (Dundon, Hemer 2016)

⁸ Eluilma mõistetakse fenomenoloogilises antropoloogias kui tihedat ja ulatuslikku suhete võrgustikku, mida luuakse ja taasluuakse inimeste (või teiste liikide) ja nende keskkonna aktiivses vastastikuses toimimises (Knibbe, Versteeg 2008: 49; vt ka Jackson 2013). Minu tekstides termin „eluilma“ väga ei esine, selle asemel kasutan sellised avaramaid mõisteid nagu uuritavate või filmitavate maailm, kultuur või tegelikkus.

spetsiifilise tegevuse kontekstis. Tegemist on kehasunud ja multisensoorse viisiga jõudmaks teise mõistmiseni, mis on lahutamatu seotud uurija kogemusega konkreetses sotsiaalses ja füüsilises keskkonnas. Sellist kehalist mõistmist võib olla väga raske sõnadega vahendada ja uurija jaoks ongi suureks väljakutseks, kuidas teiste inimeste kogemust mõista ja representeerida. (Pink 2009: 34)

Etnograafilise filmi tegemine on üks võimalus, kuidas sellist uuritavate inimeste praktilises tegevuses osalemisega saadud kogemust ja selle pinnalt tekkinud mõistmist saavutada ja representeerida. Antropoloogia, mis ei nõua etnograafiliselt uurimistöölt objektiivsust, holismi, üldistust ega distantsi uuritavast, on epistemoloogiliselt lähedal filmitegemisele, mis on juba oma olemuselt subjektiivne, partikulaarne, refleksiivne ja kollaboratiivne. Filmi ei ole võimalik teha ilma filmitegelaste intensiivse koostööta, samuti on filmil olemas kindel autor, kes esitab oma subjektiivset nägemust konkreetsete filmitavate elust, paljastades seda paratamatult filmimise viisis ja monteerimisel tehtud valikutes. Nii nagu antropoloogiaski, pole teadmised midagi, mis eksisteerivad iseseisvalt ja filmitegija peab need lihtsalt üles leidma, salvestama ja publikule esitama. Need teadmised tekivad filmija ja filmitavate tihedas koostöös, filmitegija aktiivsel tegutsemisel filmitegelaste füüsilises ja sotsiaalses maailmas ning nende sensoorse ja emotsionaalse kogemuse jagamisel. Õnnestunud etnograafiline film on sarnane neile mõjusatele antropoloogilistele tekstidele (vt nt Briggs 1970; Vitebsky 2005), mis analüüsivad aktuaalseid uurimisküsimusi konkreetsete indiviidide elude kaudu, toetudes uuritavate ja etnograafi elatud kogemusele ning rõhutades uurija kui välitööde peamise instrumendi rolli teadmiste loomise protsessis. Kõike seda kirjalikult edasi anda on suur väljakutse. See nõuab head sõnalist väljendusoskust ja kirjelduse fenomenoloogilist tihedust, mida on konventsionaalses akadeemilises tekstis raske saavutada. Film on seda tüüpi etnograafia jaoks sobivam meedium. See ei tähenda, et filmi vahendusel teostatav audiovisuaalne etnograafia oleks kirjalikult parem või täpsem, tegemist on lihtsalt kahe väga erineva etnograafia vormiga.

Erinevalt kirjalikust antropoloogiast pole film sobiv edastama mingit abstraktset mudelit või tüüpilist kultuuri, see saab näidata vaid konkreetseid inimesi tegemas konkreetseid asju konkreetsetes kohtades. Filmi võimuses on uurida filmitegelase individuaalset kultuuri, tema kui üksikisiku subjektiivset maailma kogemist, mis võib avalduda nii kehaliselt kui ka sõnadeks vormitud refleksioonidena. Tegemist pole neutraalse vaatlusega, vaid vahendatud tegelikkuse ehk representatsiooniga, mis on läbinud filmi autori isikliku kogemuse filtri. Filmi kolmandaks osapooleks on vaataja, kes tõlgendab filmitegija subjektiivset arusaama filmitegelase individuaalsest kogemusest.

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm audiovisuaalse etnograafiana

Mõistel „etnograafia“ on kaks peamist tähendust. Ühel poolt tähistab see etnograafiliste välitööde tegemist, mille käigus uurija viib läbi süstemaatilise andmete kogumise mingis konkreetses kogukonnas, teiselt poolt kasutatakse sama sõna välitööde materjalide põhjal koostatud kultuurikirjelduse kohta. Etnograafia eesmärk pole mitte üksnes koguda ja esitada võimalikult rikkalikke andmeid uuritava kultuuri kohta, vaid ka anda neile kontekst ja tähendus ning tõlgendada uuritavate tegusid ja käitumist viisil, mis muudab nende eluilma kultuuriüleselt arusaadavaks. Välitööde tegemise ja kogutud materjalide analüüsi tulemusena peaks uurija jõudma teatud antropoloogilise mõistmiseni, mida Clifford Geertz (1973, eesti k 2007) nimetas Briti filosoofi Gilbert Ryle'i ([1971] 2009) eeskujul „tihedaks kirjelduseks“ (*thick description*). Tihe kirjeldus on kontseptsioon, mida kasutatakse laialdaselt antropoloogias ja teistes kvalitatiivseid meetodeid rakendavates teadusharudes (vt Scheff 1986; Clark, Chevrette 2017; Leete, Torop 2020).

Ameerika psühholoog Joseph Ponterotto, kes toetub Gilbert Ryle'i, Clifford Geertzi, Norman Denzini ja teiste autorite töödele, defineerib tihedat kirjeldust järgmiselt: tihe kirjeldus tähendab sotsiaalse tegevuse täpset kirjeldamist ja tõlgendamist vastavalt kontekstile, milles see tegevus aset leidis; tihe kirjeldus jäädvustab tegevuses osalevate inimeste mõtled ja emotsioonid, samuti osalejatevahelised suhted; see selgitab inimeste käitumise motiive ja eesmärke; sotsiaalse tegevuse konteksti kirjeldatakse viisil, et lugeja kogeks „tõeläheduse tunnet“, justkui oleks ta kirjeldatud sündmused ise läbi elanud; tihe kirjeldus võimaldab uurijal esitada „tiheda tõlgenduse“, mis omakorda avab lugejate jaoks uurimistulemuste „tiheda tähenduse“, sest nad saavad end kognitiivselt ja emotsionaalselt uurimistöö konteksti asetada. (Ponterotto 2006: 543)

Ülaltoodud definitsioon sobitub hästi minu arusaamaga antropoloogiliste teadmiste vahendamisest vaatlevas etnograafilises dokumentaalfilmis. Käesoleva väitekirja eesmärk ongi konkreetsetele filmiprojektidele toetudes analüüsida, kuidas leiab filmitegemise protsessis aset etnograafilise kirjelduse, tõlgenduse ja tähenduse loomine. Kõik kolm doktoritöös kajastatud filmi on mõeldud eraldi-seisvate uurimustena, mis peaks suutma edastada piisavalt „tiheda“ arusaamise uuritava kultuuri kohta – ehk film kui terviklik teos on mõeldud edasi andma antropoloogilist mõistmist viisil, kus puudub vajadus detaile või tausta selgitava lisainformatsiooni järele. Samas olen ma nõus nende visuaalantropoloogidega, kelle arvates on antropoloogiateaduses viljakas siduda filmid neist väljaspool asuvate empiiriliste ja teoreetiliste allikatega (Heider [1976] 1990; Asch 1992; Asch, Seaman 1993; Loizos 1993; Pink 2006). Nii sündisidki doktoritöös leiduvad neli artiklit, mille tegemisel toetusin enda ja oma kolleegide etnograafiliste välitöödele, visuaalantropoloogia-alasele kirjandusele ja filmitegemise protsessis – filmimisel ja monteerimisel – tekkinud seostele ja arusaamadele. Enamik artiklitest on kirjutatud kahasse uurijatega, kes on vastava teema või kogukonna spetsialistid ning kelle abil on töös esitletavad filmid ka tehtud. Artiklites püüame

lisaks etnograafilise reaalsuse mõistetavaks muutmisele kajastada ka seda, millist rolli mängib selle ülesande täitmisel filmitegemine uurimis- ja representatsiooni-meetodina.

Nagu juba mainitud, olen etnograafina nõus väitega, et antropoloogilise informatsiooni kogumine ja tõlgendamine on subjektiivne, refleksiivne ja kollaboraatiivne protsess, kus tähenduste loomine leiab aset uurija ja uuritavate vaheliste läbirääkimiste käigus (Pink 2007a; 2009). Oma välitöödel olen püüdnud aru saada, kuidas tundub elada mingis konkreetses füüsilises ja sotsiaalses keskkonnas. Mind huvitab, kuidas inimesed mingi koha või tegevusega kaasnevatele aistingutele, kujutuspiltidele ja emotsioonidele reageerides käituvad ja tähendusi loovad. Inimesed ei loo tähendusi mitte ainult sõnade abil, nad ei ava oma maailmatunnetust mitte üksnes sellest rääkides, vaid nad teevad seda ka kehaliselt – teatud sensorsete ja/või emotsionaalsete väljenduste kaudu. Ja suurt osa neist väljendustest on võimalik filmikaamera abil jäädvustada ja edasi anda. Audiovisuaalne lähenemine võib olla keele- ja tekstikesksele antropoloogiale täienduseks ja mõningatel juhtudel ka alternatiiviks. Seda eriti selliste inimliku kogemuse aspektide uurimisel, mida on sõnadega väga keeruline analüüsida ja vahendada, olgu selleks siis aistingud, emotsioonid või suhestumine materiaalse keskkonnaga.

Oma visuaalantropoloogilises uurimistöös olengi erilist rõhku pannud inimliku kogemuse sensoorsele ja emotsionaalsele poolele. Lisaks aistingutele ja tunnetele osalevad sellise kehalise kogemuse loomisel ka kujutlusvõime ja mälestused. Selline meelelisele kogemusele toetuv uurimisviis on oma olemuselt refleksiivne – selleks, et mõista teiste inimeste subjektiivset kogemust, peab etnograaf välitöödel jälgima ja analüüsima iseenda kehalist kogemust, oma sensorset ja emotsionaalset reaktsiooni tegelikkusele. Seda tüüpi refleksiivse etnograafilise analüüsi sooritamiseks ja auditoriumile edastamiseks on minu arust sobiv vahend etnograafiline dokumentaalfilm kui selle autori esteetiliselt, emotsionaalselt ja eetilist tunnetust kandev meedium, millel on omad kindlad tunnused ja optimaalsed linastumistingimused.

Minu käsitluse järgi on etnograafiline dokumentaalfilm film, mis tegeleb antropoloogiliste teadmiste loomisega, kasutades selleks dokumentaalfilmile omast kinematograafilist lähenemist. Tegemist on audiovisuaalse meediumiga, mille potentsiaali parimaks ärakasutamiseks tuleks filmi vaadata korraliku pildi- ja helikvaliteediga kinosaalis ning selle sihtrühmaks võib lisaks antropoloogidele olla ka laiem vaatajaskond (Crawford 1992). Etnograafilisele dokumentaalfilmile on tavaliselt iseloomulik narratiivne struktuur – erinevaid kinematograafilise loo jutustamise võtteid kasutatakse selleks, et lisaks spetsiifilise antropoloogilise teema käsitlemisele anda edasi uuritava kultuuri ja välitööde situatsiooni laiem kontekst. Etnograafilise dokumentaalfilmi eesmärk on pakkuda vaatajale kogemuslikku mõistmist. Selleks peab filmitegija kaasama publiku filmiloo lahtirullumisse, tehes seda viisil, mis annab vaatajale võimaluse suhestuda ekraanil nähtava materiaalse ja sotsiaalse keskkonnaga, et tal oleks võimalik mõista filmitegelaste aistingute, emotsioonide ja valikute iseloomu. Nii nagu hea dokumentaalfilmgi, nõuab ka antropoloogiliselt kõnekas etnograafiline dokumentaalfilm vaataja aktiivset osavõttu tähenduste loomisel. Etnograafilise dokumentaalfilmi

ülesanne pole mitte esitada üheselt mõistetav pilt uuritavast kultuurist, vaid viia vaataja maailma, kus tal endal on võimalus jõuda teatud tõlgendusteni selle kultuuri kohta. (Crawford 1992; Henley 2020)

Olen oma filmitöös lähtunud eelkõige nn vaatleva filmi (*observational cinema*) põhimõtetest. Kuigi vaatlevat lähenemist kui etnograafilise filmi „traditsioonilist“, justkui objektiivsusele ja neutraalsusele pretendeerivat vormi on nüüdisaegses postmodernistlikus situatsioonis peetud tagurlikuks ja seda on süüdistatud poliitilises, eetilises ja epistemoloogilises lühinägelikkuses (Ruby 2000; Kiener 2008; Boudreault-Fournier 2010; Köhn 2014), tundub mulle see sobivaim viis audiovisuaalse etnograafia tegemiseks. Eelistan vaatlevat filmi audiovisuaalse etnograafia vormina, sest see on epistemoloogiliselt ja eetiliselt sarnane osalusvaatlusega, mis on tänaseni etnograafiliste välitööde peamine metodoloogiline lähenemine. Nii nagu osalusvaatluski, keskendub ka vaatlev film inimeste sponstaanse ja/või teadlikult „etendatud“ tegevuse jälgimisele, võimaldades vaatajal olla tunnistajaks filmitegelaste elatud kogemusele, mõista nende igapäevaelu rütmi ja tempot, näha nende suhet ümbritseva füüsilise keskkonnaga, kuulda nende ainuomast keelekasutust ning tajuda nende kultuurispetsiifilist ja individuaalset maailmatunnetust. Vaatleva filmi autor ei jälgi kõike seda mitte distantsilt ja neutraalselt, vaid on sündmuste keskel ning tunnistab endale vaatluse subjektiivsust ja tinglikkust. Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm sünnib filmitegija, filmitavate ja filmivaataja aktiivses koostöös – see on „jagatud antropoloogia“ (Rouch 1975), mis rõhutab kõikide osapoolte panust tegelikkuse tõlgendamisel. Filmitegija eesmärk on kaamerakasutuse ja montaaži abil näidata oma tõlgendust sellest, kuidas filmitavad oma elu kogevad, ning julgustada publikut andma filmis nähtule omaenda tähendusi. (MacDougall 1998; 2006; Henley 2004; Grimshaw, Ravetz 2009; Carta 2015) Vaatleva filmi positsiooni tõsiseltvõetava uurimisstrateegiana toetab arusaam, et sellisele multisensoorsele kehalisele kogemusele keskendunud maailma mõtestamise viisil on antropoloogiateadusele ka teooria seisukohalt üht-teist pakkuda (Piault *et al.* 2015).

Etnograafilise dokumentaalfilmi õnnestumiseks on vajalik mitme inimese koostöö. Lisaks filmitegelaste aktiivsele osavõtule filmitegemise protsessist, eeldab filmiprojekti elluviimine sageli ka filmitegija ja uuritavat kultuuri tundva etnograafi-antropoloogi ühist tegutsemist. Eriti oluline on see olukorras, kus filmitegijal puudub varasem kokkupuude filmitava kogukonnaga, sest igasuguse etnograafilise uurimistöö juures on kõige kriitilisem ja sageli ka kõige aeganõudvam usaldusliku suhte loomine uuritavatega. Enamasti pole audiovisuaalse etnograafia võimalikuks lahenduseks see, et etnograaf viib kogu uurimistöö läbi üksinda. Ehkki moodne videotehnika on muutunud sedavõrd kättesaadavaks ja lihtsasti kasutatavaks, et praktiliselt iga uurija võib välitöödel iseseisvalt filmida, siis korraliku pildi- ja helikvaliteediga ning toimiva sõnumiga etnograafilise filmi tegemine eeldab nii spetsiifilisi tehnilisi oskusi kui ka filmižanri pakutavate kinematograafiliste ja narratiivsete võimaluste tundmist. Juhul, kui eesmärk on etnograafilise reaalsuse kajastamine terviklikuks kunstiliseks looks koordineeritud dokumentaalfilmi kujul, on uurijal otstarbekam kutsuda endale appi professionaalsete filmialaste teadmiste ja kogemustega inimene. Samas on oluline,

et etnograafilist filmi tegev inimene tunneks antropoloogia põhitõdesid ning tal oleks kogemusi filmimisega välitööde situatsioonis. Selleks et efektiivselt rakendada filmi ja antropoloogia teineteisele pakutavaid teoreetilisi-metodoloogilisi lahendusi, on vajalik nende erialade oskuslik sümbioos. Tulemuseks peaks olema kahe väga erineva maailma mõistmisviisi koostoimest tekkiv uus kvaliteet – visuaalantropoloogia, mis ei piirduks üksnes professionaalselt ülesfilmitud etnograafilise informatsiooniga ega võtaks ka illustreeritud/estetiseeritud akadeemilise loengu vormi. Kõige reaalsem on selle saavutamine juhul, kui filmi autoriks on inimene, kes valdab nii etnograafia kui ka dokumentaalfilmi teoreetilisi-metodoloogilist lähenemist tegelikkuse analüüsimisel. Ideaalsel juhul võib filmi teha ka üksi, kuid siis peab filmitegija olema ise etnograaf, kes teeb läbi kogu välitööde protsessi alates uuritava kogukonnaga esmase sideme loomisest. Seda etnograaf-filmitegija lähenemist pean ka mina kõige sobivamaks vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi tegemisel, kuid teatud uurimisprojektide puhul on siiski otstarbekam kasutada teiste antropoloogide abi. Tegelikult ongi suurem osa minu filme valminud koostöös filmitavat kultuuri ja kogukonda põhjalikult tundva etnograafiga. Kõik käesolevas töös esitatud filmid on valminud tänu headele koostööpartneritele Eva Toulouze'ile, David Koesterile ja Aivar Jürgensonile.

Filmi vormilise ja sisulise kvaliteedi kindlustamiseks on filmitegijal mõistlik teha koostööd oma ala professionaalidega ka järeletootmise faasis. Monteerija, helirežissööri, produtsendi, värvimääraja jt panusest sõltub väga palju. Kui suurel ekraanil näidatav film on ebaprofessionaalse pildi- ja helikvaliteediga või segaselt konstrueeritud, siis ei pruugi vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm suuta täita oma peamist eesmärki – pakkuda vaatajale võimalust siseneda filmitegelaste maailma, jagamaks konkreetsete isikute spetsiifilisi sensoorseid ja emotsionaalseid kogemusi viisil, mis aitab tal filmitavaid inimesi ja nende kultuuri antropoloogiliselt mõista.

Olenemata sellest, millises ulatuses üks või teine spetsialist filmi valmimises osaleb, peaks etnograafilise dokumentaalfilmi eest ainuisikuliselt vastutama filmi autor. Tema on see lõplik instants, kes otsustab, milline on filmis edasiantav raamistik etnograafilise informatsiooni tõlgendamiseks ja antropoloogilise teadmise loomiseks. Just filmitegija on see, kes otsustab, mida ja millises järjekorras filmida, milliseid küsimusi esitada ja kuidas seda kõike kaameraga üles võtta. Samuti on filmitegijal lõplik sõna filmi järeletootmises, alates narratiivse struktuuri konstrueerimisest kuni pealkirja ja subtiitrite graafilise vormi valimiseni. Minu arust toimib etnograafiline dokumentaalfilm audiovisuaalse uurimusena kõige paremini just nn autorifilmina, mille režissööriks, operaatoriks, helioperaatoriks ja vähemalt üheks monteerijaks on üks ja sama inimene, kes on tuttav ka antropoloogia metodoloogia ja teooriaga. Nii on tagatud, et autor saab valminud filmis selgelt näidata oma uurija- ja kunstnikupositsiooni ning võtta kogu filmi eest loominguilise vastutuse.

Minu kui antropoogi ja filmitegija jaoks ongi etnograafilise filmi tegemise juures kõige paeluvam vajadus läheneda teaduslikule uurimistööle kunstniku ja jutuvestjana, et leida viise, kuidas kaasata publiku kujutlusvõime analüüsiprotsessi.

Etnograafiliste välitöömeetodite ja vaatleva dokumentaalfilmi võimaluste koostoimel saavutatud uurimiskvaliteet – audiovisuaalselt edasi antav antropoloogiline mõistmine – on olnud minu eesmärk doktoritöös käsitletud filmide tegemisel. Doktoritöös esitatud artiklite ülesanne on avada konkreetsete filmiprojektide tausta, selgitada filmitegemise protsessi ja tuua välja järeldused, milleni uurimistöö käigus jõuti. Väitekirja sissejuhatava osa eesmärk on anda artiklitele ja nende aluseks olevatele filmidele vajalik teoreetilis-metodoloogiline kontekst, mis aitab vaatajal/lugejal etnograafilisi dokumentaalfilme kui audiovisuaalseid etnograafilisi uurimusi paremini hinnata. Kuigi väitekirja sissejuhatavas osas vaagitakse mitmeid argumente, mida artiklites ei puudutata, on paljud alljärgnevalt esitatud teemad ja allikad olemas ka artiklites, kuid tulenevalt artiklite fookusest on need seal üsna skemaatilised.

Töö peamised allikad ja uurimisteemad

Väitekirja artiklid ja sissejuhatav osa toetuvad mitmele teoreetilisele lähenemisele, kuid nende põhiline lähtealus on filmitegemise praktiline kogemus. Sissejuhatava osa peatükid käsitlevad teoreetilis-metodoloogilisi küsimusi, millega olen filmitegijana ise kokku puutunud. Nende peatükkide kirjutamine sundis mind analüüsima mitmeid olulisi etnograafilise filmi kui uurimis- ja representatsiooniviisi aspekte, mida ma olin filmide tegemisel küll teadvustanud, kuid polnud enda jaoks korralikult lahti mõtestanud. Võibki öelda, et mitmed esitatud seisukohad on nn tagantjärele tarkus – need pole veendumused, mida ma filmide tegemisel teadlikult järgisin, pigem on tegemist mõtetega, mis kristalliseerusid minu enda filmitegemise kogemuse, festivalidel nähtud etnograafiliste filmide ja loetud teoreetiliste tekstide koosmõjul.

Empiirilise kogemuse tähtsusest minu teoreetiliste seisukohtade kujunemisel annab tunnistust see, et ma toetun oma doktoritöös eelkõige sellistele tekstidele, mille autoriks on praktiseerivad filmitegijad. Enamasti on nii, et need, kes teevad aktiivselt filme, ei kipu oma filmialaseid mõtteid kirjalikult esitama. Õnneks on viimasel paarikümnel aastal ilmunud terve rida raamatuid, kus tuntud etnograafiliste filmide tegijad selgitavad oma filmitöö põhimõtteid ja arusaamu antropoloogiliste teadmiste loomisest kinematograafiliste vahenditega. Selliste etnograafilise filmi tegijate nagu Timothy Asch, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall, Lucian Taylor, Anna Grimshaw, Paul Henley, Sarah Pink jt tekstide lugemine aitab paremini aru saada filmimeediumi potentsiaalset antropoloogiliste teemade uurimisel. Filmitegijate kirjutistele on iseloomulik, et isegi väga teoreetiliste küsimuste käsitlemisel lähtuvad nad eelkõige isiklikust, paljuski kehalisest filmitegemise kogemusest.

Üheks parimaks näiteks kirjutavast filmitegijast on David MacDougall (sünd 1939). Ta on mitme visuaalantropoloogia ajaloos olulist rolli mänginud etnograafilise filmi autor, kes vaatamata kõrgele eale jätkab siiani filmide tegemist. MacDougalli esimesed filmid, mis valmisid koostöös abikaasa Judithiga, aitasid 1970ndatel käima lükata nn vaatleva pöörde, mis tähistas tõsist epistemoloogilist,

filosoofilist ja esteetiliselt muutust etnograafilises filmis. Vaatlev filmitegemine kui refleksiivne, kollaboratiivne ja sensoorne etnograafilise uurimistöö viis eeldas teatud uurijapoolset vaatenurga muutmist. See tõi endaga kaasa uute dialoogivormide kasutamise – teistsuguse suhestumise uuritavatega, kelle vahekord ruumi, materiaalsete objektide ja teiste elusolenditega (inimesed, loomad) sisaldab informatsiooni, mida on sõnades keeruline edasi anda. Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm keskendus selle vahekorra uurimisele ja sundis ka publikut selles uurimisprotsessis aktiivselt osalema. Samaväärselt MacDougalli filmidega hinnatakse visuaalantropoloogia ringkondades tema kirjutisi. David MacDougall on tänasel päeval üks mõjukamaid visuaalantropolooge, sest tema tsitaate kohtab väga paljudes nüüdisaegsetes erialatekstides. Tema esseistlikud mõtisklused filmi ja antropoloogia vahekorra kohta on enamasti küll teoreetilist laadi, ent sealt kumavad selgelt läbi autori enda filmitegemise praktika käigus läbitunnetatud audio-visuaalse representeerimise intellektuaalsed ja kehalised aspektid. MacDougalli tekstid sunnivad lugejat mõtlema filmile kaameraoperaatori vaatenurgast. Oma teoreetilises käsitluses toetungi ma paljuski just MacDougalli tekstidele.⁹

Teine autor, kelle tekstid ja filmid on mind otseselt mõjutanud, on prantsuse antropoloog ja filmimees Jean Rouch (1917–2004). Rouch tegi kokku üle 100 filmi, alates mõneminutistest filmivaatlustest ja lõpetades täispikkade mängufilmi-laadsete linateostega, olles sellega kõigi aegade produktiivseim etnograafilise filmi tegija (Schäuble, Thurnherr 2012: 231). Rouch oli ka väga mõjukas etnograafilise filmi teoreetik. Ta kirjutas etnograafilisest filmist küll vaid mõned lühikesed tekstid, kuid tema jõulised seisukohad artiklites, intervjuudes ja filmides olid niivõrd originaalsed, et need mõjutavad paljusid filmitegijaid tänaseni. Juba alates 1950ndatest tegeles ta oma filmides („Moi, un noir“ (1958), „La pyramide humaine“ (1961), „Jaguar“ (1967)) selliste teemade ja metodoloogiliste küsimustega, mis jõudsid peavoolu antropoloogiasse alles mitukümmend aastat hiljem. Tema Nigeris, Elevandiluurannikul ja Ghanas tehtud filmid valmisid aktiivses koostöös filmitavatega ja rakendasid kaamera katalüüsi mõju inimeste aistingute, emotsioonide ja fantaasiate uurimisel. Lisaks visuaalsele antropoloogiale on need filmid mõjutanud otseselt ka dokumentaal- ja mängufilmi arengut, andes tõuke *cinéma-vérité* stiili ja Prantsuse uue laine välja kujunemisele (Godard 1986; Astourian 2018).¹⁰

Minu kui filmitegija ja visuaalantropoloogi tõekspidamiste kujunemisel mängib oma rolli ka osalemine etnograafiliste ja dokumentaalsete filmide festivalidel.

⁹ David MacDougalli kõige olulisemad tekstid on avaldatud kahes kogumikus: „Trans-cultural Cinema“ (1998) ja „The Corporeal Image“ (2006). Kolmas esseede kogumik „The Looking Machine“ ilmus 2019. aastal ja seda pole doktoritöö kirjutamisel kasutatud.

¹⁰ Rouch oli äärmiselt viljakas ja mitmepalgeline filmitegija, kes mõjutas ka etnograafilise filmi esteetiliselt poolt. Erinevalt tollel ajal valitsenud arvamusest, et kvaliteetse pildi jäädvustamiseks peab filmima statiivilt, filmis Rouch juba oma esimesel, 1946.–1947. aastal toimunud filmiretkel Aafrikasse 16 mm vedrumehhanismiga, nn üleskeeratava käsikaameraga. Selline spontaanne, liikuv filmimise viis hakkas dokumentalistikas laialdaselt levima seoses vaatleva lähenemise esiletõusuga 1950ndate lõpus.

Filmitegija jaoks on festivalidel käimine tähtis, sest lisaks võimalusele näha paari aasta jagu olulisemaid etnograafilisi filme, saab seal suhelda teiste filmitegijatega. Tihti ongi kõige kasulikumad ja inspireerivamad just spontaansed vestlused, mis tekivad näiteks hotelli hommikusöögilauas või mõnel õhtusel koosviibimisel. Pean väga hinnaliseks mõttevahetusi selliste oluliste etnograafiliste filmitegijatega nagu David MacDougall, John Marshall, Ian Dunlop, Gary Kildea, Leonhard Kammerling, Patsy Asch, Peter Crawford, Asen Balikci, Frode Storaas jpt. Mitmed neist on osa võtnud ka Tartus toimuvast Maailmafilmi festivalist, mis on juba 15 aastat olnud väga heaks platvormiks visuaalantropoloogia suundumuste kaardistamisel.¹¹

Selleks et lihtsustada erineval ajal, erinevas kohas ja erineval eesmärgil tehtud filmide ning nende põhjal kirjutatud artiklite paigutamist ühtsesse teoreetilise-metodoloogisse raamistikku, selgitan sissejuhatava osa järgnevates peatükkides neid olulisemaid seisukohti ja kontseptsioone, mis avavad minu arusaama vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi olemusest. Mind huvitab, kuidas vaatlevat lähene-mist on võimalik rakendada audiovisuaalse etnograafia tegemiseks.

Sissejuhatava osa esimese peatüki eesmärk on kirjeldada etnograafilise filmi ja visuaalantropoloogia vahekorda, et sel moel avada etnograafilise filmi epistemoloogiast eripära. Mind huvitab, milline on visuaalantropoloogia kui antropoloogia-teaduse aladistsipliini olemus ja kuidas see on ajas muutunud. Käsitlen selliseid audiovisuaalse representatsiooni aspekte nagu kinematograafilisus ning filmi ja teksti vahekord, analüüsides filmikujutise tõlgendusraamistiku ulatust, abstrakt-suse ja üldistusvõime taset ning seotust füüsilise reaalsusega. Filmimeediumi epistemoloogilise iseloomu selgitamine ja selle võrdlemine kirjaliku antropoloogiaga on äärmiselt oluline, sest just see määrab paljuski ära, milliste antropoloogiaste probleemide käsitlemiseks on etnograafiline dokumentaalfilm, eriti selle vaatlev vorm, kõige sobivam.

Teises peatükis tegelen konkreetsemalt etnograafiliste välitööde ja vaatleva filmi vahekorraga. Käsitlen võimalusi, mida vaatleva dokumentaalfilmi tegemine kui metodoloogiline lähenemine pakub etnograafilise materjali kogumiseks, analüüsimiseks ning uurimistulemuste esitamiseks. Põhjendan oma arusaama vaatlevast filmist kui eetilise-esteetilisest metodoloogiast, mis sobib antropoloogiliseks kultuuriuurimiseks ja uurimistulemuste esitamiseks.

Kolmandas peatükis analüüsin vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi võimalusi antropoloogiliste teadmiste loomisel ja edastamisel. Käsitlen neid antropoloogia uurimisvaldkondi, millega on filmil väljenduslik sarnasus. Selgitan oma arusaama kogemuse mõistest ning näitan, kuidas on etnograafilise filmi vahendusel võimalik analüüsida selliseid sotsiaalse kogemuse valdkondi nagu

¹¹ Maailmafilmi festival sai alguse 2004. aastal, kui Põhjamaade Antropoloogiliste Filmide Assotsiatsiooni (NAFA) filmifestivali egiidi all toimusid Tartu visuaalse kultuuri päevad. Festivali on algusest peale direktorina juhtinud Pille Runnel, mina olin 2004.–2013. aastani programmitoimkonna liige. Maailmafilmi rolli visuaalantropoloogia põhimõtete tutvustamisel näitab artiklite ja intervjuude kogumik, mis oli pühendatud festivali viiendale aastapäevale (Runnel 2008).

aistingud, emotsioonid, materiaalne keskkond. Samuti uurin etnograafilise filmi kokkupuutepunkte esitusekeskse ja narratiivse antropoloogia ning üksikisiku uurimisega.

Sissejuhatava osa viimases peatükis selgitan väitekirja artiklites käsitletud filmiprojektide tausta, kirjeldan filmitegemise protsessi ja annan ülevaate artiklite sisust.

VISUAALANTROPOLOOGIA JA ETNOGRAAFILINE FILM

Visuaalantropoloogia kui teadusdistsipliini nimetus on laiem katustermin püüdlustele kasutada visuaalseid kujutisi antropoloogilises uurimistöös. Visuaalantropoloogiale pandi alus 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses. Sel perioodil sündis nüüdisaegne välitöödel põhinev antropoloogiateadus, mis asus agaralt kasutama äsja turule jõudnud kaasaskantavaid foto- ja filmikaameraid. Visuaalantropoloogia on aegade jooksul läbi teinud mitu olulist muutust. Seda on mõjutanud nii audiovisuaalse tehnoloogia, fotograafia ja filmikunsti kui ka antropoloogia areng. Sarnaselt antropoloogilises mõtlemises toimunud arengutega on muutunud ka visuaalantropoloogiale esitatud nõudmised ja eesmärgid. Visuaalantropoloogia mõtestamise juures tõstatub ühe olulise küsimusena selle suhe kirjaliku tekstiga, mis on olnud antropoloogide jaoks siiani peamine meedium uurimistöös läbiviimisel ja saadud teadmiste esitamisel. Just teksti ja visuaalse kujutise vahekorra kaudu tuleb selgelt esile visuaalantropoloogia, eriti selle ühe haru – etnograafilise filmi –, epistemoloogiline eripära ning panus antropoloogiliste teadmiste loomisel.

Visuaalantropoloogia

Visuaalantropoloogia kujunes akadeemilises antropoloogias eraldiseisvaks erialaks 1970ndatel, olles osa antropoloogia akadeemilise laienemise ja fragmenteerumise protsessist. Juba 1952. aastal toimus visuaalantropoloogia valdkonnas teatud institutsionaliseerumine – moodustati Rahvusvaheline Etnograafilise Filmi Komitee¹² ning Teadusfilmide Instituut (Institut für Wissenschaftlichen Film) rajas Göttingenis esimese süstemaatilise antropoloogilise filmiarhiivi (de Brigard 1975: 28–29). Kuid visuaalantropoloogia tunnustamine akadeemilise erialana leidis aset alles paar aastakümnet hiljem, kui loodi mitmed erialased institutsioonid. Hakkasid ilmuma esimesed erialajakirjad, pandi alus etnograafiliste filmide festivalide traditsioonile ja korraldati konverentse, mis olid pühendatud fotograafia ja filmi kasutamisele antropoloogilises uurimistöös.¹³

¹² Etnograafiliste ja sotsioloogiliste filmide rahvusvaheline komitee (International Committee on Ethnographic and Sociological Film) oli seotud UNESCOga ja see loodi Viinis toimunud Rahvusvahelisel Antropoloogiliste ja Etnoloogiliste Teaduste Kongressil; selle esimeseks peasekretäriks valiti Jean Rouch. (de Brigard 1975: 28)

¹³ USAs toimus visuaalantropoloogia ametlik tunnustamine „usaldusväärse akadeemilise tegevusena“ 1970ndate alguses, kui Visuaalse Kommunikatsiooni Antropoloogia Ühing (Society for the Anthropology of Visual Communication) tunnustati Ameerika Antropoloogilise Assotsiatsiooni allüksuseks (Ruby 2001: 5). Ühingu lähenemine visuaalsele antropoloogiale väljendus selgelt 1974. aastal Sol Worthi asutatud ajakirja Studies in Visual Communication toimetuse nägemuses, mille kohaselt oldi huvitatud järgmistest teemadest: (1) inimkommunikatsiooni mittelingvistiliste vormide uurimine, millega tüüpiliselt kaasneb visuaalse tehnoloogia

Oluliseks valdkonda konsolideerivaks sündmuseks oli artiklite kogumiku „Principles of Visual Anthropology“ ilmumine 1975. aastal. Raamat sisaldas mitmete autorite artikleid, mis esindasid toleaeagse visuaalantropoloogia olulisemaid seisukohti teooria ja metodoloogia kohta. Põhirõhk oli kogumikus filmil, märkimisväärselt vähem kirjutati fotograafia kohta. Kogumiku toimetaja Paul Hockings (1975: ix) kirjutab eessõnas, et raamatu väljaandmise eesmärk on panna visuaalantropoloogia kui antropoloogia legitiimne haru õigesse perspektiivi.

Kogumikule kirjutab sissejuhatuse kuulus ameerika antropoloog ja üks visuaalantropoloogia pioneere Margaret Mead (vt Mead, Bateson 1952; Jacknis 1988). Mead kurtis filmi vähese kasutamise üle antropoloogilises uurimises, nentides:

Kõikjal maailmas, kõikidel mandritel ja saartel, nii tööstuslinnade varjatud soppides kui ka üksnes helikopteriga ligipääsetavates orgudes, on kadumas hinnalised, täiesti asendamatud käitumisviisid, samas kui antropoloogiaosakonnad saavad uurijaid jätkuvalt välitöödele vaid pliiatsi ja märkmikuga ning võib-olla mõne testi või küsimustikuga – mida nimetatakse ka „instrumentideks“ –, et jätta mulje loodusteaduslikust lähenemisest. (Mead 1975: 4, jutumärgid originaalis)¹⁴

Kogumiku artiklid, mis defineerisid visuaalantropoloogia teaduserialana paljudeks järgnevateks aastateks, kirjutasidki peamiselt filmitegijad, kes Margaret Meadi jälgedes kasutasid kaamerat etnograafilise uurimistöö teadusliku instrumendina, mis võimaldab „rafineerida ja laiendada täpse vaatluse alasisid“ ja salvestada „massiliselt objektiivset materjali, mida saab muutuva teooria valguses uuesti analüüsida“ (Mead 1975: 10). Esindatud oli ka nõukogude etnograafiline film Aleksei Petersoni artikli näol, mis käsitles Eesti Rahva Muuseumis¹⁵ tehtavat filmitööd (Peterson 1975). Paljud kogumiku artiklid (Forston 1975; Krebs 1975; Lomax 1975; Prost 1975; Schaffer 1975) esindasid seisukohta, et filmikaamera kasutamine antropoloogilises uurimistöös on oluline eelkõige seetõttu, et see võimaldab tegelikkust „objektiivselt“ jäädvustada, mille tulemuseks on täpsem analüüs ja adekvaatsemad uurimistulemused. Nad esindasid visuaalantropoloogia traditsiooni, mis ulatus tagasi 19. sajandi lõppu ja 20. sajandi algusesse, kui Félix-Louis Regnault, Alfred Cort Haddon, Baldwin Spencer ja Rudolf Pöch kasutasid välitöödel algelisi filmikaameraid, et koguda etnograafilist materjali antropoloogilise uurimistöö tarvis ja kultuuridokumentidena säilitamiseks. (de Brigard 1975: 16–17; Jordan 1992: 39–41; Griffiths 1996; Grimshaw 2001: 15–24)

kasutamine andmete kogumiseks ja analüüsiks; (2) visuaalse loomingu, nagu film, uurimine kommunikatsioonivormi ja etnograafilisele analüüsile alluva kultuuriinfona; (3) visuaalse meedia kasutamine andmete ja uurimistöö järelduste esitamiseks. (Ruby 2013: 40)

¹⁴ „All over the world, on every continent and island, in the hidden recesses of every industrial city as well as in the hidden valleys that can be reached only by helicopter, precious, totally irreplaceable behaviors are disappearing, while departments of anthropology continue to send fieldworkers out with no equipment beyond a pencil and a notebook, and perhaps a few tests or questionnaires – also called „instruments“ – as a sop to scientism.“ (Mead 1975: 4)

¹⁵ Nõukogude ajal kandis muuseum nime Eesti NSV Riiklik Etnograafiamuuseum.

Enamik oma uurimistöös filmi või fotograafiat kasutavaid uurijaid uskus sarnaselt Meadile, et kultuurilise Teise paremaks mõistmiseks piisab sellest, kui kaamera lihtsalt „näeb“ uuritavate käitumist, sest valitses arvamused, et kaamera on instrument, mis suurendab inimesilma loomulikku nägemisvõimet (MacDougall 2006: 243). Nii olidki visuaalantropoloogias 1950. aastatest alates väga populaarsed uurimisvaldkonnad, kus filmitehnoloogia võimaldas lisaks vaadeldava reaalsuse „objektiivsele“ salvestamisele kasutada mitmesuguseid tehnoloogilisi võtteid, mille abil sai täpsema analüüsi tagamiseks vaatlusandmetega manipuleerida. Filmi aeglustamine ja kiirendamine, stoppkadrite kasutamine ning detailide väljatoomine kaadri suurendamise teel sobisid eriti hästi inimeste kehalise käitumise uurimiseks. Usuti, et film ja fotograafia suudavad objektiivselt ja kadudeta jäädvustada inimeste kehalist tegevust ning annavad uurijale võimaluse analüüsivat situatsiooni korduvalt ja detailselt vaadelda, et jõuda teaduslikult adekvaatsete järeldusteni. Filmi- ja fotokaamerat kasutati abivahendina mitmetes tollel ajal populaarsetes uurimissuundades, olgu selleks siis kehakeelt uuriv kineesika, inimeste ruumikäitumist analüüsiv prokseemika, näoilmete uurimine või uuringud viipekeele ja žestide alal (Lomax 1971; Davis 2002; Jablonko 2002; Farnell 2003). Selline „positivistlik“ suund etnograafilises filmis tähendas, et filmikujutised olid pelgalt neutraalseks uurimismaterjaliks. Nende lahti mõtestamine ja järelduste tegemine toimus filmist väljaspool, teksti abil, kas siis filmile pealeloetud kommentaarina või eraldiseisva kirjaliku tekstina. Etnograafiline film tähendas seega antropoloogia tegemist küll uue meetodi abil, kuid vanal, järeleproovitud viisil.

Kuid kogumiku „Principles of Visual Anthropology“ autorite hulgas oli ka neid, eelkõige Jean Rouch ja David MacDougall, kes nägid filmis võimalust teha radikaalselt uut moodi antropoloogiat. Näiteks Rouch (1975) kutsus etnograafilisi filmitegijaid üles aktsepteerima oma „loomingulist vastutust“, tehes „osalevat kaamerat“ kasutades „autorifilme“, mis jõuaksid võimalikult laia publiku ette. Rouch arvas, et „etnograafilisel filmil on aeg muutuda täieõiguslikuks filmikunstiks“ (1975: 100). Ta toob eeskujuks Robert Flaherty 1922. aastal valminud filmi „Nanook“, mis, jäädvustades Kanada Arktikas elavate eskimote töid ja tegevusi, rakendas selliseid, tol ajal veel tundmatuid, etnograafiliste välitööde võtteid nagu osalusvaatlus ja uuritavate tagasiside.¹⁶

¹⁶ Robert Flaherty filmi „Nanook“ (1922a) peetakse esimeseks tõeliseks etnograafiliseks dokumentaalfilmiks, mis erinevalt varasematest etnograafilise sisuga filmidokumentidest polnud lihtsalt mingite tegevuste jäädvustus ega ka vahend mõne tehnilise protsessi õpetamiseks, vaid ukseava, mille kaudu oli vaatajal kujutlusvõime abil võimalik siseneda teise inimese ellu. Film linastus samal aastal, mil ilmus moodsa antropoloogiateaduse sünni tähistav Bronislav Malinowski „Argonauts of Western Pacific“ ([1922] 2005). Nagu Malinowski püüdis ka Flaherty mõista eskimote endi arusaama oma elust – ta lähtus filmimisel sellest, mida eskimod ise pidasid väärtuslikuks filmile jäädvustada. Ta näitas neile filmitud materjali, et ärgitada neid välja pakkuma uusi põnevaid teemasid filmimiseks. (Flaherty 1922b; Rouch 1975; Escobar 2017) „Nanooki“ eripäraks võrreldes teiste toleaeagsete ja paljude hilisemate filmidega oli see, et film keskendus ühele konkreetsele indiviidile – Nanook polnud lihtsalt üks paljudest uurimis- ja/või filmimisobjektidest, kelle abil anda ülevaade eskimote elust, vaid

Ka David MacDougall leidis oma artiklis (1975: 119), et peab loobuma illusioonist, nagu oleks etnograafiline film kõigest mingi ühiskonna või mõne selle konkreetse osa kirjeldus. Tema arust on oluline mõista, et film jäädvustab alati filmitegija kohtumise uuritava ühiskonnaga. Ta uskus, et filmitegija kohus on filmitavate maailmas aktiivselt osaleda, sest nii on võimalik nende elu kohta rohkem teada saada. Rouchi ja MacDougalli seisukohad olid sarnased nende antropoloogide omadele, kes olid jõudnud arusaamisele, et antropoloogiateadus vajab paradigmuuutust. Algamas oli antropoloogia enesesse süüvimise periood, mida hakati tähistama mõistega „väljendus kriis“ (*crisis of representation*) (Gross 1996; Marcus, Fischer [1986] 1999). Kriisi ajal püüti leida vastuseid küsimustele, kuidas antropoloogid oma tekste konstrueerivad ning kuidas antropoloogide isiklik subjektiivsus mõjutab välitööde tegemist ja kultuurikirjelduse loomist. See oli suur muutus, sest kuni 1970. aastateni oli antropoloogia tähendanud Teise isoleerimist, ja antropoloogi enda isik jäi nähtamatuks ja suures osas ka kuuldamatuks. (Collins, Gallinat 2010: 1)

Väljendus kriis oli üks neid momente, mil tekkis selge ühisosa akadeemilise antropoloogia ja etnograafilise filmi vahel. Huvi inimliku kogemuse ja üksisiku vastu ning arusaam teksti konstrueeritusest aitasid luua soosiva keskkonna visuaalsele representatsioonile etnograafias. Mitmesuguste uudsete väljendusviiside, nagu näiteks dialoogilisus ja polüfoonilisus, kõrval tekkis huvi sellise kultuurianalüüsi vastu, mis jäi väljapoole tekstilisuse piiranguid. Otsides uusi, adekvaatsemaid võimalusi antropoloogilise mõistmise saavutamiseks ja edastamiseks, pakuti ühe alternatiivse representatsiooni vormina välja etnograafilist filmi. Usuti, et filmis on võimalik vältida mitmeid „traditsioonilise“ ja „teadusliku“ etnograafiakirjanduse puudusi. (Crawford 1992: 67; vt ka Ruby 1982: 130; Marcus, Fisher [1986] 1999: 75)¹⁷ Seoses 1980ndatel antropoloogiateaduses toimunud väljendus kriisiga kaotas Meadi propageeritud positivistlik suund visuaalantropoloogias oma domineeriva positsiooni ning esile tõusis filmitegija kohalolu rõhutav refleksiivne lähenemine, mida esindasid MacDougall ja Rouch. Etnograafilises filmis hakati „vaatlemise“ kõrval rõhutama „osalemist“. Metodoloogilistel ja eetilistel põhjustel peeti isegi õigemaks, et kaamera on filmisubjekti enda käes või vähemalt pidi film valmima uurija ja uuritavate tihedas koostöös (Ruby 1991).

luust ja lihast inimene, kes toimetab kindlas eripärasel maailmas. Just see vaatajale tugevat emotsionaalset sidet ning vaatamata tohutule kultuurierinevusele ka samastumisvõimalust pakkuv peategelane on üks „Nanooki“ jätkuva edu põhjustest. Kui 1964. aastal Mannheimi filmifestivalil paluti filmitegijatel valida kõigi aegade parimad dokumentaalfilmid, siis juhtis nimekirja „Nanook“. (Barnouw 1993: 42–43) Ka tänapäeval pole film oma tähtsust kaotanud – 2014. aastal ajakirja *Sound & Sight* korraldatud 100 parima dokumentaalfilmi valimisel saavutas „Nanook“ seitsmenda koha (McManus *et al.* 2014).

¹⁷ Kuid eksperimendid uute väljendusvahendite leidmisel etnograafilises kirjelduses piirdusid siiski peamiselt kirjutamisega – kunstilise lähenemise, sh kinematograafia potentsiaal jäi realiseerimata. Nagu tõdeb üks väljendus kriisi vallapäästja George Marcus, oli 1990ndate keskpaigaks praktiliselt kadunud lootus, et antropoloogid ise oleksid tegelenud 1980ndatel väljendus kriisis tõstatatud esteetika teemadega (Marcus, Calzadilla 2006: 95).

Samas ei muutunud ainult etnograafiline film, vaid ka maailm selle ümber. Visuaalse meedia roll kasvas inimeste igapäevaelus tänu televisioonile, videomängudele ja internetile plahvatuslikult, tuues kaasa suurema huvi visuaalse kultuuri uurimise vastu. See huvi kasv oli seotud tõdemusega, et pikk periood, mil meie kultuurilist mõtlemist kujundas peamiselt kirjasõna, hakkab läbi saama ja oleme jõudmas kultuuri, milles domineerivad pildid. Seda põhjalikku muutust inimeste kriitilises mõtlemises on nimetatud „pildiliseks pöördeks“ (*pictorial turn*) (Mitchell 1995).

Ka visuaalantropoloogias tunti vajadust eriala lähtekohad üle vaadata. Pärast „Principles of Visual Anthropology“ ilmumist leidis järgmine suurem katse visuaalantropoloogiat kui teadusdistsipliini mõtestada aset, kui ilmus artiklite kogumik „Rethinking Visual Anthropology“ (1997). Nagu kogumiku toimetajad Marcus Banks ja Howard Morphy sissejuhatuses kirjutavad, oli nende eesmärk laiendada visuaalantropoloogia piire ja viia distsipliini kesse eemale etnograafilisest filmist. Nad toovad välja mitu põhjust, miks film on hõivanud niivõrd keskse koha visuaalantropoloogias. Üheks põhjuseks on see, et pikka aega ei pööranud antropoloogid filmile kui metodoloogilisele vahendile mingit tähelepanu ning visuaalantropoloogia esmane ülesanne oli selle tühimiku täitmine. Samuti on film visuaalantropoloogia valdkond, mis kõige lihtsamini suhestub laiema auditooriumiga, andes antropoloogiale võimaluse reklaamida oma ühiskondlikku mõjuvõimu ja liberaalseid vaateid.¹⁸ Banks ja Morphy leiavad, et etnograafilise filmi roll visuaalantropoloogias tuleb üle vaadata ja anda sellele uus tähendus, sest alles siis omandavat film oma õige koha teiste visuaalsete fenomenide seas:

Et film oleks midagi enam kui antropoloogia meetod, enam kui suhtekorralduse vahend, enam kui meediakarjääri hüppelaud, tuleks keskenduda panusele, mille film saab anda antropoloogiasse kui teoreetilisse distsipliini. [...] Visuaalantropoloogia, nagu meie seda defineerime, on visuaalsete süsteemide või – laiemalt – nähtavate kultuurivormide antropoloogia. (Morphy, Banks 1997: 5)¹⁹

Seega on kogumiku koostajate arvates visuaalantropoloogia haare laiem kui filmi ja fotograafia kasutamine antropoloogilise uurimistöö meetodina – sinna kuuluvad ka kunsti ja materiaalse kultuuri uurimine, žestide, näoilmete ja käitumise ruumiliste aspektide uurimine ning ka uuringud massimeedia (televisioon, internet, arvuti tarkvara) alal. Banksi ja Morphy arvates on vaja visuaalantropoloogia tuua

¹⁸ Banks leiab ühes oma varasemas tekstis, et etnograafilise filmi populaarsuse puhul ei saa arvestamata jätta ka filmi ja video „seksikust“, selle seotust kino ja televisiooni glamuurse maailmaga (Banks 1990a: 30).

¹⁹ „If film is to be more than a method in anthropology, more than a medium of public relations, more than the stepping-stone to a career in the media, the focus must be on the contribution that film can make to anthropology as a theoretical discipline. [...] Visual anthropology as we define it becomes the anthropology of visual systems or, more broadly, visible cultural forms“ (Morphy, Banks 1997: 5).

rohkem tagasi akadeemilise antropoloogia juurde, sest eesmärk on mõista visuaalsuse rolli inimkultuuris. (1997: 2–4)²⁰

Kogumik, eriti selle koostajate eessõna, tekitab visuaalantropoloogia ringkondades elavat vastukaja (Ginsburg 1998; Taylor 1998a; Wright 1998; Postma, Crawford 2006). Katse suruda etnograafilise filmi tegemine „sunniviisilisse abiellu“ (Ginsburg 1998: 174) näiteks kunstimaailma või keha dekoreerimist analüüsiva kirjandusega ning audiovisuaalsete praktikate olulisuse pisendamine tõstatasid küsimuse, mis siis ikkagi on visuaalantropoloogia: kas see on antropoloogia, mis tegeleb materiaalse kultuuri visuaalsete aspektidega, tehes seda eelkõige teksti abil; või on see antropoloogia, mis on iseenesest visuaalne – antropoloogia, mida tehakse visuaalset meediat kasutades? Mitmete uurijate arvates võib soov näha visuaalantropoloogiana esmajoones visuaalsete süsteemide analüüsi ja teooriat, kaasa tuua olukorra, kus visuaalantropoloogia kaotab oma tugeva metodoloogilise eripära ja muutub lihtsalt üheks kirjaliku antropoloogia uurimisvaldkonnaks (Taylor 1998a; Postma, Crawford 2006). Kõige õigustatum soovitus visuaalantropoloogia ümbermõtestamiseks pärineb ühest kogumikus olevast artiklist, mille autoriks on David MacDougall (1997). Tema arvates ei peaks visuaalantropoloogia püüdlema mingi kõikehõlmava teoreetilise ühtsuse poole, vaid laskma põhimõtetel välja kujuneda praktika kaudu. Vastates küsimusele teooria kohast visuaalantropoloogias (Hockings *et al.* 2014), leiab MacDougall, et kuigi visuaalantropoloogia teooria pärineb osaliselt nii kirjalikust antropoloogiast, filosoofiast, psühholoogiast kui ka filmiuuringutest, kujuneb see eelkõige välja just visuaalse lähenemise rakendamise käigus. Visuaalantropoloogia on ennekõike antropoloogilise uurimistöö tegemine visuaalse meedia kaudu – see pole mitte ainult uurimistulemuste kogumise ja avaldamise vahend, vaid ka analüütiline uurimismeetod. Või nagu ta kirjutab ühes oma varasemas artiklis: „See on antropoloogia haru, mis teeb uurimistööd ja väljendab ennast läbi visuaalsete koodide“ (MacDougall 1981: 6, kursiiv originaalis).²¹

Ka minu arvates ei tohiks visuaalantropoloogia muutuda järjekordseks kirjaliku antropoloogia suunaks, vaid peaks eelkõige keskenduma visuaalsele meediumile omaste väljendusvahendite rakendamisele. Selle roll antropoloogia-teaduses peaks olema maailma uurimine ja representeerimine visuaalsete kujutiste loomise kaudu.

²⁰ Sarnasest suhtumisest on kantud ka Marcus Banksi ja Jay Ruby koostatud artiklite kogumik (2011), mille eesmärk on esitleda visuaalantropoloogiat distsipliinideülese uurimisvaldkonnana, kus praktiline filmitegemine on vaid üks paljudest ja kaugeltki mitte kõige eesrindlikum tegevussuund.

²¹ „[I]t is a branch of anthropology that conducts its investigations and expresses itself *through* visual codes“ (MacDougall 1981: 6).

Visuaalantropoloogia põhimõtted

Üks neist, kes on põhjalikult vaaginud visuaalse meedia potentsiaali kultuuriuurimises, on Anna Grimshaw. Ta leiab, et visuaalantropoloogia ei tähenda lihtsalt filmi lisamist antropoloogiale, vaid kardinaalselt teistsugust vaatenurka antropoloogia tegemiseks. Selle asemel et läheneda maailma uurimisele peamiselt keele, selgitamise ja üldistamise kaudu, peab visuaalantropoloog saavutama uut tüüpi suhestumise uuritava tegelikkusega, tehes seda „iseenda ümberkehastuse“ (*re-embodiment of the self*) abil (Grimshaw 2005: 22–23).

Grimshaw põhjendab seda perspektiivimuutust protsessiga, mida Tim Ingold nimetab „tähelepanu harimiseks“ (*the education of attention*) (2000: 22).²² Tähelepanu harimist ei saavutata mitte õpetussõnade abil, vaid avastuse kaudu, mis kaasneb keha ümberseadistumisega uut moodi tööprotsessile – kaamera kasutamine sunnib uurijat ennast maailmas teistmoodi positsioneerima. Grimshaw koges seda, kui üritas leida viisi, kuidas Manchesteri ülikooli juures asuvas Granada Visuaalantropoloogia Keskuses õpetada tudengitele filmitegemise antropoloogilist vaatenurka. Ta soovis, et tudengid ei võtaks oma visuaalset lähenemist üle intervjuudel põhinevatest dokumentaalfilmidest, vaid arendaksid selle välja, kujutades sotsiaalset reaalsust etnograafilises perspektiivis. Ta avastas, et kui ta palus tudengitel filmiharjutuste tegemisel kasutada vaatlevale filmile oma-seid võtteid, siis oli neil palju lihtsam minna sõna- ja lausekeskselt lähenemiselt üle kaadri- ja episoodikesksele lähenemisele. Vaatleva filmi klassikalised võtted (lähedalolu filmi subjektile, pikad katkematud kaadrid, intervjuude puudumine) takistasid tudengitel oma sõnumi edastamisel kasutada tuttavaid ja läbiproovitud kommunikatsiooniviise, eriti kõnet. Selle asemel keskendusid nad oma töödes mitteverbaalsele informatsioonile – liigutustele ja liikumisele, žestidele, kehahoiakutele, tegevusele – ja pöörasid tähelepanu ühiskondliku reaalsuse detailidele, tekstuuridele ja materiaalsusele. Grimshaw' arvates pakub vaatlev filmitegemine selget alternatiivi traditsioonilistele akadeemilise õppimise mudelitele, mis põhinevad arutluse teel saadud teadmistel. (Grimshaw 2005: 21–23)

Seega propageerib Grimshaw lahtiütlemist teksti- ja keelepõhisest praktikast visuaalantropoloogias. Selline suhtumine on visuaalantropoloogide seas küllaltki radikaalne. Näiteks Grimshaw' kolleeg ja Granada keskuse pikaajaline juht Paul Henley leiab, et kuigi visuaalne lähenemine on väga paljutõotav analüüsivaks inimkogemuse subjektiivseid ja kehalisi aspekte, on siiski tarvis leida ühisosa antropoloogilise filmitegemise ja antropoloogilise tekstiloo vahel. Tema arvates on antropoloogilise uurimistöö jaoks hädavajalik sotsiaalse elu kontekstuaalne

²² Ingold toetub psühholoog James Gibsonile, kes vastandub kognitiivse psühholoogia seisukohale, et närvisüsteem koostab aktiivselt teadlikku nägemistaju. Gibson esindab psühholoogias ökoloogilist suunda, mille kohaselt inimene tajub keskkondlikke stiimuleid otseselt, ilma lisatud kognitiivsete konstruktsioonide või töötlusteta. Tajumine ei tähenda passiivse stiimuli vastuvõtmist ja sellest intellekti abil hüpoteetilise tajupildi konstrueerimist, vaid see on tervikorganismi tegevus ümbritseva keskkonna aktiivsel uurimisel – maailma tunnetamine elamise, ringiliikumise ja osalemise kaudu. (Ingold 2000; 2018)

tõlgendamine, mida toetab kultuuride võrdlemine ja mida vahendatakse keele kaudu, tehtagu seda siis filmis endas (intervjuud, vahetekstid) või kirjalikes lisamaterjalides. Ta hoiatab, et loobudes täielikult tõlgenduskonteksti andmisest, tekib oht langeda vildaka oletuse lõksu, justkui piisaks filmitavate maailma mõistmiseks vaid inimeseks olemisest ja intuitiivsest empaatiast. (Henley 2004: 111)

Ka Sarah Pink leiab, et kuigi filmil on suur potentsiaal inimese kogemuse edasiandmisel, ei saa visuaalantropoloogia läbi ilma tekstita, sest kirjutamine on kultuuriülestes sensorsete kategooriate ja kogemuste vahendamiseks hädavajalik. Pinki arvates on teksti kasutamine oluline seetõttu, et aitab visuaalantropoloogial suhestuda peavoolu antropoloogiaga. Kuigi tekstipõhisel antropoloogial oleks visuaalselt lähenemiselt palju õppida, on etnograafilisel filmil antropoloogiat raske mõjutada, sest uurimistöö kultuurilist kontekstualiseerimist ja teoreetilist raamistamist on üksnes kinematograafiliste vahenditega väga keeruline teostada. Pink on veendunud, et ilma kultuurilist, metodoloogilist ja teoreetilist tausta avava teksti toeta jääb visuaalne teos antropoloogiliselt nõrgaks. (2006: 133–134)

Pinki arvates on vajalik luua visuaalantropoloogia, mis suhestuks antropoloogilise teooria arengutega. Ta leiab, et üks võimalus on välja arendada visuaalse representatsiooni vormid, mis esitavad teoreetilisi seisukohti. Sellised representatsioonid suudavad osaleda peavoolu antropoloogia teoreetilistes diskussioonides viisil, milleks klassikaline etnograafiline film pole võimeline. See tähendaks eelkõige visuaalset kujutist ja sõna kombineerivaid multimeedia tekste, nagu CD-ROMid, interneti kodulehed, blogid jne. Pink usub, et visuaalse lähenemise übermõtestamine julgustaks välja töötama innovatiivseid viise nii antropoloogiliste välitööde läbiviimiseks kui ka uurimistulemuste representeerimiseks. (2006; 2011) Sama arvamust jagab ka Jay Ruby, kes on visuaalantropoloogia ringkondades tuntud oma jõuliste ja kriitiliste seisukohtade poolest. Ruby leiab, et etnograafiliste filmide tegijad peaks loobuma ambitsioonist olla osa professionaalsest filmikunstist, sest antropoloogilised teadmised on liiga keerulised, et neid esitada dokumentaalfilmi realismi reeglitest lähtuvalt. Ruby arvates ei piisa sellest, kui etnograafilisele filmile kirjutatakse laiemat ajaloolis-kultuurilist konteksti avav ja/või teoreetilis-metodoloogilisi küsimusi lahkav saatetekst. Vaja oleks uut tüüpi visuaalantropoloogilisi käsitlusi, kus filmi kasutatakse uurimistulemuste esitamiseks selliselt, et see muutub võrdväärseks kirjaliku tekstiga. (Ruby 2000: 22; vt ka Durlington, Ruby 2011) Sarnaselt Sarah Pinkile leiab Ruby, et etnograafilisele dokumentaalfilmile pakub alternatiivi interaktiivne multimeedia, mis lubab selle kasutajal endal otsustada, kuidas täpselt omavahel kombineerida filmi, fotosid, heli ja teksti. Etnograafilise multimeedia auditoorium erineb oluliselt tavalisest filmipublikust. Ruby kirjutab, et „sellise teose publik – ühest inimesest koosnev publik – peab istuma arvuti ees ja võtma aktivisti hoiaku, mis on tavaline arvutiga töötavate inimeste puhul, mitte aga passiivselt ootama, et televisioon ta meelt lahutaks“ (Ruby 2007: 330).²³

²³ „[...] the audience for this work has to be sitting in front of a computer – an audience of one – and assume the activist stance that is the norm for people working with a computer rather than passively waiting to be amused by the television“ (Ruby 2007: 330).

Filmikunsti taustaga visuaalantropoloogid näevad etnograafilise filmi tulevikku teistmoodi. Lucian Taylor (Castaing-Taylor), kes juhatab Harvardi Ülikooli filmiuurimise keskust (Film Study Center) ning tegeleb eksperimentaalse etnograafilise filmi, installatsioonide ja visuaalse kunstiga, on palju skeptilisem võimaluste suhtes sünteesida omavahel akadeemilist antropoloogiat ja filmi. Taylor märgib, et kultuur, mis on antropoloogide jaoks üks olulisemaid kontseptsioone, mõjutab läbielatud kogemust ja personaalset identiteeti palju vähem kui antropoloogid sooviksid tunnistada. Ta vastandab kirjalikku antropoloogiat, mis seab esiplaanile abstraktse kultuuri, etnograafilise filmiga, mis keskendub konkreetsele, tegeleb üksikisikuga ning kasutab oma sõnumi edastamiseks loojutustamist. Taylor samastab etnograafilist filmi „eluga“, kus kultuur asub „fenomenoloogilisel taustal“ ja kus sarnasused indiviidide vahel on palju nähtavamad kui nende kultuurilised erinevused. Taylor usub, et tulevikus on etnograafilisel filmil ja antropoloogial omavaheliseks suhteks kaks võimalust: kas etnograafiline film eemaldub veelgi kirjaliku antropoloogia seisukohtadest ja muutub „postantropoloogiliseks“ (*post-anthropological*) või siis muutub antropoloogia „postkultuuriliseks“ (*post-cultural*), ehk siis peavoolu teadus võtab omaks etnograafilise filmi indiviidikesksed põhimõtted sotsiaalse reaalsuse uurimisel ja kujutamisel. (Taylor 1998b: 20)

Ka David MacDougalli arvates on visuaalantropoloogia täiesti eraldiseisev distsipliin, mis asub väljaspool kirjalikku antropoloogiat, kuna audiovisuaalne representatsioon kõnetab meid teisiti kui sõnad või kirjalik tekst. Ta leiab, et nii nagu elus, on ka filmis teiste inimestega kohtumine samaaegselt füüsiline ja psühholoogiline. Ja kui tahta leida uus ja sobivam lähenemine visuaalantropoloogiaga tegelemiseks, siis oleks mõistlik proovida seda teha just sellisel alal või teemal, kus füüsiline ja psühholoogiline tasand kokku puutuvad. (MacDougall 2006: 270)

MacDougall pakub välja kolm põhimõtet, mis peaksid aitama visuaalantropoloogiat ümber mõtestada. Esiteks tuleks tõlgendada/selgitava teksti asemel kasutada visuaalsele meediale omaseid väljenduslikke võimalusi ehk selliseid kinematograafilisi võtteid ja loojutustamise viise, mis on filmikunstis rohkem kui

Ruby ja teised hüpermeedialisuse propageerijad näevad interaktiivses tehnoloogias võimalust etnograafi võimupositsiooni nõrgendamiseks ja antropoloogilise teadmise tõlgendusprotsessi demokratiseerimiseks. Kuid Henley (2009b: 19–20) väidab, et interaktiivsus ei pruugi tagada esitatu paremat antropoloogilist mõistmist – olemasolevad hüpermeedia kasutamise uuringud viitavad sellele, et pigem kipuvad inimesed erinevate linkide vahel rahutult ringi uitama, kui keskenduma püsivamalt mingile konkreetsele leheküljele. Henley üldistav arvamus on, et kuigi hüpermeedia võib olla väga tõhus viis informatsiooni kogumiseks ja esitamiseks, ei soosi see informatsiooni süvitsiminevat analüüsimist. Vabadus valida „hüpermeedia laost“ endale vastavalt soovile huvipakkuv teema või infokiht tingib selle, et lugeja-vaataja osalemine filmitavate elus toimub möödaminnes ja jääb pinnapealseks. Seevastu oskuslikult tehtud etnograafiline dokumentaalfilm aitab vaatajal filmitavate ja nende maailmaga kogemuslikult suhestuda. Nagu märgib Henley, pole vaatamata ligi 20aastasele hüpermeedia kasutamisele antropoloogide poolt, olemas ühtegi hüpermeedia formaadis uurimust, millel oleks akadeemilises antropoloogias samasugune mõju nagu mõnel John Marshalli, Timothy Aschi või David MacDougalli filmil.

sajandi jooksul välja kujunenud ja mida filmitegijad pidevalt edasi arendavad. Teiseks on vaja välja arendada antropoloogilise mõistmise meetodid, kus tulemuste hindamine ei sõltu teaduslikest kriteeriumitest ehk need ei pea ilmtingimata lähtuma loodusteadusest üle võetud loogilisest seletusest ja väidete tõestamisest. Kolmandaks tuleb uurida selliseid sotsiaalse kogemuse valdkondi, millega on visuaalsel meedial väljenduslik sarnasus, ning need on eelkõige seotud inimese identiteedi, emotsioonide ja sensoorse kogemusega: visuaalse lähenemisega haakuvad kõige enam uurimisvaldkonnad, mis tegelevad ruumi, aja, kehalisuse ja individuaalsuse uurimisega. (2006: 272)

Ka mina olen arvamusel, et visuaalantropoloogia peaks kultuuri uurimisel lähtuma eelkõige visuaalsele meediumile omaste epistemoloogiliste ja väljenduslike eripärade rakendamisest. Etnograafiline film, olles samaaegselt osa nii antropoloogiast kui ka dokumentaalfilmist, peaks suutma antropoloogilist mõistmist saavutada ja edasi anda filmile iseloomulike vahenditega. Oleks kergekäeline alahinnata filmi pakutud võimalusi ja loota, et teksti suur osakaal tagab antropoloogilise analüüsi täpsuse paremini kui filmilooks struktureeritud audiovisuaalsed kujutised. Pigem tuleks ühe või teise representatsiooniviisi valimisel lähtuda sellest, milline on analüüsitav teema ja millise nurga alt on kavas seda uurida. Paljudel juhtudel võib olla kõige mõistlikum piirduda vaid teksti kirjutamise ja sageli on aga parim lahendus luua interaktiivsed multimeedia tekstid. Kuid on ka uurimisteemasid, mille puhul annab parima tulemuse etnograafilise dokumentaalfilmi tegemine. Neid uurimisvaldkondi, millel on filmiga väljenduslik sarnasus ja mis seetõttu sobivad eriti hästi visuaalseks uurimiseks, käsitlen ma lähemalt doktoritöö sissejuhatava osa eelviimases peatükis. Kõigepealt tuleb aga selgitada etnograafilise filmi kui audiovisuaalse meediumi epistemoloogilist eripära võrreldes kirjaliku tekstiga. Need kaks meediumit erinevad analüüsi- protsessi iseloomu, tõlgendusraamistiku ulatuse, abstraktsuse ja üldistusvõime poolest.

Audiovisuaalne representatsioon

Veel üsna hiljuti valitses akadeemilises ringkonnas olukord, kus etnograafilist filmi peeti millekski teisejärguliseks või suisa taunimisväärseks. Kuigi antropoloogid võisid olla huvitatud „oma“ rahva filmimisest, ei huvitanud neid eriti filmid kellegi teise antropoloogi uuritavatest. Väga vähesed antropoloogid olid huvitatud etnograafilisest filmist kui antropoloogilise uurimistöö meediumist. Sellise suhtumise kõnekaks ja rohkelt viidatud näiteks (Banks 1988: 2; Taylor 1996: 64–67; MacDougall 1998: 71; 2006: 217; Carta 2012: 17; Escobar 2017) on tunnustatud rituaalteoreetiku Maurice Blochi ülestunnistus ühes intervjuus (Houtman 1988), et tema jaoks pole etnograafilised filmid mitte üksnes ebahuvitavad, vaid et ta suudab vaevu end sundida neid vaatama. Bloch mõönab, et ta võiks näidata loengutes filmilõike malagasside ümberlõikamise rituaalist, mida ta ise uurinud on, kuid ta ei taha vaadata näiteks seda, kuidas masaid tervitusrituaali käigus üksteise peale sülitavad. Blochi arvates usuvad etnograafiliste filmide tegijad naiivselt,

et inimeste kohta on võimalik midagi teada saada neid lihtsalt „jõllitades“ ja kuulates nende „kontekstist väljarebitud vestlust“. Ta kutsub antropolooge üles mitte osalema etnograafiliste filmide tegemisel, sest „kui antropoloog pühendab suure osa oma ajast etnograafilistele filmidele, siis tavaliselt on selle põhjuseks see, et ta on kaotanud kindlustunde oma ideede suhtes“ (siteeritud Houtman 1988: 20).²⁴

Mulle näib, et antropoloogide tõrksus rakendada visuaalset lähenemist akadeemilises uurimistöös ei tulene sellest, et nad ei ole huvitatud filmist või fotograafiast. Vastupidi, enamik antropolooge kasutab fotoaparaati või videokaamerat oma välitöödel aktiivselt. Probleem seisneb selles, et jäädvustatud visuaalne materjal leiab pärast välitöödelt naasmist väga vähest kasutamist. Fotosid ja filmilõike näidatakse kolleegidele, tudengitele ja pereliikmetele, et jagada nendega oma välitöökogemusi, mõnikord kasutatakse neid ka „mälu abilistena“ artiklite või väitekirjade kirjutamisel, kuid äärmiselt harva rakendatakse visuaalset materjali antropoloogilise teadmise loomise ja esitamise protsessis. Erandiks on vaid fotode ja filmikaadrite kasutamine lihtsate illustratsioonidena tekstides või loengutes ja ettekannetes.

Huvipuudus visuaalse materjali süstemaatilisema kasutamise vastu uurimistöös võib osalt olla seotud tehnilise ebakompetentsusega – vähestel antropoloogidel on kogemusi professionaalselt teostatud fotonäituse või festivalikõlbuliku filmi tegemisega. Kuid peamine põhjus, miks mõnedel teadlastel on olnud raske filmitegemist aktsepteerida tõsiseltvõetava teadustegevusena, näib siiski olevat epistemoloogiline. Uurijatel on keeruline mõista, kuidas filmitegemine saab kaasa aidata kultuurimõistmise saavutamisele. Selle üle, mida antropoloogiline mõistmine postmodernsel ajajärgul täpselt tähendab ja kuidas seda saavutada, käivad siiaaani vaidlused (vt Descola 2005; Zeitlyn 2009), kuid tavaarusaam on, et eelkõige on tegemist mõtteprotsessi tulemusega, mida väljendatakse abstraktsel tasandil – üldistuste, mudelite ja teooriatega. Kuigi etnograafilistes monograafiates mängivad autori argumentatsiooni esitamisel olulist rolli ka konkreetset näited välitöödel kogetust ehk nn etnograafilised vinjetid, siis enamasti on uurimistöös peamine eesmärk ikkagi esitleda mingit teoreetilist nägemust kultuuri toimimisest. Kuid arutluskäike on väga keeruline filmida, nagu on ka keeruline visuaalselt jäädvustada üldistusi ja abstraktseid teooriaid, mida antropoloogid nende arutluste põhjal loovad. Samuti on antropoloogid huvitatud eelkõige teadmistest, mis asuvad uuritavate peas ja on silmale nähtamatud, ja seetõttu on ka arusaadav, miks arvatakse, et selleks, et midagi olulist antropoloogias korda saata, peab ilmtingimata kasutama sõnu, mis on palju sobivamad analüüsiks ja teooriate püstitamiseks kui visuaalsed kujutised. Visuaalse kujutise ja sõna/teksti vahekorid ongi visuaalantropoloogia-alastes diskussioonides üks põhiküsimusi. Just see teema on põhjustanud peavoolu ja visuaalantropoloogia esindajate vahel tulisemaid vaidlusi.

²⁴ „[...] when anthropologists begin to dedicate a large part of their time to ethnographic films it is usually because they have lost confidence in their own ideas“ (Houtman 1988: 20).

Kahtlev suhtumine visuaalsesse uurimistöösse tuleb ilmekalt esile visuaal-antropoloogide seas palju vastukaja tekitanud artiklis, milles Taani antropoloog Kirsten Hastrup (1992) vaagib visuaalse ja sõnalise informatsiooni vahet. Tema arvates on fotograafia ja filmi kaudu kommunikeeruv antropoloogia sunnitud paratamatult piirduma nähtavate vormide ja muustrite uurimisega ja visuaalset lähenemist saab õigustada vaid naiivse empiristliku arusaamaga, et maailm on see, mis see näib olevat. Hastrupi järgi suudab fotograafia luua üksnes toimunu hõredat kirjeldust, samas kui tekst võimaldab sündmuse tihedat kirjeldamist. Hastrupi seisukoht, et reaalsuse nähtamatuid aspekte saab esile tuua vaid sõnade ja tekstilise abstraktsiooni kaudu, tuleneb ta enda ebaõnnestunud katsed rakendada fotograafiat välitööde tegemisel. Ta vaatles ja pildistas Islandil ühte jääranaist, olles ainuke naine üritusel, mis „oli otseses ja ülekantud tähenduses seksuaalse potentsi võistlus“. Kui pildistades tundus talle, et ta oli tegemas pea-aegu „pornograafilist“ jäädvustust salajasest rituaalist, siis hiljem fotosid vaadates avastas ta, et need olid lootusetud – halvasti fokuseeritud, kehvalt valgustatud ja vildakatel fotodel olid näha vaid meeste ja oinaste seljad. Fotosid vaadates mõistis Hastrup, et „ruumi täitnud mehelikkuse ja seksuaalsuse tekstuuri oli olnud intensiivne sensoorne kogemus, kuid seda polnud [fotodel] näha. Tervikliku sotsiaalse sündmuse tegelikkus oli muutunud kahemõõtmeliseks kujutiseks, suveniiriks“. (Hastrup 1992: 9)²⁵ Hastrupi arvates võivad fotod küll esile kutsuda mälestusi inimesel, kes jäädvustatud sündmuses osales, kuid need ei suuda edasi anda selle sündmuse tekstuuri või olemust neile, keda seal isiklikult kohal polnud. Ta mõõnab, et tema fotod oleksid olnud võib-olla kõnekamad, kui ta oleks olnud mees ja fotoaparaadi kasutamises kogenum, kuid ta on kindel, et isegi siis poleks tal õnnestunud tselluloidist filmirullile salvestada sündmuse tihedat kirjeldust ehk jääranaist nähtamatut ja salajast tähendust. Hastrupi veendumuse kohaselt saab tihedat kirjeldust edasi anda vaid sõnade abil. (Hastrup 1992: 11)²⁶

Hastrupi artikkel tekitas visuaalantropoloogide seas ägeda debati (Crawford, Turton 1992: 5; Faye Ginsburg, tsiteeritud Weiner 1997: 213; Taylor 1996; MacDougall 1998: 71; Cox, Wright 2012: 123–124; Escobar 2017). Eriti ägedalt reageeris Lucien Taylor, kes väitis, et mõnede antropoloogide (sh Blochi ja Hastrupi) seas on levinud „ikonofobia“ (*iconophobia*) ehk „äärmuslik ärevustunne, mida akadeemiliste tekstide autorid ilmutavad kujutiste, eriti filmikujutiste suhtes“ (Taylor 1996: 67).²⁷ Taylor rõhutab, et visuaalne etnograafia, olgu siis sülitavatest mürsudest või Islandi jääranaistusest, nõuab vähemalt sama palju

²⁵ „The texture of maleness and sex which filled the room had been an intense sensory experience, but it was invisible. The reality of the total social event had been transformed into a two-dimensional image, a souvenir“ (Hastrup 1992: 9).

²⁶ Kahtlev suhtumine filmi kui antropoloogilise uurimisviisi pole ka tänapäeval kuhugi kadunud. Näiteks Catherine Russell leiab oma arvustuses raamatule „Observational Cinema“ (Grimshaw, Ravetz 2009), et filmitegemine on nii kaugel teadusest, et igasugune katse esitada dokumentaalfilmi „teaduslikuna“ on määratud läbikukkumisele (Russell 2011: 149).

²⁷ „[...] the extraordinary anxiety the academic authors evince towards images, especially film images“ (Taylor 1996: 67).

„omakandi tarkust“²⁸ kui kirjalik etnograafia (1996: 86) ja antropoloogide ebamugavustunne etnograafilise filmi suhtes tuleneb pigem nende kadedusest, sest – erinevalt abstraktsetest käsitlustest – on film unikaalselt lähedane inimkogemusega: „Filmidel on võime ületada teooriate piirid ning näidata, et antropoloogide arusaamine uuritavate elatud kogemusest on juhuslikum, kui nad tahaksid uskuda“ (Taylor 1996: 88).²⁹

David MacDougall aga leidis, et Hastrup loobus fotograafiast liiga kergekäeliselt – ta ei arvestanud fotograafia toimimise juures kujutlusvõimega, kuna tema eesmärk oli lihtsalt „salvestada“ informatsioon tselluloidile. Tulemus olnuks arvatavasti teistsugune, kui Hastrup oleks lähenenud pildistamisele loomingu- lisemalt, avatumalt, mitte aga lootnud, et fotoaparaat iseenesest jäädvustab vaadeldava sündmuse olemuse filmirullile. Nagu MacDougall viitab, oleksid arvatavasti sellised kogenud fotokunstnikud nagu Brassai, Andre Kertész jt suutnud vaatajale oma piltidel edasi anda emotsioone ja tähendusi, mida Hastrup oli võimeline väljendama üksnes sõnade abil. (MacDougall 1998: 71)

Visuaalse potentsiaali ära kasutamine antropoloogilise mõistmise saavutamisel ja edasiandmisel ongi seotud sellega, mil määral õnnestub vaatajat kaasata analüüsiprotsessi, aktiveerides selleks tema meeled ja kujutlusvõime. Kui vaataja sensoorne ja emotsionaalne kaasamine ei õnnestu, siis kasutatakse vaid murdosa visuaalse meediumi pakutud võimalustest kultuurianalüüsis, sest tegelikkuse representeerimisel piirduakse visuaalse kujutise ühe tasandiga.

Filmi kaks tasandit

Mõistel „film“ on kaks tähendust – film kui objekt ja film kui kontseptsioon. Esimesel juhul on tegemist füüsilise objektiga – pikka aega oli selleks tselluloidist filmilint, tänapäeval enamasti pigem digitaalsed failid –, mille abil on võimalik uuritavat reaalsust „dokumenteeri“ ja „uurimismaterjalina“ teadustöös kasutada. Teisel juhul räägime me kontseptuaalsest ehk mõtestatud tervikust, mida nimetatakse tavaliselt „filmiks“ või „filmikunstiks“. (Banks 1992: 118)

Filmi kui objekti puhul on huvikeskmes „tegelikkus“, mis näib olevat kantud üksüheselt (ilma kadudeta) visuaalse informatsiooni taasesitamist võimaldavale infokandjale. Filmi võime tegelikkust dokumenteerida/jäädvustada ongi paljude arvates esmane põhjus, miks filmi või videot etnograafilises uurimistöös kasutada – filmimine on abivahend välitöödel vaadeldud sündmuste „ülesmärkimiseks“, salvestamiseks, sest filmikaamera „näeb“ reaalsust inimesest erinevalt.

²⁸ Viide Clifford Geertzi raamatule „Local Knowledge“ (1983, eesti k 2003), kus autor jätkab raamatus „The Interpretation of Cultures“ tõstatatud käsitlust tähenduste tõlgendamise ja kultuuriliste sümbolite tähtsusest.

²⁹ „Films have a way of exceeding theoretical bounds, and of showing anthropologists’ purchase on the lived experience of their subjects to be rather more precarious than they would like to believe“ (Taylor 1996: 88).

Inimesel on võime ignoreerida suurt osa stiimulitest ja tähelepanu pöörata spetsiifilistele asjadele, mis tunduvad vaatluse hetkel huvitavad – instrumentidel seda võimet pole. Audiovisuaalsed vahendid iseenesest ei selekteeri informatsiooni, nad jäädvustavad mistahes kujutise või heli, mis satub nende nägemis- või kuulmisulatusse. Kui inimene suudab keskenduda konkreetsele objektile, muutes ülejäänud selle ümber ähmaseks (fookusest välja), siis kaamera jäädvustab kõik enam-vähem samal kaugusel olevad esemed ühesuguse teravusega. Vaatlustäpsusele aitab kaasa see, et film pole ainult visuaalne meedium. Kui alguses olid heli ja pilt üksteisest lahus (filmi saatis kinosaalis mängitav saatemuusika), siis alates helifilmi tulekust 1920–30ndatel muutus film tõeliselt audiovisuaalseks meediumiks. Etnograafilise filmi seisukohalt oli eriti oluline sünkroonheli lindistamist võimaldavate kaamerate kasutuselevõtt 1950ndate lõpus ja 1960ndate alguses, mis seadis filmis keskele kohale tegelaste dialoogid. Filmi heliriba, eelkõige tegelaste kõne ja keskkonna loomulikud helid, mõjutab filmi visuaalset sõnumit, olles ise samal ajal mõjutatud filmi pildilisest poolest. Audiovisuaalse kujutise vahendusel on maailma võimalik tajuda viisil, mis on küllaltki lähedane inimekogemusele: film on sensoorne meedium, peaaegu samavõrd sensoorne kui inimene, ja koosneb enamasti nii kujutistest kui ka sõnadest. (Taylor 1996: 75)

Tegelikkuse „kadudeta“ salvestamisvõime tõttu peetakse filmikujutist sageli füüsilise reaalsuse peegelduseks. Audiovisuaalne kujutis on tõesti oma olemuselt suhteliselt realistlik: on olemas põhjuslik seos objekti ja seda objekti kujutava pildi vahel – see objekt on reaalselt olemas, ehk siis visuaalne kujutis on indeksiaalses suhtes tegelikkusega (Barthes 2015; Valkola 2015: 219–223). Kujutise indeksiaalsus ei luba filmi autoril oma reaalsuse tõlgendust vaatajale liigselt peale suruda, sest pildil on alati palju rohkem informatsiooni, kui selle autor suudab vastu võtta ja analüüsida. Kuid pildi jäädvustab ikkagi inimene, mitte kaamera. Filmitegijad Timothy ja Patsy Asch märgivad, et

viljakam on mõelda filmikujutistest pigem kui indeksiaalsetest märkidest, mitte kui reaalsuse peegeldustest, sest filmikujutised, nagu muudki indeksiaalsed märgid, eeldavad kultuurilise tähendussüsteemi olemasolu. Audiovisuaalsed jäädvustused võivad pakkuda väärtuslikke tähelepanekuid, kuid need ei ole vabad oma looja isiklikest ja kultuurilistest eelarvamustest. (Asch, Asch 2003: 337)³⁰

Kaamera ei suuda iseenesest edasi anda vaadeldava reaalsuse toimimist, selle võimuses on üksnes suhteliselt adekvaatselt kirjeldada seda, mida filmitegija peab oluliseks näidata. Seosed ja tähendused, mida vaatajale esitatakse, tulenevad pigem filmi autori teadlikest või ebateadlikest otsustest filmitegemise ajal, mitte niivõrd kaamera võimest reaalsust detailselt salvestada. Seetõttu tuleb filmimise puhul arvestada sellega, et see nõuab filmitegijalt aktiivset analüütilist suhet nii kaamera, filmitavate kui ka mõttelise publikuga.

³⁰ „[...] it is more fruitful to think of film images as indexical signs rather than reflections of reality because film images, like other indexical signs, imply a cultural system of meaning. Audiovisual records may provide valuable observations but they are not free of personal and cultural biases of their creator.“ (Asch, Asch 2003: 337)

Olukorras, kus filmitegemise eesmärk pole mitte uurijapoolse tõlgenduse andmine, vaid neutraalse dokumendi jäädvustamine, huvitab filmitegijat ainult filmi esimene tasand – film kui objekt. Filmi kasutatakse üksnes hankimaks uurimismaterjali, mida saab mingi konkreetse uurimisprobleemi lahendamiseks teaduslikult analüüsida. See tähendab, et uurimisandmete analüüs ja analüüsi tulemuste esitamine toimub väljaspool filmitegemist.

Kuid nagu näitab Banks, peitub musta materjali kasutamises dokumendina mitu „funktsionalistlikku“ ohtu – tegemist on lineaarse representatsiooniga, mis on „lõplik, monovokaalne ja kontekstivaba“. See on filmi pindmine, läbipaistev tasand, mis näitab üksnes seda, mis toimus kaamera ees. Kui eesmärk on aga filmimise kaudu tegeleda kultuuri analüüsiga, siis muutub oluliseks veel üks filmi tasand – kinematograafia. Kinematograafiline tasand vahendab „tegelikkuse“ pindmist tasandit vaatajatele, siin ilmutab ennast filmimise tehniline pool – kaameratöö, helindamine, montaaž – ehk kõik need manipulatsioonid, mida filmitegija teeb „tegelikkusega“, enne kui see jõuab vaatajate ette. (Banks 1992: 118)

Kui filmitegija plaanib jäädvustatud materjalist kokku panna etnograafilise filmi – antropoloogilist mõistmist edasiandva visuaalse uurimuse –, siis peavad filmitud kaadrid ja nende järjestus sisaldama kommunikatiivset loogikat, mis aitab vaatajal filmitegija sõnumit mõista. Seetõttu peab analüüs (olulise eristamine ebaolulisest, tähelepanu juhtimine reaalsuse teatud aspektidele jne) toimuma juba filmimise käigus. Filmikaamera ei saa sel juhul olla pelgalt passiivne vaatlusinstrument, vaid peab aktiivselt osalema mõistmisprotsessis. Valminud film on struktureeritud teos, mis on mõeldud teatud järelduste edastamiseks auditooriumile. See eeldab, et filmis endas antakse edasi analüüs, mis õigustab antud järeldustele jõudmist. Selles mõttes on etnograafiline film analoogne antropoloogi avaldatud tekstiga.

Salvestatud filmimaterjal on seevastu tooraine, mis tuleb kaamerast ja mida saab mitmel moel kasutada nii uurimismaterjalina kui ka etnograafilise filmi monteerimisel. See sarnaneb välitöömärkmetele. Analoogia filmi ja akadeemilise kirjutise vahel pole aga täielik, sest valmis filmis saab kasutada ainult seda materjali, mis on jäädvustusena reaalselt olemas. Audiovisuaalseid kujutisi – seda, mida filmimise ajal suutis kaamera näha ja mikrofon kuulda – saab üldjoontes esitleda vaid sellistena nagu nad on, isegi kui seda tehakse väga fragmentaarselt. Katsed näidata neid millegi muuna, näiteks allutades jäädvustatud audiovisuaalse materjali montaažis tihedale ja jõulisele diktoritekstile, muudavad filmitegemise kui sellise mõttetuks. Selles tähenduses on oma tõetera sees vanamoodsal tõdemusel, et „kaamera ei valeta“. Välitöömärkmed erinevad filmimaterjalist just selle poolest, et neid saab ümber kirjutada või isegi võltsida. Banks toob järgneva tabava võrdluse: kui etnograafiline film oleks täielikult analoogne kirjaliku tekstiga, siis peaksime ette kujutama olukorda, kus näiteks antropoloogilise monograafia koostamisel saaks kasutada ainult neid spontaanseid tekstijuppe või kritseldusi, mis on kustutamiskindla pliiatsiga konkreetseesse märkmikusse üles tähendatud keeles, milles toimus info kogumine tegelikus välitööde situatsioonis. (Banks 1990b: 17)

Kui etnograaf võib kõigepealt materjali koguda ja alles hiljem mõelda, mida sellest kokku kirjutada või kuidas seda täpselt auditooriumile esitada, siis filmitegija peab hakkama „oma lugu“ jutustama juba esimeste jäädvustatud kaadritega. Vastasel korral võib juhtuda, et filmitud materjalist pole võimalik filmi kokku pannagi, sest ainult uurimismaterjali hankimise eesmärgil tehtav filmimine eeldab sageli selliseid kinematograafilisi valikuid, mis teevad jälgitava filmiloo kokkumonteerimise väga keeruliseks või suisa võimatuks. Kui aga filmitegija eesmärk on juba välitööde alguses salvestada materjali etnograafilise dokumentaalfilmi tegemiseks, siis võib sellest saada igati asjakohane audiovisuaalne etnograafiline uurimus. Tänu audiovisuaalse jäädvustuse indeksiaalsele seosele reaalsusega ja kinematograafilisele loojutustamisele võib film olla teatud kultuurinähtuste uurimiseks sobivam kui tekstikesksed infokogumise ja -esitamise viisid.

Filmi erinevus tekstist

Nagu juba ülal mainitud, seisneb üks erinevus filmikujutise ja akadeemilise teksti vahel selles, et film on meediumina tõlgendamiseks avatum kui kirjalik tekst. Vaataja võib filmist leida tähendusi, millest autor pole teadlik, sest kujutistel on oma elu ja inimesed on võimelised neile reageerima väga mitmel viisil. Kirjaliku teksti autoril on palju rohkem kontrolli esitatud materjali üle – ta „tõlgib“ nähtu selgesse narratiivi, tihendab tähendust ja jätab enamiku algmaterjalist välja. See kontrolli vähesus muudab filmi antropoloogia jaoks problemaatiliseks.

Esiteks pole sama kaadri sees võimalik eristada keskseid objekte perifeersetest detailidest – pildistades mingit eset, jäädvustab kaamera ka ümbritsevat tausta. Tekstis on lihtne näidata ainult eset, jättes välja kõik muu, kuid filmis on „taust“ alati olemas ja see võib sisaldada terve rea detaile, mida filmitegija ei märganud või mida tal polnud plaanis näidata. Need detailid on avatud tõlgendamisele ja võivad segada autori sõnumit, vaidlustades tähendusi, mida pole vaatajatele korralikult lahti seletatud. Filmi osad, mis on soovimatud ja lahti seletamata, võivad põhjustada filmi „valestimõistmist“, vaatamata sellele, et filmitegija püüab valikute, kadreeringute ja kontekstualiseerimise abil kontrollida seda, kuidas vaatajad filmikaadreid tõlgendavad. (MacDougall 1998: 68–69)³¹ Indeksiaalsus muudab etnograafilise filmi erinevatele tõlgendustele avatuks selliselt, milleks kirjalik antropoloogia pole nii hästi suuteline. Taylori arvates tingib kaadrites latentselt olemas olev ja kaadrite järjestusest tekkiv indeksiaalne „liiasus“, et film on „vähem kamandav, piiratud, moonutatav, lihtsustav, lepitav, pealetükkiv jne kui tekst“ (Taylor 1996: 75).³²

Etnograafiline film ja kirjalik antropoloogia erinevad üksteisest ka abstraktsuse taseme poolest. Taylor juhib tähelepanu, et

³¹ Wilton Martinez (1992) on näidanud, kuidas vaatajad võivad etnograafilist filmi tõlgendada kardinaalselt vastupidiselt autori soovile.

³² „[...] less bossy, one-eyed, distorting, simplifying, disarming, imposing, and so on, than text“ (Taylor 1996: 75).

ehkki „kultuur“ tõuseb analüütiliselt võimsalt esile kirjalikus antropoloogias, on vaieldav, kas sellel on võrdväärne positsioon etnograafilises filmis või antropoloogias inspireeritud fotograafias. „Kultuuri“ tunnistamine abstraktsiooniks ei tähenda, nagu see oleks seetõttu vähem tõeline, vaid et etnograafiline film on seotud ennekõike üksikisiku iseärasustega, mitte kultuuri üldiste reeglitega. (Taylor 1998a: 535, jutumärgid originaalis)³³

Erinevalt tekstist on film lahutamatu seotud konkreetsete inimeste, kohtade, sündmuste ja hetkedega. Üldistused, mida film pakub, on kas teksti vormis – tegelaste jutuna, diktoritekstina või tiitritena – või on seal autoripoolsete teadvustatud või teadvustamata kinematograafiliste vihjetena. Neid vihjeid annavad edasi konkreetseid inimesi konkreetsetes keskkonnas kujutavad kaadrid, mis on komponeeritud teatud viisil (seos esiplaani ja tausta vahel, tähelepanu juhtimine detailidele suure plaani abil jne). Samuti annab vihjeid üldistuste kohta edasi see, kuidas kaadrid on autori sõnumi edasi andmiseks paigutatud filmi narratiivi (alates üldplaanide sidumisest detailidega ning paralleelmontaažist kuni eksperimentaalfilmist tuttavate ülesulatamiste ja jagatud kaadri kasutamiseni). Mõnikord aga ei pruugi autor filmis leiduvatest üldistustest ja kontseptsioonidest üldse teadlik olla, need tulenevad hoopis vaataja intellektuaalsest, emotsionaalsest ja sensoorsest suhestumisest filmiga.

Etnograafilise filmi erinevus antropoloogilisest tekstiloomest seisneb ka fokupeerimises erinevatele kultuuri toimimise tasanditele – kui antropoloogid huvitab peamiselt kultuuri normatiivne ja kollektiivne pool, siis filmitegijad keskenduvad enamasti üksikisikute igapäevasele tegevusele, nende sensoorsele ja emotsionaalsele kogemusele. Taylor leiab, et kujutiste indeksiaalne seotus oma subjektidega ei luba filmitegijatel „suhtuda üksikisikutesse hooletult, nagu see on tavaline ekspositoorse proosa puhul“ (1998a: 535).³⁴ Ka antropoloogid ise on juhtinud tähelepanu vastuolule selle vahel, mida nad kogevad välitöödel inimestega koos olles ja mida nad neist inimestest kirjutavad oma teadustekstides (nt Abu-Lughod 1991).³⁵ MacDougall arvab koguni, et eksisteerib kahte liiki antropoloogiat – üks, millest avalikult kirjutatakse, ja teine, mida eriti ei väljendata. Esimest neist

³³ „But while „culture“ looms analytically large in written anthropology, it is a moot point whether it occupies an equal position in ethnographic films or in anthropologically inspired still photograph. To acknowledge that „culture“ is an abstraction is not to say that it is any less real for it, but ethnographic film is tied to the particularities of the person before it is to the generalities of culture.“ (Taylor 1998a: 535)

³⁴ „[...] from playing fast and loose with the person in ways that are par for the course with expository prose“ (Taylor 1998a: 535).

³⁵ Sellise suhtumise näitena võib tuua antropoloog Mark Hobarti kriitilise seisukoha oma ameti suhtes: „Tõsiasi, et naer, hirm ja palju sellest, mida inimesed tegelikult teevad ja räägivad, on suuremas osas antropoloogilistest kirjutistest nii edukalt eemaldatud või tühiseks muudetud, annab kaunis hävitava hinnangu meie püüdlustele luua teadmisi.“ („The fact that laughter, fear, indeed so much of what people actually do and say, are so successfully eliminated or trivialized in most anthropological writings is a pretty damning indictment of our pretensions to knowledge.“) (Hobart 2000: 158)

peetakse korrastatuks, piiravaks ja üldistavaks ning see tegeleb peamiselt inimeste elu konsensusliku ja süstemaatilise poolega. Teist antropoloogiat tajutakse viljaka, rikkaliku ja vabastavana ja see näeb kultuuri rolli inimeste elus vähem piiravana: kultuur ei määra, kuidas inivid peab ühiskonnas käituma; pigem pakub see inividile vahendid, mis aitavad tal leida teiste kogukonnaliikmete käitumises tähendusi ja siduda oma enesetaju ühiskonnas laiemalt jagatud arusaamadega. Selle antropoloogia lähteküsimuseks on, kuidas kasutavad kultuuri need, kes seda kehastavad ja kes seda enda jaoks pidevalt taasloovad. MacDougalli arvates võib just huvi selle teise antropoloogia vastu olla põhjuseks, miks osa antropoloogide tunneb huvi etnograafilise filmi vastu. (MacDougall 1998: 62) Kõige olulisem erinevus etnograafilise filmi ja kirjaliku antropoloogia vahel seisneb mõistmisprotsesside erinevas mehhanismis. Taylor (1996) leiab, et kuna inimene väljendab ennast nii sõnade kui ka piltide abil, siis ei peaks ka inimkogemuse uurimisega tegelev antropoloogia piirduma üksnes maailma lingvistilise representeerimisega. Vastuseks Blochi arvamusele, et väide, nagu räägiks etnograafiline film iseenda eest, on vale (Houtman 1988: 20), käib Taylor välja terve rea küsimusi, mis annavad edasi radikaalsemate visuaalantropoloogide arusaama filmi epistemoloogilisest omapärast. Taylor küsib:

Mis siis, kui film üldse ei räägigi? Mis siis, kui film mitte ainult *arutleb* maailma üle, vaid ka (taas)esitab selle *kogemist*? Mis siis, kui film mitte ei *üttele*, vaid *näitab*? Mis siis, kui film mitte üksnes *kirjeldab*, vaid ka *kujutab*? Mis siis, kui see pakub mitte ainult „hõredat kirjeldust“, vaid ka „tihedat kujutist“? (1996: 86, kursiiv ja jutumärgid originaalis)³⁶

Taylor väidab, et raskused etnograafilise filmi tõlkimisel tekstiks viitavad sellele, et filmi reeglid on vähem jäigad kui kirjalikul tekstil. See viitab ka tõigale, et sageli kehtestatakse need reeglid alles filmitegemise käigus. Taylor tsiteerib Roland Barthesi väidet, et filmi ja fotograafia võimuses on pakkuda „koodita sõnumit“ (*message without a code*), mis tähendab, et visuaalne kujutis ei pruugi kunagi täielikult alluda semantilisele dekodeerimisele. Ehk teisisõnu – filmireeglite formuleerimise keerulisus ei tähenda seda, et filmitegijad ei oleks teadlikud filmi kinematograafilistest võimalustest. Pigem on asi selles, et filmimeediumi süntaktiline vaesus on tegelikult selle semantiline tugevus, sest võimaldab reageerida inimkogemuse mitmekülgsusele ja intensiivsusele väga paindlikult. (Taylor 1996: 87)³⁷ Ka David MacDougall on üks neist, kes nõuavad

³⁶ „But what if film doesn't speak at all? What if film not only constitutes *discourse about* the world but also (re)presents *experience* of it? What if film does not *say* but *show*? What if film does not just *describe*, but *depict*? What, then, if it offers not only „thin descriptions“ but also „thick depictions“?“ (Taylor 1996: 86)

³⁷ Taylor rõhutab, et see ei tähenda, nagu ei vajaks filmid üldse mingeid reegleid. Kui filmitegija ei järgiks teatud kinematograafilise loojutustamise reegleid, oleks film publiku jaoks arusaamatu. Kuna film on üldjuhul nii verbaalne kui ka visuaalne, siis peavad etnograafiliste filmide tegijad tegelema paratamatult mõlema representatsiooniviisiga. Kuid filmi juures on kõige põnevam just see, et tegemist on millegi palju enamaga kui keel. (Taylor 1996: 87)

häälekalt, et antropoloogid ei lähtuks oma suhtumises filmi keele analoogiast. MacDougalli arvates erineb mõistmine, milleni jõutakse filmi kaudu, teksti omast selle poolest, et esimesel juhul saavutatakse see tundmise, teisel juhul aga kirjeldamise kaudu. „Teadmine tundmise kaudu“ (*knowledge by acquaintance*) tähendab tunda inimeste füüsilisi kehasid, nende hääli, nende liigutusi ja nende materiaalsel keskkonda. (1998: 77) Nagu nendib Talyor, usub MacDougall, et filmides saavutatud mõistmise kehaline aspekt lubab teha üldistusi maailma „füüsilisest järjepidevusest“, võimaldades vaatajal olla üle kultuuri seatud piiridest ning saavutada nn kultuuridevaheline mõistmine. Film ei muuda nähtavaks üksnes seda intersubjektiivset välja, mis seob omavahel filmitavad, filmitegija ja vaatajad, vaid toob esile ka inimkogemuse vastastikused mõjud ja sarnasused kultuuride vahel. (Taylor 1998b: 11–19) Nagu juba eespool sai mainitud, on paljud teised visuaalantropoloogid selle väite suhtes ettevaatlikud, leides, et etnograafilise filmi võime kogemust kultuuriüleselt representeerida on piiratud (Henley 2004; Pink 2006).

MacDougalli hinnangul pole filmivaatamise kogemuses niivõrd oluline mitte see, mida vaataja näeb, vaid see, mis konstrueeritakse vaataja mõtetes ja kehas. Vaatajad ei ole passiivsed, nad tõlgendavad ja reageerivad filmidele. Film sunnib vaatajat avastama kujutistevahelisi seoseid, mis ei sõltu ainult kaadrite asetusest üksteise suhtes, vaid ka nende koosmõjust. (1998: 71) Film erineb selgitavast tekstist, milles ideed on omavahel deklaratiivselt seotud ning mille mõte antakse edasi loogiliselt ja selgesõnaliselt. Kirjalik tekst ütleb meile, millest see räägib, film aga tahab, et me selle ise välja selgitaksime. Filmi autor on filmis kohal, mõnikord isegi väga jõuliselt, kuid ainult teatud märkide või vihjete kaudu, mis avalduvad filmimise laadis ja filmiloo struktuuris. Vaatajal lasub kohustus avastada seoseid autori struktureeritud võimaluste vahel. Visuaalsed kujutised ei ole seega võrreldavad abstraktse sõnaga. Neid ei saa antropoloogias kasutada samal viisil, nagu kasutatakse keelt, sest kujutised on midagi väga erinevat ideedest või kontseptsioonidest, mille abil me mõtleme. Kujutised peegeldavad mõtteid, kuid nad on palju enam kui keelel põhinevad, verbaalselt väljendatavad mõtted. Inimese teadlik kogemus sisaldab peale mõtete ka emotsioone, meelelisi aistinguid ja kujutlusvõime poolt silme ette manatud pilte. Kui filmikaadreid samastada keeleliste konstruktsioonidega, siis tähendaks see, et suur osa kujutiste potentsiaalset teadmiste loomisel jääks kasutamata. (MacDougall 2006: 1–2) Seega pole filmikujutistel jäädvustatud asjad ja sotsiaalse käitumise mitteverbaalsed aspektid mitte alati tõlgitavad sõnadeks. Vaataja arusaamine filmitavate elust ei toimu ainult intellektuaalselt, vaid ka kogemuslikult – suhestudes kehaliselt filmitavate elukeskkonna, aistingute ja emotsioonidega.³⁸

³⁸ Filmi esitamine keele või keelelaadse representatsioonina on tavaline eelkõige mängufilmi žanri puhul. Filmitoorias on levinud arvamus, et filmikujutised kannavad endas tähendust ja et kõik kinematograafilised otsused on seotud narratiivi edasiandmisega: valgustus, kaamera liikumine, kadreering, rütm ja vaatepunkt on kõik allutatud loo jutustamisele, narratiivi kontrollimisele. Kõiki detaile on võimalik stsenaariumisse kirja panna ning ette planeerida. Elu kaamera ees on loodud ja organiseeritud filmi huve arvestades. Dokumentaalfilmide puhul on

Ka Anna Grimshaw (2005: 25) on seisukohal, et filmi võimuses on tekitada vaatajas kogemuslik kokkupuude maailmaga. Kuid see ei tähenda, et etnograafilise filmi eesmärk on saavutada maailma täpne „ümbekirjutamine“. Pigem on filmi ülesanne luua tingimused, et vaataja saaks kujutlusvõime vahendusel suhestuda kirjeldatava reaalsusega – tegemist on empaatilise, meelele peaaegu tabamatu hetkega, mil leiab aset muutus vaataja perspektiivis, tema arusaamises uuritavate kogemusest ja maailmast. Toetudes Michael Taussigi mimeesi kontseptsioonile (1993), kutsub Grimshaw antropoloog üles võtma vaadeldava reaalsuse matkimist tõsiselt, sest jäljendamine pole kunagi tegelikkuse üksühene peegeldus, sellel on oluline nägemuslik külg (*visionary aspect*). Imiteerimist või kopeerimist, mida on pikka aega peetud väheväärtuslikuks lähenemiseks maailma mõtestamisel, tuleks seega võtta mitte kui teadmise talletamise viise, vaid kui energeetiliselt laetud, lausa maagilisi sotsiaalseid praktikaid.³⁹ Grimshaw' arvates tuleks filmi, eelkõige selle vaatlevasse suunda, suhtuda kui etnograafilise meetodisse, mis võimaldab imiteerimise ja kopeerimise kaudu saavutada tegelikkuse mõistmist. (Grimshaw 2005: 26)

Taylori, MacDougalli ja Grimshaw' nägemused etnograafilise filmi epistemoloogilistest võimalustest aitavad mõista, milliste antropoloogiliste teemade käsitlemisel võiks audiovisuaalsest lähenemisest olla kõige rohkem kasu. Etnograafiline film, vähemalt ülaloodud nägemuse järgi, sobib eelkõige selliste kultuurinähtuste uurimiseks, mis lähtuvad üksikindiviidi subjektiivsest suhestumisest ümbritseva materiaalse ja sotsiaalse keskkonnaga. Siinjuures tuleb endale aru anda, et etnograafiline film ei suuda kunagi edasi anda vaadeldavat nähtust kogu selle totaalsuses. Film saab näidata vaid kindlate isikute kindlaid kogemusi kindlas kohas ja kindlal ajal. Kui filmis on väiteid, üldistusi, mudeleid või võrdlusi, siis on nad seal kas filmitegelaste seisukohtadena, filmi autori implitsiitsete vihjetena või vaatajapoolsete tõlgendustena. Filmitegelaste arusaama maailmast annavad lisaks sõnadele edasi ka nende vahetu sensoorne ja emotsionaalne käitumine kaamera ees. Nende põhimõtete järgi tehtud filmid ei pruugi edasi anda kogu lugu ega näidata kõike, kuid kinematograafiliste kujutiste indeksiaalne

olukord teistsugune – päris elu pole võimalik kontrollida, maailm ei eksisteeri kaamera jaoks. Tegelikult on asi vastupidine: kaamera on olemas maailma jaoks. Dokumentaalfilm on avatud formaat, dialoog reaalsusega. (Aaltonen 2014: 28)

³⁹ Taussigi (1993) käsitluses tähendab „sümpaatiline maagia“ millegi hõlmamist sarnasuse abil. Jäljendamine tähendab enda täitmist meeleliselt sellega, mida matkitakse – tegemist on kehalise imiteerimisega, mis on efektiivne viis ümbritseva maailma mõistmiseks, representeerimiseks ja kontrollimiseks. Taussigi mimeesi kontseptsioonis on kriitilisel kohal vaatamise taktiilsus, nägemise sidumine kompimismeelega. Mimeesi lahutamatu osa on selle antitees – võõrapärasus – s.o teadmine, et tegemist on võõra ja erinevaga. Mimees on dialektiline liikumine ühtesulamise ja eraldumise, samasuse ja erinevuse, enda ja teise vahel ning liikumised ühest polaarsusest teise sisaldavad transformeerivaid võimalusi. Taussig toob oma väidete illustreerimiseks näiteid koloniaalsest keskkonnast, kus põliselanikud matkisid isandaid, eesmärgiga nendega manipuleerida ja neid kontrollida. Vt näiteks Rouchi filmi „Les maitres fous“ (1955). Mimeesi rollist antropoloogilise mõistmise saavutamisel kirjutab ka Art Leete (2017).

iseloom annab vaatajatele võimaluse mõista etnograafilist tegelikkust viisil, mis on sensoorne, otsene ja vahetu, olles samal ajal avatud kujutlusvõimele ja viidates üldisematele väidetele. Selliseid filme saab pidada tõeliselt etnograafilisteks.

Etnograafiline film

Küsimus „Mis on etnograafiline film?“ on olnud rohkesti vaidlust tekitav teema visuaalantropoloogias. Kuigi etnograafilisel filmil on oma selge koht tänapäeva teadus- ning filmimaailmas – on olemas terve rida filme, mida peetakse etnograafilise filmi klassikaks; toimuvad arvukad festivalid ja konverentsid; ilmuvad teoreetilised käsitlused; viiakse läbi kursuseid ning jagatakse toetusi filmide tootmiseks –, pole võimalik välja tuua ühest arusaama, mis teeb ühest audio-visuaalsest teosest etnograafilise filmi. Näib, et etnograafiline film ei kujuta endast žanri, samuti pole tegemist distsipliiniga, millel on ühised juured ja väljakujunenud metodoloogia. Pigem on sellel terminil embleemiline otstarve, andes näilise ühtsuse äärmiselt erinevatele püüdlustele filmikunstis ja sotsiaalteadustes. (MacDougall 1998: 178) Nii ongi mitmed visuaalantropoloogid loobunud etnograafilise filmi definitsiooni formuleerimisest (Rouch 1975; Loizos 1993; Prins 1997).⁴⁰ Ainuke asi, milles ollakse etnograafilise filmi määratluse puhul enam-vähem ühel meelel, on see, et etnograafiline film on osa dokumentaalfilmist (Barnouw 1993; Barbash, Taylor 1997; Oliver de Sardan 1999). Kuid samas on probleeme ka dokumentaalfilmi defineerimisega. Juba varajases filmiajalooos vaieldi selle üle, mille poolest erinevad dokumentaalfilmid neist filmidest, mis on selgelt lavastatud. Dokumentaalkino pioneerid, nagu Dziga Vertov Nõukogude Venemaal, John Grierson ja Paul Rotha Suurbritannias, esinesid krõbedate sõnavõttudega mängufilmi aadressil, väites, et dokumentaalfilmid on palju tõesemad ja seetõttu ka ühiskondlikult vastutustundlikumad kui eskapistlikud ja võltsid Hollywoodi lavastused (Nichols 1991a: 4). Hiljem suhtumine dokumentaalfilmi muutus. On välja toodud terve rida dokumentaalfilmile omaseid elemente, mis on sarnased mängufilmile – kõige selgemad neist on narratiivse pinge, lõpplahenduse kasutamine ning järjepidevuse põhimõtte järgimine filmimisel ja monteerimisel. Kuna nii mängu- kui dokumentaalfilm luuakse montaaži ja valikute abil, siis esindavad mõlemad, kas teadlikult või juhuslikult, autori seisukohta. Dokumentalistid on samasuguses kimbatuses nagu etnograafid: nii etnograafiat kui ka filmi tajutakse üha enam esialgsete või ajutiste tekstidena, mis sisaldavad mitmeid erinevaid ja vastandlikke reaalsusi. Sarnaselt kirjalikele etnograafiatele on dokumentaalfilmid tänaseks kaotanud oma epistemoloogilise süütuse. (Loizos 1993: 5–6) Mõned eksperdid on isegi arvanud, et filmide jagamine mängu- ja

⁴⁰ Näiteks Harold Prins seostab etnograafilise filmi määratlemise keerukust antropoloogia-teaduse identiteediprobleemidega. Väga raske on välja töötada etnograafilise filmi kriteeriume olukorras, kus antropoloogia ise pole kunagi päriselt defineerinud oma uurimisvaldkonda ja on jätnud „kultuuri“ tähenduse tänaseni ebamääraseks. (Prins 1997: 281) Etnograafilise filmi defineerimisest vt ka Friedman 2020.

dokumentaalfilmideks pole üldse vajalik, sest oluline on see, mida arvab vaataja. Filmitegija ja -teadlane Trinh T. Minh-ha on käinud välja „häbitu“ väite, et kuna kõik tõsielufilmid on konstrueeritud, siis pole sellist asja nagu dokumentaalfilm üldse olemas. (Anderson 2003: 73)⁴¹

Tuntud Ameerika dokumentaalfilmi teoreetik Bill Nichols (1991a: 153; vt ka 2001) leiab siiski, et kuigi dokumentaal- ja mängufilmil on palju ühist, on neil ka väga olulised erinevused. Dokumentaalfilmid pole küll lihtsad, vahendamata jäljendused pärismaailma sündmustest, kuid neis on kujutise tasandil olemas „indeksiaalne kleepuvus“ (*indexical stickiness*) – nad kujutavad asju, mis toimusid kaamera ees ja mikrofoni kuuldekaugusel. Need pildid ja helid pole mitte algupärased sündmused, vaid tegelikkuse taasesitused – representatsioonid, mille tõeväärtus pole garanteeritud. Nichols leiab:

Seega ei erine dokumentaalfilmid mängufilmidest mitte tekstide konstrueerituse, vaid representatsioonide poolest, mida need sisaldavad. Dokumentaalfilmis pole kesksel kohal mitte niivõrd *lugu* ja selle imaginaarne maailm, kuivõrd *väide* ajaloolise maailma kohta (1991a: 111, kursiiv originaalis).⁴²

Dokumentaalfilmi mõiste võttis kasutusele Briti dokumentaalfilmi žanri rajaja John Grierson, kes arvustades 1926. aastal Robert Flaherty filmi „Moana“, nentis, et filmil on dokumentaalne (*documentary*) väärtus (Grierson [1926] 2016: 86). Griersoni arvates oli dokumentaalfilmi ülesanne dramatiseerida sotsiaalseid probleeme ja nende tagajärgi viisil, mis aitab kodanikul hakkama saada ühiskondlike muutustega ja turvatunde puudumisega (Barnouw 1993: 85). Seega pole dokumentaalfilm neutraalne dokument või jäädvustus reaalsusest, mis leidis aset kaamera ees, vaid ühiskonna toimimise selgitamiseks mõeldud asjade, inimeste ja sündmuste representatsioon (Banks 2007: 12–13). Põhimõtteliselt võib kõike seda sama väita etnograafilise filmi kohta. Kuid paljudele ühiste joonte ja kattuvustele vaatamata on neil kahel filmižanril mitmed erinevused.

Etnograafilise ja dokumentaalfilmi eristamise ühe printsiibina nähakse kunstilise sekkumise määra tegelikkuse representeerimisel. Etnograafilisi filme peetakse sageli dokumentaalfilmideks, millel pole erilist kunstilist ambitsiooni, dokumentaalfilm on seevastu Griersoni paljutsiteeritud määratluse järgi „tegelikkuse loominguline käsitus“ (*creative treatment of actuality*) (Grierson 1933: 8; vt ka

⁴¹ Piir dokumentaalfilmi ja mängufilmi vahel on ähmane ka seetõttu, et mängufilmides püütakse sageli imiteerida „realistlikku“ pildikeelt, mis tuleneb dokumentalistide soovist filmida võimalikult vähese sekkumisega tavalisi inimesi tegemas tavalisi asju. Teraline pilt, kunstlikult kriibitud või läbipõletatud kujutised, vilets helikvaliteet, ebakindel kaamerakasutus, mittehorisontaalne kadreering, pehme fookus jms on tehnilised lahendused, mida kino ja televisioon on kasutanud alates 1950ndatest, et imiteerida dokumentaalfilmi realismi. (Loizos 1993: 5) Eesti keeles on dokumentaalfilmi defineerimise probleeme analüüsitud Jarmo Valkola raamatus „Filmi audiovisuaalne keel“ (2015).

⁴² „Documentaries, then, do not differ from fictions in their constructedness as texts, but in the representations they make. At the heart of documentary is less a *story* and its imaginary world than an *argument* about the historical world.“ (Nichols 1991a: 111)

Kerrigan, McIntyre 2010). Grierson möönab, et kuigi kõik filmid, mis tegelevad reaalsuse kajastamisega, on põhimõtteliselt dokumentaalsed, peaks mõiste dokumentaalfilm olema reserveeritud vaid sellistele filmidele, mille tegemisse on autor kunstiliselt märgatavalt panustanud. Paljud visuaalantropoloogid on temaga päri. Nad leiavad, et etnograafilist filmi eristab tavalisest dokumentaalfilmist just see, et teaduslikkuse tagamiseks üritatakse vältida nn kunstilisi moonutusi (Heider [1976] 1990; Fuchs 1988) või vastandatakse filmitehnoloogilist professionaalsust antropoloogilisele ekspertiisile (El Guindi 2001: 524; 2004: 186–187). Minu arvates on selline vastandamine põhjendamatu. Ma nõustun nende visuaalantropoloogidega, kes tunnistavad, et etnograafilise filmi tegemine on samaaegselt mõjutatud nii antropoloogilisest metodoloogiast kui ka filmitegija isiklikust kunstilisest nägemusest ja tehnilisest kompetentsusest – see on segu loomingulisusest ja reaalsuse tõetruust jäädvustamisest, esteetikast ja teadmiste loomisest. Kujutlusvõime ja teadusliku analüüsi vastandamine toob kaasa selle, et ei suudeta märgata filmi esteetilisi võimalusi uurimistöö läbiviimiseks ega soovita ka üldisemalt välja töötada uurimisstrateegiaid, mis põhinevad antropoloogia ja kunsti dialoogil (vt nt Schneider, Wright 2006). Ma olen veendunud, et kunsti ja teaduse vahelise piiri ületamine, näiteks audiovisuaalse meediumi vahendusel, on hea viis mitmesuguste antropoloogia jaoks oluliste temade käsitlemiseks. Selle asemel et pagendada filmikunst esteetika valdkonda, peaks antropoloogia ära kasutama filmimeediumi võimekuse tegeleda kultuurimustrite uurimisega kogemuslikul tasandil. Paraku on kunsti ja teaduse vahekord üks neid etnograafilise filmi ja laiemalt kogu visuaalantropoloogia sõlmküsimusi, mida ei suudeta arvatavasti kunagi üheselt lahendada (Kapur 1997: 169; Brutti 2008: 281).

Üks põhjus, miks visuaalantropoloogid kipuvad dokumentaalfilmi žanrist distantseeruma, peitub selle samastamises teleajakirjandusega. Visuaalsel antropoloogial, mis üritab ära kasutada filmi potentsiaali avastuste tegemiseks, on vähe ühist nn teledokumentaali žanriga, kus vaataja jäetakse passiivsele tarbija rolli ja kogu uurimistöö on assistentide või toimetajate poolt ära tehtud enne filmimisega alustamist. Televisiooni jaoks toodetud dokumentaalfilmid pole reeglina mitte audiovisuaalsed uurimistööd, vaid publitsistikasaated, mis kordavad saatejuhi või diktori professionaalselt esitatud jutu, ekspertide „rääkivate peade“ või arhiivikaadrite vahendusel mingit juba varem muude vahenditega välja selgitatud teadmist. Selle asemel, et lasta vaatajal ise näha ja avastada, sunnib selline dokumentaalfilm inimest etteantud informatsiooni lihtsalt vastu võtma. Kuna televisioon on tänapäeval üks väheseid kohti, kus laiem auditoorium dokumentaalfilme näeb, siis pole ka imestada, et nii paljud dokumentaalfilmid järgivad teleajakirjanduse norme. Laiema publiku ette jõuab vähe töid autoritelt, kelle kohta võiks öelda: „„Filmitegijad-sukeldujad“, kes hüppavad tõsielu situatsioonidesse ilma valmis käsikirjata ja kellega koos me saaksime avastada maailma“ (MacDougall 1998: 229, jutumärgid originaalis).⁴³

⁴³ „„Filmmakers-divers“ who plunge into real-life situations without prefabricated scripts, and with whom we could discover the world“ (MacDougall 1998: 229).

Etnograafilise filmi defineerimise teeb keeruliseks ka žanrisisene funktsionaalne mitmekesisus. Etnograafilist filmi võib kasutada nii antropoloogia õpetamiseks, kultuuriinfo arhiveerimiseks, uurimisprojektide väljatöötamiseks ja esitamiseks, välitööde läbiviimiseks kui ka antropoloogia tutvustamiseks laiale publikule (Hockings 1995: 508). Niivõrd laia kasutusala puhul on paratamatud filmi funktsionaalsusest tingitud žanrilised eristused. Šoti-Taani päritolu filmitegija ja kauaaegne Põhjamaade Antropoloogiliste Filmide Assotsiatsiooni juhtfiguur Peter Crawford (1992) eristab seitset etnograafilise filmi kategooriat lähtuvalt filmi vormist, sisust, eesmärgist, sihtauditooriumist, meetodist ja seotusest antropoloogiaga: monteerimata etnograafiline filmimaterjal; kitsale erialaringkonnale mõeldud monteeritud uurimisfilmid; laiale vaatajaskonnale suunatud täispikad etnograafilised dokumentaalfilmid; lühiformaadilised etnograafilised telefilmid; haridus- ja teavitustfilmid; muud tõsielufilmid ning mängufilmid, millel on etnograafiline sisu. Uurijate arvates on etnograafilisuse hulk neis eriilmelistes filmižanrides erinev. Minu arust pole antropoloogilise mõistmise tagamise seisukohalt niivõrd oluline see, kas tegemist on uurimismaterjali või laiemale publikule suunatud narratiivse filmiga. Tähtis on, et filmi tegemisel on lähtutud soovist näidata kultuurimustreid ja seda, kuidas inividid nendega suhestuvad. Näiteks Jean Rouch (1975: 100–101) keeldub filmižanrite eristamisest, väites, et sedasi takistatakse erinevate lähenemiste vastastikku viljastavat mõju. MacDougalli (1998: 178) arvates sõltub etnograafilise filmi kasutamise eesmärk konkreetsest projektist, millega koos muutub projektist projekti ja kultuurist kultuuri ka filmi iseloom. Samas märgib ta, et keerulisemad ja mõjukamad filmid toimivad sageli mitmel erineval tasandil ega allu selgele klassifitseerimisele.

Ka minu arust on konkreetse kasutusala silmas pidamine filmi tegemise ajal sageli ebaotstarbekas, mõnikord võib see isegi filmimist segada. Kui ma 1999. aasta kevadel asusin Jamali tundras tegema oma esimest etnograafilist filmi, püüdsin ma paralleelselt neenetsite rändkarjakasvatuse olemust avava ja laiemale publikule mõeldud filmiga teha ka erialaspetsialistidele suunatud põhjapõdrakasvatavate töövõtteid (põtrade püüdmine ja narta ette rakendamine, rännak uude laagripaika, püstkoja ülespanek, küttepuude hankimine jne) dokumenteerivaid uurimisfilme. Mäletan oma kimbatust ja ebakindlust filmimisnurkade ja -distantide valimisel. Filmimisviis, mis tundus olevat õige neenetsi karjuste portreerimisel ja nende omavahelise suhte selgitamisel, ei paistnud kuidagi sobivat objektiivse ja kõikehõlmava protsessikirjelduse hankimiseks. Esimesel juhul tajusin instinktiivselt, et pean olema inimestele võimalikult lähedal ja nendega filmimise ajal aktiivselt suhtlema. Teisalt olin ma teadlik nn teadusliku lähenemise pooldajate (Peterson 1975; Heider [1976] 1990) seisukohast, et uurimisfilmide tegemine nõuab filmitegijalt teatud distantse uuritavatest, sest eesmärk on jäädvustada neutraalne ning kõiki materiaalse ja sotsiaalse situatsiooni üksikasju edasiandev etnograafiline kirjeldus. Sain aru, et mõlemat, omavahel vastuolulist eesmärki ma samaaegselt saavutada ei suuda, ja otsustasin keskenduda personaalsema filmi tegemisele. Alles mitu aastat pärast filmi „Brigaad“ (2000) valmimist monteerisin ma ülesvõetud materjalist kokku terve rea uurimisfilme, mis dokumenteerivad nii „Brigaadis“ esindatud kui ka sellest välja jäänud sotsiaalseid situatsioone pikemalt

ja põhjalikumalt, andes samas aga ka edasi etnograafilistele välitöödele niivõrd olemuslikku lähedust uuritavatega.⁴⁴

Selle kogemuse võrra rikkamana mõistsin, et minu jaoks on kõige sobivam viis audiovisuaalse etnograafia tegemiseks nn etnograafilise dokumentaalfilmi žanr. Ühelt poolt võimaldab see tegeleda visuaalantropoloogilise uurimistööga ja teiselt poolt saab sellel eesmärgil üles võetud materjali kasutada mitmel moel: lisaks täis-pikale festivalidel ja televisioonis näidatavale autorifilmile saab samast materjalist teha ka mõneminutilisi nn episoodfilme, mis sobivad kasutamiseks uurimistöös, loengutes ja konverentsiettekannetes. Crawford defineerib etnograafilist dokumentaalfilmi kui filmi,

millel on eriline seos antropoloogiaga, kuid mis on ühel või teisel moel osa laiemast dokumentaalfilmi žanrist. Ma pean silmas nõndanimetatud „suureformaadilisi“ filme, mis on tehtud kinos näitamiseks ja mis on ideaaljuhul mõeldud suurele vaatajaskonnale, nii erialainimestele kui ka laiemale publikule. (1992: 74)⁴⁵

Etnograafiline dokumentaalfilm erineb küll oma eesmärkide ja potentsiaalse auditooriumi poolest nii etnograafilisest filmimaterjalist ja uurimusfilmist kui ka etnograafilisest haridusfilmist või telesaatest, kuid samas on kõigi nende filmikategooriate piirid ähmased ja liukuvad ning mingi konkreetne film võib kuuluda korraga mitmesse kategooriasse. Üks ja seesama etnograafiline dokumentaalfilm võib lisaks kinosaalides toimuvatele filmifestivalidele leida kasutamist ka uurimismaterjalina mingis spetsiifilise problemaatikaga tegelevas teadusprojekti⁴⁶ või õppematerjalina loengus, samuti näidatakse etnograafilisi dokumentaalfilme sageli televisioonis, kus harivale funktsioonile lisandub veel meelelahutuslik aspekt.⁴⁷

Usun, et etnograafia ja dokumentaalkino sümbioosis peaks sündima kunstiteos, mis kõnetab erineva taustaga vaatajaid. Minule endale on sümpaatne Jean Rouchi arvamus, et tema filmidel on kolm peamist auditooriumit. Esiteks teeb ta filmi iseenda jaoks, et nautida filmimise ja monteerimise ajal erilist transilaadset

⁴⁴ Paraku pole ma siiani suutnud neid lühifilme lõplikult valmis teha.

⁴⁵ „[...] a film which has specific relevance to anthropology but which is in one way or another part of documentary filmmaking in general. I have in mind what one may call „large format“ films, made for cinema and ideally intended for a wide audience, which means both a specialized and a non-specialized audience.“ (Crawford 1992: 74)

⁴⁶ Üks kõige laiahaardelisem katse kasutada etnograafilisi dokumentaalfilme uurimismaterjalina oli Alan Lomaxi poolt 1970. aastatel läbi viidud koreomeetria projekt, mis analüüsis tantsu kui kultuurispetsiifilise liikumisstiili (*movement style*) väljendumist ja selle seotust teiste kõnealuse kultuuri valdkondadega (töövõtted, sotsiaalne struktuur jne): eesmärk oli uurida inimese kultuurilise väljenduse ühte kindlat vormi tervikliku, moduleeritud süsteemina, kasutades selleks filmikaadreid tantsuliigutustest, mis enamikul juhtudel olid jäädvustatud hoopis teistel eesmärkidel – need pärinesid ligi seitsmesajast arhiivi-, dokumentaal- ja mängufilmist (Lomax, Paulay 1974; Lomax, Bartenieff, Paulay 2003).

⁴⁷ Nichols (1991b: 32) kasutab terminit „etnograafiline film“ just selles kitsamas tähenduses: see on film, mille peamine eesmärk on vahendada ühte kultuuri teisele, mis on institutsiooniväline, mõeldud vaatamiseks suuremale auditooriumile kui vaid antropoloogid, ning mille autoriks võib olla isik, kellel on pigem filmitegija kui antropoloogi taust.

seisundit, mida ta nimetab *cine-trance*'iks. Teiseks väidab Rouch, et filmitegemine on ainuke meetod, mis võimaldab tal inimestele näidata, kuidas ta neid uurijana näeb, ja et „osalev kaamera“ annab talle erakordse võimaluse suhelda uuritava kogukonnaga. Oma filmide kolmanda publikuna näeb Rouch võimalikult suurt inimeste hulka ehk kõiki vaatajaid. Rouchi arvates ei tohiks huvi etnograafilise film vastu piirduda mõnede üksikute ülikoolide, erialaseltside või ühiskondlike organisatsioonidega ja seetõttu peaksid etnograafilised filmid olema täieõiguslikud kinoteosed. (1975: 99–100)

Ka mina olen oma filme tehes mõelnud nende sihtrühmadena nii filmitavaid endid, antud teemaga tegelevaid erialateadlasi kui ka laiemat, maailma kultuurilisest mitmekesisusest huvitatud festivali- ja televisioonipublikut. Usun, et etnograafiline dokumentaalfilm kui žanr, mis rakendab antropoloogiliste teemade käsitlemisel dokumentaalkinole omaseid kinematograafilisi loojutustamise võtteid, suudab täita neid nõudmisi, mida peetakse silmas, kui räägitakse filmi etnograafilisuse tagamisest.

Filmi etnograafilisus

Etnograafilise filmi määratluse puhul tekitab omajagu segadust ka mõistete „etnograafiline film“ ja „antropoloogiline film“ paralleelne kasutamine. Neid termineid kasutatakse enamasti sünonüümidena, kuid osa uurijate arvates on neil sisuline erinevus. Henley (2000: 217) arvates erinevad need kaks filmikategooriat nii eesmärgi kui ka meetodi poolest, peegeldades erinevust antropoloogia ja etnograafia vahel: kui esimene tegeleb üldiste teoreetiliste probleemidega, siis viimane keskendub konkreetsete juhtumite kirjeldamisele; antropoloogiline film selgitab tavaliselt abstraktseid ideid autori või diktori poolt pealeloetud kommentaari abil, samas kui etnograafiline film uurib konkreetseid olukordi audiovisuaalsete kujutiste kaudu. Sarnase eristuse on ühes oma varajases tekstis välja toonud ka David MacDougall. Ta leiab, et kuigi etnograafiline film võib võtta väga erinevaid vorme, saab seda üldiselt defineerida kui filmi, mis kirjeldab kultuuri. Ka antropoloogiline film kirjeldab tema arvates kultuuri, kuid proovib seda teha lähtudes antropoloogilisest vaatepunktist – kasutades selleks mingit teoreetilist lähenemist ja erialast keelt. (MacDougall 1981: 6)

Etnograafiline film ja antropoloogiline film on analüütilised terminid, mis aitavad ühe või teise filmi puhul välja tuua teatud eesmärgipüstitusi. Need pole üksteist välistavad rõhuasetused, vaid sageli on need esindatud ühe ja sama filmi erinevatel tasanditel. Isegi kui filmitegijate eesmärk on üksnes kirjeldada mingit spetsiifilist kultuuri, toetub selline etnograafiline film alati mingil määral antropoloogias rakendatavatele analüütilistele meetoditele ja selles leidub peaaegu alati mõni antropoloogia kontseptsioon, kasvõi selline, mis on muutunud autori ühiskonnas üldmõisteks (näiteks „tabu“, „kultuurimuutus“, „etniline ja kultuuriline identiteet“). Iga film, mis tegeleb spetsiifilise etnograafilise juhtumiga, on antropoloogiline, sest selle tegemisel lähtub filmitegija alati mingitest teadvustatud või teadvustamata teoreetilistest seisukohtadest. (Henley 2000: 217; vt ka Carta

2012) Seega on piir etnograafilise ja antropoloogilise filmi vahel ähmane ja ka mina kasutan neid mõisteid enamasti samatähenduslikult.

Selle asemel et püüda mingit filmi analüüsidest selgelt eristada, kas film on dokumentaalne, etnograafiline või antropoloogiline, on minu arust otstarbekam keskenduda sellele, kuid võrd hästi suudab see vaatajale edasi anda filmis osalevate inimeste kultuurispetsiifilisi ja/või isiklike kogemusi ja suhtumisi mingis konkreetsetes sotsiaalses situatsioonis. Filmi eesmärk peaks olema aidata publikul filmitegelaste kogemusi intellektuaalselt, emotsionaalselt ja sensoorselt mõista ja just selle järgi saab hinnata ühe või teise filmi etnograafilisust või antropoloogilisust.

Tegelikult võib iga film, olgu selleks siis klassikaline vaatlev film „eksootilisest teisest“ või igaõhtune teleseriaal Lääne ühiskonna rikastest ja ilusatest, sisaldada huvitavat antropoloogilist informatsiooni. Kuna kõik filmid on kultuuritooted, siis võivad need meile rääkida sama palju ühiskondadest, kus need toodeti, kui ka ühiskondadest, mida nad üritavad kirjeldada – kõik filmid näitavad nende tegemisel järgitud kultuurispetsiifilisi reegleid ja seetõttu on võimalik neid vaadates tundma õppida lisaks filmitegelaste kultuurile ka filmitegijate kultuuri.⁴⁸ Nagu nendib oma krestomaatilises etnograafilise filmi ajaloo Emilie de Brigard: „Kõik filmid on etnograafilised, kas oma sisu või vormi või mõlema poolest. Samas aga toovad mõned filmid nähtavale selgelt rohkem kui teised“ (1975: 13).⁴⁹ Karl Heideri arvates on ühe kindla definitsiooni otsimise asemel mõistlikum rääkida filmi „etnograafilisusest“ (*ethnographicness*). Ta kirjutab oma klassikaks muutunud etnograafilise filmi käsitluses, et „etnograafilist filmi peab hindama lähtudes etnograafiast, mis on ju teaduslik tegevus“ ([1976] 1990: 5).⁵⁰ Etnograafilisuse kontseptsiooni kasutavad filmist rääkides ka mitmed teised uurijad (Banks 1992; Crawford 1992; Oliver de Sardan 1999; El Guindi 2004; Pink 2008a; Picton 2011; Friedman 2020). Filmi etnograafilisus ei ole midagi selgelt määratletavat, vaid otstarbekas on seda vaadata kui kontiinuumi – film võib olla kas rohkem või vähem etnograafiline. Kuid see, mida pidada filmi etnograafilisuse hindamisel kõige olulisemaks, sõltub iga konkreetse visuaalantropoloogi suhtumisest filmi rolli antropoloogias.

Heider ([1976] 1990) on seisukohal, et etnograafilise filmi tegemisel peab etnograafiale alati andma eesõiguse – kui etnograafilised vajadused satuvad konflikti

⁴⁸ Antropoloogid ongi juba vähemalt II maailmasõjast alates uurinud filme nende etnograafilise sisu pärast. Filmianalüüs oli üks viise, kuidas sõja ajal tegeleda nn kaugantropoloogiaga (*anthropology at a distance*), et mõista nii vaenlaste kui ka liitlaste kultuurispetsiifilisi käitumis- ja mõttemustreid. Mängu-, dokumentaal- ja propagandafilme analüüsisid sellised tuntud antropoloogid nagu Ruth Benedict, Margaret Mead ja Gregory Bateson (vt Mead, Métraux 1953).

⁴⁹ „[...] all films are ethnographic, by reason of their content or form or both. Some films, however, are clearly more revealing than other“ (de Brigard 1975: 13).

⁵⁰ „Ethnographic film must be judged in relation to ethnography, which is after all, a scientific enterprise“ (Heider [1976] 1990: 5).

Heideri „Ethnographic Film“ oli pikka aega üks väheseid ülevaatlikke teoseid etnograafilise filmi ajaloost ja põhimõtetest. Alates 1976. aastast on sellest välja antud mitu kordustrükki, 2006. aastal ilmus raamatu täiendatud versioon (Heider 2006).

filmimise vajadustega, peab eelistama etnograafiat. Tema arvates nõrgendavad etnograafilise filmi autoriteeti mitmesugused mängu- ja dokumentaalfilmi žanrile omased võtted – suured plaanid, kiire montaaž ning muul ajal või muus kohas lindistatud muusika lisamine. Heideri seisukoht on, et filmi etnograafilisuse hindamiseks peab teadma, kui palju ja mil viisil on tegelikkust moonutatud. Heider usub, et filmi etnograafilisust aitab tagada see, kui vaatajale näidatakse inimeste käitumist võimalikult kontekstualiseeritult. Ta propageerib põhimõtet „terve rahvas, terve keha, terve tegu“, rõhutades, et etnograafilises filmis tuleks püüelda uuritava kogukonna toimimise, nii tegevusalade kui ka inimkeha võimalikult tervikliku kirjelduse poole, mitte aga piirduda vaid mõne üksiku osa või detailiga.⁵¹

Banks (1992: 119) leiab, et sellest perspektiivist vaadates on film etnograafiline ainult juhul, kui selle eesmärk on näidata mingit selgelt piiritletud kultuurinähtust – nagu tants, rituaal, majaehitus, poliitiline väitlus – ja kui see on objektiivselt üles filmitud ehk kui filmi kinematograafiline tasand on väga läbipaistev. Selliseid filme vaadatakse kabinetiüksinduses või montaažilaua taga korduvalt üle, et saada filmist kätte iga väiksema kultuuridetail. Filmi võetakse lihtsalt kui informatsiooni allikat. Analüüsi ei anta edasi kinematograafilisi võtteid kasutades, vaid kirjalikus vormis. Näiteks Heider väidab, et etnograafiline film pole iseseisev teadmiste edastamise vahend ja seda peab toetama kirjalik tekst (Heider [1976] 1990: 127). MacDougalli hinnangul vastandab Heider oma käsitluses etnograafi tööotsingud kunstniku loomingulisusele – tema suhtumine paistab tõukuvat fundamentaalsest filosoofilisest tõekspidamisest, et ratsionaalne vaatleja suudab

⁵¹ Heideri seisukohad esindavad nn teaduslikku suunda etnograafilises filmis, mis oli eriti populaarne Saksamaal ja Ida-Euroopas. Eriti aktiivsed oldi filmide teaduslikkuse tagamisel Göttingeni Teadusfilmide Instituudis, kus töötati välja terve rida universaalseid reegleid, mille järgimine pidi tagama teaduslikult tõsiseltvõetava etnograafilise filmi valmimise. Filmid esindasid positivistlikku ja materiaalsele kultuurile orienteeritud lähenemist etnograafias ja filmitegemises: filmid pidid katma kindlaid „temaatilisi üksusi“ (*thematic units*) ja need olid koondatud Göttingeni Teadusfilmide Instituudi juures olevasse filmiarhiivi *Encyclopaedia Cinematographica*. Arhiivis oli ka paljude teiste teadusalade filme ja etnograafiliste filmide tegemisel lähtuti samadest printsiipidest kui näiteks füüsika või zooloogia filmide puhul – need pidid sisaldama teaduslikult hangitud objektiivset informatsiooni. (Ruby 2000: 43; vt ka Husmann 1978) Peter Fuchs tutvustab Göttingeni instituudi filmitegemise reegleid nii: „Teaduslik etnograafiline filmidokumentatsioon peab vastama järgmistele nõudmistele: koha, aja, rühma ja tegevuse ühtsus koos tegevustiku kronoloogia range jälgimisega filmi lõppversioonis. Kunstlikud manipulatsioonid filmimise või montaaži käigus ei ole lubatud. Teaduslik film välistab ka lavastatud stseenide kasutamise“. („A scientific ethnographic film documentation must satisfy the following requirements: unity of place, time, group, and action, together with strict obedience to the chronology of action in the final version of the film. Artificial manipulation in either shooting or cutting is not permitted. A scientific film also rules out the use of staged scenes.“) (Fuchs 1988: 222). Ka Eesti NSV Riiklikus Etnograafiamuuseumis lähtuti filmide tegemisel kindlastest „teaduslikest“ printsiipidest, mille töötas välja muuseumi direktor Aleksei Peterson. Muuseumis valminud etnograafilised filmid keskendusid traditsiooniliste elatusalade ja tööprotsesside näitamisele ning seda tuli teha väga täpselt ja detailselt, sealjuures pidid kinematograafilised valikud olema allutatud teadusliku kirjeldamise põhimõtetele. (Peterson 1975; vt ka Niglas, Toulouze 2010)

näha maailmas tõde ja iga vahend, mis tuleb vaatleja ja vaadeldava vahele, toob endaga paratamatult kaasa selle tõe moonumise (MacDougall 2006: 267).

Ka Rubyl on olemas selge arusaam filmi etnograafilisuse kriteeriumitest. Ruby tõstatab 1975. aastal ilmunud artiklis küsimuse: „Kas etnograafiline film on filmi vormis etnograafia?“ Ruby arvates peab film suutma kinematograafia vahendeid kasutades esitada kultuurimustreid ja selgitada neid teoreetilises raamistikus auditooriumile. Selleks peab film, nagu etnograafiagi, vastama neljale kriteeriumile: see peab rääkima tervest kultuurist või mingist kindlast kultuuri osast, toetuma eksplitsiitsetele või implitsiitsetele kultuuriteooriatele, selgitama kasutatud uurimis- ja filmimismeetodeid ning rakendama eristatavalt antropoloogilist keelt. (Ruby 1975: 105–109)

Nagu demonstreerib MacDougall, tulenevad Ruby seisukohad tollaegsest kommunikatsiooniteooriast, mille järgi on etnograafiline film kindlas teoreetilises raamistikus toimuv kirjeldamisprotsess, mille tulemusel esitatakse auditooriumile järelduste tegemiseks väiteid kultuuri kohta. Etnograafia on aga alates 1980. aastatest dramaatiliselt muutunud ja praegu on väga palju erinevaid alternatiivseid viise etnograafia esitamiseks. (MacDougall 1998: 75)

Marcus Banks (1992: 127–128) on Ruby etnograafilise filmi kriteeriumite käsitlemisel MacDougalliga sarnasel seisukohal. Ta kirjutab, et nii nagu etnograafilisus pole ka etnograafia absoluutne mõiste, miski, mis ajas ei muutu. Etnograafia on kultuuriline konstruktsioon, mis sõltub konkreetsest epistemoloogilisest, ideoloogilisest, poliitilisest või majanduslikust situatsioonist, milles antropoloogid tegutsevad. Antropoloogid tegelevad tänapäeval välitöödel paljude selliste asjadega, mida minevikus ei peetud antropoloogia osaks või mille olemasolu ei osatud üldse ettegi kujutada.⁵² Banks leiab, et „etnograafilisus pole mingi olemasolev asi, mida saab kaameraga salvestada, vaid miski, mida me filmiga seoses (ja ka seoses mitmete teiste asjadega, näiteks välitöödega) iseenda jaoks konstrueerime“ (1992: 127).⁵³

MacDougall (1998: 76) rõhutab, et filmi etnograafilisuse hindamisel tuleks lähtuda antropoloogilise uurimisprotsessi kvaliteedist, mitte aga mingitest formaalsetest kriteeriumitest. Kindlate põhimõtete järgimine etnograafilise filmi tegemisel ei taga, et tulemuseks on „antropoloogiline film“, mitte aga kõigest „film antropoloogiast“. Esimesel juhul on tegemist filmidega, mis uurivad antropoloogilisi nähtusi visuaalse meedia vahenditega, teisel juhul aga filmidega, mis illustreerivad juba olemasolevat antropoloogilist teadmist. MacDougalli hinnangul kuulub suur osa nn etnograafilisi filme teise kategooriasse. Need on seotud antropoloogiaga, kuid ei paku midagi uut antropoloogilise teadmise loomisel. Mõned on sobivad antropoloogiliste ideede populariseerimiseks, kuid pole antropoloogilised oma eesmärkides. MacDougall kirjutab:

⁵² Selle näiteks on kasvõi fenomenoloogiline antropoloogia, mille peamist uurimisobjekti ja uurimisvahendit – elatud keha – ei käsitletud etnograafiates peaaegu üldse kuni 1980. aastateni.

⁵³ „Ethnographicness is not a thing out there which is captured by the camera but a thing we construct for ourselves in our relation to film (as well as in relation to a variety of other things, such as fieldwork)“ (Banks 1992: 127).

Tõhus viis teha vahet antropoloogilise filmi ja antropoloogiast rääkiva filmi vahel on hinnata, kas film üritab põhjaliku uurimistöö kaudu avastada midagi uut või see lihtsalt esitab juba olemasolevaid teadmisi. Filmid antropoloogiast kasutavad üldiselt pedagoogika ja ajakirjanduse põhimõtteid, antropoloogilised filmid aga annavad edasi tõelist uurimisprotsessi. Neis toimub mõistmisprotsess järk-järgult, paljastades filmitegija, filmitava ja publiku vahelise suhte arengu. Need ei esita antropoloogiliste teadmiste „pildilist representatsiooni“, vaid teadmisi, mis tekivad filmitegemise käigus. (MacDougall 1998: 76)⁵⁴

Sarnasel seisukohal on ka Henley (2000; 2004), kelle arvates tuleks filmi „etnograafilisust“ hinnates pöörata tähelepanu mitte niivõrd sisule (eksootiline teine) või mingitele formaalsetele tunnustele (kontekstualiseeritus, refleksiivsus), vaid pigem filmitegemisel rakendatud metodoloogilisele lähenemisele. Henley on veendunud, et peamine kriteerium, mis lubaks filmi nimetada „etnograafiliseks“, on teadmine, et see on valminud kooskõlas osalusvaatluse meetodi põhimõtetega (Henley 2000: 218).

Ta põhjendab oma seisukohta töigaga, et osalusvaatlus on vaatamata antropoloogias toimunud paradigmade vahetumisele jäänud alates Malinowski aegadest välitööde peamiseks meetodiks ja see annab suhteliselt püsiva mõõdupuu filmide etnograafilisuse hindamiseks. Henley toob välja konkreetse filmitegemise viisi, mis tema arvates kõige enam sarnaneb oma põhimõtetel osalusvaatlusele – selleks on vaatlev film. (Henley 2000: 218) Temaga on sama meelt paljud visuaalantropoloogid. Näiteks Banks leiab, et vaatlevas stiilis filmimist võib vaadata kui antropoloogilise uurimistöö jälgendamist ja seetõttu pole üllatav, et vaatlevaid filme peetakse etnograafilise filmi kaanoni „kroonijuveelideks“ (1992: 122–124). Nii nagu etnograafiliste välitööde puhulgi, pole vaatleva filmi eesmärk pakkuda objektiivset ja positivistlikku kultuurikirjeldust, vaid leida viis, „kuidas teoses tekitada loominguuline pinge osalemise ja vaatlemise vahel“ (Grimshaw 2005: 23).⁵⁵ Nagu kirjutab Henley, on kõige olulisem sarnasus nende kahe uurimisviisi vahel

ühine eeldus, et saadud andmed (ühel juhul märkmed, teisel juhul filmimaterjal) koos neis sisalduvate teadmistega saadakse tänu pikaajalisele osalemisele uuritavate elus. Nii antropoloogid kui ka vaatlevat lähenemist kasutavad filmitegijad erinevad üksteisest selle poolest, millisel määral nad tähtsustavad ühelt poolt

⁵⁴ „A useful method for distinguishing between the anthropological film and the film about anthropology [...] is to assess whether the film attempts to cover new ground through an integral exploration of the data or whether it merely reports on existing knowledge. Films about anthropology, by and large, employ the conventions of teaching and journalism; anthropological films present a genuine process of inquiry. They develop their understandings progressively, and reveal an evolving relationship between the filmmaker, subject, and audience. They do not provide a „pictorial representation“ of anthropological knowledge, but a form of knowledge that emerges through the very grain of the filmmaking.“ (MacDougall 1998: 76)

⁵⁵ „... how to establish a creative tension within the work between participation and observation“ (Grimshaw 2005: 23).

osalemist ja teiselt poolt vaatlemist. Kuid mis iganes ka poleks täpne vahekord, olemas on ühine arusaam, et mõistmine peab toimuma järkjärgulise avastamisprotsessi kaudu ehk jälgides uuritavate elu, mitte asetades neid etteantud raamidesse, olgu selleks siis filmitegijate puhul stsenaarium või antropoloogide puhul küsimustik. (Henley 2000: 218)⁵⁶

Henley leiab, et nii nagu etnograafki, usub ka filmitegija, et sündmuste ja inimeste käitumise detailse vaatluse abil on võimalik mõista lisaks nende isiklikele motiividele ka nende elukeskkonna laiemat sotsiaalset ja kultuurilist tegelikkust. Ja seetõttu paneb vaatlusel põhinev filmitegemine erilist rõhku filmitegelaste tegevuse jälgimisele, jäädvustades seda terviklikult, ning tegelaste juhtimist mingitel varem otsustatud intellektuaalsetel või esteetilistel kaalutlustel välditakse. Samas on oluline, et lisaks vaatlusele on sellises filmimises tähtis koht ka osalemisel, sest filmitegemine peab toetuma filmitegija aktiivsele ja pikaajalisele osalusele filmitavate elus. Vaatlev film on sarnane osalusvaatlusega ka ainese poolest. Nagu enamik antropolooge, on ka vaatlevad filmitegijad enamasti huvitatud „tavaliste“ inimeste igapäevaelust. Ja nagu enamik antropolooge, proovivad vaatlevad filmitegijad üldiselt hoiduda oma tegelastele moraalsete hinnangute andmisest, pigem on eesmärk esitada ja analüüsida nende maailmapilti viisil, mis muudab selle vaatajatele, kellel puudub otsene kogemus selle maailmaga, mõistetavaks. Ka esteetika poole pealt on sarnasus olemas – vaatlevad filmid, nagu ka enamik antropoloogilisi tekste, on tavaliselt lihtsad ja stilistiliselt kaunistamata. (Henley 2004: 102)⁵⁷

Vaatlusel põhinev film pole ainuke sobiv audiovisuaalne lähenemine antropoloogiliseks uurimistööks, nii nagu osalusvaatlus pole ka ainuke etnograafilise välitöö meetod. On palju selliseid olukordi ja uurimisteemasid, mille käsitlemiseks sobivad teised filmitegemise viisid paremini. Näiteks intervjuufilm sobib hästi elulugude või minevikus toimunud sündmuste rekonstrueerimiseks (nt Piault 1996; Füredi 2004), eksperimentaalfilm intensiivse sensoorse kogemuse

⁵⁶ „[...] the common assumption that the product generated (notes in one case, rushes in the other) along with the insights that they embody, arise out of an extended engagement with the lives of the protagonists. Both anthropologists and observational filmmakers vary in the relative importance they give to participation on the one hand and observation on the other. But whatever the exact mix, there is a common belief that understanding should be achieved through a gradual process of discovery, that is, through following the lives of the subjects rather than by placing them within predetermined matrices, be it a script in the case of the film-makers or a questionnaire in the case of anthropologists.“ (Henley 2000: 218)

⁵⁷ Banks iseloomustab antropoloogide ja vaatlevat lähenemist eelistavate filmitegijate sarnasid tööpõhimõtteid nii: nad on vähem pealetükkivad kui teised külastajad (tänu oma osalusele ja keeleoskusele); nad eelistavad ignoreerida rikkaid, võimukandjaid ja kuulsusi; nad jälgivad sündmusi ja koguvad tohutult materjali, millest suurt osa kunagi ei kasutata; neid huvitavad sarnaselt Malinowskiga igapäevaelu pisidetailid, kuulujutud ja see, mis esmapilgul tundub tühisena; nad usuvad end jõudvat asjade tuumani, ilmutuse hetkedeni; nad usuvad ootamisse. Samas hoiatab Banks, et antropoloogi töövõtete jälgendamisest üksi ei piisa, et film oleks ka tegelikult etnograafiline. (Banks 1992: 124)

või mitteinimeste (nt lammaste, kalade) „perspektivistliku“ vaate edasiandmiseks (nt Paravel, Castaing-Taylor 2009; 2012; vt ka Grimshaw 2011; Escobar 2017), osalusfilm kogukonda huvitavate sotsiaalsete või poliitiliste sõnumite esitamiseks (nt Gruber 2008; 2009; vt ka Lunch, Lunch 2006; Gruber 2010), mängufilm selliste kultuuriaspektide nagu performatiivsus, fantaasiad ja kujutlusvõime uurimiseks (nt Jean Rouch 1958; 1961; 1967). Kuid minu hinnangul on kõikidest etnograafilise filmi lähenemistest antropoloogiaga kõige suurem ühisosa just vaatleval filmil.

VAATLEV FILM AUDIOVISUAALSE ETNOGRAAFIANA

Vaatlev film on dokumentaalfilmi suund, mille tekkimises mängis olulist rolli tehnoloogia areng. 1950ndate lõpus ja 1960ndate alguses võeti kasutusele uued kerged filmikaamerad ning kaasaskantav sünkroonheli salvestamise tehnoloogia. See muutis filmimisprotsessi palju spontaansemaks ja intiimsemaks. Esimest korda oli võimalik jäädvustada inimeste käitumist ja juttu, ilma et kohmaka aparatuuri kasutamine oleks seda eriti seganud. Filmitegemine sarnanes rohkem kui kunagi varem vaatlemisega. Vaatleval lähenemisel oli suur mõju etnograafilisele filmile ja visuaalantropoloogiale. Kuigi vaatlevat filmi on süüdistatud filmitavate distantseerimises ja pretensioonis esitleda „objektiivset“ pilti reaalsusest, on üha rohkem neid, kes näevad selles selge autorlusega filmikunsti, mis annab edasi filmitegija osalust jäädvustatud sündmustes ning põhineb tema aktiivsel koostööl filmitavate ja potentsiaalse publikuga.

Vaatlev film

Alates 1950ndate lõpust hakkas dokumentaalfilmi žanris jõuliselt esile kerkima vaatlev lähenemine, mis jäi mitmeks aastakümneks üheks kõige mõjuvõimsamaks suunaks dokumentalistikas. Tegemist oli innovaatilise lähenemisega, mis ei kasutanud enam filmikujutisi pelgalt diktoritekstis või intervjueeritavate jutus esitatud väidete ja üldistuste illustreerimiseks, vaid rõhutas vaatluse keskset rolli filmi sõnumi edasiandmisel. See stiil oli omane Ameerika Ühendriikides ja Kanadas välja kujunenud *direct cinema* dokumentalistidele (Richard Leacock, Albert ja David Maysles, Frederick Wiseman). Üldiselt püüdsid *direct cinema* filmitegijad võimalikult vähe sekkuda filmitavate inimeste käitumisse (või vähemalt soovisid seda selliselt näidata). Koolkonna filmides sisendataksegi vaatajale, et kaamera ei mõjuta filmitavate tegevust: toimunu oleks sellisel kujul aset leidnud ka juhul, kui filmitegijaid poleks kohal olnud. (Mamber 1974; Aaltonen 2014: 30; Valkola 2015: 280–287).⁵⁸

⁵⁸ *Direct cinema* arengut mõjutas teatud määral ka etnograafiline film, eelkõige John Marshalli ja Jean Rouchi tegevus. Marshall, kes oli aastaid (1950–1958) jäädvustanud vaatlevas stiilis etnograafilist materjali Kalahari kõrbe ju/'hoansi bušmanite juures, rakendas saadud kogemuse Ameerika ühiskonna visuaalseks analüüsimiseks. Tema „Pittsburgh Police Series“ (1971) ja Frederic Wisemaniga kahasse tehtud „Titictus Follies“ (1967) kuuluvad kindlalt Ameerika vaatleva filmi klassika hulka. Rouchi mõju *direct cinema* koolkonna filmitegijatele oli vastuolulisem. Ühelt poolt olid Jean Rouchi filmid, eriti koostöös sotsioloog Edgar Morini ja operaator Michel Braultiga valminud „Chronique d'un été“ (1961), oma spontaanse ja intiimse kaameratööga eeskujuks paljudele vaatlevat lähenemist rakendavatele filmitegijatele, kellest paljud eelistasidki enda lähenemise iseloomustamiseks kasutada Rouchi poolt käibeletud terminit *cinéma vérité*. Teiselt poolt aga ei leidnud tolaeagses dokumentalistikas eriti järgimist Rouchi idee, et filmitegija mitte ainult ei vaatle sündmusi, vaid osaleb aktiivselt nende

Visuaalsesse antropoloogiasse ilmus mõiste „vaatlev film“ (*observational cinema*) 1970ndate alguses. Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm erines oluliselt varasematest etnograafilise filmi mudelitest, nii neist, mis kasutasid kaamerat neutraalse teadusliku instrumendina spetsiifiliste uurimisandmete salvestamiseks ja analüüsimiseks (nt Margaret Meadi ja Gregory Batesoni „Trance and Dance in Bali“ (1952) või Ray Birdwhistelli „Microcultural Incidents in Ten Zoos“ (1971)), kui ka neist, mille eesmärk oli anda dramaatilise muusika ja diktoriteksti abil ülevaade mingist konkreetsest rahvast (nt Maurice Griault’ etnograafiliste ekspeditsioonide käigus tehtud filmid Lääne-Aafrikast (1931)) või tuua Robert Gardneri (1963) kombel konkreetsete kultuuriilmingute näitamise kaudu välja kogu inimkonda puudutavad universaalsed käitumis- ja mõtlemismustrid.⁵⁹

Etnograafilise filmi kontekstis kasutas terminit „vaatlev film“ esimesena Austraalia filmitegija ja antropoloog Roger Sandall. Ta toetus oma 1972. aastal avaldatud essees prantsuse filmitoreetiku André Bazini nõudmisele, et filmi representatsioon on vaja säilitada tegelikkuse ajalised ja ruumilised seosed. Sandall tõi vaatleva filmi näidetena John Marshalli, David ja Judith MacDougalli jt tööd, mis eristusid tol ajal etnograafilises ja dokumentaalfilmis domineerinud esteetilisest lähenemisest, kus filmi režissöör allutab vaadeldava tegelikkuse oma jõulisele nägemusele. Sandalli järgi on vaatleva lähenemise aluseks filmitegija austus asjade ainulaadse individuaalsuse vastu. Vaatlemine tähendas Sandalli jaoks maailma uurimist aktiivselt, kirglikult ja konkreetset, samal ajal loobudes selle kontrollimisest, piiritlemisest ja omastamisest. (Sandall 1972; vt ka Grimshaw, Ravetz 2009: 540)

Tekst, mis kehtestas vaatleva filmi kui omaette etnograafilise filmi žanri, oli Colin Youngi artikkel kogumikus „Principles of Visual Anthropology“ (1975). Young polnud ise ei dokumentalist ega antropoloog. Ta oli filmiteaduse

toimumises, provotseerides filmitavaid teatud viisil käituma ja ennast publikule avama. Kui Rouchi *cinéma vérité* rõhutas kaamera rolli toore reaalsuse taha peitunud teemade esiletoomisel, siis Ameerika *direct cinema* eelistas sündmusi vaadelda küll lähedalt, aga ilma nैसे otseselt sekkumata, mida hakati kutsuma „kärbes seinal“ lähenemiseks.

⁵⁹ Gardneri „Dead Birds“ (1963) keskendub ühele kindlale üldnimilikule kultuuriteemale: Uus-Guinea aiaviljelejatest danide traditsioonilisest sõjapidamisest ja surmast jutustav film püüab näidata, kuidas meid inimestena ootab ees „loomalik saatus“ (Mishler 1985: 669). Üldnimilike teemade liini jätkab Etioopia hamarite juures üles võetud „The Rivers of Sand“ (1974), mille fookuses on meeste ja naiste vahelised valulikud suhted; filmi metafooriks on korduvalt esinevad kaadrid vilja jahvatavast käsikivist. Robert Gardneri kuulsaim ja etnograafilise filmi ajaloos üks enim poleemikat tekitanud film on „Forest of Bliss“ (1986). See on hüpnootiline, ilma igasuguse dialoogi ja selgitava tekstita kinematograafiline vaatlus surmast ja religioosest kirest India püha linna Varanasi näitel. Pea kõiki Gardneri filme on saatnud tuline diskussioon etnograafilise filmi olemuse ja võimaluste üle (Mishler 1985; Henley 2007; Sinha 2009; Bucci 2012) ning teda ennast peeti pikka aega visuaalse antropoloogia *enfant terrible*’iks, kelle poeetiline käsitluslaad ja keskendumine „suurtele teemadele“ lõhestasid antropoloogilise publiku, samas pälvides laiemat vaatajaskonda tähelepanu kui enamik teisi etnograafilisi filme (Deger 2009). Iroonia seisneb selles, et Gardneri filmidele etteheidetud subjektiivsus, sümbolism ja huvi kehalise kogemuse vastu on tänaseks saanud etnograafilises kirjelduses aktsepteeritud lähenemiseks (Bucci 2012).

õppejõud, kes oli huvitatud realismi traditsioonist filmikunstis, alates vendadest Lumière'idest kuni Itaalia neorealismini. Youngi initsiatiivil kutsuti ellu mitu olulist etnograafilise filmi treeningprogrammi, mille eesmärk oli tekitada sünergia filmitegemise ja antropoloogia vahel. Eesmärk polnud lihtsalt välja arendada uut tüüpi lähenemine dokumentalistikas, vaid kasutada filmitegemist etnograafilise uurimistöö meetodina.⁶⁰ Mitmed vaatleva filmi olulisemad esindajad, nende seas ka David ja Judith MacDougall, tegid oma esimesed filmid nende etnograafilise filmi programmide raames ning just Youngi nimega seostatakse vaatleva filmi põhimõtete välja kujunemist. (Henley 2018; 2020)

Youngi arvates kirjeldab termin „vaatlev“ filmitegija hoiakut elu suhtes, mida iseloomustab alandlikkus ja austus filmi subjektide vastu. See tähendab filmitegemise protsessi humaniseerimist ja mitmete toleaegete konventsioonide küsimuse alla seadmist. Young leidis, et filmitegija peaks olema pigem sündmuste jälgija kui nende käivitaja või suunaja. Ta nõudis, et vaatlevas filmis peab „mandaat“ filmi tegemiseks tulema filmitegelastelt endilt. (Young 1975: 68; vt ka Grimshaw 2005: 22)⁶¹

Vaatleva filmi kontseptsiooni väljatöötamises mängis olulist rolli David MacDougalli artikkel „Beyond Observational Cinema“ (1975), mis ilmus samuti kogumikus „Principles of Visual Anthropology“. MacDougall, kes oli sel ajal üks vaatleva filmi tuntumaid praktiseerijaid, oli ka esimene, kes tõi välja selle lähenemise puudused. MacDougalli hinnagul õpetas vaatlev film kaamerat taas kord vaatama, kuid tema arvates oli see tugevus samas ka selle lähenemise nõrkus, sest vaatlevas stiilis töötavate dokumentalistide seas levinud arusaam, et filmida tuleb nii nagu kaamerat poleks kohal, tõi kaasa filmitegijate passiivsuse ja analüütilise loiduse. MacDougalli häiris, et vaatlev film ei tegelenud aktiivselt informatsiooni otsimisega, vaid üksnes jäädvustas seda, mis aset leidis. Oli oht, et kaamera, mis üksnes vaatleb ja ei osale, muutub vuajeristlikuks ning tulemuseks on vaatleja, vaadeldatava ja vaataja vahelise suhte tuimus. MacDougalli inspireerisid Jean Rouchi filmid, mis näitasid selgelt filmitegija ja filmitegelaste vahelist suhet ning

⁶⁰ Esimene etnograafilise filmi treeningprogramm avati 1966. aastal Los Angeleses asuvas California Ülikoolis, kus Colin Young töötas teatrikunsti osakonna juhatajana. Programm lõpetas töö varsti pärast seda, kui Young kolis 1970. aastal tagasi Suurbritanniasse, et hakata juhtima äsja rajatud Rahvuslikku Filmi ja Televisiooni Kooli. 1984. aastal käivitas Young sarnase etnograafilise filmi treeningprogrammi koostöös Kuningliku Antropoloogia Instituudiga ja see toimis kuni 1987. aastani. (Henley 2004: 109–110; vt ka Henley 2018)

⁶¹ Youngi käsitluses paigutub vaatleva filmi tulek II maailmasõja järgse kino konteksti. Sõja-järgseid mängufilme, eriti Itaalia neorealismi, iseloomustas inimlikkus ja kainus – isegi alandlikkus. Fookus läks eepiliste mõõtmete ja võitluse asemel väikesemastaabilistele draamadele, mida iseloomustas huvi inimlike detailide vastu. Filmi emotsionaalne kvaliteet, selle „tõde“, tulenes isikliku kogemuse veetlusest. Ka dokumentaalfilmis tähendas vaatlev lähenemine mastaapide vähendamist. Aga kõige olulisem tunnus oli filmitegija suhe tegelaste ja publikuga. See oli fundamentaalselt erinev mängufilmist ja klassikalisest dokumentaalfilmist. Režissööri autoriteedile rajaneva konventsionaalse hierarhia asemel prooviti nüüd kontrollist loobuda – filmitavatelt oodati aktiivset osalust filmi tegemisel, eelistati juhuslikke ja spontaansid sündmusi, eeldati vaatajate empaatilist osavõttu filmiloo konstrueerimisel ja tähenduste loomisel. (Grimshaw, Ravetz 2009: 54)

selle osa filmi konstrueerimises. Ta pakkus välja uue lähenemise etnograafilises filmis, kus filmitagemise protsess on selgelt välja toodud ning olemuslikult seotud filmi sõnumiga:

Lisaks vaatlevale filmile on võimalik OSALEV FILM, mis on tunnistajaks filmi „südmusele“ ja tõstab tugeva küljena esile selle, mida enamik filme üritab varjata. Filmitegija tunnistab, et siseneb filmitavate maailma ja samas palub neil jätta filmile otsene jälg oma kultuurist. [...] Oma rolli paljastamisega suurendab filmitegija oma materjali tõendiväärtust. (1975: 119, suured tähed originaalis)⁶²

Hiljem tunnistas MacDougall (1998: 137), et tagantjärele vaadates ei tundu erinevused, mida ta püüdis vaatlevale ja osalevale filmile omistada, enam nii selged ja veenvad. Tema jätkuvat toetust vaatlevale lähenemisele näitab ka see, et mõistet „osalev film“ ta oma hilisemates tekstides eriti enam ei kasutanud, kuigi filmitegija osaluse selgel presenteerimisel on kindel roll pea kõikides tema filmides. MacDougalli kriitika polnud seega suunatud tema endise õpetaja Colin Youngi põhimõtete vastu, kes deklareeris: „Ideaaliks polnud kunagi teeselda, nagu kaamerat poleks kohal – ideaaliks oli üritada filmida ja jäädvustada „normaalset“ käitumist“ (1975: 67, jutumärgid originaalis).⁶³

Alates MacDougalli ja Youngi artiklite ilmumisest on „vaatlev film“ olnud visuaalantropoloogias üks populaarsemaid termineid, mida on sageli väärtalt kasutatud. Mõistet on aegade jooksul tarvitatud väga erinevat tüüpi filmitagemise viiside tähistamiseks. Selle terminiga on iseloomustatud nii lihtsakoelisi filmidokumente, mis nn teadusliku objektiivsuse huvides jälgivad filmitavaid eemalt, ilma nendega suhet loomata, kui ka teleauditooriumile mõeldud dokumentaalfilme, mis eristuvad teistest omataolistest üksnes selle poolest, et kaadrid on mõnevõrra pikemad ja ekspertarvamust esitavaid „rääkivaid päid“ natuke vähem. (Henley 2004: 109) Mõiste laialivalguse tõttu suhtuvad paljud antropoloogid ja filmitegijad vaatlevasse filmi kriitiliselt. Nad heidavad sellele ette teoreetilist naiivsust, väites, et tegemist on lihtsameelse realismiga, mis kõigest peegeldab elu, mitte aga ei tegele selle süvitsimineva uurimisega. Paljude jaoks on vaatlus

⁶² „Beyond observational cinema lies the possibility of a PARTICIPATORY CINEMA, bearing witness to the “event” of the film and making strengths of what most films are at pains to conceal. Here the film-maker acknowledges his entry upon the world of his subjects and yet asks them to imprint directly upon the film their own culture [...] By revealing his role, the filmmaker enhances the value of his material as evidence.“ (MacDougall 1975: 119)

⁶³ „[...] the ideal never was to pretend that the camera was not there – the ideal was to try to photograph and record „normal“ behaviour“ (Young 1975: 67).

Ekslikult arvatakse, et vaatlevas stiilis töötavad filmitegijad üritavad saavutada „kärbes seinale“ (*fly-on-the-wall*) vaatenurka – justkui inimesi oleks võimalik filmida ilma nende käitumist mõjutamata. Tegelikult sekkub kaamera vaatlevas filmis alati filmitavate tegevusse ja tegemist on pigem „kärbes supis“ (*fly-in-the-soup*) (Crawford 1992: 78) lähenemisega. Piiri vaatleva ja osaleva filmi vahel on väga keeruline tõmmata, sest vaatlev lähenemine eeldab intensiivsete, osalusvaatlusel põhinevate välitööde tegemist. Vaatlev film on alati teatud määral osalev, sest selle metodoloogiline lähenemine eeldab, et filmitegija ja filmitav mõjutavad pidevalt teineteist (Boudreault-Fournier 2010).

„objektiivsuse“ sünonüümiks ja viitab uuritavatest distantseerumisele ja nende dehumaniseerimisele. (Grimshaw 2005: 24)

Vaatleva filmi epistemoloogiline haprus tuleneb postmodernistlikust huvist selliste mõistete vastu nagu „tõde“, „reaalsus“, „objektiivsus“. Kui varem kasutati neid kontseptsioone dokumentaalfilmi žanri defineerimiseks ja õigustamiseks, siis postmodernismi vaatevinklist muutusid need terminid mitmetähenduslikuks, vaidlustatavaks ja riskantseks. Mõiste „tegelikkus“, mis oli dokumentaalfilmile andnud siiani legitiimsuse, osutus uues epistemoloogilises situatsioonis ideoloogiliseks koormaks. See postmodernne epistemoloogiline ümberjoondumine tõi kaasa dokumentaalfilmi kriisi, kus peamiseks kriitika sihtmärgiks oli vaatlev film, mis kriitikute hinnangul pretendeeris erapooletusele ja mittesekkumisele. (Balsom 2017; Jensen 2019)

Probleem on selles, et mõiste „vaatlus“ kitsast definitsiooni kiputakse võtma neutraalse ja osavõtmatu „jälgimise“ tähenduses. Näiteks on vaatlevale filmile omast kaameratööd iseloomustatud audiovisuaalse tolmuimejana, mis „imeb aplalt aega ja ruumi“ (Kiener 2008: 405). On õige, et vaatlevas filmis kasutatakse pikki kaadreid selleks, et näidata inimeste käitumist reaalses ajas, kuid vaatleva filmi seisukohast on veelgi kesksam ülesanne jälgida konkreetseid sündmusi võimalikult tähelepanelikult. Filmitegijad rõhutavad ise, et vaatlemine ei viita isikliku seotuse ja vastutuse puudumisele. See pole sündmuste jäädvustamine teadusliku või isikliku distantseerumise kaudu, vaid filmitegija selgest autoripositsioonist lähtuv tihe suhtlus filmitavatega. Arusaam, et täpsema etnograafilise kirjelduse saamiseks peaks kaameral laskma katkematult filmida, ei seostu mitte vaatleva filmiga, vaid positivistliku lähenemisega, mis näeb kaameras kõigest vahendit, millega koguda andmeid hilisema analüüsi jaoks. MacDougall tuletab meile Malinowski klassikalisest välitööde kontseptsioonist lähtudes meelde, et vaatleva filmi tegemine ei seisne mitte „vaatlemises“, vaid „osalusvaatluses“. (MacDougall 2018: 5–6)

MacDougall leiab, et vaatlevat filmi kritiseeritakse sageli ebaõiglaselt, lähtudes pigem mingist kindlast teoreetilisest tõekspidamisest kui konkreetsetest filmidest. Ei anta endale aru, et selliseid imperatiive nagu „objektiivsus“ ja „teaduslikkus“ pole vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi kontekstis eriti kasutatud, sest tegelikult olid filmitegijad ühed esimesed, kes loobusid positivistlikust arusaamast, justkui eksisteeriks üksainus etnograafiline reaalsus, mille antropoloogia peab lihtsalt ära kirjeldama. (MacDougall 1998: 137)

Vaatamata laialdasele kriitikale (Ruby 2000; Kiener 2008; Boudreault-Fournier 2010; Köhn 2014) on vaatlev film aktuaalne ka tänapäeval. Visuaalantropoloogias ja väljaspool seda on viimasel ajal hakatud selle filmižanri vastu taas suuremat huvi tundma (Henley 2004; 2009; Grimshaw, Ravetz 2005; 2009; MacDougall 2006; 2018; Carta 2015; Jensen 2019; Meager 2019).

Anna Grimshaw' ja Amanda Ravetzi (2009: 538–539) hinnangul on vaatleva filmi ümbermõtestamiseks mitu põhjust. Kõigepealt pole see lähenemine vaatamata kriitikale kuhugi kadunud ega asendunud mõne „eesrindlikuma“ filmistiiliga. Endiselt on tegemist elujõulise lähenemisega etnograafilises filmis ja seetõttu on paslik mõista, missuguse antropoloogilise praktikaga on tegemist. Teiseks on

erinevates distsipliinides suurenenud huvi vaatluse kui meetodi vastu, samas võetakse seda enamasti iseenesestmõistetavana, süüvimata selle epistemoloogilisse spetsiifikasse – filmitegijatel võib olla teiste erialade esindajatele üht-teist õpetada selles osas, kuidas kultiveerida vastavat tähelepanuvõimet. Vast isegi kõige tähtsam põhjus, miks huvi vaatleva filmi vastu on kasvanud, on see, et muutused antropoloogia paradigmatades avavad uusi tõlgendusraamistikke vaatleva filmi mõistmiseks – fenomenoloogiline lähenemine võimaldab vaatlevat filmi käsitleda mitte enam kui lihtsalt antropoloogia abilist info kogumisel või teadmiste illustreerimisel, vaid kui iseseisvat antropoloogilist uurimisviisi. Grimshaw ja Ravetz (2009: 552) leiavad, et vaatlev film, mis „annab eesõiguse sensuaalsele“ ja „keeldub ainulaadset üldistamast“, on üks võimalusi, kuidas analüüsida selliseid fenomenoloogilise antropoloogia uurimisteesmasid nagu keha, meeled, kogemus, emotsioonid, praktilised oskused jne. Vaatleva filmi tegemine ei tähenda tegelikkuse täpset üleskirjutamist või sirgjoonelist peegeldamisprotsessi, vaid teatud liiki intersubjektiivse ruumi loomist, kus antropoloogiline mõistmine saaks aset leida. See seisneb teadmiste loomises kokkupuute tagajärjel – see on muutus või „kujutlusvõimeline hüpe“, mis leiab aset hetkel, kui omavahel kohtuvad filmitegija, filmitegelane ja filmivaataja.

Seega ei tähenda vaatlev film, vastupidiselt paljudele kriitilistele seisukohtadele, maailma täpset ümberkirjutamist. See seisneb hoopis ühenduse tekitamises, mis väljendub peaaegu meeltele tabamatus, empaatilises hetkes. [...] Selliselt tõlgendatuna ei paista vaatlevale filmitegemisele iseloomulikud võtted ja esteetika enam tõendina lihtsameelsest teaduslikkusest või vanamoodsast etnograafilisest realismist. Selle asemel saab väärtustada seda, et need hõlmavad reflektiivset praktikat – see tähendab antropoloogia *tegemise* viisi, millel on võime sulandada loominguks uurimisobjekt ja uurimisvahend. (Grimshaw, Ravetz 2009: 552, kursiiv originaalis)⁶⁴

Seega pole vaatleva filmi puhul küsimus reaalsuse võimalikult täpselt kirjeldamises, vaid teatud tüüpi empaatia saavutamises. Minu kui antropoloogi ja filmitegija jaoks on tegemist eetilise-esteetilise lähenemisega, mis sobib kõige paremini audiovisuaalse etnograafilise uurimuse läbiviimiseks. Alljärgnevalt selgitan täpsemalt, millistest põhimõtetest lähtutakse vaatleva ja selge autoripositsiooniga etnograafilise dokumentaalfilmi tegemisel, ning kuidas ma ise olen püüdnud neid põhimõtteid oma filmitöös järgida.

⁶⁴ „Observational cinema, contrary to much critical opinion, is not then about creating an accurate transcription of the world. Instead it hinges upon connection, expressed in an almost intangible, empathic moment [...] Interpreted as such, the distinctive techniques and aesthetics of observational filmmaking no longer appear as evidence of a simple-minded scientism or old-fashioned ethnographic realism. Instead they can be appraised as constitutive of a reflexive praxis – that is, a way of *doing* anthropology that has the potential to fuse creatively the object and medium of inquiry.“ (Grimshaw, Ravetz 2009: 552)

Kaameratöö

Vaatlev lähenemine sai dokumentaalfilmis võimalikuks tänu tehnoloogilisele innovatsioonile. 1950ndate lõpus leiti viis, kuidas sünkroniseerida 16 mm filmilinti kasutava kaamera pilt heliga, mida salvestas kaasaskantav magnetofon. Tänu parematele objektiividele ning tundlikumale filmilindile ei vajatud enam kunstvalgustuse kasutamist. Loobuti statiividest ja materjal võeti üles õlale toetatud käsikaameraga. Võtmete tehnika hulka ja suurust vähendati nii palju kui võimalik, sest ideaaliks oli muuta see filmitegija keha pikenduseks. Ja nii said filmitegijad hakata filmima tingimustes ja viisidel, mis varem olid tehnoloogilistel põhjustel mõeldamatud. Kadus ära vajadus valgustajate, operaatori assistentide ja teiste tehniliste töötajate järele ning ideaalis oli meeskonnas lisaks helioperaatorile, kes vastutas sünkroonheli salvestamise eest, veel vaid režissöör-operaator. Vaatleva filmi üheks tunnuseks oligi see, et enamasti oli filmi režissööriks ja operaatoriks üks ja seesama inimene. Seega oli vaatleva filmi tegemisel visuaalne ja intellektuaalne perspektiiv teineteisega tihedamalt läbipõimunud kui filmide puhul, kus operaator ja režissöör olid kaks erinevat inimest. (MacDougall 2018: 5) Väike, kiire reageerimisvõimega võttegrupp sai kaameraga vabalt ringi liikuda ja salvestada filmitegelaste spontaanseid dialooge. Eesmärk oli „filmida inimesi loomulikus keskkonnas tegemas loomulikke asju“ (Young 1975: 68).⁶⁵

Sünkroonheli salvestamise kaudu tekkis vaatajal võimalus osa saada sellest, kuidas inimesed ise oma mõtteid väljendavad. Enam polnud vajadust sõltuda vahetiitritest või diktoritekstist, et mõista filmitegelaste motivatsiooni ja väärtushinnanguid. Vaatleva filmi iseloomulikuks tunnuseks olid pikad, mõnikord minuiteid kestvad mõttevahetused. Sel viisil saavutati filmide suurem sarnasus eluga. Tegelasid esitleti nüansseeritumalt ja sündmuste arengut selgitati mitte väljastpoolt sekkuva teksti vahendusel, vaid filmis osalejate vastastikuse suhtluse kaudu. Lisaks filmitegelaste dialoogile mängis klassikalises vaatlevas etnograafilises dokumentaalfilmis olulist rolli filmitegija(te) suhtlus filmitavatega. Tegemist polnud konventsionaalsete, ametlike „intervjuudega“, vaid filmitavate loomulikus keskkonnas toimuvate spontaansete, filmiloo sisemisest arengust lähtuvate „vestlustega“. (Henley 2018: 197–198)⁶⁶

⁶⁵ „[...] to shoot people in natural surroundings doing what came naturally“ (Young 1975: 68).

⁶⁶ Vaatleva filmi seisukohalt oli sünkroonheli kõrval väga oluline tehnoloogiline uuendus ka subtiitrite kasutuselevõtt. Järsku oli võimalik arusaamatus keeles kõnelevate inimeste mõtteid edasi anda otse, ilma kaadritaguse kommentaari või pealeloetud tõlke vahenduseta. Subtiitrite kasutamine lasi filmitavatel ise enda eest rääkida. See suunas vaataja tähelepanu filmitavate intellektuaalsele elule ning võimaldas ligipääsu nende mõtete ja tunnete juurde. Subtiitrite abil omandasid etnograafilise filmi tegelased samasuguse vahetu, individuaalse ja keeruka iseloomu nagu inimesed mängufilmides. Teadaolevalt on esimene etnograafiline film, kus kasutati subtiitriteid, Marshalli ja Aschi koostöös valminud „Joking Relationship“ (1962), mis näitab ühte ju/hoansi bušmanite lõõpivat vestlust. Kuna tegemist oli filmiga, mis „karjus tõlkimise järele“, siis olevat subtitreerimise mõte tulnud mõlemale autorile üheaegselt. Subtiitrite kasutamise asjakohasust soosis see, et pärast II maailmasõda oli Ameerikasse hakanud jõudma järjest enam subtitreeritud Euroopa filme, väidetavalt olid nõudluse taga välismaal käinud Ameerika turistid ja Euroopast naasnud sõdurid, kes soovisid näha filme originaalkeeltes. (MacDougall 1998: 165–166)

16 mm sünkroonheliga käsikaamera jäi pikaks ajaks vaatlevas stiilis töötavate filmitegijate peamiseks tööriistaks. Seda positsiooni ei suutnud murda ka 1970. aastatel massikasutusse ja televisiooni tulnud videotehnoloogia. Olukord muutus alles 1990. aastatel, kui pärast mitut ebakvaliteetset analoogvideo formaati jõudis turule digitaalne video. Digitaalne tehnoloogia pakkus soodsa hinna eest väikeseid ja lihtsasti kasutatavaid kaameraid, millel oli korralik pildi- ja helikvaliteet. Väikeste ja kergekaaluliste kõrgresolutsioonkaamerate turule tulek on muutnud filmitegemise palju kehalisemaks. Kaamera võib peaaegu sõna otseses mõttes olla keha osa, seda saab paigutada kiivrile või varjata pihku, sellega võib lennata, sukelduda ja joosta. Ühelt poolt on see muutnud audiovisuaalse tehnoloogia kõikvõimsaks, lausa „jumala silmaks“, mis näeb kõike kõikjal, teiselt poolt on kaamerast saanud intiimne tööriist filmitegija isikliku kogemuse edasiandmisel (Aaltonen 2014: 28).⁶⁷

MacDougall (2001) toob välja rea digitaalse tehnoloogia eeliseid 16 mm filmikaamera ees. Kõige olulisem on, et kaasaegne videokaamera koos suund- ja/või raadiomikrofonidega võimaldab filmitegijal töötada üksi. Kvaliteetse pildi ja kasutamiskõlbliku heli salvestamiseks ei ole operaatori ja helioperaatori koostöö enam tingimata vajalik. Üksi filmimine mõjutab filmitegija ja filmitegelaste suhet ning muudab etnograafilise filmitegija positsiooni veelgi sarnasemaks osalusvaatlust teostava antropoloogi omaga. Kui kaks filmitegijat moodustavad meeskonna, mida filmitava kogukonna liikmed kipuvad paratamatult tajuma suletud rühmana, siis üksi töötav filmitegija on filmitavate jaoks samasugune haavatav indiviid nagu nad isegi. See loob võrdsemad alused koostööks. Üksinda filmides saab filmitegija filmitavaga kergemini suhelda ning tal on lihtsam usaldada oma intuitsiooni, et minna vooluga kaasa, kui midagi ootamatut juhtub. Digitaalsed videokaamerad on reeglina väga kasutajasõbralikud ja filmitegija ei pea nii palju tegelema tehniliste küsimustega – ta saab keskenduda vaatlemisele ja osalemisele. Samuti suurendavad mitmed digitaalse videotehnoloogia tehnilised võimalused filmitegija tegevusvabadust: kaamera lahtivolditav LSD-ekraan võimaldab filmida nii, et säilib silmside filmitavaga; filmikasseti (või kõvakettaruumi) väike hind lubab filmitegijal rohkem eksperimenteerida – filmida olukorras ja viisil, mis esmapilgul näib väheproduktiivne; väikse, kergekaalulise ja odava kaameraga saab filmida ka sellistes situatsioonides, mis varem oleksid tundunud liiga riskantsed (joostes, jalgrattasõidul, paadis jne). Uus tehnoloogia võimaldab filmitegijal inimestega „sihitult kooseksisteerida“, mis võib viia ettearvamatute olukordadeni ja filmijäädvustusteni, mida polnud plaanis teha, või tekitada huvi teemade vastu,

⁶⁷ Uus tehnoloogia on sünnitanud uued dokumentaalfilmi žanrid: personaalsed filmid, videopäevikud, eksperimentaalsed filmid, „dokumentaalsebid“ ja *reality-TV*. Tekkinud on uued esteetilised lähenemised, üldjuhul on suund vaatlevast stiilist interaktiivse ja osaleva stiili poole. Kuid uus tehnoloogia võimaldas ka uut moodi vaatlemist, andmete kogumist ja info kontrollimist – tänaseks on kaamerad juba kõikjal, nii privaatsetes kui avalikes kohtades, telefonides, arvutites ja prillides. (Aaltonen 2014: 31)

mis muidu jääksid tähelepanuta. MacDougall rõhutab: „Video ei ole lihtsalt filmi asendaja, vaid meedium, millel on omad eelised ja puudused“ (2001: 9).⁶⁸

Minu hinnangul on üheks tänapäevase videotehnoloogia eeliseks olev kasutajasõbralikkus ühtlasi ka selle puuduseks: tänu salvestusmahu pea olematu piirangule ja kaamerate suhteliselt adekvaatselt toimivatele automaatsioonidele ei pea filmitegija enam filmimise ajal olema nii fokuseerunud ja täpne. See soodustab meelevaldset – „üle jala“ ja „igaks juhuks“ – filmimist, mille tulemusena võib jäädvustatud materjal olla nii vormiliselt kui ka sisuliselt ebakvaliteetne. Filmija, kes ei pea eriti mõtlema sisuliste ja tehniliste valikute tegemisele, kipub muutuma tuimaks, tema „kehaline“ kohalolu filmimise aktis võib jääda pinnapealseks. Kaamera LCD-ekraani kasutamine, mis teatud olukordades on igati õigustatud (nt kiire liikumise pealt), võib kergekäelise kasutamise puhul soodustada ebatäpset kompositsiooni või ebaloomulikku kadreerimist ja distantseeritusele viitavate kaameranurkade rakendamist. Vaatleva filmi tegemiseks sobib pigem „füüsilisem“ kaameratöö. Pildiotsija ehk luubi kasutamine kadreerimisel ning fookuse ja valguse käsitsi reguleerimine võib aidata filmitegijal paremini keskenduda kaamera kui kinematograafilise loojutustamise vahendi võimaluste ära kasutamisele. Manuaalne valguse reguleerimine ehk säriaja ja ava käsitsi kontrollimine tagab videopildi, mis vastab enam-vähem filmitava olustiku reaalsele valgustingimustele, ning pildi käsitsi teravustamine võimaldab üldisest foonist esile tuua objekti või tegelase, kellele filmitegija tahab tähelepanu juhtida. Maailma vaatamine läbi pildiotsija, mis on surutud tihedalt vastu filmitegija nägu, blokeerides kõrvalt tuleva valguse ja muud signaalid, võimaldab filmitegijal aru saada, kuidas hakkavad kujutised välja nägema suurel ekraanil. Pildiotsija ja manuaalsete kaamerafunktsioonide kasutamine sunnib filmitegijat töötama kogu oma kehaga, see muudab kaamera tema keha pikenduseks – vahendiks, mille abil maailma fenomenoloogiliselt uurida. Just nii filmides on tõenäoline, et jäädvustatud kujutised annavad vaatajale edasi nii filmitegija kui ka filmitavate kehalist kogemust ning aitavad tal ekraanil toimuvaga isiklikult suhestuda.

Vaatlevas stiilis tegutseva filmitegija seisukohast on sünkroonheli salvestava filmi- või videotehnoloogia kasutamise eesmärk anda vaatajale edasi tunnet, justkui kogeks ta ise vaadeldud sündmusi ja olukordi. Tavaliselt saavutatakse see tunne jälgides teatud aja jooksul piiratud hulka tegelasi, kelle isiklikud kogemused konkreetsetes sotsiaalsetes olukordades heidavad valgust filmitegijat huvitavatele laiematele teemadele. Enamasti valitakse filmi peategelased nende isikliku huvi, sarmi ja väljendusrikkuse põhjal, mitte aga lähtuvalt mingist statistilisest esindatusest. Filmitegija eesmärk on tekitada vaatajates filmitavate vastu empaatia ja

⁶⁸ „Video is not simply a replacement for film but a medium with its own capabilities and limitations“ (MacDougall 2001: 9).

Kuid digitaalse tehnoloogia kasutamises kätkevad ka teatud ohud. Oma kommentaaris MacDougalli artiklile hoiatab Joshka Wessels, et digitaalsele videole omane intiimsus võib olla uuritavatele ohtlik, sest teatud olukordades võib see soodustada filmitegijate hoolimatut suhtumist filmitavate privaatsusse (Ruby *et al.* 2001: 24). Vaata ka teisi vastukajasisid MacDougalli artiklile digitaalvideo kohta (Ruby *et al.* 2001).

võimaldada neil ennast tegelastega identifitseerida, sest see aitab publikul end siduda nende maailma kui tervikuga. Selle saavutamiseks kasutatakse kinematograafilist lähenemist, mis näitab vaatajale tegelikkust tavalise osaleja vaatepunktist – filmi sündmused antakse edasi ühe kaamera kaudu, mis vaatab toimuvat inimlikust perspektiivist, tegemata sündmuste vaatlemisel erilisi ajalisi ja ruumilisi „hüppeid“. (Henley 2004: 114) David MacDougall nimetab sellist filmimise viisi „privilegeerimata kaamera stiiliks“ (*unprivileged camera style*). See vastandub „privilegeeritud kaamerale“, mida esindavad stuudiotest valminud klassikalised Hollywoodi filmid, kus kaamera näitab sündmusi nurkade alt, kust päris elus oleks vaatlemine selgelt ebarealistlik, näiteks peegli tagant, külmkapi seest või kaminasimsilt. Privilegeeritud kaamera positsioonilt tehtud filmides puudub teadvustatud vaatleja – näib, et tegemist on vaatlejaga, kellel, olles ise nähtamatu, on eriline nägemisvõime. Kuid vaatajal on väga raske ette kujutada, et tundmatule isikule on antud selline juurdepääs teiste inimeste eludele. (MacDougall 1998: 201) Privilegeerimata kaamera stiil põhineb aga arusaamal, et filmi ülesanne on edasi anda filmitegija ja filmitavate sotsiaalset ja füüsilist kohtumist. Võrreldes varasema dokumentalistikaga aitas selline filmimise viis muuta filmitegija positsiooni nii filmitegelaste kui ka publiku suhtes. Filmitegijast sai kõiketeadja ja kõikenägeva jumala asemel ekslik, füüsilisse ruumi ja ühiskonda ankurdatud, juhusest sõltuv, piiratud tajuga inimene. (MacDougall 2006: 205)⁶⁹ Sellist filmimist on nimetatud ka „inimlikustatud kaamera stiiliks“ (*humanized camera style*) (Suhr, Willerslev 2012).

Vaatlevale filmile omane privilegeerimata filmimise viis tähendab, et kaamera on liikuv, see jälgib tegelasi väga lähedalt ja järgib sündmuste toimimise sisemist loogikat, mitte aga ei sunni tegelasi esinema mingi varem väljamõeldud tegevuskava või stsenaariumi järgi. Minu hinnangul ongi vaatleva filmi kui antropoloogilise uurimismeetodi ja representatsiooniviisi puhul olulised teatud esteetilised valikud, mis tulenevad filmitegija arusaamast tegelikkuse eetilise representeerimisest. Lisaks spontaansete kaameraliikumisele on selle esteetilis-eetilise lähenemise tunnuseks pikad, mõnikord minuteid kestvad, suure sügavusteraavusega kaadrid. Eesmärk on anda edasi tavalise vaatleja perspektiivi, kes jälgib inimeste tegevust tähelepanelikult, ilma vaatepunkti pidevalt muutmata. Ja nii nagu inimsilm, näeb ka vaatleva kaamera objektiiv reaalsust nii, et pilt on kogu selle sügavusulatuses ühtmoodi fookuses.⁷⁰ Sellised „pikad kaadrid“ (*long takes*)

⁶⁹ MacDougall jõudis sellele järeldusele, kui ta tegi koos abikaasa Judithiga 1960ndate lõpus Ugandas elavate jiede juures filmi „To Live with Herds“ (1971). Nad üritasid leida parimat viisi filmimiseks, et vastavalt klassikalistele filminarratiivi reeglitele jäädvustada sündmusi võimalikult kinematograafiliselt. Kui nad aga hiljem proovisid omavahel monteerida erinevast kaamerapositsioonist jäädvustatud kaadrid, sai neile selgeks, et selline mängufilmidest tuttav stiil takistas vaatajal luua filmitegelaste maailmaga vahetut sidet. Nad mõistsid, et sotsiaalne ja füüsiline ruum, kogemus ja vastastikune suhtlemine on nende jaoks tähtsamad kui mängufilmilikud loojutustamise reeglid. (MacDougall 1998: 199–200)

⁷⁰ Sügavusteraavus tähistab vahemaad, mis jääb kaadris kõige lähema ja kõige kaugema fookuses oleva objekti vahele. Etnograafiliste filmide tegijate seas on populaarsed objektiivid, millel on laiem nurk, kui on inimese normaalsele vaateväljale vastaval 50 mm objektiivil. Need küll

võimaldavad näidata spontaanselt toimuvaid sündmusi nende terviklikkuses – vaadeldavat tegelikkust kirjeldatakse katkestusteta reaajas ja koos taustal oleva kontekstiga. Seda sündmuste terviklikkuse säilitamise vajadust ei tohiks segi ajada objektiivsuse nõudega. Pigem tuleneb pikkade kaadrite eelistamine filmitegija soovist edasi anda omaenda subjektiivset kogemust ja seetõttu on oluline näidata mõningaid selle „kohalolemise“ kogemuse momente kogu nende terviklikkuses.

Nagu juba märgitud, ei varja vaatlev film autori olemasolu. Isegi kui filmis puudub selge viide autorile, annab tema olemasolust aimu filmimise viis ise. Kadreerides inimesi, asju ja sündmusi ütleb filmitegija alati midagi enda huvide, meeleolu ja maailmatunnetuse kohta. Bill Nichols nimetab seda autori kohalolu peegeldavat esteetilist mõõdet „kaamera pilguks“ (*camera gaze*), sest „meeleorganite antropomorfse pikendusena näitab kaamera mitte ainult maailma, vaid ka operaatori mõttesuundi, subjektiivsust ja väärtushinnanguid“ (1991a: 79).⁷¹

MacDougall (2006: 6–7) kirjutab, et kuigi filmitegijad proovivad alati oma filmidega midagi vaatajale öelda, pole see nende peamine eesmärk. Suur osa nende jõupingutusest kulub selleks, et asetada vaataja mingisse kindlasse suhtesse filmitegelasega. Selle suhte edasi andmiseks loovad nad kaadrite ja episoodide rea, mis on olemuselt sarnane helilooja poolt kirja pandud nootidega. Kuid enne kui filmitegija seda teha saab, peab ta need kaadrid üles filmima ja see eeldab vaatamist. Nii et film on ennekõike vaatamise viis, mitte aga kommunikatsioonivorm või ideede väljendus või tegelikkuse kirjeldus. MacDougall rõhutabki, et filmitegija pilk, mille vahendusel publik realsust näeb, ei ole üksnes mõtteprotsessi tulemus – sellel on ka füüsiline mõõde. Filmitegija kehaline

mõnevõrra moonutavad perspektiivi, kuid see-eest on neil suur sügavusteravus ehk nendega on võimalik jäädvustada kujutisi, kus suur osa kaadris olevast on enam-vähem fookuses.

⁷¹ „As an anthropomorphic extension of the human sensorium the camera reveals not only the world, but its operator’s preoccupation, subjectivity and values“ (Nichols 1991a: 79).

See, kuidas filmitegija vaatab oma subjekte – teisi inimesi –, võib olla erinev. Näiteks võib filmitegija pilku eristada selle järgi, kuidas ta sekkub filmitavasse reaalsusse – kaamera pilk võib olla kliiniline või professionaalne, juhuslik, abitu, ohustatud, inimlik või sekkuv. Kliiniline pilk vaatab asju kaugemalt – kaamera vaatab sündmusi väljastpoolt, mida tihti õigus-tatakse objektiivsuse taotlusega. Sellega kaasneb eetiline kood, mis on olemuselt ajakirjan-duslik: vaataja õigus teada asetatakse kõigest kõrgemale. Sekkuva pilgu korral on aga kaamera palju aktiivsem, see liigub sotsiaalses ruumis sujuvalt ringi, suhe filmitegija ja filmitavate vahel on nähtav ning on osa filmi narratiivist. (Nichols 1991a: 79–89; Aaltonen 2014: 30). Aaltonen leiab, et kaamera pilgu klassifikatsioon peaks sisaldama ka elutut või tööstuslikku pilku, mis on lisaks turvakaameratele omane näiteks *reality*-TV-le (Aaltonen 2014: 31). MacDougall aga usub, et kaamera pilgud peegeldavad erinevat vaadet filmitavale. See ei tähenda, et üks vaade on teisest objektiivsem või isiklikum. Nad esindavad erinevaid tempera-mente ja eesmärke, mitte aga erinevusi filmitegijate kõlblustundes. Ühes ja samas filmis võib olla kasutatud mitut lähenemist erinevate eesmärkide saavutamiseks. Näiteks tundlik/reageeriv kaamera vaatab ja tõlgendab tegelikkust ilma seda provotseerimata või segamata, interaktiivne kaamera jäädvustab omaenda suhtluse filmitavatega, konstruktiivne kaamera uurib tegelikkust nii, et lammutab selle lahti ja seejärel paneb mingi oma loogika järgi kokku tagasi. (MacDougall 2006: 3)

käitumine on üks komponent, millest sõltub ülesvõetud filmikujutise sisu ja vorm. Teine komponent on filmitavate inimeste liikumine. Kaamera jäädvustab filmija liigutusi paralleelselt filmitavate omadega – filmikujutist mõjutavad võrdselt nii see keha, mis on kaamera taga, kui ka need kehad, mis on selle ees. See kehaline koostoime filmitegija ja filmitegelaste vahel laseb filmitegijal tajuda filmimise akti ekstaatilise kogemusena. (MacDougall 2006: 26–28)

Kui filmitegija eesmärk on vaatajani tuua filmitavate inimeste emotsionaalne ja kehaline kogemus, siis on just kaamera taga olija see, kes saab seda kogemust omaenda kehaga mõista ja oma kaameratööga edasi anda. See subjektiivne ja füüsiline reaalsuse kogemise ja representeerimise viis, mille tulemusel valmivad „kehalised kujutised“ (*corporeal images*) (MacDougall 2006), ongi minu arvates vaatleja lähenemise kõige olulisem meetod.

Kehaliste kujutiste kasutamine mõistmis- ja representeerimisprotsessis on palju keerukam, kui nende filmijaks on keegi muu peale filmi autori. Seetõttu on ka arusaadav, miks vaatleja etnograafilise filmi tegijad ei kasuta operaatoreid, vaid filmivad ise (nt John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall, Gary Kildea, Anna Grimshaw jne). Mul endal on raske ette kujutada, kuidas teha filmi olukorras, kus ma ei saa vaadata maailma läbi pildiotsija, tunnetada inimeste käitumist, nende meeleolusid ja aistinguid kogu oma kehaga ega reageerida kõigele sellele impulsiivsete otsustega kaameranurkade, kadreerimise või kaadripikkuste osas. Minu jaoks on ainuke võimalik viis filmida üksi ja käe pealt – ma pole kunagi töötanud operaatoriga ja need vähesed korrad, kui kasutasin statiivi, tundsin ennast kohmaka ja ebakindlana, ankurdatuna ühe fikseeritud koha külge. Kõige julgemalt tunnen ennast siis, kui saan filmida liikumise pealt, olgu selleks siis kõndimine koos filmi peategelasega või saalimine tegevustega hõivatud inimeste vahel. Liikuv kaamera võimaldab filmimist moel, kus otsuste tegemisel osaleb terve keha: see on nagu improviseeritud ballett, kus kaamera on sama elav kui inimesed, mida see filmib (Rouch 1975: 89).⁷² Väga tabav on ka Rouchi märkus, et filmitegemine on sarnane džässmuusikute jämmimisele, sest esitatav lugu kujuneb välja filmija ja filmitavate vastastikusel improvisatsioonis (Dan Yakir, Jean Rouch 1978: 11).

Eriti selgelt tuleb filmitegemise kehaline mõõde esile neil erilistel transilaa-setel hetkedel, mil filmitegija kogeb joovastavat õnnestumise tunnet erakordselt hästi sujuvast kaameratööst. See on olukord, kus sünkroonsus filmija ja filmitavate kehade vahel võimaldab filmitegijal ennetada sündmuste käiku ning lasta kinematograafilistel valikutel toimuda justkui kõhutunde või alateadvuse tasandil. Nii ma olenki kõik oma filmid üles võtnud ise, tehes seda käe pealt ja eelistades dünaamikat staatilisusele.

Isegi filmi tegemine koos helioperaatoriga tundub mulle liiga keeruline ja kohmakas. Filmides pole mul suurema osa ajast selget arusaama, mida täpselt filmida ja kuidas seda teha. Otsused tulevad sõna otseses mõttes jooksu pealt,

⁷² Ma imetlen filmitegijaid, kes suudavad koostöös professionaalse operaatoriga saavutada korraga nii filmi kinematograafilise kvaliteedi kui ka paeluva ja mõtlemapaneva loo (vt nt Dunlop 1967; Koch 1997).

sageli peab mitu korda vahetama kaamera asukohta ja filmimise nurka, enne kui selgub parim positsioon sündmuse või dialoogi jäädvustamiseks. Sama spontaanselt tuleb teha filmimisel ka valikud, mis peaksid hiljem võimaldama montaažis episoodide üles ehitada ja üldist filminarratiivi konstrueerida. Kui töötada koos helioperaatoriga, peaks neid, paljuski teadvustamata otsuseid suutma mingil kombel teise inimesega jagada. Mulle tundub, et mina pole selleks võimeline. Samuti olen ma nõus MacDougalliga (2001: 16–17), kes leiab, et helioperaatori kohalolu võib takistada intiimse suhte tekkimist filmitageija ja filmitavate vahel. Ja nii ma olen siiani, vaatamata korduvatele soovitudele võtta järgmisele filmi-ekspeditsioonile kaasa professionaalne helioperaator, käinud filmimas üksinda. Minu jaoks on filmimise spontaansus ja vahetu side filmitavatega palju olulisem kui jäädvustatud materjali tehniline kvaliteet.

Koostöö filmitavatega

Filmitageija füüsiline, emotsionaalne ja intellektuaalne kohalolu jäädvustatud sündmustes on niisiis minu jaoks üks vaatleva filmi olulistest tunnustest. Kuid liiga jõulist autoripositsiooni olen ma püüdnud siiski vältida. Olen arvamusel, et autor peaks võtma oma töö eest küll selge vastutuse, kuid samas peab eesmärk olema filmitavate aktiivne kaasamine filmitageemisprotsessi.

Kaamera kohalolu on filmitavate jaoks juba ise suhteliselt katalüüsiv element. Mõnel juhul ei pruugi kaamera kasutamine kaasa tuua mingeid erilisi reageeringuid, kuid enamasti ärgitab see filmitavaid performatiivselt käituma. Selline kultuuri „etendamine“ on vaatleva filmi seisukohalt aktsepteeritav juhul, kui „mandaat“ selleks tuleb filmitavalt endilt. Kaamera kohalolust tingitud *performance*’id võivad olla väga kõnekad, need võivad esile tuua mitmeid kultuuri-aspekte, mis muidu jääksid varjatuks või inimeste poolt väljendamata. Eriti käib see selliste nähtuste kohta, mis asuvad inimese mõtlemise süvastruktuurides või alateadvuses, nagu näiteks personaalne identiteet, maailmatunnetus, uskumused, hirmud ja fantaasiad. Kuid siin tõstatuvad jällegi eetilised küsimused, sest sellised avalikud „enesepaljastused“ võivad muuta filmitava haavatavaks. Mõnede tundlike isikuliste või eraelu puudutavate detailide puhul on eetiliselt õigem filmimisest üldse loobuda. (Graef 1989)

Filmitavate osavõtt filmitageemisest võib toimuda ka nende reaktsioonina filmitud materjali vaatamise käigus. Neid reaktsioone saab arvesse võtta edasisel filmimisel või filmi struktureerimisel, nagu seda tegi Flaherty eskimote (Flaherty 1922a; Barsam 1988: 17–19), Rouch oma Aafrika ja Pariisi kaastööliste (Henley 2009a) ning MacDougall Austraalia aborigeenidega (Grimshaw, Papastergiadis 1995: 40–45). Mõnikord on näiteks hädavajalik, et filmitavad osalevad teatud stilistiliste valikute otsustamisel. Eriti selgelt tuleb see välja lähivõtte ehk suurplaan (*close-up*) puhul, mis on euroopalikus filmikunstis üks efektiivsemaid kinematograafilisi elemente. Mõnes ühiskonnas võidakse aga suurplaan inimeste nägudest pidada privaatsuse rikkumiseks, sest see kinematograafiline võte võimaldab vaatajal justkui tungida filmitava isiklikku ruumi, kuhu prokseeimika

ehk ruumikäitumise reeglite järgi lubatakse üksnes kõige lähedasemad. Filmitegelased võivad eelistada suurplaanide asemel lainurkobjektiiviga filmitud üldplaan veel sel põhjusel, et siis on näha, kes seisavad intervjueeritava läheduses, sest see kinnitab öeldut ja annab sellele autoriteedi. (Henley 2006: 383) Suurplaanid võivadki olla problemaatilised seetõttu, et erinevalt lääne ühiskonnast, kus hinnatakse ekspertarvamusi, spetsialiste ja autoriteetseid ning karismaatilisi isikuid, ei pruugita filmitegelaste kultuuris indiviidide eristumisele hästi vaadata. Ekraani täitvad intervjueeritavate näod ehk „rääkivad pead“ viitavad hierarhilinele ja spetsialiseerunud ühiskonnale, kus teatud isikutel on võim määratleda sotsiaalset tegelikkust ning rääkida teiste inimeste eest. (MacDougall 1998: 145)

Lisaks suurplaanile on filmija ja filmitavate koostöös üks sagedasem arusaamatuste allikas suhtumise konflikti eksponeerimisse. Lääne filmitraditsioon on konflikt – selle põhjused, areng ja lahendus – üks kõige enam kasutatavaid loojutustamise elemente. Etnograafilises filmis aitab konfliktile või selle võimalikkusele keskendumine esile tuua ühiskonnas domineerivaid kultuurinorme ning selle kaudu on võimalik uurida selliseid grupikäitumise aspekte nagu autoriteetsus, lojaalsus, iha jms. Ehkki paljudes kultuurides on konflikt igati legitiimne ühiskondliku käitumise vorm, mida sageli nähakse nii üksikisiku kui grupi tasandil isegi terapeutilisena, siis see ei tähenda, et see oleks nii igal pool maailmas. MacDougall toob näitena Austraalia aborigeenid. Ta leiab omaenda kogemusele toetudes, et Austraalia põliselanike filmimisel on konfliktile keskendumine väga keeruline ja võib kaasa tuua kogukonna protestid. See ei tulene sellest, et aborigeenide seas poleks ambitsioonikaid või riikaid inimesi, vaid sellest, et inimestevahelist vastasseisu hoitakse kui midagi ühiskondlikult väga ohtlikku avalikkuse eest hoolikalt varjus. Konflikti on aborigeenide juures raske filmida ka seepärast, et nende kultuuris ei ole kõne (ja ka näoilmed) isiklike tunnete ja arvamuste avaldamise kanaliks – kuna ühiskonnas väärtustatakse vaoshoitust ja sõnaahtrust, siis on inimeste jutt enamasti lakooniline ning selles välditakse otseütlemisi. (MacDougall 1998: 145–148)

Seega mõjutab filmitavatega arvestamine filmitegija kinematograafilisi valikuid. Üldiselt ollakse seisukohal, et vaatleva filmi kinematograafiline pool peaks olema suhteliselt vaoshoitud. Selle kasinusenõude ajendiks pole mitte filmitegija soov saavutada mingit kättesaamatut objektiivsust, vaid austus inimeste vastu, kelle maailma ta on otsustanud filmi kujul teistega jagada. Filmitegija võiks järgida põhimõtet, mida David MacDougall on nimetanud „alandlikkuseks maailma ees“ (*stance of humility before the world*).

Vaatlevad filmid on sageli analüütilised, kuid samas on nad rõhutatult avatud tähenduskategoriatele, mis võivad jääda filmitegija analüüsi piiridest väljapoole. See alandlikkus maailma ees võib muidugi olla enesepetlik ja egoistlik, kuid vaikimisi viitab see sellele, et filmitava lugu on tihti olulisem kui filmitegija oma. (MacDougall 1998: 156)⁷³

⁷³ „Observational films are frequently analytical, but they also make a point of being open to categories of meaning that might transcend the filmmaker’s analysis. This stance of humility

Seetõttu pole ka imekspandav, miks paljud vaatleva filmi esindajad tunnevad vastumeelsust sekkuda filmitavatesse sündmustesse. See ei tulene hirmust moonutada tegelikkust, vaid pigem kartusest, et filmitavad hakkavad mõtlema, et neilt oodatakse mingit kindlat käitumist. Sellisel juhul poleks film enam nende lugu. Samuti väheneks võimalus, et filmitavad tõstataksid ise mingeid ootamatuid ja põnevaid teemasid, mida filmis üheskoos uurida. Vastumeelsus filmitavate survestamise ees on põhjuseks, miks vaatlevates filmides püütakse vältida formaalseid intervjuusid ja kõike muud, mida tehakse filmitegija palvel. See kehtib nii sündmuste lavastamise kui ka äsja toimunud tegevuse taasesitamise suhtes. Vaatleva filmi üldine reegel on: kui filmitegija ei jõudnud midagi filmida, siis pole vaja seda korrata, vaid tuleb oodata, kuni see toimub uuesti loomulikult moel. Kuid juhul, kui filmitegelane ise alustab vestlust, isegi kui see on väga formaalne, või käitub kaamera ees teatraalselt, on filmimine õigustatud, sest „mandaat“ tuleb filmitavalt endalt. (Henley 2004: 106)

Filmitavate käitumise kontrollimine oleks vastuolus vaatleva filmi kahe fundamentaalse komponendiga, milleks on juhus ja improvisatsioon. Juhus ja määratus on loomumane filmidele, mida tehakse ilma erilise ettevalmistuseta ja ilma duubliteta. Kui filmimise ajal leiab aset midagi ootamatut, siis sellepärast, et vaatlevaid filme tehakse teadlikult võimalikult vähese planeerimisega, eelnevalt midagi otsustamata ja hindamata. Vaatlevas stiilis filmimine peegeldab hetkelisi, filmimise protsessi käigus mingis konkreetsetes olukorras vastu võetud spontaanseid otsuseid. Selline ettearvamatus element muudab filmimise väga improviseerivaks, sundides filmitegijat keskenduma vaid sellele, mis toimub kaamera ees. (Carta 2015: 4–5)

Seega on vaatleva filmi tegemine suhteliselt väheste piirangutega, sest seda ei suuna produtsentide, stsenaaristide ja teiste asjameeste sisulised ja vormilised nõudmised, nagu see on tavaline teledokumentalistikas, mille peamine eesmärk on teatud ajakirjandusliku lähenemise abil edasi anda üheselt mõistetavat sõnalist informatsiooni (Moggan 2005; Robertson 2005). Erinevalt teledokumentaalist, kus filmitavate käitumine on allutatud filmitegija kontrollile, põhineb vaatleva filmi metodoloogia osalusvaatlusel. Sarnaselt välitöid tegeva etnograafia usub vaatlev filmitegija, et tähendust on võimalik luua vaid vastastikuse osaluse kaudu. Peter Loizos, kes analüüsib David ja Judith MacDougalli filme, leiab, et vaatleva filmi tegelased on filmi „algtootjad“ (*primary producers*) ja filmitegija sõltub otseselt nende koostöövalmidusest ja vastutulelikkusest (Loizos 1993: 92). Selline filmitegija ja filmitavate vaheline dünaamika peegeldab vaatleva filmi protsessilaadset ja performatiivset olemust. Kaamera pole mitte passiivne täppis-instrument, vaid vahend maailma isikupäraseks uurimiseks ja mõtestamiseks. Vaatlev filmitegija on aktiivne osapool, kes üritab end kõrvalt jälgides luua kinoteost, mis põhineb kummagi poole etteastel. (Carta 2015: 3)

before the world can of course be self-deceiving and self-serving, but it also implicitly acknowledges that the subject's story is often more important than the filmmaker's." (MacDougall 1998: 156)

Vaatleva filmi eesmärk on edasi anda filmitavate käitumist konkreetsetes sotsiaalses ja materiaalses keskkonnas, et võimaldada vaatajal osa saada filmitegelaste elatud kogemusest. Seetõttu ei tohiks vaatlev film piirduda inimeste elu ühiskondliku ja kultuurilise organiseerituse näitamisega, vaid peaks vahendama ka seda, mismoodi inividid oma füüsilist ümbrust ja kaaskondlasi meeleliselt ja emotsionaalselt tajuvad. (MacDougall 2006: 38) Sealjuures ei saa vaatlev film kui uurimis- ja representatsioonimeetod liiga palju toetuda analüütilisele tekstile, olgu selleks siis diktorigekst või „ekspertide“ jutt, sest vahetu kogemuse edasiandmine ja mõistetavaks muutmine toimib tõhusamalt, kui filmitegelastel lastakse end spontaanselt väljendada, seda nii verbaalselt kui ka kehaliselt. Nagu rõhutab John Marshall, on vaatleva lähenemise eesmärk „püüda lasta filmitavatel ennast väljendada ja selgitada enda vaatenurka oma sõnade ja tegudega“ (Marshall 1993: 72).⁷⁴

Niisiis pole vaatleva filmi tegemisel ideaaliks saavutada muljet, nagu kaamerat poleks olemas. Vastupidi, eesmärk on ärgitada filmitavaid aktiivselt osalema kaamera ees oma kultuuri etendamisel ja analüüsimisel, anda neile võimalus jagada oma kehalist ja intellektuaalset kogemust. Filmitegija ülesanne on seista hea selle eest, et see kogemus jõuaks võimalikult arusaadavalt vaatajateni. See eeldab pidevat valikute tegemist, nii filmimise kui ka monteerimise käigus.

Montaaž

Vaatleva filmi tegemine pole passiivne sündmuste jälgimine, vaid aktiivne intellektuaalne ja kehaline tegevus, mis nõuab filmitegijalt palju energiat ja keskendumist. Filmiautor, kes on enamasti samaaegselt režissöör, operaator ja helioperaator, pole mitte ainult osaline selles, mis aset leiab ja kuidas asjad arenevad, vaid ta peab ka pidevalt endale teadvustama, kuidas tema arusaam filmi sisust ja sõnumist filmitegemise protsessis muutub. Ta peab pidevalt tegema otsuseid, milliseid kaadreid ja episoodide on vaja selleks, et vaatajale edasi anda uuritavate kogemuse iseloomu ning selle muutumist ajas ja ruumis. Kui välitöömärkmete tegemine võimaldab infot märksõnadega kirja panna ja alles hiljem seda läbi töötada ja mõtestada, siis filmitegijat saadab püsivalt teadmine, et seda, mida ei filmitud, pole võimalik hiljem mälu järgi taastada ega toimivaks episoodiks konstrueerida. Samas aga ei saa ka kõike valimatult filmida, sest ühest küljest nüristab see filmitegija tundlikkust ja teiselt poolt on see ka tehniliselt ja strateegiliselt ebamõistlik – pole mõtet raisata filmilinti või failiruumi, nagu ka kaamera akumulaatori energiat, millelegi, mida tegelikult vaja ei lähe, sest nii võib ühel hetkel jääda oluline filmimata.

Filmimine on osa samast valikute tegemise protsessist kui monteerimine. Suur osa montaažist – narratiivi konstrueerimisest, konteksti andmisest, emotsionaalse ja sensoorse keskkonna loomisest – toimub juba filmimise ajal, siis kui filmitegija teeb pildiootsijassee vaadates otsuseid, mida ja kuidas filmida. Autori tõlgendus

⁷⁴ „[...] to try to let the people being filmed express and explain themselves through their own words and actions“ (Marshall 1993: 72).

uuritavast reaalsusest vormitakse lõplikult küll monteerimise käigus, kuid selle põhijooned peavad juba filmitud materjalis olemas olema.

Monteerimine tähendab jäädvustatud filmimaterjalist arusaadava ja tähendusi loova filmiloo konstrueerimist. Vaatlevat filmi monteerides üritatakse tegelikke sündmusi esitada/taasluua nii, et need oleksid vastavuses tunnetatud tegelikku-sega. Selle asemel et lõigata erineval ajal ja kohas filmitud materjal kokku mingiks üldistavaks kirjelduseks või abstraktseks sõnumiks, peab montaaž säilitama tunde, et asjad juhtuvad reaalsete inimestega reaalses ajas ja reaalses kohas. See pole lihtne ülesanne:

Filmitegija jaoks on üks asi osata liita kaadreid mingis loogilises järjekorras, hoopis teine asi on teha seda nii, et tekib uus reaalsus – aeg ja koht ja neis tingimustes vastastikku toimivad inimesed. Ja kui see on õnnestunud, siis tuleb astuda samm veel kaugemale, et suuta muuta nähtavaks filmitavate tunded ja omavahelised suhted. (MacDougall 2006: 230)⁷⁵

Kui kirjalikule antropoloogiale on sageli kombeks kirjeldada ühiskonda või isegi mingit konkreetset kogukonda, ebamääraselt ja üldistavalt, siis etnograafilise filmi puhul on oma tegelastest eemaldumine kohatu, tegemist oleks „jultunud toimetajatööga“ (Hockings 1988: 213).

Vaatlevas filmis üldiselt välditakse ebaloomulikuna tunduvate võtete kasutamist montaažis, filmitud sündmuste terviklikkust aitab tagada „fenomenoloogilise realismi“ (*phenomenological realism*) põhimõtete järgimine (Carta 2015: 25). Kuigi „konservatiivsed“ montaažireeglid ei pruugi sobida kõikide antropoloogiliste teemade või inimkogemuse aspektide audiovisuaalseks representeerimiseks (Kiener 2008; Boudreault-Fournier 2010; Suhr, Willerslev 2012; Köhn 2014), aitab nende järgimine anda filmitud sündmusi edasi inimlikustatud perspektiivist. Kaadrid, mis on filmitud privilegeerimata kaamera stiilis tavalise inimese vaatepunktist, taasloovad sotsiaalseid situatsioone, milles filmitegija oli filmimise ajal koos filmitavatega. Filmimisel oli filmitegija eesmärk austada inimeste ja sündmuste terviklikkust ja sama soovib ta teha ka filmimaterjali monteerimisel. See aga ei tähenda illusiooni, et otsused, millised kaadrid ja episoodid filmi panna või välja jätta, saab hoida subjektiivsusest ja autorlusest puutumata. Pigem, nagu nendib Colin Young, on soov materjali pakutud võimaluste piires saavutada ühilduvus filmitegija kogemuse ja filmi vaatava publiku kogemuse vahel (Henley 2004: 106).

Ja siin tekibki küsimus, et kui vaatleva filmi põhimõtteks on kogemuse vahendamine, sukeldumine filmitegelaste sensoorsesse ja emotsionaalsesse maailma, siis kuidas muuta seda vaatajale mõistetavaks, ilma et selleks kasutataks mingit väljastpoolt tulevat „tõlget“. Või nagu küsib Grimshaw: „Kuidas anda sellele

⁷⁵ „It is one thing for a filmmaker to be able to string shots together competently in some kind of logical order; it is quite another to do so in a way that constructs a new reality – a time and a place and people interacting within that setting. And having done that, it is yet a further step to be able to reveal the feelings and relationships of the people one is showing.“ (MacDougall 2006: 230)

kuju nii, et see ei tähendaks tõlkimist teise registrisse? Kas on võimalik nii kogemust esitada kui ka seda kogemust analüüsida representatsioonis endas?“ (2005: 23)⁷⁶

Grimshaw usub, et vaatlevat lähenemist kasutav filmitegija peab leidma vajalikud selgitused filmist endast, mitte aga neid otsima kusagilt väljastpoolt. Vaatlevatele filmidele heidetakse sageli ette, et neil puudub kontekst või et filmides toimuvat ei avata piisavalt ega anta ühtegi tõlgendusraamistikku nende mõistmiseks. Probleem on selles, kuidas ühildada vaatleva etnograafilise filmi kaks vastuolulist eesmärki – anda vaatajatele kujutlusvõime ja empaatia vahendusel juurdepääs filmitavate kogemusele ning pakkuda samas piisavalt teavet uuritava füüsilise, sotsiaalse ja kultuurilise keskkonna kohta.

Esmatähtis on anda selgelt edasi filmi sündmusi ja nende pinnalt vormuvat narratiivi. Enamasti kasutatakse selleks mängu- ja dokumentaalfilmides kõige levinumat nn järjestikmontaaži (*continuity editing*) – pikemat perioodi haarav lugu tihendatakse nii, et säilib selle ajaline, ruumiline ja tegevuslik järjepidevus. Eesmärk on muuta montaaž „nähtamatuks“, et pildiline killustatus ei takistaks vaatajat filmis toimuvat mõistmast, kusjuures järjestikmontaaži võimaldavad otsused tehakse paljuski ära juba filmimise ajal (kaamera asetus, plaanide suurus).⁷⁷

MacDougall (2009) toob huvitava paralleeli järjestikmontaaži kasutuselevõtu ja kirjaliku antropoloogia arengu vahel. Järjestikmontaažile panid aluse D. W. Griffithi, Fritz Langi jt eksperimentid 1920–1930ndatel, mis erinevalt varajaste nõukogude mängu- ja dokumentaalfilmide dramaatilisele kontrastile ülesehitatud montaažist (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov) püüdsid leida viise, kuidas luua illusioon aja ja ruumi sujuvast muutumisest. Eesmärk oli juhtida vaataja läbi füüsilise tegevuspaiga ja kontrollida seda, kuidas ta seal toimuvat tajub. Selleks esitati iga uus kaader psühholoogiliselt õigel hetkel – siis, kui vaataja tahtis seda filmitegija arvates näha. MacDougall leiab, et umbes samal ajal või isegi varem hakkasid sarnast võtet oma tekstides rakendama antropoloogid, kes üritasid kirjeldada maailma nii, nagu teistsugusest kultuurist pärit inimene seda nägi ja

⁷⁶ „[...] how can it be given form that does not involve translating it into a different register? Is it possible to both render experience and reflect upon that experience from within the representation itself?“ (Grimshaw 2005: 23).

⁷⁷ Eesti keeles on järjestikmontaaži (Näripea 2015; Sissejuhatus... i.a) kõrval kasutusel terminid „järjepidevusmontaaž“ (Valkola 2015) ning „järjepidev montaaž“ ja „pidevmontaaž“ (Vakker 2014). Vaatlevale filmile omast „nähtamatut“ montaaži aitab saavutada ka viis, kuidas montaažikaadrid omavahel liidetakse. Eelistatakse kasutada nn lihtsat lõiget (*straight cut*), mis annab silmapilkselt ülemineku ühelt kaadrilt teisele. Teised levinumad lõigete viisid – ülesulamine/ sulatus (*dissolve*), mis loob mulje sujuvatest üleminekust, või pimendus (*fade*), mis viib kaadri ekraanil sujuvalt pimendusse – kasutatakse juhul, kui on vaja markeerida ajalisi hüpet. Ülejäänud montaažiliidete liigid, nagu kujutise väljatõrjumine või lõige, mis imiteerib objektiivi katiku kinni- või lahtijooksmist, on juba otsustavamad katkestused ja nende kasutamine vaatleva filmi montaažis peab olema selgelt põhjendatud, sest John Marshalli hinnangul takistavad igasugused „visuaalsed trikid“ filmi sõnumi edastamist (1993: 106; vt ka Sissejuhatus... i.a). Ühe spetsiifilise montaažiliite (sulandus) komplekssest funktsioonist filminarratiivi edasiandmisel vt Cutting, Brunick, DeLong 2011.

mõistis. Malinowski, Evans-Pritchardi ja teiste nüüdisaegse antropoloogia pioneeride tekstid proovisid anda lugejale kujutlusvõime abil juurdepääsu uuritavate inimeste materiaalsele keskkonnale ja mõtlemisviisidele. 1920ndate etnograafid tegid seda kirjaliku teksti kaudu, mis toetus visuaalsetele kirjeldustele ja antropoloogide otsestele kogemustele ning mis püüdis edasi anda ka informantide endi kirjeldusi. Antropoloogide keelekasutus hakkas samuti muutuma, eemaldudes stiilist, millega jälgendati loodusteadlaste raporteid erialaühendustele. Lisaks sellele, et prooviti lugejaid paremini kaasata välitööde kogemusse, hakati põliselanike arusaamu edasi andma viisil, mis toetus lugejate subjektiivsusele. Tege-
likkuse kirjeldamisel mindi umbisikuliselt ja distantseeritud kõneviisilt tasapisi üle isikliku, seesolija vaatenurga esitamisele. See uut tüüpi etnograafilise kirjelduse konstrueerimine sarnanes paljuski järjestikmontaažile, mille eesmärk oli võimaldada vaatajatel filmitegelastega subjektiivselt samastuda. (MacDougall 2009: 59–60)

Seega on vaatleval filmil montaaži seisukohalt palju ühist nii etnograafiliste monograafiatega kui ka mängufilmidega. MacDougall väidab, et 1960. aastatel olid vaatleva lähenemisega etnograafilise filmi tegijad väga huvitatud mängufilmi narratiivsetest võimalustest, eelkõige mõjutas neid Itaalia neorealism ja Prantsuse uus laine, millel on mitmed sarnasused vaatleva dokumentaalfilmiga. MacDougall meenutab, et prooviti teha dokumentaalfilme, millel oleks „mängufilmile omane emotsionaalne sügavus ja mõtlikkus“ (Grimshaw, Papastergiadis 1995: 15).

Nii nagu näiteks Itaalia neorealismi puhul (Valkola 2015: 136–137) on vaatleva filmi montaaž rõhutatult realistlik, üldiselt austatakse koha, aja ja tegevuse ühtsust. Austus aja vastu on seotud inimeste käitumise spontaanse filmimisega – see on austus tavaliste inimeste kui indiviidide vastu; see on viis, kuidas juhtida tähelepanu nende arvamuste ja uskumuste olulisusele. Just montaažirütm kaudu saab filmitegija suunata seda, kui palju jääb vaatajale aega ekraanil toimuva vaatamiseks ja selle üle mõtlemiseks. Vaatleva filmi montaaž püüab teadlikult näidata filmitavaid piisavalt kaua, et vaatajad saaksid jälgida, mida nad teevad ja kuulda, mida nad räägivad. (Carta 2015: 1)

Austus aja vastu toob vaatleva filmi monteerimisel kaasa vajaduse säilitada pikad kaadrid.⁷⁸ Kaadri pikkusest sõltub filmi tegevuse tempo, ajalis-ruumilise

⁷⁸ „Pikk kaader“ on suhteline kontseptsioon, see ei olene üksnes kaadri ajalisest pikkusest, vaid ka selle sisust ja kohast filmi üldises narratiivis. Rääkides etnograafilise filmi puhul pikast kaadrist, tuleks selle mõiste all pigem silmas pidada filmiloo konstrueerimise meetodit, mitte aga ühe või teise filmikaadri reaalselt kestvust. Näiteks oleneb palju sellest, kas konkreetne kaader moodustab filmis terve omaette episoodi või on see kõigest osa ühest pikemast, mitmest kaadrist monteeritud episoodist. Pika kestvusega kaader ei pruugi ilmingimata rohkem näidata kui lühike kaader. Kestvuse hindamine on erinev staatiliste, „tühjade“ kaadrite ja liikuvate, tegevusega täidetud kaadrite puhul. Seetõttu ei pea kaadrid, mis sisaldavad informatsiooni, mille vaataja suudab koheselt haarata, olema ajaliselt eriti pikad. Kuid samas pole kaadri pikkus täiesti suhteline – ajast, mida inimene saab kulutada filmikujutise vaatamisele, sõltub see, mida ta näeb ja kuidas ta seda tõlgendab: lühikese kaadri puhul suudab inimsilm keskenduda vähematele asjadele ja seetõttu tekib inimese peas väiksema ulatusega või lihtsustatum pilt nähtust. Telefilmides on kaadrite keskmine pikkus umbes viis sekundit, ainult

konteksti arusaadavus ning ekraanil näidatava sündmuse meeleolu. Nii nagu suurplaanid võivad hõlbustada emotsioonide või intiimsete situatsioonide vaatlemist, nii võivad pikad kaadrid, kus aja tegelikku kulgu ei katkestata, selgelt edasi anda sotsiaalse reaalsuse rütme ja ruumilisi seoseid. Samamoodi peab monteerimisel säilima austus inimeste käitumise mitmetähenduslikkuse, ebakindluse ja korduvuse vastu. Need on igapäevaelu paratamatu osa, kuid konventsionaalses montaažis kiputakse seda üleliigse pähe välja lõikama, mille tulemusena võidakse filmist eemaldada inimkogemuses niivõrd olulist rolli mängiv juhuslikkus. (Henley 2004: 106–107) Asch leiab, et pikki kaadreid, mis annavad edasi kogu sündmust või vähemalt mingit selle sündmuse osa, ei pea eelistama mitte ainult selle pärast, et need näitavad filmitavate tegevust terviklikumalt ja täpsemalt, vaid ka sellepärast, et need on eetilised – pikad kaadrid võimaldavad filmitegelastel anda filmitud sündmustele kronoloogia ja tegevustiku (Asch 1992: 199). Grimshaw ja Ravetz selgitavad pika kaadri esteetika epistemoloogilist olemust vajadusega luua aegruum, kus saavad kohtuda filmitegija, filmitavad ja vaatajad. Nad kirjutavad:

Filmitegija ja filmitavate samaaegne kohalolek, nende ühise aja ja ruumi loomine (sünkroonsus) tekitab vaataja jaoks maailma, millele on omane teatav ruumiline ja ajaline terviklikkus, ja konstrueerib nii kujuteldava maailma, mis on mõistetav selle enda tingimustel. (Grimshaw, Ravetz 2009: 552)⁷⁹

Vaatlevate filmide autorid, nagu teisedki filmitegijad, proovivad oma filmidega peaaegu alati jutustada mingit lugu, kuid neid lugusid püütakse kohandada tegeliku elu järgi, mitte vastupidi. Kuna vaatleval filmil puudub stsenaarium, siis tuleb monteerijal otsida sobivat struktuuri filmimaterjalist endast. Tegemist pole pimesi otsimisega, sest filmitegija keskendub teemadele, mis hakkasid välja joonistuma juba filmimise käigus. Vaatlevale filmile sobib selline montaaž, mis lähtub seisukohast, et filmi lugu on filmimaterjalis endas olemas, see tuleb lihtsalt üles leida ja valla päästa. (Grimshaw 2005: 22)⁸⁰ Kuid samas peab filmitegija jääma avatuks

intervjuude ja „rääkivate peade“ esitlemisel on kaadrid pikemad. Filmiproduktendid nõuavad lühikesi kaadreid, sest nad kardavad, et muidu vaataja tähelepanu hajub ja filmiloo arengusse tekivad pausid. Iga hinna eest tuleb vältida filmis nn surnud punkte, kus justkui midagi ei toimu, et mitte riskida vaataja kannatamatuks muutumisega. (MacDougall 1998: 293–294)

⁷⁹ „The co-presence of filmmaker and subjects, the creation of shared time and space between them (co-evalness), creates a world for the viewer that has a degree of spatial and temporal coherence, constructing an imaginative world that makes sense on its own terms“ (Grimshaw, Ravetz 2009: 552).

⁸⁰ Grimshaw toob näitena Briti dokumentalisti Herbert Di Gioia arusaama monteerimisest. Di Gioia arvates on filmi monteerimine sarnane sellele, kuidas valmistab toole ühe tema filmi tegelane Peter Murray. Di Gioia kirjeldab Peter Murray lähenemist sõnadega: „[Ta] ei ürita sundida tooli olema see või teine, vaid valla päästa seda, mis on tooli sees olemas. See on eskimolik suhtumine asjade valmistamisse. See on juba toolis olemas – ma pean selle lihtsalt üles leidma, ma pean selle valla päästma – või pigem on see olemas juba puidus.“ („[He’s] not trying to let the chair be this or that, but to sort of release what is inside of the chair. It is a sort of Eskimo attitude toward making things. It is already in the chair – I just have to find

üllatustele, mida tema filmitud materjal võib läbivaatamisel pakkuda. Üllatada võivad mingid konkreetset faktid, mis filmimise ajal jäid kahe silma vahele. Kuid see üllatusmoment võib sarnaneda ka avastusele, mida kogeb etnograaf oma märkmeid korduvalt üle lugedes ja ümber struktureerides: filmimaterjali mitmekordse vaatamise ja võimalike episoodide esialgsete montaažiridade kõrvutamise tagajärjeks võib olla täiesti uute ja ootamatute teemade ning tõlgenduste avastamine filmis. (Henley 2004: 109)

Seetõttu on tähtis, et filmi monteerivad filmitegijad ise või seda tehakse vähe-malt nende aktiivsel osavõtul. Professionaalne monteeriija, kes materjali salvestamisel ei osalenud, ei pruugi iseseisvalt seda loomulikku narratiivi ära tunda. Vaatlev film pürgib autentsuse poole, mis seisneb truuduses filmimise kogemusele, ja kuna monteerimine on selle kogemuse destilleerimine, siis peavad seda tegema need, kes kogemise hetkel kohal olid. Grimshaw' sõnul on selline lähenemine monteerimisele olnud vaatleva filmitegemise üks aluspõhimõtteid, sest just kaamera- ja helioperaatoril lasub eetilise vastutus filmitavate ees. Kuna filmimaterjal luuakse filmitegija(te) ja filmitegelaste vahelistes, filmimise käigus arenenud suhetes, siis on just filmitegijad need, kes oskavad kõige paremini jäädvustatud kaadreid tõlgendada. Teisisõnu, filmile peab andma vormi lähtudes teadmisesest, mis neis konkreetsetes kohtumistes aset leidis, mitte aga mingist väljastpoolt peale surutud perspektiivist, mida esindab monteeriija, kes filmitud sündmustes ei osalenud. (Grimshaw 2005: 22)

See ei tähenda, et kõik üles võetud sündmused peaksid olema filmis esitatud toimumise järjekorras. Vaatlevas filmis tuleneb episoodide järjekord mõnikord pigem temaatilisest jaotusest kui tegelikust kronoloogiast. Vaatleva filmi struktuuraalne loogika püüab episoodide organiseerida järjestusse, mis võimaldab vaatajal luua episoodide omavahelise kõrvutamise kaudu tähendusi ehk filmi temaatiline reaalsus lõimitakse kokku erinevatest filmi liinidest. Filmi konstruktsiooni muudavad üheks tervikuks erinevad kogemuste fragmendid, lastes läbi järjestamise ja valikute protsessi hilisematel episoodidel selgitada varasemaid. (Carta 2012: 25)

Vaatleva filmi monteerimine seisnebki tasakaalu leidmises ühelt poolt tegelikkuse võimalikult täpse jäädvustamise ja teiselt poolt arusaadava ja kaasa-või sisseelamist võimaldava narratiivi konstrueerimise vahel.

it, I have to release it – or rather it is already in the wood.“) (tsiteeritud Grimshaw 2005: 22). Vt ka Grimshaw' kogemust, kus film justkui iseend monteeris (Grimshaw, Ravetz 2015: 258). Paul Stoller on midagi sarnast kogenud kirjutamisel: „Etnograafia, nagu öeldakse, kirjutab iseend. Sellised on kujutlusvõime käänakud. See on tasu selle eest, et säilitasin mängulise avatuse tekstuaalsetele võimalustele. See on üks võimalus etnograafia ümbermõtestamiseks.“ („Ethnography, as they say, wrote itself. Such are the vicissitudes of the imagination. Such are the rewards of maintaining a playful openness to textual possibility. Such is one way to re-imagine ethnography“) (Stoller 2015: 58).

Narratiivi konstrueerimine

Kui filmiteoreetikud räägivad narratiivist, siis peavad nad laiemalt silmas erinevaid loojutustamise võtteid. Filmitegija peab otsustama, millisest vaatenurgast ta oma lugu jutustab: kas filmi sõnum tuleb esile sündmustest ja tegelaste käitumisest ehk filmi sisemise loogika kaudu või on see filmile lisatud väljastpoolt, näiteks diktoriteksti abil. Oluline on ka see, kuidas joonistuvad filmis välja tegelased: kas neid näidatakse unikaalsete indiviididena, keda vaataja õpib filmi käigus teatud määral tundma või on tegemist anonüümsete arhetüüpidega, nn keskmiste kultuurikandjatega. Filmiloo jutustamisel on samuti tähtis roll mitmetel kinematograafilistel strateegiatel, mille eesmärk on edasi anda seda, millises füüsilises ja psühholoogilises keskkonnas filmitud tegevus aset leiab. Filmitegija peab otsustama, kas kasutada statiivi või filmida käe pealt, kas kasutada pikki kaadreid või rõhuda kiirele montaažile, kas filmida sündmuste epitsentris või jälgida toimunut distantsilt jne. Kuigi filmi lõplikus narratiivis sõltub päris palju ka montaažist, saab filmitegija oma loo jutustamisel kasutada üksnes seda materjali, mida kaamera on salvestanud. Sellest tulenevalt on filmitegija oma-moodi paradoksi ees: etnograafilise dokumentaalfilmi kui tervikliku kinematograafilise teose seisukohalt oleks vaja teha olulisemad narratiiviga seotud otsused kas juba enne filmima asumist või filmimise algfaasis, teiselt poolt pole paljusid narratiivseid valikuid võimalik ennetavalt langetada – sageli, eriti vaatleva lähene-mise puhul, kujuneb lõplik filmimise viis välja võtete käigus, kui filmitegija kohaneb tegelaste käitumise ja konkreetse füüsilise keskkonnaga. Mõnikord võib juhtuda, et filmitegija leiab õige filmimise viisi alles pärast seda, kui ta on juba üles võtnud mitu tundi materjali. Enamasti kajastub filmitegija ebakindlus ja peataolek ka materjalis endas ning montaaži käigus selgub, et seda pole filmi lõppvariantis mõtet nii vormilistel kui ka sisulistel põhjustel kasutada.

Kitsamalt võttes tähendab narratiiv loo struktuuri – sündmuste esitust nende ajalises järgnevuses. Selleks et anda filmis näidatud sündmustele tähendus ja kaasata sellesse mõistmisprotsessi publik, peab etnograafilisel filmil olema teatud narratiivne struktuur, millega publik saaks haakuda. Ilma narratiivse struktuurita, aga ka olukorras, kus vaatajal on sellest struktuurist keeruline aru saada, võib film tunduda arusaamatute episoodide jadana ja publik kaotab kiiresti filmiga kontakti või siis üritab iseseisvalt konstrueerida ekraanil nähtud kaadritest mingi loo.⁸¹ Vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi puhul on filmitegija tavaliselt huvitatud, et publik ei tõlgendaks filmi omatahtsi, vaid näeks seal lugu, mis enam-vähem vastab filmitegija kogetule. Võib väita, et toimiva loo jutustamine on etnograafilise filmi tegemisel üks kesksemaid ülesandeid. Henley usub, et

⁸¹ On tõestatud, et vaatajad kalduvad andma ka suvalisele kujutiste jadale narratiivse sisu. Heaks näiteks on Lev Kulešovi eksperimendid 1920. aastatel, mis näitasid, et neutraalse sisuga kaadrid omandavad tähenduse sõltuvalt eelnevast või järgnevast kaadrist ning vaataja konstrueerib selle põhjal filmile mingi loo (Kuleshov 1973).

võime määratleda, arendada ja lihvida toimivat narratiivset struktuuri kogu filmitegemise protsessi jooksul alates filmimisest kuni lõpliku montaaživersiooni valmimiseni on etnograafilise filmi tegemise oskustest kõige vajalikum ja kõige raskemini omandatav (Henley 2006: 378).⁸²

Henley leiab, et mingi kindla loo vahendamine etnograafilises filmis on seotud mitme olulise epistemoloogilise probleemiga, sest see eeldab autori sekkumist filmitud sündmuste kronoloogiasse. Mõnikord tähendab see üksnes toimunu ajalist kokkusurumist – sündmuste kestuse kärpimist nii, et seda oleks võimalik publikule mõistliku aja jooksul edasi anda.⁸³ Kuid sageli tuleb selleks, et filmitegija sõnum jõuaks efektiivsemalt vaatajani, muuta ka tegelikult toimunud sündmuste järjestust. Filmide puhul, mis toetuvad oma sõnumi edastamisel jõuliselt ja selgelt konstrueeritud arutluskäigule, näiteks „rääkivate peade“ või diktoriteksti abil, ei tekita selline tegelikkusega manipuleerimine eriti suuri küsitavusi. Filmi narratiivne struktuur ise annab selge signaali, et sündmuste visuaalsed jäädvustused on algupärasest kontekstist lahutatud ning neid kasutatakse ainult teksti abil edasi antavate väidete illustreerimiseks, mitte väidete endina. Palju probleemilisem on asi filmitegijate jaoks, kes kasutavad oma töös vaatlevat lähenemist, kus filmi teemaks olevate kultuurinähtuste mõistmist antakse edasi konkreetse visuaalse tõendusmaterjali otsese esitamise ehk „empiirilise retoorika“ (*empirical rhetoric*) kaudu. Vaatlevate filmide puhul tekib teatud vastuolu: ühelt poolt näitab filmitegija oma järelduste esitamiseks vaatajale tegelikult aset leidnud sündmusi, kuid selleks, et vaataja neist sündmustest aru saaks, on vaja seda tõendusmaterjali esitada teatud kindlas mahus ja järjekorras. Selle tulemusena võib ebakõla filmi kronoloogia ja algupärase sündmuse kronoloogia vahel olla päris suur, ning see tekitab paljudes filmitegijates ebamugavustunnet, mida Henley nimetab „etnograafilise filmi piinlikuks saladuseks“ (*quilty secret of ethnographic filmmaking*). (Henley 2006: 378–379)

Monteerimise protsessi saatvad kõhklused, kas ja mil määral „tegelikkust moonutada“, on tuttavad ilmselt enamikule etnograafiliste filmide tegijaile. See on konflikt „etno-kinematograafilise meetodi kirjeldava eesmärgi“ ja „loo jutustamise“ vahel (Postma 2006: 319). Etnograafilises filmis on proovitud erinevaid strateegiaid, kuidas seda ebakõla vähendada. Kõige klassikalisem on selline

⁸² „[...] the ability to define, develop and refine an effective narrative structure through the whole process of making a film, from shooting to fine cut, represents both the most valuable and most difficult to acquire of all ethnographic film-making skills“ (Henley 2006: 378).

⁸³ Montaaž lubab filmitegijal muuta süžees esitatud sündmuste kestust ehk aja tihendamist, et saaks narratiivi seisukohalt ebaolulisest üle hüpata. Nendest väljajätudest tuleb aga vaatajale teada anda, et filmi sündmused ei muutuks arusaamatuks. Vajadusel kasutatakse selleks montaažis selliseid loojutustamise vahendeid nagu vahetiitrid või diktoritekst, kuid tavaliselt piisab aja möödumist tähistavast pimendusest või ülesulamisest. Võib ka lasta tegelesel kaadrist välja minna ja jätkata tühjaks jäänud ruumi filmimist mõne hetke vältel. Samuti võib filmiloo tihendamiseks kasutada vahekaadrit ehk katteplaani (*cutaway*) – see on kajastatava põhitegevusega seotud kaader, mis kestab vähem kui väljalõigatud tegevus. (Sissejuhatus... i.a)

lahendus, kui filmi struktuur järgib tegelike sündmuste järjekorda. Kuid see toimib vaid tegevuste puhul, millel on lääne publiku jaoks arusaadav algus, keskpaik ja lõpp, näiteks filmid, mis jäädvustavad rituaale, tehnilisi protsesse või reise.⁸⁴ Mina olen seda lähenemist järginud oma udmurdi palvuste filmides (Niglas 2019a; 2019b; 2019c; 2019d) ja jahiretke kajastavas „Itelmeeni lugudes“ (Niglas 2010).

Keerulisemate või publikule raskesti mõistetavate sündmuste korral tuleb aga leida teistsugune lahendus. Näiteks Jean Rouch tegi nn kaaderepisood- või plaansekventsfilme (*plan-séquence*), mis jäädvustasid uuritavat sündmust ühe katkematu kaadrina, säilitades sel kombel nii sündmuse kronoloogia kui ka kestuse (Henley 2006: 379–380).⁸⁵ John Marshall ja Timothy Asch töötasid aga välja „sündmusfilmi“ (*event film*) või „episoodfilmi“ (*sequence film*) kontseptsiooni: kogu film piirdus ühe konkreetse sündmuse või igapäevaelu episoodi kinematograafilise analüüsiga, lähtudes filmisubjektide endi kategooriatest ja kajastades toimuvat vastavalt selle loomuomasele struktuurile (vt nt „A Joking Relationship“ (1962)).

Ka mina olen lähenenud „tegelikkuse moonutamise“ probleemile episoodikeskselt. Oma filmides püüan narratiivi üles ehitada nii, et see erineks võimalikult vähe tegelikust sündmuste järjekorrast. Samas on mõnikord filmiloo üldise jälgitavuse, filmitegelastega suhestumise ja autori nägemuse esiletoomise huvides, et mingi konkreetne episood või kaader tõstetaks filmisündmuste kronoloogias „valesse“ kohta. Kuid episoodide sees üritan sellist „moonutust“ vältida: usun, et vaatleva lähenemise juures on oluline, et toimunud sündmust või mingit selle osa näidataks vastavalt selle loomulikule struktuurile, sest vastasel juhul võib vaatajal olla raske filmisündmustest kogemuslikul tasandil osa saada. Seetõttu kasutan tegeliku aja kulgemise ja tempo ning inimese ja füüsilise keskkonna vahekorra representeerimiseks sageli mitmekümne sekundi pikkuseid kaadreid (nt sooblijahile minek ja jälgede ajamine filmis „Itelmeeni lood“) või esitan võimaluse korral kogu sündmuse ühe kaaderepisoodina (nt pikemad Juri Vella monoloogid või luuletuste esitamisid filmis „Armastuse maa“).

Olen filmimaterjali monteerimisel kasutanud meetodit, mis annab episoodile narratiivse vormi, kuid samas järgib üldiselt filmitud sündmuse tegelikku kronoloogiat. Henley tarvitab sellisest monteerimisviisist rääkides Marshalli ja Aschi põhimõtetest tõukuvalt mõistet „sündmuseepisoodi meetod“ (*event-sequence method*), sest eesmärk on näidata ühte konkreetset sündmust üheainsa

⁸⁴ Paljud etnograafilised filmid on juba loomuomast narratiivsed, sest kirjeldavad kultuuri-praktikaid, mille kulgu on võimalik selgelt jälgida, olgu selleks siis tööprotsessid (tööriistade valmistamine, elatusalad, jahipidamine) või performatiivsed sündmused (rituaalid, tants, muusika, läbirääkimised) (Crawford 1992: 126–127).

⁸⁵ Heaks näiteks kaaderepisoodfilmist on Rouchi „Tourou et Bitti: les tambours d’avant“ (1971), kus filmitegija liigub salvestava kaameraga küla keskel asuvale platsile, et jäädvustada üles seal toimuma hakkav rituaal. Kaheteistkümneminutiline ühest kaadrist koosnev film on ilmekas näide filmikaamera katalüüserivast või provotseerivast mõjust filmitavatele, sest filmis on näha, kuidas filmitegija kohalolek aitab tantsijatel transsi langeda. (Rouch 2003: 99)

filmiepisoodina, ilma et seda katkestaksid või lõhuksid „rääkivad pead“ või mõni teine narratiivne võte. Eesmärk pole teha vaadeldud sündmustest üks ühele koopia, vaid anda toimunust autoripoolne nägemus, ja seetõttu lõigatakse kordused ja väheolulised momendid episoodidest välja.

Sündmusepisoodi meetodis võib näha katset võtta mõlemast lähenemisest parim ehk arendada välja filmitegemise viis, mis, nagu ühelt „filmilt“ oodatakse, toetub selgelt struktureeritud narratiivile, pakkudes samas minimaalselt manipuleeritud „jäädvustust“ maailmast (Henley 2009b: 7, jutumärgid originaalis).⁸⁶

Nagu näha, sarnaneb monteeritud film ajalise konstruktsiooni seisukohalt antropoloogilisele monograafiaile või artiklile. Nii nagu kirjalikud kirjeldused ei ole kinnistatud vaadeldud sündmuste ajalistesse suhetesse ega järgi alati tegevuste või sündmuste kronoloogiat, ei pea ka etnograafiline film ilmingimata lähtuma eesmärgist edastada võimalikult täpselt ja kõikehõlmavalt toimuva ajalist järgnevust. Kirjeldus pole sama mis vaatlus, sest see organiseerib ja klassifitseerib informatsiooni. Igasugune film esindab selle autori valikuid ja tõlgendusi: isegi teadlikult neutraalsuse ja objektiivsuse poole püüdlev filmijäädvustus sisaldab alati mingil määral filmitegija suhtumist, kasvõi sedasama tegelikkuse objektiivse uurimise püüdlust ennast. Film jutustab meile alati midagi filmitegija suhtumistest ja eesmärkidest, või nagu märgib Briti etnograafiliste filmide monteeriija Dai Vaughan: „Film on alati millestki, reaalsus aga mitte“ (1974: 80).⁸⁷

Filmi monteerimisel on filmitegija sunnitud lisaks filmimaterjali enda sise-misele loogikale lähtuma mingist narratiivsest mudelist. Kuigi narratiivi all peetakse kõige elementaarsemal tasandil silmas mingit selget „lugu“, siis tegelikult tuleks seda võtta kui filmi üldist kontseptuaalset ülesehitust, mis ilmneb teatud juhtumite jadas ja põhimõtetes, mille alusel on need juhtumid järjestatud (Wright 1992: 274). Narratiivi puhul on oluline see, et tegemist on kommunikatsiooni võimaldava elemendiga – narratiiv on eelkõige „sotsiaalne“, see on kogemuse organiseerimine viisil, et seda saaks teistega jagada (Bordwell 2007: 86). Filmi loo konstrueerimisel peab filmitegija endale aru andma, kas tema film on mõistetav filmitegija, filmivaataja või filmitegelase vaatepunktist. Tegemist on teemaga, mis puudutab etnograafilise filmi eetikat ja võimusuhteid, tõstatades mitmeid küsimusi filmitegija ja filmitavate koostööst, autorlusest ja auditooriumist.

Lääne filmitraditsioon lähtub narratiivi „klassikalisest mudelist“, mis on alates Antiik-Kreeka näidenditest olnud aluseks erinevas vormis esitatud lugude jutustamisele. Narratiivi klassikaline mudel sisaldab algust, keskpaika ja lõppu: kõigepealt tutvustatakse tegelasi ja üldist olukorda, seejärel päästetakse valla sündmuste ahel, mis viib mingit tüüpi kulminatsiooni või kriisini, ja kõige

⁸⁶ „[...] the event-sequence method can be seen as an attempt to have the best of both worlds, that is, to develop a way of making films that featured a clearly structured narrative of the kind that one would expect to find in a ‘movie’, whilst at the same time offering a minimally authored ‘record’ of the world.“ (Henley 2009b: 7)

⁸⁷ „Film is about something whereas reality is not“ (Vaughan 1974: 80).

viimases faasis näidatakse selle kriisi lahendamist. Sellel mudelil võib olla mitmeid erinevaid variatsioone, kuid põhimõtteliselt saab selle abil vahendada lugusid viisil, mis on vähemalt euroopaliku kultuuriruumiga seotud inimestele kergesti mõistetavad ja millega on neil lihtne suhestuda. Kuid tekib küsimus, kas ka teistsuguse kultuuritaustaga inimesed saavad selle mudeli järgi loodud narratiividest samamoodi aru ja kas see ikka sobib väljaspool Euroopat filmitud etnograafiliste filmide struktureerimiseks. On neid, kes näevad klassikalises narratiivi mudelis nii nagu paljudes teisteski etnograafilise filmi elementides lääneliku kultuurikonstruktsiooni, mille eesmärk on saavutada võimupositsioonil oleva vaatleja üleolek ja distants vaadeldavast ehk kultuurilisest Teisest (Nichols 1991b). Mõnede arvetes pole sellisest visuaalsest imperialismist võimalik pääseda isegi siis, kui filmi narratiiv konstrueeritakse filmitegija ja filmitavate koostöös vastavalt filmitavate enda kultuuritraditsioonidele. Abi pole isegi sellest, kui filmi autor on kultuuriline Teine, sest oluline pole mitte niivõrd see, kes on kaamera taga, kuivõrd see, kes on vaataja. Tegemist on visuaalse imperialismiga, mis koloniseerib läänelike kultuuriliste stereotüüpide abil nii vaatajaid kui filmitegijaid. (Ruby 1991; Kuehnast 1992; Faris 1992; Weiner 1997)

Ka MacDougall leiab, et etnograafiline film on olemuselt läänelik nähtus: „Vaatomata teatavale antropoloogiliste ideede mõjule, on selle lähtepunktiks dokumentaalfilm, mis on olemuslikult euroopalik leiutis ja mille stilistika hõlmab veelgi varasemaid euroopalikke leiutisi ja arusaamu käitumisest ja mõtete vahetamisest“ (1998: 141).⁸⁸ MacDougalli arvates muudavad etnograafilise filmi realismi tavad teatud tüüpi ühiskonnad vaatajate jaoks mõistetavaks, ratsionaalseks ja atraktiivseks, samas kui teist tüüpi kultuurid paistavad arusaamatute ja eba-meeldivatena. Kultuuriline sobimatus on seotud filmi kui representatsiooni süsteemi endaga, see ei sõltu sellest, kas kaamera taga on esimese, teise või kolmanda maailma esindaja, kes kõik on läbi imunud globaalsest filmikultuurist. MacDougall leiab, et üks selliseid ühiskondi, mida läänest tulnud või ka kohalikku päritolu filmitegijal on äärmiselt keeruline filmi vahendusel analüüsida, on Austraalia aborigeenide oma. Ühelt poolt ei suuda film korralikult vahendada aborigeenide ühiskonna äärmist kompleksust ja teiselt poolt on väga raske leida sellist kinematograafilist lähenemist, mis vastaks nende vaoshoitud ja paljuski metafoorsele väljendusviisile. Seevastu Ida-Aafrika karjakasvatajad on oma avatud ja elegantse käitumise tõttu palju sobivamad kangelased klassikalise filmiloo jutustamiseks. (MacDougall 1998: 141–143)

Selle seisukoha valguses saab selgeks, miks mõned kultuurid on etnograafilises filmis rohkem esindatud kui teised. Pole vist vale väita, et näiteks mustlased on filmitegijate seas populaarsed mitte ainult sellepärast, et tegemist on antropoloogiliselt põneva vähemusega, vaid ka seetõttu, et mustlaskultuurile on omane väga performatiivne, isegi teatraalne käitumine, kus olulist rolli mängivad suured

⁸⁸ „Despite certain injections of anthropological ideas, its origins lie in the essentially European invention of documentary cinema, which embodies in its stylistic conventions still earlier European inventions and assumptions about behavior and discourse“ (MacDougall 1998: 141).

tunded ja tulised konfliktid (vt nt Budrala 2004; Todorović 2006). Ka mina olen filminud peamiselt kogukondades, mille liikmete kultuuripraktikad ja käitumisviisid alluvad suhteliselt lihtsalt narratiivsele konstrueerimisele: Juri Vella filmid on paljuski üles ehitatud konfliktile naftatööstusega (Niglas 2003; 2016); „Itelemeeni lugude“ (2010) narratiiv põhineb jahiretkel ja lugude rääkimisel; „Brigaadi“ (2000) struktureerib põhjapõdrakasvatavate rännutsükkel ja „Puhkust Siberis“ (2011a) sekulaarne palveränd esivanemate maale.

Ruby (2000: 265–266) arvates on narratiivne lähenemine paratamatu ka inimeste argielu kirjeldavate filmide tegemisel, sest ilma süžeeta on väga keeruline mingit lugu jutustada. Kuid see ei tähenda, et etnograafiline film peab olema ilmtingimata organiseeritud konventsionaalsete ilukirjanduslike või mängufilmi-like loojutustamise reeglite alusel. Ruby arvates on teaduslikust vaatepunktist vale suruda inimeste igapäevane ilma suuremate draamadeta kulgev elu standardsesse narratiivi, millel on algus, keskpaik ja lõpp ning mille süžees on olulisel kohal konflikt ja selle lahendamine. Kuna etnograafide vaadeldav inimkäitumine sobib väga harva ilukirjanduslikku narratiivimudelisse ja filmi mängufilmilik struktuur sunnib vaatajaid filmi dokumentaalsust kahtluse alla seadma, siis peaksid etnograafiliste filmide tegijad välja arendama ebakonventsionaalsed loojutustamise viisid. Ruby sooviks, et etnograafilise filmi narratiiv sisaldaks lisaks filmitavate kogemusele ka etnograafi enda kogemust vaadeldud kultuurietendustest. Selles refleksiivses narratiivis peaks olema ka välja toodud välitöödel kasutatud meetodid, olulisemad teoreetilised seisukohad ja need uurija isikuga seotud tegurid, mis on uurimistöö seisukohast olulised.⁸⁹

Analüüsidest etnograafilise filmi narratiivset arusaadavust ja autorlust eri osapoolte seisukohast, soovitab Henley (2006) eristada filmi sisu selle vormist. Henley on nõus, et filmi sisu üle peaksid otsustama filmitavad ja filmitegija koos. Filmitegija peab tegema tihedat koostööd kogukonna liikmetega, et valida välja teemad ja sündmused, mida filmis käsitleda. Samuti aitab see tagada, et filmimisel või monteerimisel välditakse valikuid (nt suured näoplaanid, keskendumine konfliktile jne), mille tagajärjel satuvad filmi elemendid, mis võivad kaasa tuua representeeritava ühiskonna valestimõistmise ja filmitavate pahameele. Kuid narratiivi konstrueerimise seisukohalt peaks Henley arvates prioriteediks olema see, et film on publikule enam-vähem mõistetav. Kuna narratiiv on eelkõige viis kogemust korrastada nii, et seda on võimalik teistega jagada, siis peavad selle reeglid olema auditooriumile piisavalt arusaadavad. Kui filmi peamine auditoorium on kultuuriliselt euroopalik, siis pole midagi halba selles, et filmi sõnumi või antropoloogilise mõistmise edasiandmiseks kasutatakse klassikalise narratiivi reegleid. (Henley 2006: 383) Ka Colin Young leiab, et filmile tuleb kasuks, kui see on üles ehitatud loojutustamise põhimõtete järgi, mis on publikule arusaadavad:

⁸⁹ Ruby ei usu, et peavoolu mängu- või dokumentaalfilm on selliste lugude jutustamiseks kõige sobivam žanr. Tema arvates peaks etnograafilise filmi tegija otsima eeskujusid pigem avangard- ja eksperimentaalfilmist ning sõltumatust kinost. (Ruby 2000: 266)

Kõik filmid ei pea lõppema nagu Chaplinil, sammumisega päikselojangusse. Kuid leida tuleb mingi moodus, kuidas lahendada filmis kujutatud elu probleemid, kasutades publiku ootustele vastavaid narratiivseid võtteid. Narratiivsed võtted peavad olema kohandatud eluga, mitte vastupidi. Kuid neid ei saa iga filmi puhul uuesti leiutada. (Tsiteeritud Henley 2018: 223)⁹⁰

Ja nagu Henley mainib, ei taga narratiivi reeglite teadlik vältimine või rikkumine iseenesest seda, et võimusuhted filmitegija ja filmitavate vahel muutuksid vähem ebavõrdseks (2006: 383). Samas leiab Henley, et klassikalise narratiivi konstrueerimine ei tohiks kaasa tuua filmitegijate kogemuse terviklikkuse ja tunnetuse lõhkumist. Montaažilaua taga kunstlikult loodud dramaatilist pinget peab vaatleva filmi kaanonite järgi asendama inimeste tegevuse detailne uurimine. Filmitegijad peavad vastu seisma ahvatlusele mängida „õpetajat“ või „kunstnikku“. Filmi-materjalile ei tohi avaldada sellist intellektuaalset või esteetilist survet, et vaataja ei suuda enam iseseisvalt filmis nähtule tähendust omistada. Seetõttu välditakse vaatlevas filmis tavaliselt pealeloetud selgitavat kommentaari, väljastpoolt filmi pärinevat muusikat ja dramaatilisi eriefekte. Need pole mitte ainult originaal-materjalile võõrad ja seetõttu stilistiliselt sobimatud, vaid need suunavad ka vaatajat liiga jõuliselt etteantud reaktsiooni poole. (Henley 2004: 107)

Liigne konstrueeritus, autoripoolne jõuline surve materjalile on ohtlik veel ühel põhjusel. Filmi monteerimine on kaamera salvestatud materjali esitamine tähendusi loovate mustritena. Ja nendes mustrites on mõnikord näha „eksistentsi vilksatused“, mis on palju ootamatamad ja võimsamad kui see, mida suudab edasi anda kellegi konstruktsioon. Nendeks vilksatusteks võivad olla mingid omadused, mida vaataja avastab filmitegelaste olemuses või füüsilise maailma mitmekesisuses. MacDougall kirjutab:

Hea film peegeldab tähenduse ja olemise vastastikust mõju ning selle tähendused arvestavad olemise autonoomiaga. Tähendus võib kergesti olemise alla suruda. [...] Tark filmitegija loob filmi tehes struktuurid, milles olemine saab elada mitte üksnes isoleeritud vilksatustes, vaid ka ilmutushetkedes, mis leiavad aset kogu filmi vältel. Neist moodustuvad omaette seosed, mis ei sõltu meie kui filmitegijate kavatsustest. Seetõttu ongi nii tähtis tunnetada, millal tuleks loobuda oma tõlgendustest, et need hetked saaksid omavahel seonduda ja resoneeruda. (2006: 3–4)⁹¹

⁹⁰ „Not all films have to end like Chaplin marching off towards the sunset. But you look for some way of resolving the issues in the life that has been represented, using the narrative conventions that your audience will expect. The narrative conventions should be adapted to the life rather than vice versa. But they're not something that can be invented anew for every film that is made.“ (Henley 2018: 223)

⁹¹ „A good film reflects the interplay of meaning and being, and its meanings take into account the autonomy of being. Meaning can easily overpower being. [...] In making films, wise filmmakers create structures in which being is allowed to live, not only in isolated glimpses but in moments of revelation throughout the whole work. These form their own connections above and beyond our intentions as filmmakers. This is why knowing when to desist in our interpretations is so important, to allow these moments to connect and resonate.“ (MacDougall 2006: 3–4)

Seetõttu eelistatakse vaatleva filmi narratiivi konstrueerimisel lähenemist, mis austab toimunud sündmuste loomulikku arengut, lähtudes tegelikkuse lahtirullimisel pigem sündmuste sisemisest loogikast kui autori poolt peale surutud tõlgendustest. Tasakaalu saavutamine filmitud materjali kronoloogia ja autori nägemuse vahel on keeruline, iga filmitegija peab lähtuma konkreetsest filmiprojektist ja isiklikust eetilise-esteetilisest tunnetusest. Kui proovida leida mingi üldisem juhised sellise tasakaalupunkti leidmiseks, siis minule on sümpaatne Hollandi filmitegija Metje Postma arusaam etnograafilise uurimismaterjali ja etnograafilise dokumentaalfilmi erinevusest: esimesel juhul on peamine eesmärk näidata „kultuuri“, teisel juhul aga „inimesi“ (Postma 2006: 337).

Ka mina püüan oma filme konstrueerides lähtuda jäädvustatud sündmuste sisemisest loogikast ja ajalisest järgnevusest, kuid samas olen ma huvitatud sellest, et filmi vaatajad suudaksid isiklikult suhestuda ekraanil toimuvaga ja filmitegelastele kaasa elada. Selliselt toimiva filminarratiivi loomise eeldus on põhjalik ja aeganõudev montaažiprotsess. Kui filmimisel eelistan ma töötada ükski, siis filmi monteerimisel ja järeletootmisel (helimontaaž, helide kokkusalvestamine, värvimääramine jne) teen võimaluse korral koostööd oma ala spetsialistidega. Kindlasti ei jääks ilma monteerija, helirežissööri või produtsendi abita ükski film tegemata, kuid nende kaasamine filmitegemisse aitab tagada professionaalselt teostatud filmi valmimise.

Põhimõtteliselt saab filmitegija arvuti montaažiprogramme kasutades oma filmi ka ise kokku monteerida. Erinevalt ajast, mil filmid lõigati spetsiaalsetel montaažilaudadel kokku 16 mm filmilindist, ei nõua tänapäevane digitehnoloogia enam monteerijalt väga erilisi tehnilisi oskusi. Ka mina olen mitmed oma filmid monteerinud ise, alates materjali valimisest kuni subtitreerimiseni. Kuid vähemalt lõpliku viimistluse etapis eelistan kaasata oma ala professionaale. Olen kasutanud filmide tegemisel kahe väga kogunud monteerija abi. Marju Juhkum on aidanud kokku monteerida üheksa filmi, meie koostöö algas juba „Brigaadi“ tegemisel. Kaie-Ene Rääguga olen töötanud paari-kolme viimase filmi montaažis. Professionaalsete monteerijatena oskavad Marju ja Kaie-Ene filmimaterjaliga suhestuda režissööri vaatepunktist ja suudavad sellest luua orgaanilise terviku, mis on kooskõlas tegelike sündmuste iseloomu ja atmosfääriga.⁹²

Minu jaoks võib selline narratiivist ja tähendusloomest sõltumatu „vilksatus“ olla filmitegelase mõistatuslik ilme või kaader uduvinesse kaduvast põhjapõdrast – see on miski, mis kutsub vaatajas esile ootamatu emotsiooni või sensoorse aistingu, miski, mis võimaldab tal viivuks tunnetada end osana mingist suuremast kultuuriliselt ja geograafiliselt määratlemata süsteemist.

⁹² Marju Juhkum on hinnatud monteerija, kes on alates 1960. aastatest monteerinud hulgaliselt mängu-, dokumentaal-, anima-, kroonika- ja teadusfilme, nende seas näiteks sellised klassikaks muutunud teosed nagu „Keskea rõõmud“ (Ulfsak 1986), „Vaateleja“ (Iho 1987), „Šurale“ (Lintrop, Lintrop 1990), „Lammas all paremas nurgas“ (Ulfsak 1992), „Minu Leninid“ (Volmer 1997). Kaie-Ene Rääk on monteerinud nii dokumentaal- kui ka mängufilme, töötanud koos selliste tunnustatud režissööridega nagu Sulev Keedus, Valentin Kuik, Peep Puks ja Marko Raat.

Monteerija kaasamine filmi narratiivi konstrueerimisse on mõistlik juba sel põhjusel, et see aitab režissööril oma materjali ja filmiideesid testida. Monteerija, kes ise filmitud sündmustes ei osalenud, võib olla ühe või teise kaadri, stseeni, episoodi või üldlase filminarratiivi hindamisel adekvaatsem kui filmi autor, kellel on sageli väga raske end oma filmimaterjalist distantseerida. Autori kiindumus filmimaterjali tuleb eriti selgelt esile olukorras, kus esialgne montaažirida ei toimi või on liiga pikk. Režissööril on sageli väga raske loobuda teatud kaadritest või tervetest episoodidest ning jätta alles vaid see, mis on filmiloo seisukohalt hädavajalik. Ilma kõrvalseisja pilguta on selline lemmikmaterjali välja viskamine väga raske.⁹³ Kogenud monteerija suudab näha filmi korraga nii autori kui potentsiaalse publiku seisukohast, ta aitab vaatajani tuua filmitegija subjektiivse kogemuse vaadeldud reaalsusest. Olen nõus Jean Rouchiga, kes ütleb, et monteerimine on justkui dialoog subjektiivse autori ja objektiivse monteerija vahel; see on karm ja keeruline töö, millest sõltub filmi iseloom (1975: 94–95). Minu jaoks on monteerimine nagu ka filmimine protsess, mis ei allu mingitele kindlatele reeglitele, vaid lähtub konkreetsest materjalist. Ainuõigena tunduva montaažirea moodustamine pole mitte niivõrd teatud hulga varem paika pandud otsuste tegemine mingis kindlas järjekorras, vaid mäng audiovisuaalsete kujutistega, mis kestab seni, kuni õige pikkusega õiged kujutised langevad õigesse rütmilisse jadasse. See töö võib olla väga aeganõudev: selleks et filmitegija suudaks saavutada kontekstualiseerimist, mis võimaldab vaatajal tema antropoloogilist analüüsi märgata ja sellega suhestuda, tuleb tavaliselt katsetada mitmeid erinevaid montaaživariante.⁹⁴ Seda saavutada on lihtsam, kui režissöör ja monteerija jagavad teatud epistemoloogilisi põhimõtteid. Mul on vedanud, sest nii Marju kui ka Kaie-Ene prioriteediks on inimeste elatud kogemuse vaatajani toomine.

Filmi narratiivi kujundamisel on oma osa töö filmi heliga. Kvaliteetse heli salvestamine on etnograafiliste filmide puhul sageli küllaltki problemaatiline. Kui professionaalsed dokumentalistid võtavad alati võtetele kaasa väljaõppinud helioperaatori, siis mina filmin üksinda. Tihti on selle tagajärjeks salvestatud heli kesine kvaliteet – üksi töötav filmitegija lihtsalt ei suuda tegeleda filmimise ajal

⁹³ Autori jaoks sisaldab dokumentaalfilmi monteerimine sageli tubli annuse kaotusevalu. Tunne, et midagi olulist läheb montaaži käigus kaduma, ei tulene mitte niivõrd teadmise, et suur osa materjali jääb filmist välja, vaid tõdemusest, et selle tõttu kannatab filmikujutiste sisu. Filmi valitud kaadrid pole enam endised, need on justkui ära kodustatud. Montaažis sunnitakse kaadrid teenima filmi narratiivi huve ja need kaotavad suure osa oma kontekstist, tõlgendusulatuses ja ajaloolisest autentsusest. Kaadrid, mis on eraldatud ülejäänud filmimaterjalist, sisaldavad palju vähem mitmetähenduslikkust ja tõlgendamismõimalusi. Neis on ka vähem säilinud filmitegija ja filmitavate algse kohtumise ja koostöö tunnetust. Filmimaterjali selekteerimise ja lühendamise tagajärjel kannatab samuti kaadrite sisemine kontekstualiseeritus – mida lühemaks jääb film, seda lihtsakoelisemaks muutub analüüs, sest mõistliku filmipikkuse huvides tuleb montaažis pidevalt ohverdada materjali, mis lubaks vaatajal filmi teemat palju komplekssemalt mõista. (MacDougall 1998: 297–299)

⁹⁴ Tavaliselt kulub mul ühe täispika filmi lõpliku montaažirea koostamiseks koos „vajalike puhkepausidega“ umbes aasta, kuid osade projektide puhul (nt Niglas 2019a; 2019b; 2019c; 2020; Niglas, Tender 2015) on see töö veninud kahe või isegi kolme aasta peale.

võrdsel määral nii vaatlemise, küsimuste esitamise, kaamera tehnilise seadistamise ja kadreerimisega kui ka selge ja nüansirikka heli salvestamisega. Tänapäevane helisalvestustehnika – kaamerale asetatavad tundlikud suundmikrofonid ja filmitegelase rinnale kinnitatavad juhtmevabad raadiomikrofonid – lubab filmitegijal ka üksi vähemalt tavatingimustes enam-vähem korraliku heli lindistada, kuid selle kvaliteet pole võrreldav sellega, mida suudab saavutada väljaõppinud helioperaator. Professionaal, kelle ülesanne filmitegemisel ongi vaid tegeleda heli salvestamisega, suudaks kätte saada korraliku heli spontaansetest dialoogidest isegi tuulise ilmaga, kasutades selleks poomi otsas asetsevat spetsiaalse tuulekaitsega mikrofoni, kui ka salvestada eraldi mitmesuguseid taustaheliseid, mida läheb vaja hiljem detailirohke helirea konstrueerimiseks.

See, mis jääb tegemata filmimise ajal, tuleb võimaluse korral teha tasa helimontaažis. Järelootmise protsessis ongi üks aeganõudvamaid ja kulukamaid etappe salvestatud heli puhastamine võimalikust tuule- või kaameramürast, vaevu kuuldavate kõnekatkete „ülespumpamine“. Realistliku heliriba konstrueerimine ei seisne mitte üksnes filmiheli puhastamises ja kuuldavakstegemises, vaid ka selle tihendamises. Ilma helioperaatorita salvestatud heli on tavaliselt küllaltki „hingetu“, sest filmitegija püüab eelkõige filmitegelaste kõnet, milleks on otsustavalt kasutada monoheli mikrofoni. Selleks et filmis hakkaks elama ka keskkond, tuleb monoheli muuta stereoks ja lisada mitmesuguseid taustaheliseid, olgu selleks siis linnatänaval kuuldav möödasõitvate autode müra või metsa sügavusest kostuv varesekraaksatus. Ainuüksi stereona salvestatud vaikuse ehk nn õhu lisamine annab filmihelile juurde sügavust, mis vastab inimkõrva kogetule täpsemalt kui lamedavõitu monoheli. Kui neid taustaheliseid ei õnnestu lindistada vajaliku tehnika puudumise või ajanappuse tõttu, tuleb need leida helirezissööri isiklikust arhiivist või mõnes sobivas keskkonnas spetsiaalselt salvestada. Niisiis on helimontaaž ühelt poolt vajalik selleks, et muuta filmitud sündmuste sünkroonheli võimalikult puhtaks ja arusaadavaks. Teiselt poolt aitab tihedamaks ja mitmekihilisemaks konstrueeritud heliriba anda filmitavate ja filmitegija sensoorset kogemust edasi adekvaatsemalt, kui seda suudab manipuleerimata sünkroonheli.

Mul on olnud õnne, sest pea kõikide mu filmide helimontaaži juures on abiks olnud Eesti üks hinnatumaid helimehi Mart Kessel-Otsa. Ka doktoritöös kirjeldatud filmide juures nägi Mart tõsiselt vaeva, et filmide sünkroonhelist välja filtreerida kaamera- ja tuulemüra, samuti lisas ta realistlikuma kõla saamiseks filmi helireale tuule-, linnu-, masina- ja muid filmi loomulikus keskkonnas leiduvaid hääli.⁹⁵

⁹⁵ Filmide „Armastuse maa“ ja „Puhkus Siberis“ heli salvestati studios kokku Harmo Kallaste abil.

Vaataja osalus

Enamik vaatlevaid filme keskendub ühele isikule või mingile inimeste rühmale ja jälgib nende elus toimuvaid sündmusi enam-vähem kronoloogilises järjekorras. Põhimõtteliselt toimub publiku kaasamine vaatleva filmi vastuvõtmisse samamoodi nagu mängufilmi puhul: ajas arenevate karakterite ja sündmuste presenteerimine aitab vaatajatel saada paremini aru üksikisikute käitumist mõjutavatest sotsiaalsetest teguritest ja sellest, kuidas nad üritavad navigeerida läbi kogukondliku elu. Samas erineb vaatlev dokumentaalfilm narratiivsete lähenemiste poolest nii klassikalisest mängufilmist kui ka konventsionaalsest dokumentaalfilmist, mis on üles ehitatud diktoritekstile või ekspertide arvamusele. Erinevalt konventsionaalsest dokumentaalfilmist, mis keskendub mingi väite tõestamisele, jättes vaatajale vähe võimalusi autori seisukohti vaidlustada ja oma tõlgendust leida, on vaatlev film palju avatum. Vaatlevas filmis on vaatenurk viidud filmi sündmustest väljapoole, et näidata filmitegija kohalolu, tema kokkupuuteid filmitavatega. Sel viisil avatakse vaatajate ees filmitegemise protsess ja neid julgustatakse andma kriitilisi hinnanguid filmi sisu kohta. Montaaž, mis üritab kujutiste fragmenteerimist ja restruktureerimist viia miinimumini, annab vaatajale ka parema arusaama ajalistest ja ruumilistest seostest filmis. Film pole enam kogum tagantjärele tehtud didaktilisi järeldusi, vaid pretensioonitu ülevaade filmitegija ja filmitavate kohtumisest. Filmitegemise eesmärk on pigem viia läbi uurimisprotsess kui koguda toormaterjali, millest hiljem saaks konstrueerida filmi. (MacDougall 2018: 6–7)

Vaatleva lähenemise pooldajad on ühel meelel selles, et filmi montaaž peaks üritama vahendada elu kogu selles mitmetimõistetavuses. Taylor (1996) leiab, et vaatlev film, mis eelistab pikki kaadreid, sünkroonkõnet ja reaalsele elule vastavat tempot ning väldib lavastamist, taasesitamist ja intervjuerimist, on avatud paljudele erinevatele tõlgendustele. Erinevalt aja katkematust imiteerivast lineaarsest montaažist, mis fragmenteerib sündmust, et jätta muljet filmitegelaste muutuvast tähelepanufookusest, on pika kaadri esteetika palju realistlikum, kuna ei eelda, et sündmustel on vaid üksainus tähendus. See on „tehniline realism“ (*technical realism*), mis

annab vaatajatele tagasi osa autonoomiast, mis on neil olemas siis, kui nad tõlgendavad reaalsust sellega päriselus kokku puutudes. See võimaldab tegevusel areneda ühes kaadris pikema aja vältel ja mitmel ruumilisel tasandil; see loob seoseid nii kaadri sees kui ka kaadrite vahel ja see austab ruumi ühtsust nii, et säilitab suhted objektide vahel, mitte ei asenda neid montaaži käigus tekkiva abstraktse aja ja sünteetilise ruumiga. Pikad kaadrid, mis toovad esile autoripoolse sekkumise vähesuse, peegeldavad inimkogemuse keskset arusaama tähenduste mitmetimõistetavusest. (Taylor 1996: 75–76)⁹⁶

⁹⁶ „[...] restores to the viewers some of the autonomy they have in interpreting reality when they are confronted with it as witnesses in real life. It allows action to develop within a single shot, over an extended period, and on several spatial plans; it constructs relationships within frames as much as between them; and it honors the homogeneity of space by preserving the

Vaatlev esteetika ei loobu tegelikult autoripoolsest kontrollist, vaid rakendab seda teisel viisil kui muud dokumentaalfilmi vormid. Kuigi vaatlev film rõhutab vajadust lasta vaatajal endal filmi tähendust konstrueerida, ei tähenda see, et filmitegija ei analüüsiks ega struktureeriks filmitud materjali. Nagu on märkinud MacDougall, ei tähenda vaatlev film materjali esitamist, et lasta publikul sellega teha, mida see heaks arvab – filmitegija annab vaataja tõlgendusele alati mingi suuna. (Grimshaw, Papastergiadis 1995: 49)⁹⁷

Vaatleva filmi autor tegutseb vähem käskivalt, ta on avatum vaatajate endi tõlgendustele. Selles mõttes annab vaatlev film nii filmitegelastele kui vaatajatele rohkem võimu: montaaž piirab tegelasi vähem ja vaatajad võivad ise nähtule tähendusi anda või kogeda filmi vaatamisega kaasnevaid emotsioone ja aistinguid teistmoodi kui filmitegija. Asi polegi niivõrd selles, kas vaatlev film lubab alternatiivset või ebatavalist filmi mõistmist, vaid pigem selles, et sageli pole filmitegija õiget domineerivat sõnumit filmi kavandanudki. (Taylor 1996: 76)⁹⁸

Nõue võimalikult vähe filmimaterjaliga montaaži ajal manipuleerida on samas kuidagi arusaamatu ja isegi vastuoluline. Tundub imelik, et filmitegija, kes on tänu intensiivsele ja intiimsele filmimisele suutnud filmitavatest inimestest ja sündmustest luua oma nägemuse, peab filmitud materjali monteerimisel üles näitama vaoshoitust ja usaldama filmile lõpliku tähenduse andmise vaatajate hooleks. Kuid see on vaatleva filmi üks keskseid tõekspidamisi. Pääaegu kõik vaatleva lähenemise pooldajad rõhutavad, et filmitegija ei tohi ennast esitada kui eksperti, ta peab vältima montaaži strateegiaid, mis võivad vaatajat takistada asju ise näha ja tõlgendada.

Filmikunsti peaks võtma ettepanekute ja vihjete, mitte väidete ja kirjelduste meediumina ning selle üldine eesmärk ei tohiks olla mitte rääkimine, vaid näitamine. Nii tagatakse, et film on avastusretk mitte üksnes filmitegija, vaid ka vaataja jaoks, kes sel viisil osaleb aktiivselt filmi tähenduse konstrueerimises. (Henley 2004: 110)⁹⁹

relationships between objects rather than substituting the abstract time and synthetic space of montage. Long takes, by exhibiting a deficiency of authorial intelligence reflect an ambiguity of meaning that is at the heart of human experience itself.“ (Taylor 1996: 75–76)

⁹⁷ See töö võib olla väga aeganõudev: selleks et filmitegija suudaks saavutada kontekstualiseerimist, mis võimaldab vaatajal tema antropoloogilist analüüsi märgata ja sellega suhestuda, tuleb tavaliselt katsetada mitmeid erinevaid montaaživariante.

⁹⁸ Samas on olemas reaalne oht, et vaatleva filmi avatus tõlgendustele toob kaasa selle, et film jääb vaatajale arusaamatuks või ta interpreteerib seda viisil, mis kahjustab filmitavaid (Moggan 2005: 39).

⁹⁹ „Cinema should be treated as a medium of suggestion and implication rather than of statement and description and the overall aim should be not to tell but to show. In this way, one ensures that a film remains not just an act of discovery for the maker, but also for the viewer who thereby participates actively in the construction of the meaning of the film.“ (Henley 2004: 110)

Henley (2004:110) leiab, et selline arusaam on vastuolus konventsionaalse representatsiooni strateegiaga, mida rakendatakse kirjalikus antropoloogias. Paljud antropoloogid näevad oma

Vaatlev film eeldab aktiivset ja osavõtlikku publikut, kes suudab lisaks silmaga nähtavale märgata ka seda, mis on varjatud või nähtamatu. Filmid, mis näitavad maailma väliseid tunnuseid ja muudavad kultuuriilmingud nähtavaks, väljendavad metafoorse pildikeele kaudu ka teadmist, mis on mitteverbaalne ja kaudne. Vaatlev film näitab elu inimliku kogemuse perspektiivist koos sellele omase vastuolulisuse ja keerukusega. Suhe filmitegelastega puudutab vaatajat tunnete tasandil, tuues kaasa filmitegelaste elatud kogemuse sügavama tajumise. Selles mõistmisprotsessis on oluline roll nii vaataja aistingutel, emotsioonidel kui ka mõtlemisel. Just empaatiline suhestumine filmi võimaldab mitmete autorite arvates mõista vaatajal teistsuguse kultuuritaustaga filmitegelaste kogemusi. (MacDougall 1998; 2006; Taylor 1998b)

Selline empaatiline osavõtt toetub mitmele erinevale tajuviisile ja mängib oma osa keha ja mõistuse, emotsionaalse ja ratsionaalse tavapärase vastandamise lõhkumises. Inimeste ja olukordade ebakindlusele reageerimine hõlmab võimet kuulata ja näha ning saada uusi teadmisi. (Carta 2012: 26)¹⁰⁰

Nagu ma juba eespool viitasin, on Paul Henley vaataja emotsionaalse suhestumise koha pealt palju ettevaatlikum. Ta leiab, et empaatia küll soodustab kultuuriülest mõistmist, kuid sellest üksi ei piisa. Filmid võivad edasi anda inimkonna ühiseid omadusi, mis on väljaspool kultuurilisi erinevusi, kuid antropoloogia jaoks on oluline ka see, milline mõju on neile universaalsetele teguritele konkreetsel kultuuril või ühiskondlikul ja poliitilisel keskkonnal. Henley arvates ongi vaatlevas stiilis töötava filmitegija kõige suurem väljakutse leida montaažistrateegiad, mis võimaldavad pakkuda piisaval määral vajalikku informatsiooni, ilma et need õõnestaks vaatlevale filmile omast „kogemusrikast“ (*experience-rich*) etnograafiat. Seega, vaatamata sellele, et vaatlev filmitegemine on paljuski sarnane osalusvaatlusel põhinevale etnograafilisele uurimisele, tekib küsimus, kas selle järeltootmise reeglid on samaväärselt sobivad välitööde representeerimiseks antropoloogilisele auditooriumile. Henley on seisukohal, et kuigi vaatlev film suudab vahendada filmitud sündmuste kogemise tunnet, on vaatajale siiski vaja pakkuda ka mingit lisakonteksti, sest filmitavate maailma mõistmine ei sõltu ainult publiku universaalsest inimlikkusest ja intuiitivsest empaatiast (2004: 111).

Vaatleva filmi põhimõtete seisukohalt on parim lahendus pakkuda võimalikult palju konteksti filmis endas. Samas peaks seda tegema nii, et see ei sega vaatajal

rolli teksti autorina täpselt vastupidi. Nende eesmärk on anda esitatavale materjalile „hermeetiline“ või ainuvõimalik tõlgendus: teksti alguses antakse lugejale ette kindel tõlgendusraamistik ning seejärel püütakse teda veenda selle paikapidavuses ja kõikehõlmavuses. Selle saavutamiseks on vaja ära seletada mitmetimõistetavused ja neutraliseerida konkureerivad tõlgendused, teha kõik selleks, et elimineerida igasugune valestimõistmine.

¹⁰⁰ „This empathetic involvement relies on multiple perceptual modes and plays a part in dissolving traditional dichotomies between body and mind, emotional and intellectual. Responses to the uncertainties of people and situations involve the capacities for listening and seeing, as well as for increasing knowledge.“ (Carta 2012: 26)

ekraanil toimuvat kogemuslikul tasandil mõistmast. Leppida tuleb tõsiasjaga, et informatsiooni edastamine kinematograafiliste vahenditega on piiratud ning film ei suuda anda paljudele vaataja küsimustele ammendavat vastust.

Konteksti loomine

Filmis on vaja konteksti luua mitmel erineval tasandil. Vaatajale tuleb selgitada, kuidas jäädvustatud sündmused on omavahel seotud ja milline on nende seos üldise kultuurikonteksti või sotsiaalse kogemusega, mis jääb filmi tegevusest välja-poolle; samuti on vaja kontekstualiseerida filmitegemise protsessi ennast, näidata, millistes tingimustes see aset leidis ja milline oli filmitegija suhe filmitavatega.

Vaatlevas filmis kasutatakse konteksti loomiseks erinevaid strateegiaid. Kõige tavalisem on anda konteksti edasi filmi episoodide järjestusega. Filmilugu on lihtsam mõista, kui vaataja saab juba filmi algupooles aimu, millise loodusliku või inimtekkelise keskkonnaga on tegemist (loodusolud, arhitektuur, taristu) ja milline on filmitavate üldine elukorraldus (peamised tegevusalad, kogukonna piirid, perekonnavorm). Selline üldise kultuurikirjelduse esitamine ei pea toimuma ilmtingimata kohe filmi alguses, kuid selleks, et vaataja saaks teatud hetkel keskenduda filmitegelaste sotsiaalse kogemuse tõlgendamisele, peaks tal juba suhteliselt varakult olema ülevaade selle ühiskonna toimimisest. Samuti on oluline anda vaatajale juba filmi esimestest minutitest peale teatud doosides informatsiooni, mis aitab tal filmi edenedes järk-järgult luua enda jaoks filmitavate tegelaskujud.¹⁰¹

Konteksti on vaja sageli edastada ka ühe või teise konkreetse filmiepisoodi (või stseeni) kohta, vastasel korral jääks mitmed olulised asjad vaatajal märkamata. Vaatlevas filmis tehakse seda tavaliselt episoodisiseselt üht kaadrit teisega kõrvutades. Näiteks võib mingit sotsiaalset situatsiooni kirjeldava episoodi konstrueerida sel viisil, et algul näidatakse üldplaanis filmitud aadressplaani, mis avab tegelaste ja/või objektide vahelisi ruumilisi suhteid, ja seejärel antakse keskja lähiplaanis kaadrite abil vaatajale teada, mis sündmusega on tegemist, ning näidatakse inimeste käitumise detaile.

Üheks kõige tõhusamaks viisiks filmi kontekstualiseerida on intervjuud. Ehkki vaatleva lähenemise puristlikumad pooldajad kipuvad intervjuude kasutamisse suhtuma halvaksapanuga, on praktiliselt kõikides vaatlevates filmides üheks elemendiks verbaalne suhtlus filmitegija ja filmitava vahel. Erinevalt „rääkivate peade“ stiilist, kus praktiliselt kogu film on monteeritud kokku mõne üksiku intervjuu fragmentidest, kasutab vaatlev film filmitavate intervjuuerimist palju diskreetsemalt. Enamasti välditakse mingi intervjuu kasutamist rohkem kui ühes

¹⁰¹ Mina olen tavaliselt katsunud esitada filmiloo jälgimiseks vajalikku kultuurilist ja filmitegelastega seotud konteksti filmi esimese viiendiku jooksul ja alles seejärel keskendunud kitsama teema käsitlemisele. Näiteks filmis „Armastuse maa“ (2016) tuleb peateema sisse alles filmi 18. minutil, kuigi sellest on põgusalt juttu ka filmi sissejuhatavas episoodis.

filmi episoodis ja seda püütakse esitada muu tegevuse käigus toimunud spon- taanse vestlusena, mitte aga formaalse intervjuuna.¹⁰² Nende vestluste abil saab filmis anda edasi infot, mis aitab vaatajal filmis näidatavaid sündmusi paigutada vajalikku konteksti, ilma et see läheks vastuollu üldise vaatleva lähenemise esteetikaga. Samuti avavad need vestlused filmitegija ja filmitegelaste oma- vahelise suhte, näidates nii selle vormi kui ka kvaliteeti. (Henley 2004: 112–113)

MacDougall (1998: 167) leiab, et üks võimalus filmitegija nägemuse esile- toomiseks ja konteksti loomiseks on subtiitrid. Kuna subtitreerimine nagu iga tõlkeprotsess eeldab alati teatud valikute tegemist, siis on see üks viisidest, kuidas luua seoseid fragmentaarse ja sageli mitmetähendusliku filmimaterjali seas. Kuna päris elus on vestlused enamasti mitmetähenduslikud ja suhteliselt segase struk- tuuriga, siis sedavõrd suurem on filmitegija roll otsustamaks, mida ja kuidas tõlkida. Subtiitrite kirjutamine ja paigutamine filmi on osa loomingulisest prot- sessist, mis mõjutab nii filmi tempot ja rütmi kui ka selle emotsionaalset ja intel- lektuaalset sisu. Subtiitritega võib filmitegija anda filmitavate jutule erinevaid varjundeid vastavalt sellele, mida ta peab oluliseks konkreetse episoodi või tege- lase puhul välja tuua – üks ja seesama sõna öelduna samas toonis võib ühel juhul tähendada komplimenti, teisel juhul aga solvangut. Subtiitrid võimaldavad filmi- tegijal edasi anda omaenda subjektiivset kogemust ühest või teisest filmitud sündmusest. Samas jääb viimane sõna siiski filmi vaatajale. Autor võib küll proovida subtiitrite abil vaatajat abistada mingi konkreetse vestluse, episoodi või kogu filmi mõtestamisel, kuid lõpliku tõlgenduse annab siiski vaataja ise.

Clifford Geertzi (1973; 2003) termineid kasutades võib väita, et filmi narratiivi konstrueerimine, vestluste kasutamine ja nende subtitreerimine on viisid, mille abil on filmis võimalik anda edasi nn kogemuslähedast (*experience-near*) kon- tekstualiseerimist. Selline kontekstualiseerimine tuleneb filmist endast. Samas aga on etnograafilise filmi puhul õigustatud ka küsimus, kuidas on film seotud antropoloogilise teooriaga. Sellist kontseptualiseerimist võib nimetada „kogemus- kaugeks“ (*experience-distant*), sest see pole otseselt seotud filmis näidatava tege- vusega ning on arvatavasti võõras ja ebaoluline ka filmitavate enda jaoks. Kogemuskauge kontekstualiseerimist oleks kõige lihtsam teostada filmile peale- loetud diktoriteksti vahendusel. Teoreetilisi seoseid, kultuuridevahelist võrdlust või metodoloogilisi põhimõtteid avav tekst muudaks vaataja jaoks suhestumise antropoloogilise mõtte arenguga suhteliselt lihtsaks. Kuid nagu hoiatab Henley (2004: 112–113), toob diktoriteksti kasutamine kaasa mitmeid probleeme. Koge- muskauge kommentaari kasutamine õnnestaks vaatleva filmi kui antropoogi- lise representatsiooniviisi suutlikkust vahendada uuritavate inimeste elatud koge- must. Väljastpoolt filmi pärit informatsioonina esitatud arusaamad tekitavad filmivaatajas sarnaselt privilegeeritud kaamera stiilile tunde, justkui jälgiks ta

¹⁰² Mõnikord kasutatakse lindistatud intervjuu heli muude kaadrite peal kui selgitavat kommentaari, sama võidakse teha ka „musta materjali“ vaatavate filmitegelaste reaktsioonide helisalvestusega. Vt näiteks Timothy ja Patsy Ashi filmid Bali ravitsejast Jero Tabakanist, mis valmisid koostöös antropoloogi Linda Connoriga (1981; 1983a; 1983b; 1986; 1991).

filmitegelaste toimetamist kusagilt kaugelt ilma erilise kaasaelamiseta.¹⁰³ Kogemuskauge kommentaar on parimal juhul lihtsalt patroniseeriv, halvimal juhul aga jätab see mulje, et filmitegija näeb filmitavates kõigest objekte ja ta peab nende maailmamõistmist võrreldes enda arusaamadega ebaadekvaatseks ja ebaoluliseks. Jean Rouchi arvates iseloomustab seda tüüpi diktoriteksti „häviväärne distants, mis on iseloomulik antropoloogidele, kes ei taha tunnustada oma kirglikku suhtumist uuritavatesse“ (1975: 96).¹⁰⁴ Kogemuskauge kommentaari lisamine vaatlevale filmile on ebamõistlik veel ka sel põhjusel, et film suudab vaadeldava reaalsuse kohta esitada samas ajaühikus enam teavet kui suuline tekst. Kuna tavaliselt kulub mingi tegevuse suuliseks kommenteerimiseks palju rohkem aega kui selle sama tegevuse toimumiseks, siis sobib film tegelikkuse representeerimiseks tekstist paremini. Isegi kui täita kogu film selgitava tekstiga, saab edasi anda vaid murdosa informatsioonist, mida on vaja filmitud sündmuse sotsiaalse ja kultuurilise tausta avamiseks. Ja nii ongi kaadritaguse kogemuskauge kommentaari lisamise tulemuseks see, et vaatajal takistatakse filmitegelastega empaatiliselt suhestumast, kuid samas ei suudeta ka edasi anda vajalikul määral konteksti. (Henley 2004: 112–113) Üks võimalus, kuidas kaadritagust häält sobitada vaatleva filmiga, on lasta filmitegijal näidata enda osalemist filmitavate maailmas. Kaadritagune hääl võimaldab autoril anda selgitusi oma motiivide, strateegiate ja personaalse kogemuse kohta. Henley nimetab seda reflekteerivaks metakommentaariks (*reflexive meta-commentary*). Eeldades, et autori kaadritagune hääl räägib minavormis (isegi juhul kui selle on sisse lugenud professionaalne näitleja), on selle sidumine teiste filmitegelaste sünkroonhelis häältega küllaltki orgaaniline ja näib lähtuvat filmist endast. Selleks et filmitegija kaadritagune hääl ei läheks väga vastuollu vaatlevale filmile iseloomuliku „alandlikkusega maailma ees“, tuleb seda refleksiivset metakommentaari kasutada vaoshoitult, vastasel juhul lämmatab see nii filmitegelaste loo kui ka filmi üldise etnograafilise ainese. (Henley 2004: 112–113)

Mõned visuaalantropoloogid (nt Ruby 1975) on nõudnud, et etnograafiline film peaks analoogselt antropoloogilise tekstiga avama filmitegija teoreetilist ja metodoloogilist lähenemist, kasutades selleks spetsiifilist antropoloogia-alast terminoloogiat. Kuid tuleb nõustuda Henleyga, et mida enam see refleksiivne

¹⁰³ Bill Nichols (1991b: 34) toob kogemuskauge teksti näiteks John Marshalli ja Adrienne Miesmeri filmi „N!ai: The story of „Kung Women““ (1980), kus lisaks peategelase kaadritagusele tekstile on ka veel nn jutustaja tekst. Nichols kirjutab, et kui naise mbulu keeles räägitud tekst on selgelt seotud N!ai füüsilise kehaga, tema piiratud taju ja arusaamaga, siis diktoriteksti edastaval isikustamata meeshäälel, kes valdab piiramatut etnograafilist teadmist, pole keha – selline kehastumata teadmise esitamine filmis on problemaatiline, sest on vastuolus loojutustamise traditsiooniga, kus hinnatakse kogemuslikku, kehastunud teadmist.

¹⁰⁴ „Shameful distance of anthropologists not wanting to confess their passion for the people they study“ (Rouch 1975: 96).

Rouch ise kasutas intensiivset kommentaari paljudes oma filmides. Kuigi ta oli üks esimesi, kes hakkas salvestama filmimisel sünkroonheli, ei loobunud ta pikka aega kaadritagusest autoritekstist, sest arvas, et subtiitrid erinevalt „kommentaari poeetilisest väest“ (*the poetic power of commentary*) segavad filmi vaatamist. (Rouch 1975: 95–97; vt ka MacDougall 1998: 165)

kaadritagune hääel kasutab igapäevast kogemuslähedast keelt, seda vähem läheb see vastuollu vaatleva filmi eetilis-esteetilise hoiakuga. Ja seetõttu tuleks vältida kommentaari, mis sarnaneb tüüpilisele antropoloogilise monograafia sissejuhatusele, kus seletatakse üksipulgi lahti teose teoreetilised lähtekohad ja kuidas see suhestub teiste antropoloogide töödega. Sellisel juhul allutatakse filmikujutised kommentaari diktaadile ning filmitegelased muudetakse luust ja lihast inimestest illustratiivseteks objektideks ning vaatleva filmi tegemine kaotaks üldse mõtte. (Henley 2004: 113–114) Kui aga filmitegija kasutab kaadritagust hääelt minimaalselt kas ainult filmi alguses või lühikeste harvade juppidega kogu filmi ulatuses ning kui see on tavalises pretensioonitus kõnekeeles, siis võib tegemist olla mõjusa, sugestiivse ja orgaanilise vahendiga, mis aitab vaatlevas filmis anda vajalikku konteksti. Samad nõudmised kehtivad ka filmi sündmuste tausta avavate algus- ja vahetiitrite kohta. Lühikesed kirjalikud tekstid võivad filmi narratiivile lisada selgust ja sügavust, kuid need ei tohi muutuda peamiseks loo jutustamise mehhanismiks, mis märgatavalt piirab vaatajate tõlgendamisulatust. Sellised suurepärased etnograafilised filmid nagu MacDougallite „To Live with Herd“ (1974) või Gary Kildea „Celso and Cora“ (1983) on tunnistuseks, et nii kaadritagune autori hääel kui ka vahetiitrid võivad vaatleva filmi narratiivses konstruktsioonis mängida kesksel rollil samas takistamata vaatajal endal leida filmile tähendusi. Ma ise olen kasutanud kontekstiloovaid tiitreid peamiselt filmi alguses ja/või lõpus („Brigaad“ (2000), „Juri Vella maailm“ (2003), „Itelmeeni lood“ (2010), „Armastuse maa“ (2016)), kuid mõne filmi puhul ka terve filmi ulatuses („Vihmategemine“ (2007), „Kui vagiinal oleks hambad“ (2009)). Kaadritaguse kommentaari võimalusi filmi narratiivi konstrueerimisel olen kasutanud vaid korra, Priit Tenderiga kahasse tehtud „Teekond Ussinumajani“ (2015) puhul. Kuid seal on teksti lugenud sisse filmi kaasautor ja peategelane ise ehk tegemist on tema isikliku kõigiti kogemuslähedase kontekstiloomega.

Et kogemuskauge konteksti lisamine on vaatleva filmi eetilist-esteetilist ise-loomu arvestades problemaatiline, ei tähenda, et sellest tuleks täielikult loobuda. Ma ise kaldun küll pigem nõustuma nende visuaalantropoloogidega, kelle arvates etnograafiline film peaks toimima „iseseisva“ uurimusena ja mitte sõltuma mingist välisest toest, kuid samas annan endale ka aru, et vaatlevas filmis jääb üldine sageli üksiku varju. Olen nõus Henleyga, et antropoloogilise auditooriumi huvi filmi konteksti vastu on igati „legitiimne“ ja selle probleemiga tuleb tegeleda, kui tahta vaatlevat filmi kui uurimismeetodit pidada „tõeliselt efektiivseks etnograafia tegemise vahendiks“ (Henley 2004: 114). Vaatamata sellele, et film võib mängida tähtsat rolli etnograafilise kirjelduse loomisel, ei suuda see rahuldada kõiki etnograafia vajadusi ning seetõttu on otstarbekas otsida lisainformatsiooni esitamise võimalusi väljaspool filmimeediumit.

Kõige tavalisem on mingi konkreetse vaatleva filmi ajaloolist, sotsiaalset, poliitilist, teoreetilist ja metodoloogilist konteksti anda edasi eraldiseisvas kirjalikus tekstis. Sellises tekstis saab esitada ka etnograafilist informatsiooni, mida filmis endas ei ole või mis on seal põgusate visuaalsete vihjetena. Eriti hästi sobib kirjalik tekst selleks, et näidata käsitletava filmi suhet varasema antropoloogilise uurimistööga, olgu selleks siis kas mõni kirjalik teos või film. Sel moel on võimalik

vaatluse all olevat filmi positsioneerida üldisemate antropoloogiliste või visuaalantropoloogiliste teemade suhtes. Heider leiab, et etnograafilise filmi tegemine ei tohiks olla antropoloogi jaoks eraldiseisev eesmärk, vaid üks osa laiemast etnograafilisest uurimistööst ja seetõttu peaks ka uurimuse tulemused sisaldama nii filmi kui trükitud teksti (1990: 127).

Kuigi see nõue on minu jaoks liiga resoluutne, olen ma nõus, et mingi kontekstiloov tekst võiks filmi täiendada. Nagu kirjutab Peter Loizos, võiks etnograafilisi filme võtta kui tekste, mis muutuvad seda sügavamaks ja põhjalikumaks, mida rohkem on need seotud teiste tekstidega (1992: 64). Samas on selliseid filmitegijaid, kes leiavad aega ja energiat oma filmiprojektide tagamaade avamiseks kirjalikus vormis, küllaltki vähe. Ja isegi kui seda tehakse, siis enamasti kasutatakse filmi ja selle kohta käivat teksti üksteisest lahus. Näiteks nõutakse filmiga kaasnevaid teoreetilist ja etnograafilist tausta avavaid kirjalikke tekste erinevate visuaalantropoloogia magistri- või doktoriõppe programmides. Manchesteri, Trømsø, Leideni, Tallinna ja mitmes teises ülikoolis õppivad tudengid viivad pärast teoreetiliste kursuste kuulamist ja praktiliste filmiharjutuste sooritamist läbi intensiivsed etnograafilised välitööd, mille põhjal valmib neil väitekiri, mis koosneb nii etnograafilisest filmist kui ka kirjalikust tekstist. Kui nende filmide peamine auditoorium on etnograafiliste filmide festivalide publik, siis uurimistöö kirjalikku osa saab heal juhul lugeda lühendatud kujul mõnest akadeemilisest väljaandest.

Neid autoreid, kes tõsiselt panustavad filmi ja teksti koosmõju presenteerimisse, on mõned üksikud. Vahest kõige süstemaatilisemalt tegeles filmide juurde käivate selgitavate tekstid loomisega Timothy Asch. Tema arvates oli etnograafilise filmi üks kõige tähtsamaid kasutusalasid antropoloogia õpetamine ja seetõttu pidas ta äärmiselt tähtsaks, et õppejõud ja tudengid kasutaksid filmide paremaks mõistmiseks selgitavaid kirjalikke tekste ehk „õpijuhiseid“ (*study guide*).¹⁰⁵ Asch väidab, et kirjaliku materjali lisamine filmile on eetika küsimus: „Kui filmitegija ei suuda publikule avada teatud tegevuste või sündmuste adekvaatset tausta ja konteksti, siis võib film tahtmatult toetada primitiivsete või isoleeritud rühmade kohta käivaid eelarvamusi, neid samu väärarvamusi, mida antropoloogid tahavad hajutada“ (1992: 199).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Aschi eestvedamisel loodi õpijuhised nii Marshalli bušmani kui ka tema enda janomamo filmide tarvis (Asch, Seaman 1993), kuid tema kõige põhjalikum töö selles vallas on etnograafilise filmi monograafia Bali ravitsejast Jero Tabakanist (Connor, Asch, Asch 1986). Raamat, mis valmis koostöös Patsy Aschi ja Linda Connoriga, annab detailse kirjelduse neljast Jero Tabakani seeria filmist, selgitades nii iga filmi etnograafilist ja kinematograafilist konteksti kui ka andes põhjaliku ülevaate Bali saare kultuurist, ravitsemise religioosest tähendusest ning filmide tegemise põhjustest ja tingimustest. Kontekstualiseeriv informatsioon edastatakse lugejale filmikaadrite analüüsi, filmivaatamisele järgnenud arutelude, filmist väljajäänud materjali kommenteerimise jms kaudu.

¹⁰⁶ „If the film-maker fails to give the audience adequate background and context for viewing certain activities or events, the film may unwittingly support common prejudices about primitive or isolated cultures, the very misunderstandings anthropologists are striving to dispel“ (Asch 1992: 199).

Etnograafilise filmi paremat kontekstualiseerimist võimaldav kirjalik tekst ei pea alati olema teadusliku õpjuhise vormis. Filmi mõistmiseks vajalikku taustinformatsiooni võib näiteks edasi anda ka intervjuu filmi autoriga. Mõnikord on selline intervjuu ainuke allikas, kust saab lugeda konkreetse filmi tegemise tagamaadest.¹⁰⁷ Nüüdisaegne digitaalne tehnoloogia võimaldab filmimaterjali kontekstualiseerida palju kasutajasõbralikumalt ja efektiivsemalt. Erinevat tüüpi digitaalsed infokandjad ning mitmesugused arvutiprogrammid ja veebiplatvormid lubavad filmi ja teksti kombineerida erineval viisil, alates interaktiivsetest CD-ROM-idest (Biella *et al.* 1997; Ruby 2007) ning lõpetades blogide (vt nt Psychocultural Cinema i.a) ja veebiajakirjadega.

Kõige levinum viis vaatleva filmi konteksti avada on siiski teha seda akadeemilises artiklis, kus filmitegija annab oma projektist ülevaate, kirjeldab selle üldist etnograafilist tausta ning selgitab filmi teoreetilisi ja metodoloogilisi lähte-kohti. Enamasti tähendab see, et film ja seda analüüsiv tekst on füüsiliselt lahus, kuigi järjest enam on hakatud ajakirjade veebiversioonides lisama teksti sisse videomaterjali juurde suunavaid linke. Kuigi laiemat kultuurilist ja teoreetilist konteksti avav tekst võib muuta filmikirjelduse mõnevõrra „tihedamaks“, on minu hinnangul äärmiselt oluline vältida olukorda, kus film muutub lihtsalt kirjalikku teksti illustreerivaks materjaliks. Vaatlev film peab suutma filmitavate sotsiaalset kogemust vahendada iseseisvalt ilma kirjaliku tekstita, sest just vaataja emotsionaalne, sensoorne ja intellektuaalne kaasamine kinematograafiliste vahenditega edasi antud filminarratiivi tõlgendamisse võib olla teatud tüüpi antropoloogilise mõistmise aluseks. Aga see ei pruugi toimida, kui filmi vaadatakse pisikeselt arvutiekraanilt jupikaupa ja vaheldumisi teksti lugemisega.

Ka käesoleva doktoritöö artikleid võib vaadelda kui katset paigutada minu vaatlevad etnograafilised dokumentaalfilmid teatud teoreetilis-metodoloogilisse konteksti ning pakkuda vaatajale lisateavet filmitegelaste ühiskonnast ja kultuurist. Nad küll täiendavad üksteist, kuid minu eesmärk on, et nad toimiksid ka iseseisvalt. Ja seetõttu olen teadlikult püüdnud oma filmid ja tekstid üksteisest sõltumatuna hoida. Ühelt poolt on filmid ja tekstid mõeldud mõnevõrra erinevatele,

Asch teadis seda omast kogemusest. Tema film „The Ax Fight“ (1975), mis räägib konkreetsest konfliktisituatsioonist ühes janomamode külas, oli üks neist filmidest, mis Wilton Martineze arvates kinnistas antropoloogiatudengites negatiivseid eelarvamusi kardinaalselt teistsuguste kultuuride kohta: tudengid arvasid, et filmi eesmärk oli edasi anda „rikutud“ ja „barbaarse“ kogukonna äärmuslikku vägivaldsust (Martinez 1992: 137).

¹⁰⁷ Hea näide sellest on Robert Gardneri ja Akos Ostori vestlus filmi „Forest of Bliss“ (1986) tegemisest, mis salvestati varsti pärast filmi valmimist. Raamat, mille tagakaane külge on kinnitatud filmi DVD (2001), on sisuliselt fotodega varustatud transkriptsioon vestlusest, kus filmitegijad analüüsivad oma filmitegemise kogemust, reageerides filmi erinevatele episoodidele ja kaadritele. Eesmärk pole mitte niivõrd pakkuda lisateavet Varanasis läbiviidavate põletusmatuste etnograafia kohta, vaid seletada lahti filmitegijate subjektiivseid valikuid filmimisel ja monteerimisel. Intervjuuks või vestluseks võib pidada ka filmitegija vastulauseid kirjalikule arvestusele. Näiteks sellise klassikalise vaatleva filmi nagu „Celso and Cora“ (1983) kohta pole minu teada ühtegi muud kontekstualiseerivat teksti peale filmi autori Gary Kildea kirjavahetuse filmi kritiseerinud Margaret Willsoniga (1986) ning filmi autori ja David MacDougalli vahelise vestluse transkriptsiooni (2012).

vaid osaliselt kattuvatele auditooriumitele (filmid festivali- ja televisiooni-publikule, tekstid antropoloogidele ja visuaalantropoloogidele) ning teiselt poolt tingivad need erinevad „maailmamõtestamise viisid“ ka erinevat epistemoloogilist lähenemist.

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm nagu iga filmikunsti teos vajab pühendumist ja kaasaelamist ja seda on kõige parem teha pimedas kinosaaalis, kus vaatajal tekib võimalus jagada nii suurel ekraanil toimetavate filmitegelaste kui ka filmitegija läbielatud kogemust. Olen veendunud, et filmi saab pidada õnnestunuks siis, kui see pakub lisaks antropoloogidele huvi ka laiemale publikule. Minu enda jaoks on kõige antropoloogilisemad või etnograafilisemad sellised dokumentaalfilmid, mis põhinevad osalusvaatlusel, on selge autoripositsiooniga ja kunstiliselt väljendusrikkad ning toetuvad tihedale koostööle filmitavatega. Minu arvamusel on just selliste põhimõtete järgi tehtud nn etnograafilised dokumentaalfilmid suutnud antropoloogiale läbi aegade kõige enam pakkuda. Sellele lähenemisele pani aluse Robert Flaherty, seda arendasid edasi John Marshall ja Jean Rouch, tänapäeval panustavad selle täiustamisse David MacDougall koos paljude teiste kogenud ja mitte nii kogenud filmitegijatega kogu maailmas. Ja kuigi vaatleval etnograafilisel dokumentaalfilmil on alati olnud teatud määral kokkupuuteid akadeemilise antropoloogiaga, on just viimasel ajal tekkinud võimalus, et need kaks maailma uurimise viisi saavad üle vastastikusest umbusust ning panevad aluse tõelisele visuaalsele antropoloogiale, mis loob audiovisuaalseid kujutisi antropoloogilise uurimistöö läbiviimiseks ja tulemuste esitamiseks. Igal juhul on paljud teemad, millega antropoloogid tänapäeval tegelevad, vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi tegemiseks igati sobivad.

FILMI KASUTAMINE SOTSIAALSE KOGEMUSE UURIMISEL

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm ei sobi kõikide antropoloogiliste teemade käsitlemiseks. Filmi kasutamine on õigustatud nende sotsiaalse kogemuse valdkondade uurimiseks, mille suhtes on filmimeedial olemas väljenduslik sarnasus. Need valdkonnad on seotud eelkõige materiaalse keskkonna, inimese identiteedi, emotsioonide ja meeleaistingutega, sest nende uurimisel ja representeerimisel saab rakendada mitmeid filmikunstile omaseid väljendusviise. Näiteks subjektiivne kadreering, vaatenurkade vahetumine jms annab edasi individuaalsete tege-
laste ruumi- ja kohatunnetust; narratiivsed tehnikad võimaldavad vaadelda sünd-
muste arengut mõjutatuna erinevatest protsessidest ja sotsiaalsetest teguritest; inimese individuaalsust aitavad vahendada filmile jäädvustatud näoilmed, žestid, kehahoiakud ja kõne; samuti on filmi võimuses vaatajani tuua füüsiliste objektide vormi, tekstuuri jne. Järgnevalt toon välja need sotsiaalse kogemuse valdkonnad, mille käsitlemiseks sobib minu arvates eriti hästi vaatleva etnograafilise doku-
mentaalfilmi formaat.

Kogemus

„Kogemus“ (*experience*) on üks neist antropoloogia aluskontseptsioonidest, mida kiputakse võtma iseenesestmõistetavana ja kasutatakse sageli seda täpselt defi-
neerimata. Mina lähtun Jason Throopi kogemuse „komplementaarsest“ mudelist, mis toetub fenomenoloogilisele lähenemisele kultuuriuurimises. Throopi mudel püüab omavahel siduda Viktor Turneri „kogemuse antropoloogia“ ja Clifford Geertzi „semiootilised“ arusaamad kogemusest (Throop 2003).

Kogemuse antropoloogia tegeleb sellega, kuidas inimesed oma kultuurikesk-
konda ja -praktikaid tajuvad ja teadvustavad.¹⁰⁸ Edward Bruner on seletanud kogemuse mõiste lahti oma sissejuhatuses kogumikule „Anthropology of Experi-
ence“ (1986). Bruneri järgi ei tähenda kogemus ainult aistinguid, vaid ka tundeid ja ootusi.¹⁰⁹ Kogemus on personaalne, see viitab aktiivsele minale – inimesele, kes mitte ainult ei osale tegevuses, vaid ka mõjutab seda. Paraku saame me kogeda ainult iseenda elu, me ei saa kunagi päriselt mõista teise inimese kogemust. Me saame üksnes tõlgendada teise inimese kogemuse väljendusi (*expression*), mis

¹⁰⁸ Kogemuse antropoloogia lähtub saksa filosoofi Wilhelm Dilthey (1833–1911) herme-
neutilisest lähenemisest, mille järgi tegelikkus eksisteerib inimese jaoks vaid sisemise koge-
muse teel saadud „teadvusefaktidena“, mis pole üksnes kognitiivsed, vaid ka tahtelised ja
emotsionaalsed. Dilthey arutlus keskendub kolmele ontoloogilisele elemendile – objektiivne
reaalsus (kõik see, mis toimub väljaspool tõlgendavat isikut), kogemus (kuidas indiviid seda
reaalsust tajub ja mõtestab) ning väljendused (kuidas kogemust välismaailmale esitatakse)
(Bruner 1986; Walton 1993; eesti keeles vt Tool 2009; Dilthey 2018).

¹⁰⁹ Inimese kogemus sisaldab alati mingil määral nii minevikus kogetut kui ka ootusi tuleviku
kogemuste osas (Desjarlais, Throop 2011: 88).

võivad esineda käitumuslike reaktsioonide, sotsiaalsete ja religioosete rituaalide, materiaalse kultuuri või tekstide näol. Kogemuse ja selle väljenduse vahekord on dialoogiline ja dialektiline: me mõistame teiste inimeste kogemusi ja nende väljendusi, lähtudes omaenda kogemustest ja enesemõistmisest, kuid samas on meie sisemise kogemuse struktureerinud teatud kultuurikonventsioonid või ühiskondlikud narratiivid. (Bruner 1986: 4–6) See kehtib nii uuritavate kui ka uurija suhtes. Nagu Bruner rõhutab, toimib kogemuse väljenduste tõlgendamine kahel erineval tasandil: inimesed, keda antropoloogid uurivad, tõlgendavad oma kogemusi ennast ühel või teisel viisil väljendades ja antropoloogid omakorda tõlgendavad neid väljendusi välitööde põhjal oma auditooriumile. Keskendumine kogemuse väljendustele võimaldab antropoloogil kasutada analüüsiüksuseid, mille on üldisest eluvoolust välja sõelunud mitte uurija, vaid inimesed ise. Selle asemel et antropoloog suruks kultuurile peale kategooriaid, mis sõltuvad ühest või teisest teoreetilisest paradigmat, jätab ta uurimisele tulevate teemade määramise uuritavatele endile. Etnograaf saab neid väljendusi vaadelda ja tal on võimalik need üldisest kultuurivoost isoleerida. Bruneri järgi on kogemuse väljendused loomulikult aset leidvad tähendusüksused, mis esinevad kõrgendatud aktiivsuse perioodidena, mil ühiskonna toimimise eeldused on kõige enam näha, mil kultuuri tuumväärtused on selgelt väljendatud, ja mil sümbolism on kõige ilmsem. (Bruner 1986: 9–10)

Bruner viitab siinkohal Victor Turnerile, keda peetakse kogemuse antropoloogia rajajaks. Turneri arvates on sellisteks kõrgendatud aktiivsuse perioodideks eelkõige inimese üldisest eluvoolust eristuvad ja selgelt piiritletud sündmused, mitte aga niivõrd tema igapäevased harjumuslikud tegevused. Turner rõhutab, et kogemus seisneb rutiinist väljumises, mis sunnib inimest end väljendama rituaalide, teatrietenduste, ballaadide või lugude vahendusel. Ta näeb kogemust alguse, keskpaiga ja lõpuga sündmusena, mille on indiviidi refleksioon lõiganud igapäevaelust välja. Ehk kogemuse voog peatatakse pidevalt refleksiooni tõttu ja selle tulemusel räägivad inimesed sellest, mis on nende elus kõige tähendusrikkam. Mõned neist erelistest kogemustest on isiklikud, teised jälle inimrühmi ühendavad (Bruner 1986: 9–13; Turner 1986: 35–36).

Et eristada kogemust igapäevasest eluvoolust, teeb Turner vahet „kogemusvoo“ (*mere experience*) ja „erilise kogemuse“ (*an experience*) vahel.¹¹⁰ Kui kogemusvoog on „sündmuste passiivne talumine ja aktsepteerimine“, siis „eriline kogemus“ on inimese tajus muust elust eristuv sündmus, mis „tõuseb esile mööduvate tundide ja aastate ühtlases voos nagu kivi zen-liivaaias“ (Turner 1986: 35).¹¹¹ Clifford Geertz, kes lähtus oma kultuuri-kui-teksti lähenemisest, arvab aga, et „kogemusvoogu“ üldse ei eksisteerigi, sest kogemus on alati toimunu reflekstiivne taasesitus. Tema arvates on kogemuse keskmes tõlgendus: see on mööda läinud hetk, nii nagu me seda mäletame ja teistele esitame. (1986: 380; vt ka Throop 2003: 225–226)

¹¹⁰ Terminite eestikeelsed vasted pärinevad Salmi-Niklander 2009: 23–24.

¹¹¹ „[...] like a rock in a Zen sand garden, stands out from the evenness of passing hours and years“ (Turner 1986: 35).

Vastukaaluks neile kahele vastandlikule lähenemisele kogemuse antropoloogilisel defineerimisel teeb Throop ettepaneku mõista kogemust vähem jäigana. Thoorpi arvates ei peaks kogemuse defineerimisel olema vaid kaks valikut: kas kogemus on kui lõputu kultuurivoog või on see kui tõlgendatud sündmus ehk kas tegemist on eelrefleksiivse või refleksiivse kogemusega. Pigem võiks kogemuse mõiste sisaldada kogu defineerimise ulatust. Throop pooldab kogemuse mudelit, mille eesmärk on integreerida omavahel „ajavoo vahendamatus ja refleksiivse hinnangu vahendatus“. (2003: 233) Ja see tähendab, et ka see, kuidas ja millal kogemust analüüsitakse, võib olla väga varieeruv. Throop leiab, et on suur erinevus selles, kuidas inimene tajub maailma olukorras, kus ta on tegevusega täielikult hõivatud, ja kuidas ta seda tajub siis, kui ta selle üle mõtiskleb või seda meenutab. Seega ühendab Throopi kogemuse mudel erinevaid antropoloogilise kogemuse mõiste osi, rõhutades võimetust mõistet üheselt defineerida ja vajadust mõiste vastuolulisusega arvestada. Throopi arvates mõjutab selline paindlik kogemuse määramine ka metodoloogilist lähenemist:

Seega rõhutab see mudel, et tähtis on kasutada metodoloogilisi strateegiaid, mis täiendavad selgelt retrospektiivsete hinnangute – meenutuse vormis tähenduseotsingute, mis kerkivad *tihtipeale* esile intervjuude, küsimustike ja teiste sarnaste infokogumise viiside kontekstis, mille puhul selgesõnaline reflekteerimisprotsess annab *sageli* kogemusele tervikliku ja kindla kuju – kogumist selliste strateegiatega nagu video salvestamine ja/või argielu süstemaatiline vaatlemine, mis keskenduvad *paljuski* eelrefleksiivse, reaalses toimuva sotsiaalse tegevuse jäädvustamisele. (Throop 2003: 235, kursiiv originaalis)¹¹²

Niisiis võib kogemust leida erinevatel individuaalse ja kollektiivse teadvuse tasanditel ning etnograaf võib sellele ligi pääseda, kasutades erinevaid metodoloogiaid, näiteks intervjuusid, osalusvaatlust või filmimist. Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm võib sisaldada mitmeid metodoloogilisi komponente: üks ja sama film võib representeerida indiviidi kogemust erinevatel tasanditel, see võib vahendada nii eelrefleksiivset kogemust igapäevastest harjumustest (vaatlus) kui ka refleksiivset kogemust mõnest olulisest sündmusest (intervjuulõigud).

Selline arusaam kogemusest on olemuselt fenomenoloogiline.¹¹³ Fenomenoloogia on aidanud antropolooge „mõtestada ümber, mida tähendab olla inimene,

¹¹² „[...] what this model thus highlights is the importance of employing methodological strategies that complement the collection of explicitly retrospective assessments – in the form of the recollective meaning seeking that *often* emerges in the context of interviews, questionnaires and other forms of elicitation that depend upon those explicit reflective processes that *tend* to give coherence and definite form to experience – with strategies such as the video taping and/or systematic observation of everyday interaction that focuses upon capturing the *often* pre-reflective, real-time unfolding of social action.“ (Throop 2003: 235)

¹¹³ Fenomenoloogia on filosoofiline distsipliin, millele pani aluse saksa filosoof Edmund Husserl (1859–1938). Husserl nägi fenomenoloogias radikaalselt erinevat viisi filosoofiaga tegelemiseks. Ta soovitas uurida seda, mis ilmub teadvuse ette, nii nagu see ilmub, vabana traditsioonist või argimõistusest tulenevatest eelarvamustest ja suhtumistest. Fenomenoloogia ei arenenud kunagi ühtseks koolkonnaks või mõttevooluks. Husserli järgijatel (Martin

omada keha, kannatada ja terveda ning elada teiste keskel“ (Desjarlais, Throop 2011: 88).¹¹⁴ Fenomenoloogilise antropoloogia seisukohalt on üks olulisemaid mõisteid kehastus või kehalisus (*embodiment*).¹¹⁵ Keha pole mitte ainult objekt või tekstilaadne üksus, mida saab uurida, mõõta, inspekteerida, hinnata. See on elav entiteet, mille abil ja mille kaudu me maailma aktiivselt kogeme. Teisisõnu on meie teadvus kehastunud, meie tegevustel, aistingutel, tunnetel ja mõtetel on kehaline lähtepunkt – keha on inimese kogemuse ja olemasolu alustala.

Fenomenoloogilisest perspektiivist vaadatuna nähakse elavat keha eksistentsiaalse nullpunktina, kust lähtuvad meie erinevad maailmaga suhestumise viisid – kas siis sotsiaalsed, sündmuslikud või füüsilised (Desjarlais, Throop 2011: 89).¹¹⁶

Fenomenoloogilise antropoloogia jaoks on kehastus või kehalisus pinnaks teineteise mõistmisele. Kehalisus on see ühisosa, mis võimaldab ära tunda teiste inimlikkuse ja vahetu intersubjektiivsuse; see on maailma uurimise viis, kus

Heidegger, Emmanuel Levinas, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty jt) olid erinevad arusaamad, mis on fenomenoloogia ja kuidas seda praktiseerida. Kuid neile kõikidele on omane huvi inimliku kogemuse vastu kogu selles rikkuses ja vabana kultuuri poolt peale surutud moonutatavatest tõlgendustest. Seetõttu peetakse fenomenoloogiat pigem meetodiks kui filosoofiliseks süsteemiks. See on meetod, millega saab uurida, kuidas teadvus (nii uurija kui uuritava oma) tajub sündmusi, asju ja probleeme nii, nagu need on, proovides fenomene seletada neist endist lähtudes, mitte aga taandades neid millelegi nende suhtes välisele. Fenomenoloogia on kriitiline positivistliku mõtlemise suhtes, väites, et kõik teadmised on läbi imbunud ning tekkinud indiviidi elatud ja subjektiivselt kogemusest ning seetõttu on objektiivsuse empiirilisel konstrueeritud ja seda ei tohi võtta iseenesestmõistetavalt. (Čargonja 2013; vt ka Viik 2009)

¹¹⁴ „[...] to reconfigure what it means to be human, to have a body, to suffer and to heal, and to live among others.“ (Desjarlais, Throop 2011: 88)

¹¹⁵ Eestikeelsetes fenomenoloogiaalastes tekstides on kasutatud ingliskeelse termini *embodiment* vastena mõisteid „kehalisus“ (Veismann, Trigel 2008; Oras 2008; Lotman 2011; Lakoff, Johnson 2011), „kehastus“ (Noormets 2011; Annist *et al.* 2017; Drakos 2010); „kehastumine“ (Veismann, Trigel 2008); „kehastamine“ (Saro, Toome 2019) ja „kehapõhisus“ (Vainik, Orav 2009; vt ka Lakoff, Johnson 2011). Mina kasutan oma töös nii terminit „kehastus“ kui ka „kehaline“. Kuigi ainuke eestikeelne põhjalikum antropoloogia käsiraamat (Annist *et al.* 2017) eelistab mõistet „kehastus“, nõustun ma keeleteadlaste Ene Vainiku ja Heili Oravaga (2009: 831), et kausatiivse sufiksiga *-sta* võib kaasneda mulje, „nagu muudetakse kehaliseks midagi, mis seda algupäraselt ei ole olnud“, samas kui fenomenoloogilise lähenemise idee on ikkagi selles, et inimkogemus on oma loomult kehaline, kehalisus pole sellele kunstlikult lisatud. Täpse vaste leidmise teeb veelgi keerulisemaks see, et eestikeelses fenomenoloogiaalases kirjanduses on hakatud järjest süstemaatilisemalt eristama „keha“ mõistet „ihust“, mis järgib Husserli eristust mõistete *Körper* ja *Leib* vahel. Kui „keha“ viitab objektistatud kehakäsitlusele, see on reaalne ja füüsiline keha teiste jaoks, siis „ihu“ kannab endas mõtet elavast, tajuvast, kogevast ja mõtlemisvõimelisest elatud kehast (Bohl 2009: 275–276; Noormets 2011: 283–286).

¹¹⁶ „From a phenomenological perspective, the living body is considered the existential null point from which our various engagements with the world – whether social, eventful, or physical – are transacted“ (Desjarlais, Throop 2011: 89).

etnograafiliste instrumentidena kasutatakse nii kehalist kui ka intellektuaalset tundlikkust. (Katz, Csordas 2003: 278)¹¹⁷

Ja siin jõuame tagasi etnograafilise filmi juurde, sest film on meedium, millel on olemas väljendusvahendid inimeste kehastunud kogemuse uurimiseks ja representeerimiseks. Nagu kirjutavad Barbash ja Taylor, on film „olemuslikult fenomenoloogiline meedium“, sest sel on ainulaadne võime kutsuda esile inimlikku kogemust, anda edasi seda, kuidas tegelikult tundub elada maailmas (1997: 74–75). Kuna film põhineb vaatamisel, kuulamisel ja liikumisel, siis kasutab see enam kui ükski teine meedium või kunstiliik kogemuse väljendamiseks kogemust ennast (Barbash, Taylor 1997: 1).

Ka David MacDougall (2006: 2–6) peab filmi eelkõige fenomenoloogiliseks meediumiks. Tema jaoks ei ole visuaalsed kujutised sarnased mitte niivõrd keelele, kui võrd kehalisele kogemusele ja seetõttu on õigustatud termini „kehalised kujutised“ (*corporeal images*) kasutamine. Filmikujutiste (ja ka fotode) kehalisus ei avaldu üksnes selles, kuidas inimesi filmides kujutatakse, vaid ka selles, kuidas autor neid kujutisi loob ja kuidas vaataja neid vastu võtab. MacDougall leiab, et see, kuidas inimene oma nägemist juhib ja milliseid teadmisi ta nägemise ja teiste meelte abil saab, on väga organiseeritud ja paljuski ettemääratud. See, mida inimene märkab ja oluliseks peab, ei sõltu üksnes tema teadlikest, mõtlemise teel tehtud valikutest, vaid ka tema kultuurilisest taustast ja isegi bioloogilisest ülesehitusest: inimene näeb küll kontseptuaalselt, metafoorselt ja lingvistiliselt, kuid ta näeb ka otseselt – füsioloogiliselt. Nende kahe erineva nägemisviisi vahel on pidev vastastikune pingeline. Ümbritsevat vaadeldes juhivad meie nägemist kultuurilised ja isiklikud eelistused, kuid samal ajal mõjutab neid eelistusi meie nägemistaju – „teadmine kui tähendus“ (*knowledge as meaning*) on püsivas vastastikusel suhtel „teadmise olemise läbi“ (*knowledge of being*). Seega on füsioloogiline nägemisvõime ja inimese loodud tähendus omavahel sõltuvuses: tähendus vormib nägemistaju, kuid samas võib ka taju tähenduse ümber kujundada. See kehtib samaväärselt nii tegelikkuse vaatlemise, filmimise kui ka kellegi teise poolt tehtud visuaalsete kujutiste vaatamise kohta.¹¹⁸

¹¹⁷ Thomas Csordase kultuurifenomenoloogia toetub Merleau-Ponty taju fenomenoloogiale (2002), mis väidab, et „kõik inimese teadvuse aktid on seotud subjekti algse ja põhimõttelise kehalisusega“ (Viik 2009: 222). Kultuurifenomenoloogia proovib sünteesida vahetatud kehastunud kogemust kultuuriliste tähenduste paljususega. Kui kehastus on meie eksistentiaalne tingimus, mille puhul keha on subjektiivne allikas või intersubjektiivne kogemusalus, siis kehastuse vallas tehtavad uurimused ei ole kehast *per se*, vaid pigem kultuurist ja kogemusest kehalise eksistentsi seisukohalt. (Noormets 2011: 713–714) Merleau-Ponty taju fenomenoloogia on mõjutanud ka paljusid teisi fenomenoloogilist lähenemist viljelevaid antropolooge ja filmitegijaid (nt Michael Jackson, Paul Stoller, David MacDougall).

¹¹⁸ Sõna „nägemine“ on mitmetähenduslik ja võib tähistada erineva aktiivsuseastmega nägemise viise: termin „nägemine“ (*seeing*) viitab passiivsele ja impersonaalsele tegevusele; „vaatamine“ (*looking*) eeldab aga tahteakti, mis on rohkem valiv ja mille eesmärk on otsida tähendusi. Loomulikult on kaameraga nägemise ja vaatamise eristamine analüütiliselt väga komplitseeritud, sest igasugune kujutis (ka turvakaamera oma) täidab alati mingit eesmärki. (MacDougall 2006: 242) Kuigi nägemise ja filmimise vahel on selged paralleelid, on tegemist

Inimene ei loo tähendusi, ei mõista maailma ainult teadvustatud mõtlemisega, vaid kogu oma keha. Tema tehtud kujutised kannavad endas tema keha jäljendeid – nii tema olemist kui ka tähendusi, mida ta tahab edasi anda. Seega pole visuaalse kujutise jäädvustamine lihtsalt nägemisvõime kaasprodukt – inimese vaateväljas oleva tegelikkuse neutraalne talletamine tehnoloogia abil. Pigem on jäädvustatud kujutiste puhul tegemist ühelt poolt isiklikest huvidest ja teiselt poolt meelegaistutest laetud loomeaktidega, mis räägivad meile päris palju oma looja kohta.

Teatud mõttes on need meie kehade peeglid, mis kopeerivad keha kogu tegevust koos selle füüsiliste liigutuste, muutuva tähelepanukeskme ning vastandlike impulssidega korra ja korratuse suunas. Keerulisel konstruktsioonil, nagu seda on film või foto, on animaalne alge. Kehalised kujutised pole mitte ainult kujutised teiste kehadest, need on ka kujutised kaamera taga olevast kehast ja selle suhtest maailmaga. (MacDougall 2006: 2–3)¹¹⁹

Niisiis on fenomenoloogilise lähenemise juures äärmiselt tähtis roll refleksiivsusel – uurija või filmitegija eneseteadlikkusel, millega ta analüüsib omaenda mõju uurimisprotsessile. Jay Ruby arvab, et refleksiivsus on etnograafilise filmi tegemisel võtmetähtsusega ja see on samatähenduslik „õige“ (*proper*) ja eetilise antropoloogiaga (2000: 167).

Refleksiivsus tähendab, et autor paljastab ettekavatsetult, tahtlikult oma publikule põhilised epistemoloogilised eeldused, mis sundisid teda uurimisküsimusi teatud viisil formuleerima, neile küsimustele teatud viisil vastama ja lõpuks uurimistulemusi teatud viisil esitama. (Ruby 2000: 156)¹²⁰

Kui Ruby nõuab filmi autorilt väga selget ja jõulist filmitegemise põhimõtete demonstreerimist, siis MacDougall arvab, et filmis on refleksiivne mõõde juba iseenesest olemas. Etnograafiline film on oma olemuselt refleksiivne ja subjektiivne, sest see sisaldab alati viiteid autori kohta filmimise hetkel, andes vaatajale aimu, mis toimus filmitava ja filmija vahel nende kohtumise momendil. On olemas terve rida märke, mis aitavad vaatajal mõista, milline on autori positsioon filmitavate suhtes, milline on tema intellektuaalne, füüsiline ja emotsionaalne

erinevate „vaatamise“ viisidega. Vaatamata sellele, kui palju filmitegija üritab reaalsust „lavastada“, jäädvustab kaamera kujutise, mis on tema kehast sõltumatu – teatud osa fotograafilisest kujutisest on paratamatult inimese kontrolli alt väljas. (MacDougall 2006: 3–4)

¹¹⁹ „They are, in a sense, mirrors of our bodies, replicating the whole of the body’s activity, with its physical movements, its shifting attention, and its conflicting impulses toward order and disorder. A complex construction such as a film or photograph has an animal origin. Corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations with the world.“ (MacDougall 2006: 2–3)

¹²⁰ „[...] being reflective means that the producer deliberately, intentionally reveals to his or her audience the underlying epistemological assumptions that caused him or her to formulate a set of questions in a particular way, to seek answers to those questions in a particular way, and finally, to present his or her findings in a particular way“ (Ruby 2000: 156).

vahekord filmitegelastega. Need võivad olla nii kinematograafilised (kaamera kaugus filmitavast, filmimise nurk, kaadrisisene kaamera liikumine, montaaži rütm, filmi ajaline struktuur jne) kui ka sisulised (filmitegelaste reaktsioon kaamera kohalolule, filmitegija ning filmitava vestluse vorm ja sisu). Autori positsiooni avab veelgi filmi iga järgnev episood, võimaldades vaatajal mõista filmitegija ja filmitegelaste vahelise suhte dünaamikat. Neid märke on üksikuna võttes sageli küllaltki raske märgata ja tõlgendada, kuid nende märgatavus, olulisus ja tähendus kasvavad filmiloo arenemise käigus. Ja vaatajal pole võimalik jätta neid märke tõlgendamata, ükskõik kui teadvustatult see siis ka toimuks, nii nagu me ei saa jätta lahti kodeerimata kaaskodanike sotsiaalseid signaale oma igapäevaelus. (MacDougall 2006: 2–3)

MacDougalli arusaamad visuaalse meediumi toimimisest antropoloogilise mõistmise saavutamisel ja edasiandmisel on paljuski sarnased Sarah Pinki omadele. Toetudes eelpool kirjeldatud Throopi kogemuse fenomenoloogilisele mudelile, leiab Pink, et kogemused, mis tekivad etnograafilises filmis näidatud kehastunud kogemuse vaatamisel, ei pruugi ilmingimata viia otseselt kultuuri-ülese mõistmiseni. Pigem võimaldavad need vaatajal jõuda kultuurilisest mõjutatud ehk kultuurispetsiifiliste refleksioonideni, mis lähtuvad tema empaatilisest reageeringust filmis näidatud kogemustele:

Filmilised representatsioonid teiste inimeste kogemustest (mis on samas filmitegija ja filmitavate vahelise kehalise intersubjektiivsuse jäljendid) võivad meis esile kutsuda reaktsioone, mis võimaldavad meil kujutatud inimeste kehalistest kogemustest empaatiliselt aru saada, kuigi me teeme seda omaenda isiklikel ja kultuurilistel tingimustel. (Pink 2007a: 248)¹²¹

Need on seda tüüpi refleksioonid, mida on vaja, et vaataja saavutaks eneseteadliku häälestumise sellele, kuidas uuritavad kogevad ja tajuvad ümbritsevat. Neist ülaltoodud seisukohtadest lähtub ka Pinki propageeritud nn sensoorne etnograafia, kus visuaalsel lähenemisel on kanda oluline roll.

Meeled

Meelelise taju uurimine on tänapäeva antropoloogias oluline valdkond. Meelelise kogemuse uurimise eelduseks on arusaam, et sensoorse taju puhul pole tegemist ainult füüsilise, vaid ka kultuurilise aktiga. Nägemine, kuulmine, kompimine, maitsmine ja haistmine pole üksnes füüsilise maailma kogemise viisid, vaid need annavad ka edasi kultuurile omaseid suhtumisi ja väärtushinnanguid. (Classen 1997: 401)

¹²¹ „Filmic representations of other people’s experiences (which are simultaneously imprints of the corporeal intersubjectivity between filmmaker and film subject) can invoke in us responses that enable us to empathetically comprehend the embodied experiences of those represented, even though we do so on our own personal and cultural terms.“ (Pink 2007a: 248)

Sarah Pink jagab meelelise kogemuse uurimisega tegeleva antropoloogia kaheks: algupäraseks meelte antropoloogiaks (*anthropology of senses*) ja uuemaks sensoorseks antropoloogiaks (*sensory anthropology*) (Pink 2010). Meelte antropoloogia puhul on tegemist eelkõige võrdleva lähenemisega, mille eesmärk on uurida meelelise kogemuse mustreid eri kultuurides, selgitades välja erinevatele meeletajudele omistatud tähendused ja tähtsus (Classen 1997: 407).¹²² Sensoorse antropoloogia esindajad näevad aga oma tegevuses pigem püüet meelelise taju teooriatele toetudes antropoloogiat ümber mõtestada ja nende eesmärk pole tegeleda eksklusiivselt meelte uurimisega. Nende propageeritud metodoloogia ehk nn sensoorne etnograafia (*sensory ethnography*) lähtub arusaamast, et aistingud on olemuslikult seotud sellega, kuidas me teiste inimeste elusid uurime, mõistame ja representeerime. Sensoorne etnograafia on refleksiivne ja kogemuslik protsess, mille kaudu luuakse mõistmine ja akadeemilised teadmised. Kuigi sensoorne etnograafia rõhutab aistingute olulisust, pole selle eesmärk ainult tegeleda sensoorse ehk meelelise kogemuse uurimisega, pigem on isegi olulisem leida uusi ideid mõistmaks, mida etnograafia kui metodoloogia endast kujutab. (Pink 2009: 7–10)¹²³

Oluline on uurija lähtekoht, tema tegutsemisviis ja hoiak maailma seletamisel, mille aluseks on loobumine arusaamast, et mõistus ja keha, mina ja teine, on üksteisest lahutatud. Laenates mõiste sensoorse antropoloogia ühelt pioneerilt Paul Stollerilt – see on „meeleline uurimistö“ (*sensuous scholarship*).

Meeleline uurimistö on lõppude lõpuks pea ja südame ühendamine. See on enda avamine maailmale – tervitus. Selline kehaline külalislahkus on suurte õpetlaste, kunstnike, poetide ja filmitegijate saladus, kelle kujutised ja sõnad äratavad meis taas tundlikkuse. (Stoller 1997: xviii).¹²⁴

¹²² Lääne kultuuris eristatakse traditsiooniliselt viit meelt: nägemis-, kuulmis-, haistmis-, maitsmis- ja kompimismeel. Viimaste teaduslike hinnangute järgi eksisteerib aga vähemalt kümme meelt, kuid neid võib olla ka kuni 33. Mõnes ühiskonnas on aga nende asemel või neile lisaks ka teised meeled, nagu näiteks tasakaal. See, et sensoorsed kategooriad on otseselt seotud kultuurispetsiifilise tajuga, ilmneb selgelt Nigeerias elavate hausade juures, kes eristavad kahte meelt: üks on nägemine ehk „gani“, teine on „ji“, mis sisaldab kuulmist, haistmist, maitsmist, kompimist, mõistmist ja emotsionaalset tunnet, justkui kõik need erinevad meeled oleksid üks tervik. (Howes 2013)

¹²³ Meelte antropoloogia ja sensoorse antropoloogia esindajate erinevast arusaamast aistingute kohast teaduses vt Pink 2010; Howes 2010; Ingold 2011.

¹²⁴ „[...] sensuous scholarship is ultimately a mixing of head and heart. It is an opening of one's being to the world – a welcoming. Such embodied hospitality is the secret of the great scholars, painters, poets, and filmmakers whose images and words resensualize us“ (Stoller 1997: xviii).

Stoller näitab, kuidas sensoorne sukeldumine kultuuri aitab uurijal jõuda väga oluliste tähelepanekute ja arusaamadeni. Pärast pikaajalisi välitöid Nigeris elavate songhaide juures hakkas ta tasapisi aru saama, et pole võimalik eristada mõtlemist tundmisest ja tegutsemisest, sest need on lahutamatu seotud. Ja nii lasi ta Nigeri vaatepildidel, lõhnadel ja maitsetel endasse tungida. Selline põhimõtteline arusaam „epistemoloogilisest alandlikkusest“ õpetas talle, et maitsmis- ja kuulmismeel ning lõhnataju on songhaide jaoks sageli palju olulisemad kui nägemismeel, mis domineerib läänelikus maailmas. Songhaide arvates saab suguvõsa maitsta, nõidu lõhna järgi tuvastada ja surnuid esivanemaid kuulda. (Stoller 1989: 5)

Sarah Pink kasutab näiteks sensoorset etnograafiat selleks, et paremini mõista, „kuidas inimesed kogevad, mäletavad ja kujutlevad“ (2009: 23). Sensoorse etnograafia metodoloogia kombineerib visuaalseid kujutisi, heli ja teksti eesmärgiga selgitada välja ja kutsuda esile sensoorset kogemust või aktiivset meelelist suhestumist, et saavutada uuritavate antropoloogilist mõistmist. Üks institutsioon, kus tegeletakse aktiivselt sedasorti uurimistööga on Harvardi ülikooli juures asuv sensoorse etnograafia labor. Erinevalt Sarah Pinkist, kes arvab, et kirjaliku tekstita pole sensoorne etnograafia kuigi tulemuslik, lähenetakse Lucien Castaing-Taylori juhitud laboris asjale radikaalsemalt. Sensoorse etnograafia laboris kombineeritakse esteetikat etnograafiaga, et uurida neid maailma elusaid ja elutuid dimensioone, mida on kirjaliku tekstiga väga raske, kui mitte võimatu edasi anda. Selle töö tulemusena on valminud terve rida pikaajalistel välitöödel põhinevaid eksperimentaalseid vaatlevaid filme ning paljud audio- ja videoinstallatsioonid. (The Sensory ... i.a)

Visuaalse lähenemise rakendamine sensoorse kogemuse mõistmisel eeldab nii uurijalt kui ka tema auditooriumilt aktiivset kehalist kohalolu analüüsitavas sündmuses. Sarah Pink arvab, et mõlemad uurimisviisid, nii visuaalne kui ka sensoorne, eeldavad teatud arusaama etnograafiast kui uurimismeetodist:

Etnograafia pole mitte niivõrd andmete kogumise meetod kui (ühiskonna, kultuuri ja indiviidide kohta käivate) teadmiste loomise ja representeerimise protsess, mis põhineb etnograafide endi kogemusel. See ei pretendeeri reaalsuse kohta objektiivse või tõese pildi andmisele, vaid selle eesmärk peaks olema pakkuda etnograafide tegelikkusekogemustest versioone, mis annavad võimalikult tõetruult edasi teadmiste loomist võimaldanud konteksti, arutelusid ja intersubjektiivsust. (Pink 2007a: 22)¹²⁵

Pink leiab, et filmi suutlikkus vahendada inimkogemuse teatud meelelisi aspekte tuleneb sellest, et vaataja suhestub ekraanil nähtava sensoorse keskkonnaga, toetudes isiklikule kehalisele kogemusele analoogsest olukorrast. Tegemist on filmitegelase ja vaataja vahelise empaatilise suhtega, mille vahendaja on filmitegija, kes oma kinematograafiliste valikutega annab edasi omaenda aistinguid filmimise hetkel. Filmil on potentsiaal toimida inimese närvisüsteemile vahe- tumalt kui kirjalikul tekstil ja seetõttu on filmi vahendusel võimalik luua vaataja ja filmitegelase vahel omamoodi psühholoogiline ja somaatiline teineteise- mõistmine. (Pink 2006: 51)

Niisiis pole visuaalne tehnoloogia sobiv vahend aistingute jäädvustamiseks, analüüsimiseks ja edasiandmiseks mitte seetõttu, et kaamera võimuses on salvestada inimese sensoorset kogemust otse ja objektiivselt. Ainult visuaalse

¹²⁵ „Rather than a method for the collection of data, ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographers' own experiences. It does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences of reality that are loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced.“ (Pink 2007a: 22)

info mehhaanilisest või tehnoloogilisest jäädvustamisest ei piisa, filmitegija peab ise vaadeldavas kogemuses aktiivselt osalema. Ta peab võtma refleksiivse hoiaku: et mõista konkreetses sündmuses aset leidnud meelelist kogemust, peab ta üritama aru saada, kuidas filmitavad inimesed selles olukorras tegelikkust füüsiliselt ja psühholoogiliselt tajuvad ning kuidas selle tajukogemuse loomises osalevad mälestused varasematest kogemustest. Filmitegija ei saa kogeda konkreetses sotsiaalses situatsioonis tajutavaid aistinguid täpselt samamoodi, nagu neid kogeb uuritav indiviid, ta võib üksnes ette kujutada või tunnetada, millises sensoorses keskkonnas see inimene on, toetudes selleks omaenda aistingutele ja meenutades oma varasemat kogemust mõnest sarnasest situatsioonist. Tegemist on konstruktsiooniga, kus kujutlusvõimet rakendades püütakse luua vastavus uurija ja uuritava kogemuste vahel. Samasuguse mõistmisprotsessi peaks läbi tegema ka publik, et mõista filmitegelaste meelelist maailma. Sealjuures on oluline, et filmitegija annaks endale aru, kuidas tema eesmärgid ja subjektiivsus osalevad filmitavate sündmuste kogemises ja analüüsimises, ning ta peaks seda kajastama ka oma audiovisuaalses representatsioonis. (Pink 2007a; 2009)¹²⁶ Vaatleval etnograafilisel dokumentaalfilmil on seega sensoorse etnograafia seisukohalt suur potentsiaal. Ühelt poolt sobib film inimese meelelise või sensoorse kogemuse uurimiseks ja representeerimiseks ja teiselt poolt pakub see uusi teid antropoloogilise mõistmise saavutamiseks.

MacDougall kardab, et aistingute uurimine võib tuua kaasa ühe soovimatu tagajärje – selle asemel, et esitada inimeste meelelist kogemust integreeritud tervikuna, fragmenteeritakse see erinevateks tajudeks. Etnograafiline kirjandus, mis tegeleb sensoorse taju erinevate vormidega, kipub keskenduma uuritava ühiskonna domineerivale sensoorsele modaalsusele, olgu selleks siis heli, lõhn, maitse või kehaliigutused. Samal ajal keskenduvad teised etnograafid teistele modaalsustele, nagu näiteks koht, aeg, emotsioon, *performance* või visuaalne kunst, pöörates neile sotsiaalse elu aspektidele ebaproportsionaalselt suurt tähelepanu. See võib viia ühiskonna kirjeldusteni, mis vaatamata autori ponnistustele hoida tasakaalu, ei anna edasi terviklikku pilti ühiskonna sotsiaalsest keerukusest. (MacDougall 2006: 60)

Etnograafilise filmi võime visuaalselt väljendada inimese kogemust viitaks justkui sellele, et nägemismeel on peamine kanal, mille abil inimene maailmaga suhestub. Samas on mitmed antropoloogid juhtinud tähelepanu sellele, et lääne ühiskonnas levinud arusaam nägemise domineerimisest maailma kogemisel ei

¹²⁶ Teiste inimeste sensoorse kogemuse mõistmine pole kaugeltki sirgjooneline protsess. Inimeste rutiinseid praktikaid mõjutavad kultuurispetsiifilised tähendused, mida seostatakse teatud lõhnade, helide, puudutuste, maitsete jms. Ja see kultuuriliselt kujundatud sensoorsus võib mõjutada nende võimet üksteistest aru saada. Etnograafi tee teiste inimeste sensoorse kogemuse mõistmiseni nii tema enda ühiskonnas kui ka kultuuriüleselt on väga keeruline. See on raskesti saavutatav isegi heade kultuuriliste teadmiste olemasolul ja see ei pruugi alati põhineda nägemismeel. Informantide sensoorsest kogemusest aru saamine on võimalik pikaajalisel osalemisel nende eludes. Samuti on oluline, et etnograaf prooviks pääseda juurde nii inimeste eelrefleksiivsele kogemusele kui ka tähendustele, mida inimesed neile kogemustele reflekteerimise käigus omistavad. (Pink 2006: 47)

vasta tegelikkusele. Tim Ingold (2000), kes toetub aistingute bioloogiliste teooriatele, väidab, et sensoorse kogemuse erinevad modaalsused on tegelikult eristamatud. Seda arvamust toetavad uuringud, mis näitavad, kuidas tänapäeva lääne ühiskonna kodude ja haiglate kontekstis mängivad inimeste kogemuses, identiteedi konstrueerimises ja mälestustes olulist rolli helid, lõhnad ja maitseid (Pink 2006: 45).

Näiteks Michael Taussigi (1993) arvates on inimeste igapäevast tajukogemust võimalik mõista, kui keskenduda nende kompimismeelele. Ta toetub oma käsitluses saksa filosoofile ja kultuurikriitikule Walter Benjaminile, kes arutleb taktilisuse ehk kompimismeele olulisuse üle inimese elus, tuues näiteks arhitektuuri: ehitisi võetakse vastu pigem neid kasutades kui neid vaadates, sest selline „taktiline retseptsioon ei toimu mitte nii väga tähelepanu kui harjumuse teel“ (Benjamin 2010: 141).¹²⁷

Ka MacDougall (1998: 50–51) leiab, et nägemis- ja kompimismeelel on omavahel seotud. MacDougalli arvates jagavad kompimine ja nägemine sama „kogemuslikku välja“. Nägemine ja katsumine pole küll üks ja sama, kuid nad pärinevad samast kehast ja neil on kattuv funktsioon – enamikku sellest, mida saab näha, saab ka katsuda. See tähendab, et inimene suudab katsuda silmadega, sest pindade kogemine sisaldab nii katsumist kui nägemist, üks meel tuletab pinna omadusi teise meele abil. MacDougall rõhutab erinevate meelte lahutamatus ning väidab, et filmil on sünesteetiline võimekus esile kutsuda multisensoorest kogemust: meeled ei ole lihtsalt eraldiseisvad, teatud sünesteetilist tõlget võimaldavad abivahendid, vaid omavahel ühendatud süsteem, kus tajuväljaks on kogu inimese keha. Ka filmitegemine ja -vaatamine eeldab terve keha reageerimist maailmale. Tulemuseks on tekstuuride ja vormide kogemine, mida pole võimalik teha abstraktsel, keha ja maailma vastasmõjust sõltumatul viisil, sest „maailm ei ole filmitegijast ja vaatajast lahus, vaid nende ümber ja nende sees“ (1998: 50, kursiiv originaalis).¹²⁸

Need ülaltoodud seisukohad esindavad arusaama, et meeled on omavahel vältimatult seotud ning puudutus, maitse, lõhn ja ka nägemine on kultuuri ja mälu varaaidad. Selles mõttes on sensoorne kogemus kui kehastunud aistingud, mis on omavahel eristamatult seotud ja kultuuriliselt konstrueeritud tajukategooriate kaudu defineerimata, sarnane sellele, mida Turner kutsus „kogemusvooks“ ja mille Throop sõnastas ümber „ajavoo vahendamatusseks“ (2003: 235).

Loomulikult saab inimeste sensoorset kogemust mõista ka analüüsides nende suulist narratiivi. Selline intervjuupõhine etnograafia annab etnograafide juurdepääsu informantide eelrefleksiivsete kogemuste verbaliseeritud tõlgendustele, võimaldades tal nii empaatia kui kujutlusvõime kaudu saavutada informantide

¹²⁷ Benjamini eeskujul küsib Taussig, kas me teame, kus asuvad hoone toad ja koridorid, sellepärast, et me oleme näinud hoone projekti, või hoopis seetõttu, et me kasutame neid, et me puudutame neid oma kehaga. Taussig leiab, et selline nägemisele omane taktilisus võib olla meie ruumiliste teadmiste seisukohalt palju olulisem kui see nägemine, mis ei ole seotud kombatavusega. (Taussig 1993: 26)

¹²⁸ „The world is not apart from, but around and *within* the filmmaker and viewer“ (1998: 50).

mõistmise. Kuid nagu näitab Sarah Pink, tõstaks see sõnad teistest kogemuse väljendamise viisidest kõrgemale. Pink toob näiteks omaenda etnograafilised välitööd, milles ta uuris inimeste suhet oma kodude sensoorse keskkonnaga, kasutades selleks nn videotuuri meetodit (*video tour method*) (Pink 2004; 2006; 2007a; 2007b). Oma kogemuse põhjal usub ta, et kui rääkimise kõrval filmida informantide käitumist, näiteks seda, kuidas nad oma kodu tutvustavat ringkäiku teevad, siis on võimalik lisaks sõnalisele narratiivile avada kogemust ka audio-visuaalselt, näidata informantide reageerimist helidele, lõhnadele ja tekstuuridele. Filmimine aitab etnograafil paremini mõista sensoorse kogemuse eelrefleksiivset konteksti: sõnad võivad anda küll aimu inimese kogemusest, kuid etnograaf ei peaks ainult neist sõltuma, sest on olemas veel terve rida kehalisi tajusid, mis osalevad sensoorse kogemuse loomisel ja väljendamisel. Videokaamera kasutamine välitöödel aitas Pinkil jäädvustada selliseid briti koduperenaiste sensoorse kogemuse väljendusi nagu kehalised tegevused (esemete puudutamine või silutamine), verbaalsed ütlused ja kirjeldused, näoilmed ning filmikujutised esemetest ja protsessidest, mis on sensorsete kogemuste metafooriks (küünlad, õlid, parfüümid ja ruumid). Need erinevad sensoorse kogemuse representeerimise viisid aitavad ka kogemust erineval viisil määratleda, näiteks eristades „kogemusvoo“ igapäevasest argielust esiletõusvast „erilisest kogemusest“ ja need omakorda suuliselt reflekteeritud kogemusest. Video kasutamine aitas Pinkil arendada välja metodoloogiat, mis ei piirdunud intervjuude tegemisega ja oli enam kui lihtsalt jutupõhine lähenemine fenomenoloogilisele uurimistöele. (Pink 2004)

Samas hoiatab Pink, et kui sensorset kogemust representeerida lihtsalt etnograafilise filmina, olgu siis kas sündmusi vaatleva või intervjuudel põhineva filmina, sõltub kogemuse mõistetavaks tegemine ainult visuaalsetest metafooridest, helist ja tegelaste ütlustest. Selline representatsioon ei teoretiseeri meeltevaheliste suhete üle. Pink leiab, et tema videomaterjal näitab küll koduperenaise suhet oma koduga, kuid selleks, et sellest audiovisuaalsest materjalist päriselt aru saada, peab teadma autori teoreetilisi seisukohti. Ainult etnograaf ise, toetudes sensoorse kogemuse eristamatuse teooriale, saab oma videomaterjalist välja lugeda, kuidas informant tajub maja koristamisega seotud sensoorse kogemuse suhet erinevate materiaalse ja tehnoloogiliste aspektidega oma kodus. Seega ei paku Pinki arvates etnograafiline film kui eraldiseisev audiovisuaalne dokument vaatajale antropoloogilist perspektiivi ning tema arvates on kõige mõistlikum kombineerida omavahel filmimaterjali ja teoreetilist teksti. Nagu eespool juba näidatud, tähendab see Pinki arvates multimeedia tekstide loomist, mis kasutaksid nii visuaalset metafoori kui ka teoreetilist argumentatsiooni. Nii on võimalik esitada antropoloogilisi väiteid sensoorsest kogemusest, teadmistest ja mälestustest viisil, mis kasutavad ära nii etnograafilise filmi kui ka antropoloogilise teksti võimalused. Eesmärk on aru saada uuritavate sensoorsest kogemusest, tuues samas selgelt välja antropoloogilise teooria, mis on selle mõistmise aluseks. (Pink 2006: 54–58)

David MacDougall aga on seisukohal, et ka üksnes filmiga on võimalik edasi anda antropoloogilist mõistmist sensoorsest kogemusest. See, et filmis pole selle teoreetilised lähtekohad selgelt välja toodud, ei tähenda, juskui need puuduksid.

Etnograafilise filmi tegemine ise võib toetuda mingile kindlale sensoorsust käsitlevale teooriale. Ta toob näitena sellesama teoreetilise seisukoha, et sensoorne kogemus on inimese jaoks integreeritud tervik ja see pole fragmenteerunud erinevateks selgesti eristuvateks aistinguteks. Kui ta filmis Indias Doon Schooli internaatkoolis (MacDougall 2000), märkas ta, et esemed, mida õpilased igapäevaselt kasutavad, omandavad erilise aura, mis kasvab vastavalt kasutamiskordade ja esemete hulga suurenemisele. MacDougalli arvates on seda aurat selgelt tajuda roostevabast metallist toidunõude puhul.

Iga ese – sajad taldrikud, tassid, pudrukaunid, serveerimisnõud, kannud, noad, kahvlid ja lusikad – on tehtud samast kõvast terasest, mis tekitab iseloomulikke kumedaid toone ja kolksatusi. Selle pinnad on jäigad ja sealt peegeldub söögikord söögikorra järel vastu poiste koolivormi sinakas värv ja laelampide fluorestseeruv valgus. Paratamatult jõuab materjali tugevus ja kalkus poisteni otsese füüsilise aistinguna ja jätab kogu söömisprotsessist karmi puhtpraktilise hädavajalikkuse mulje. (MacDougal 2006: 111).¹²⁹

MacDougall (2006: 116) leiab oma filmimise kogemusele viidates, et visuaalantropoloogia võimuses on tuua antropoloogiasse materiaalne maailm, milles kultuur võtab oma kuju. Ja selleks, et korralikult kirjeldada esteetika rolli ühiskonnas, on vaja kasutada „keelt“, mis on sarnane uuritava reaalsuse mitmemõõtmelisusele: on vaja väljendusviisi, mis toimiks visuaalselt, heliliselt, sõnaliselt, ajaliselt ja sünesteetiliste assotsiatsioonide kaudu ka taktiliselt.

Võin omaenda kogemusele toetudes väita, et etnograafiline dokumentaalfilm sobib vähemalt minu enda jaoks selliseks „keeleks“ paremini kui tekstikesksed sotsiaalse tegelikkuse representeerimise viisid, olgu selleks siis teadusartikkel, monograafia või mingi teksti ja visuaalse kujutise kombinatsioon. Täispikk etnograafiline dokumentaalfilm, mis keskendub pigem „näitamisele“ kui „rääkimisele“, suudab anda edasi inimekogemusele küllaltki sarnast meelelist kogemust. Peale silmaga nähtavale ja kõrvaga kuuldavale sisaldab see kogemus ka kompimis-, haistmis- ja maitsmismeelele kättesaadavaid aistinguid, mida inimese kujutlusvõime on võimeline teatud sünesteetilise tõlgenduse kaudu audiovisuaalsest sisendist esile manama. Just see filmimeediumi audiovisuaalsest realismist tulev meeleline mitmemõõtmelisus aitab vaatajal ekraanil toimuvaga suhestada sensoorsel tasandil ja seetõttu on filmil eriti suur potentsiaal inimest ümbritseva keskkonna mõtestamisel.

¹²⁹ „Every piece – the hundreds of plates, cups, porridge bowls, serving dishes, pitchers, knives, forks, and spoons – is made of the same hard steel, which produces its own distinctive gonglike tones and clashing sounds. Its surfaces are unyielding and reflect back the bluish colors of the boys' uniforms and the overhead fluorescent lights, meal after meal. The strength and obduracy of this material cannot but be communicated as a direct physical sensation to the boys and to inform the whole process of eating with an unrelenting, utilitarian urgency.“ (MacDougal 2006: 111)

Keskkond

Tänu audiovisuaalse kujutise indeksiaalsusele kannavad etnograafilised filmid vaatamata oma fragmentaarsusele jäljendit filmitegelaste elukeskkondadest, mis on inimest ümbritseva loodusliku, tehis- ja sotsiaalse keskkonna tegurite kogumid. Iga selline keskkond on eraldi sensoorne tervik, mis pole konstrueeritud mitte ainult materiaaletest objektidest, vaid ka inimeste tegevustest ja meelelisest kogemusest. See on justkui füüsiline tegevuspaik, mis struktureerib oma liikmete sensorset kogemust, olles samas nendesamade liikmete poolt pidevalt mõjutatud.

MacDougall usub, et mõistmaks paremini indiviidide suhet oma ühiskonnaga, on vaja kogukondi analüüsida kui kompleksseid sensoorseid ja esteetilisi keskkondi. Ta leiab, et selliseid sensoorseid ja esteetilisi keskkondi on otstarbekas nimetada „sotsiaalseteks maastikeks” (*social landscape*), sest nii nagu päris maastikud, on ka inimest igapäevaselt ümbritsev keskkond korraga looduslik ja kultuuriline.¹³⁰ Igal kogukonnal on füüsilised tunnused ja käitumismustrid, mis eristavad seda teistest kogukondadest ning mis on igale selle liikmele kohe äratuntavad. Kuigi kõik kogukonnad eksisteerivad mingi riikliku või globaalse majandus-kultuurilise üksuse raames, on igal kogukonnal oma „eriomane materiaalne signatuur”. (2006: 95–96) MacDougall usub, et ühiskonna igapäevaelu ja formaalsete sündmuste või institutsioonide mõjul välja arenenud esteetiline muster mängib määravat rolli kõikide kogukondade elus, ja ta nimetab seda „sotsiaalseks esteetikaks” (*social aesthetics*). Esteetika ei tähenda siinkohal mitte ilu või kunsti, vaid see on seotud kultuuriliselt struktureeritud sensoorse kogemusega, millel on palju suurem ulatus (hoonete ja väljakute kuju, riiete ja värvide kasutamine, käitumisreeglid, kõne ja žestide stiil, igapäevaelu rituaalid, mis kaasnevad söömise jms tegevusega). See inimkogemuse esteetiline mõõde on oluline sotsiaalne fakt, mida peaks võtma sama tõsiselt kui majanduslikku toimetulekut, poliitilist võimu või religioosseid uskumusi. Inimeste elukeskkond on kultuuriliselt konstrueeritud tegevuspaik, mis peegeldab nii ajaloolisi, majanduslikke ja poliitilisi protsesse kui ka esteetilisi otsuseid, mis mõjutavad otseselt seda, kuidas inimesed elavad ja milliseid valikuid nad teevad. Kuid sotsiaalse esteetika uurimine pole lihtne sirgjooneline protsess. Sotsiaalset esteetikat nii igapäevaelu loominguks kui ka selle üldise foonina saab näidata eelkõige kaudselt. See avaldub erinevates sündmustes ja materiaalsetes objektides, mis võivad olla väikesed ja juhuslikud või igapäevased või siis suured ja erakorralised (MacDougall 2006: 98–108).

Filmitegemine on üks viis, kuidas elukeskkonda või sotsiaalset maastikku uurida. Vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi puhul pole sotsiaalse maastiku ja kultuurile omase sotsiaalse esteetika kajastamine tihti peamine eesmärk, vaid muude temade käsitlemise kõrvalsaadus. Kui kirjalikus tekstis peab autor sotsiaalse keskkonna tutvustamiseks seda tahtlikult muust problemaatikast eraldi

¹³⁰ Maastike seotust inimeste eluga on analüüsinud Tim Ingold, kelle sõnul on maastiku näol tegemist maailmaga sellisel kujul, nagu seda tunnevad seal elavad inimesed, need, kes elutsevad selle erinevates kohtades ja liiguvad mööda neid kohtasid ühendavaid radu (1993: 156).

käsitlema, siis etnograafiline film, mis mingilgi määral näitab inimeste tegutsemist mingis konkreetsetes paigas, annab paratamatult aimu keerulisest suhtevõrgustikust, mis moodustub omavahel seotud materiaalistest objektidest ja kogukondliku elu tegevustest. Isegi juhul, kui filmitegija eesmärk on uurida hoopis mingeid muid küsimusi, tegeleb ta intuiitiivselt ja paratamatult ka sotsiaalse maastiku analüüsimisega. (MacDougall 2006: 59)

Üks viis uurida visuaalselt paigaga seotud sensoorseid kogemusi, on teha seda, lähtudes „kohalooime“ (*place-making*) teooriatest. Fenomenoloogilises lähene-mises mõistetakse mingis „kohas“ olemist kehastunud kogemusena, milles inimese meeleline kohalolu on läbi põimunud füüsilise asukoha ning selle ajaliste ja sotsiaalsete teguritega (Feld, Basso 1996). Filosoof Edward Casey on kirjutanud, et „koht“ on antropoloogide jaoks peamine uurimistöö kontekst.

Etnograaf teeb ju välitöödel märkmeid kohtade kohta, kus ta viibib, ja enda ümber toimuva kohta. Sellest tulenev mõistmine peegeldab keha ja koha – ning nende mõlema ja kultuuri – vastastikust mõju, mis väljendab nii antropoloogi kui ka põliselaniku kogemust. (Casey 1996: 45)¹³¹

Casey väidab, et „koht“ pole ruumist välja lõigatud või ruumile peale pandud, vaid koht ise sisaldab ruumi ja aega (1996: 43–46).¹³² Seega mängib koht kesksel rollil inimese maailmas olemise viisis – me oleme paratamatult ja vältimatult seotud kohaga, kus me viibime.

Sarah Pink (2008) räägibki Casey teooriast lähtudes „kohastatud etnograafiast“ (*emplaced ethnography*), mis keskendub sensoorsele kogemusele, võttes arvesse suhteid kehade, meelte ning keskkonna materiaalsuse ja meelelisuse vahel. Pink rõhutab koha ja etnograafilises uurimistöös osalevate inimeste (nii uurija kui

¹³¹ „After all, the ethnographer stands in the field and takes note of the places he or she is in, getting into what is going on in their midst. The ensuing understanding reflects the reciprocity of body and place – and of both with culture – that is as descriptive of the experience of the anthropologist as of the native“ (Casey 1996: 45).

¹³² Casey vaidleb vastu levinud arusaamale, et inimesed on loonud oma elukeskkonna algselt tühjast ruumist, mis on justkui *tabula rasa*, kuhu kirjutatakse ajaloo ja kultuuri andmed (Casey 1996: 14). Ka Ingold (2000) kritiseerib kultuuri ja looduse vastandamist, mis lähtub arvamusest, et inimtekkeline keskkond on looduslikust selgelt lahus: kui viimane kuulub kõigile mitte-inimestele, siis esimese on loonud inimolendid, kes muudavad looduskeskkonda füüsiliselt oma kultuuripraktikate kaudu. Ingold väidab, et inimesed on osa loodusest, ka nemad on „maailmas“. Nagu ämblik koob endale võrgu või nagu põrnikas, öökull ja rebane leiavad endale kodu tammepuus, niisamuti loomulikult ja instinktiivselt toimub ka inimese elunemine (*dwelling*). Ingold peab vääraks suhtumist, et kuna inimesed suudavad enne millegi ehitamist seda kavandada ja ette kujutada, siis nad seisavad kuidagi väljaspool loodust ja lihtsalt kultuuriliselt korrastavad seda. Selle nn „ehitamise printsiibi“ (*building perspective*) asemel pakub ta välja „elunemise printsiibi“ (*dwelling perspective*). Ingoldi arusaamas on näha ruumi ajaline ja protsessuaalne mõõde: inimesed ei ole oma keskkonnaga seotud kui kõikvõimsad väljasolijad, vaid kui selle koostisosad; pole vahet ehitatud ja mitte-ehitatud keskkonna vahel, sest keskkonda ehitatakse pidevalt.

uuritava) suhte tähtsust. Kaameraga töötav etnograaf võib kohta kasutada uurimistöö kahese konteksti kirjeldamiseks: see on korruga koht, milles me tegutseme, ja koht, mida me uurime. Etnograafidena oleme me „kohastatud“ (*emplaced*), kuid samal ajal üritame aru saada uuritavate kohastamisest ja neist praktikatest, mille kaudu nad kohti pidevalt uuesti moodustavad. Kohta võib võtta kui sündmust või protsessi, midagi, mida pidevalt luuakse ja taasluuakse. Kaameraga töötava etnograafi ülesanne on seda protsessi mõista, eriti seda, millist rolli mängib siin audiovisuaalne kogemus ja meedia. Seega käsitlevad visuaaletnograafid koha loomist ja kasutamist erinevatel tasanditel: esiteks uurides, kuidas informandid kohta loovad; teiseks reflekteerivad etnograafid, kuidas nad koostöös informantidega uurimistöö käigus kohta loovad; ja lõpuks peab etnograaf mõtlema ka sellele, kuidas visuaalteose vaatajad võiksid seda representatsiooni vaadates omakorda tegeleda kohaloomega. Etnograaf, kes soovib mõista teiste inimeste kohaloomet praktikaid, peab proovima aru saada nende „kohastamisest“ (*emplacement*). Pink usub, et audiovisuaalsed representatsioonid annavad vaatajaile võimaluse empaatiliselt suhestuda filmitavate inimestega: kujutada ette ennast teiste inimeste poolt hõivatud kohtades ja mõista neis kohtades kogetud aistinguid. Vaataja ei pruugi tunda täpselt samasuguseid aistinguid nagu filmitegija, ta ei pruugi ka ilmingimata mõista neid samasuguste kultuuriliselt ja biograafiliselt mõjutatud narratiivide kaudu. Sellele vaatamata on tähtis mitte alahinnata visuaalsete kujutiste suutlikkust anda publikule juurdepääs teiste inimeste maailma ja sel viisil mõista nende füüsilist ja emotsionaalset kohastamist. Ka MacDougall nendib, et kohaloomel on filmtegemises väga oluline roll:

Kui etnograafilise filmi tegijad hakkasid oma filme konstrueerima pigem kogemuste kui informatiivsete aruannetena, teadvustasid nad järjest enam, et filmikunst on paljuski seotud kohtade loomisega, kus inimesed orienteeruvad. Kohtadele ja objektidele on omane tuttavlikkus, mis on inimese enesetunnetuse lahutamatu osa. (MacDougall 2006: 257)¹³³

Üks viis, kuidas kohaloomet audiovisuaalselt uurida ja representeerida, on keskenduda liikumisele, eriti kõndimisele. Jo Lee ja Tim Ingold juhivad tähelepanu mitmetele sarnasustele etnograafiliste välitööde ja jalutamise vahel. Nad märgivad, et „ringi kõndimine on sotsiaalse elu igapäevaste praktikate alus“, nagu on see ka „alus suuremale osale antropoloogilistest välitöödest“ (2006: 67). Esiteks võimaldab kõndimine etnograafil häälestuda kohale, kus ta oma uurimistööd läbi viib, aidates tal võimalikult adekvaatselt tajuda seda multisensorset keskkonda. Teiseks saab antropoloog kõndimise teel mõista „teiste marsruute ja liikuvust“ ning näha „kohti marsruutide poolt looduna“. Kolmandaks tekitab teistega koos

¹³³ „Once ethnographic filmmakers had begun constructing their films as experiences rather than informational accounts, they became increasingly aware that cinema is to a large extent involved in the recreation of the places within which people orient themselves. Places and objects possess a familiarity that is integral to a person’s sense of self.“ (MacDougall 2006: 257)

kõndimine erilise sotsiaalsuse, mis haakub etnograafiliste välitöödega, kus uurijad üritavad elada ja liikuda nagu uuritavad (Lee, Ingold 2006: 68–69).

Kõndimisel on selge metodoloogiline väärtus ka filmitegemise seisukohalt. Kui filmida inimeste liikumist eemalt, siis on oht, et filmitavad kahandatakse anonüümseteks tegelasteks, kelle kogemusega on vaataja keeruline suhestuda. Kui aga filmimine toimub kõndides filmitegelase kõrval või temast natuke tagapool, siis on filmis võimalik säilitada olukorra inimlik mõõtkaava ning anda arusaadavalt edasi uuritava ja vaatleja vahelist kaugust (Jhala 2007: 178).

Pink (2007b: 247) leiab, et kõndimine koos filmitavatega suudab tekitada lähedustunde nende kogemusega. See võimaldab kuulda, mida nad arvavad teekonnal läbitud paikadest ja kohatud inimestest, ja tajuda, milline on filmitegija ja filmitava vaheline suhe, kui nad kõrvuti või üksteise järel kõnnivad või seisatavad. Seega võib „koos kõndimine“ kui fenomenoloogiline uurimispraktika aidata etnograafil või filmitegijal paremini mõista, kuidas inimesed tajuvad oma multisensorset elukeskkonda, kuidas nad igapäevaste tegevuste käigus kohti loovad ja kuidas nad „oma keha“ elavad.

Nii nagu osalusvaatlusel põhinevad välitööd eeldavad sageli rohket kõndimist koos informandiga, nii mängib kõndimine olulist rolli ka paljudes etnograafilistes filmides. Tihti sisaldab etnograafiline film episoodi, kus filmi tegelane näitab filmitegijale oma elukeskkonda. Mõnikord jälgitakse kaamera filmitegelase jalutamist eesmärgiga näidata kõndimise rütmi, keha liikumist konkreetsel maastikul. See võimaldab filmis anda edasi uuritavate ja ka filmija kehalist kogemust või „kehalt kehale teadmisi“ (*body-to-body-knowledge*) (Postma 2006: 328; vt ka Postma 1998). Sageli järgneb kaamera filmitegelasele, kes annab ülevaate oma territooriumi piiridest ja tähtsamatest objektidest; enamasti on sel juhul tegemist nii olulise etnograafilise informatsiooni edastamise kui ka omandiõiguse demonstreerimisega (Crawford, Scott 2003; MacDougall, MacDougall 1979).

Kõndimise filmimine on üks lihtsaim ja efektiivseim viis avada vaataja jaoks filmitegelaste materiaalsed, sotsiaalsed ja sensorset tegelikkust ning see võimaldab tegeleda kohaloomega nii informandi, filmitegija kui ka vaataja tasandil (Pink 2007b; 2008b). Sama kehtib ka muude liikumisviiside puhul: kohta saab luua joostes või suusatades, sõites jalgratta või autoga, aerutades ühepuulootsikul või kihutades mootorpaadil jne. Paljudel neil juhtudel on kohalooma protsessi mõistmiseks ja representeerimiseks mõistlik kasutada just filmi.

Mina kasutan oma filmides rohkesti liikumise pealt filmimist kui meetodit, mis aitab vaatajale vahendada filmitegelaste ja minu enda kohaloomet, olgu selleks siis osalemine itelmeeni kütide suusaretkedel (Niglas 2010), seltskondlik patseerimine mööda külatänavaid Siberi eestlaste juures (2011a), liikumine põhjapõdrarakendi (Niglas 2000), jalgratta (Niglas 2004) või autoga (Niglas 2016). Üheks põhjuseks, miks ma pööran liikumisele oma filmides niivõrd suurt tähelepanu, on veendumus, et teekonna käigus on filmitegelased emotsionaalselt avatumad kui paljudes muudes situatsioonides.

Emotsioonid

Visuaalne representatsioon võib pakkuda juurdepääsu ka teistele maailma kogemise viisidele peale aistingute ja kohaloome. Film võib aidata antropoloogidel lahendada probleeme, mis on seotud emotsioonide uurimise ja edasiandmisega, pakkudes uurijale keelt, mis on metafoorselt ja kogemuslikult emotsioonidega sarnane. Film võimaldab erinevalt kirjalikust sõnast kultuurianalüüsis rakendada representeerimisviisi, mis seisneb kogemuse „esilekutsumises“ (*evocation*). (MacDougall 2006: 220–221) Samas ei pruugi teiste inimeste kogemuse vaatamine ekraanil tähendada alati selle kogemuse jagamist. Mõnikord reageerib vaataja kehaliselt teistmoodi, kui on kujutatud filmis. See tähendab, et filmi vaatamisel ei ela me tingimata kaasa filmitegelastele, ei tunneta nende kogemust, vaid tajume hoopis omaenda kehalist ja emotsionaalset reaktsiooni ekraanil toimuvasse. Tegemist on väga aktiivse kehalise tõlgendusprotsessiga, mis toetub meie õpitud ja automaatsetele harjumustele ümbritseva tajumises ning meie varasemale kogemusele. Filmi retseptioon sõltub seega nii vaataja emotsionaalsest ja sensoorsest reaktsioonist nähtule kui ka sellest, kuidas ta kaasab sellesse oma varasema kehalise kogemuse. Oluline on muidugi ka see, kuidas ta paigutab kõik selle koos filmist leitud tähendustega suuremasse kujuteldavasse struktuuri. Filmi konstrueerimises osalemise tagajärjeks on see, et vaataja tõmmatakse järjest sügavamale filmi sisse. Leiab aset vaataja „inkorporeerimine“ (*incorporation*) filmi – see on protsess, mis on samavõrd kehaline kui psühholoogiline. (MacDougall 2006: 16–25)

Emotsionaalne samastumine filmitegelastega on vaataja jaoks paljuski kehaline protsess, sest nii emotsioonide kogemine kui ka nende väljendamine toimub keha kaudu. Emotsioonid on mitmetahulised kogu keha haaravad protsessid, millega kaasnevad muutused nii inimese füsioloogias, subjektiivses kogemuses kui ka käitumuslikus väljenduses. Michelle Rosaldo, kes on üks tuntuim emotsioonide antropoloogia (*anthropology of emotions*) esindaja, leiab, et nii nagu mõtted tekivad seoses info vastuvõtmise ja töötlemisega, nii tekivad ka emotsioonid keha mõtetena, kui keha hinnang mingile olukorrale: „Emotsioonid on mõtted, mida justkui „tuntakse“ maksa, aju, südame, mao või naha pahvakute, tuksete ja „liigutustena“. Need on kehastunud mõtted, mõtted, mis on läbi imbutunud teadmisesest, et „ma olen kaasatud“.“ (Tsiteeritud Howard 1999: 66, jutumärgid originaalis)¹³⁴

Emotsioon pole mitte ainult kehastunud kogemus, see on ka performatiivne praktika, sest emotsioon on vahendaja keha ja maailma vahel.¹³⁵ Emotsioonid juhivad inimeste käitumist sotsiaalses keskkonnas, nad valmistavad meid ette

¹³⁴ „Emotions are thoughts somehow „felt“ in flushes, pulses, „movements“ of our livers, minds, hearts, stomachs, skin. They are embodied thoughts, thoughts seeped with the apprehension that „I am in-volved“.“ (Tsiteeritud Howard 1999: 66)

¹³⁵ Kolmas analüütiline tasand emotsioonide käsitlemisel lisaks kehalisele kogemusele ja performatiivsusele on emotsioon kui diskursus. Diskursuse perspektiivist vaadatuna saab uurida, kuidas emotsioonide kultuurilised kategooriad mõjutavad inimeste ajalooliselt kujunenud ja kultuurispetsiifilisi arusaamu maailmast. (Svašek 2010: 869)

suhtlemisel teiste inimestega ja võimaldavad meil väljendada oma agentsust. Kuigi emotsioonid võivad mõnedes olukordades, nagu näiteks lähedase inimese surma või armumise korral, olla füüsiliselt raskesti kontrollitavad või isegi halvavad, avaldub emotsioonide performatiivne iseloom tavaliselt kas teadvustamata, kultuuriliselt õpitud, käitumisena või tahtliku, publikule suunatud reaktsioonina. (Svašek 2010: 869)

Emotsiooni etendamise puhul on oluline, kus ja kuidas inimene oma emotsiooni väljendab, kuidas ta seda teistele arusaadavaks teeb. Emotsiooni edastamise edukus sõltub esitaja oskustest emotsionaalset signaali kehaliselt edasi anda ja vastuvõtja võimest seda adekvaatselt tõlgendada. Emotsioone on võimalik lugeda välja sellistest visuaalsetest vihjetest nagu näoilmed, žestid, kehahoiakud ja ruumiline käitumine, samuti annavad inimese tundeid edasi sellised kehalised ilmingud nagu pisarad ja muutuv nahavärv. Väga oluline roll teise inimese emotsionaalse seisundi tõlgendamisel on ka helil. See, milline on inimese hääl rääkimise ajal, annab päris palju aimu kõneleja emotsioonidest. Sellised kõne prosoodilised aspektid nagu intonatsioon, rütm, tempo, hääle kõrgus, sõnade rõhutamise ja pauside pidamine annavad kuulajale aimu, kas inimene on rahulik või ärritunud, ehmunud või üllatunud, väsinud või ergas, lõbus või nukker, siiras või sarkastiline. (Johnstone 2001) Väga kõnekad on ka mitmesugused paralingvistilised väljendused – ohked, kõhatused ja muud taolised märguanded. Rääkimata kõne sisust, mis võib anda väga otseselt edasi rääkija emotsionaalset kogemust. Emotsioonide dekodeerimine on keeruline protsess, mis toimib mitme meele koostöös ja eeldab erinevat tüüpi informatsiooni töötlemist. See sisaldab hinnanguid nii intsidendi konteksti, selles osalejate kui ka situatsioonist lähtuvate ühiskondlike ootuste kohta. Emotsioonide „õiget“ tõlgendamist võivad segada esmapilgul vastuolulistena näivad infokillud, mis tuleb vastuvõtjal sobitada arusaadavasse/loogilisse mustrisse. (Scheer 2012: 214)¹³⁶

Emotsioonide väljendumine visuaalsete ja heliliste signaalidena võimaldab emotsioone uurida ja representeerida audiovisuaalse meedia vahendusel. Filmi võimuses on vahendada inimese emotsionaalse väljenduse peaaegu täielikku visuaalset ja auditoorset ulatust. Emotsioonide edasiandmiseks filmis on eriti tõhus inimese näo näitamine suures plaanis, sest just näoilmed peegeldavad kõige selgemini inimese tundeid. Suured plaanid filmitegelaste nägudest võivad olla väga erinevad: mõnikord on nägu otsevaates, mõnikord profiilis; mõnikord on näha vaid inimese silmad, mõnikord pea koos õlgadega; mõnikord on kaadris üksainuke nägu, mõnikord mitu; mõnikord on võimalik näha, mis on näo taustal, mõnikord mitte. Oluline on see, et suure plaani kasutamine võimaldab inimese näo korraks eraldada filmihetke ajalis-ruumilisest kontekstist, et vaataja tähelepanu keskenduks üksnes näoilmes väljenduvale emotsioonile. Seega pole suure

¹³⁶ See ei tähenda, nagu oleks igal emotsioonil oma spetsiifiline füüsiline signaal (näoilme, žest). Pigem on teadlased seisukohal, et iga emotsiooni jaoks on teatud hulk signaale, mille suhtes on vastajad teatud ulatuses ühel meelel. (Keltner, Friesen 2000) Samuti on raske määrata igale emotsioonile oma vokaalset signatuuri (Russell *et al.* 2003).

plaani kasutamise taga vaid filmitegija kunstiline otsus – suur plaan on ka vahend, et paremini mõista „sotsiaalseid fakte“. (Pasqualino 2007: 88)

Ka MacDougall (1998: 51) leiab, et suur plaan näost on sobiv kinematograafiline vahend emotsionaalse kogemuse representeerimiseks. Nägu väljendab inimese individuaalsust, näidates inimese unikaalseid tunnuseid, samas kui ülejäänud kehaosad on suhteliselt isikupäratud. Nägu annab märku inimese kehalisest kogemusest, tema emotsionaalsest seisundist ja aistingutest. See on justkui keha lava või teater, mis registreerib omaniku siseelu bioloogiliselt ja kultuuriliselt ettemääratud viisidel. Vaataja on huvitatud filmitegelaste teadvusest, sest teadmine, kuidas filmitavad end ühes või teise olukorras tajuvad, aitab vaatajal oma elu ja iseennast paremini mõista. Seetõttu ongi filmi tegelastega identifitseerimine niivõrd olemuslik osa filmi vaatamise kogemusest. Vaatajal on eriti lihtne end filmi tegelastega identifitseerida, kui film näitab inimese nägu väga lähedalt. Suure näoplaani kasutamisega asetab filmitegija vaataja harjumatu intiimsesse olukorda, kus ta on „teisele“ füüsiliselt nii ligidal, et ükskõikseks jääda on keeruline: „Subjekt antakse (annab ennast) vaatajale, keda kutsutakse üles kogema pühendumisest ja kogemusevahetuse võimalikkusest tulenevaid erilisi emotsioone. Ilma inimese näota kaoks filmist suur osa sellest, mis on meile tähtis.“ (MacDougall 1998: 51)¹³⁷

Enda filmides olen lähiplaane näost kasutanud mõõdukalt. Tavaliselt piirdun inimese näo jäädvustamisel suurplaani (inimese nägu ja kael) ja keskplaani (inimene peast vööni) vahele jääva kadreeringuga, ainult mõnel üksikul korral olen kasutanud ülisuurt plaani (inimese nägu juustepiirist lõuani). Liiga lähedale toodud nägu ekraanil tundub minevat vastuollu minu reaalsustajuga – detailplaan, mis näitab üksnes silmi, tekitab ebamugavustunnet, kuna päriselus kogetakse teist inimest selliselt distantsilt vaid väga intiimsetes situatsioonides. Üheks põhjuseks, miks ma inimeste filmimisel väldin detailplaane (sh lähivõtted kätest, jalgadest, silmadest jms) ja eelistan kadreeringuid, kus on näha vähemalt osa rindkerest, on soov kirjeldada toimuvat laiemas kehalise käitumise kontekstis. Olen nõus Karl Heideriga, et etnograafilisest vaatepunktist lähtudes toimub suur osa inimestevahelisest suhtlusest keha abil ja keha liikumine annab edasi olulist kultuuriteavet (Heider [1976] 1990: 78). Seetõttu on ka oluline, et nägu ja ülejäänud keha oleks kaadris näha pikemalt kui paar põgusat sekundit. Minu hinnangul sobib üldjuhul vaatleval filmile omane pika kaadri esteetika paremini emotsionaalse kogemuse representeerimiseks kui lühikestel kaadritel põhinev nn kiirmontaaž, mida sageli põhjendatakse just vajadusega kutsuda vaatajates esile teatud emotsionaalne reaktsioon. Võimalus pikemalt ja katkestamatult vaadelda filmitegelase nägu ja keha annab täpsemalt edasi filmitavate emotsionaalseid signaale ja nende muutusi ajas.

¹³⁷ „The subject is given (gives itself) to the viewer, inviting particular emotions of commitment and potential exchange. Without the human face, much of what matters to us in film would vanish.“ (MacDougall 1998: 51)

Identiteedi kandja ja kehalise kogemuse väljendaja on ka inimese hääl. Sarnaselt näoga on keha tekitatud hääl inimese unikaalsuse füüsiline väljendus (MacDougall 1998: 263).

Niisiis on emotsioonidest arusaamine samavõrd intellektuaalne kui kogemuslik protsess. Me mõistame teiste emotsioone, kuna oskame nende väljendumist inimeste käitumisest ja näoilmetest välja lugeda.¹³⁸ Kuid sageli tuleb emotsioonide tõlgendamisel toetuda ka iseenda kogemusele, eriti kui tegemist on võõra kultuuriga, kus sotsialiseerumise käigus omandatud emotsionaalsete märkide lugemisoskus ei aita. Renato Rosaldo (1993) väidab, et kuna emotsioonide näol on tegemist sarnaste, kui mitte just universaalsete reaktsioonidega teatud inimkogemuse aspektidele, siis peab antropoloog emotsionaalse käitumise mõtestamisel toetuma iseenda emotsioonidele ja isiklikule kogemusele. Uurijat, kes tahab mõista teise inimese emotsioone, aitab see, kui ta on ise midagi sarnast kogenud ja kui tal on sellest kogemusest mälestus.¹³⁹ Kuid emotsioonide uurimine oleks väga problemaatiline, kui see peaks piirduma vaid nähtustega, millest on uurijal ja tema lugejal olemas isiklik kogemus. Andrew Beatty (2010) pakub välja viisi, kuidas muuta võõra inimese emotsionaalsest seisundist arusaamine võimalikuks ka ilma, et publikul endal oleks vastav emotsionaalne kogemus olemas. Tema arvates on see võimalik narratiivse lähenemise abil.

Narratiivne lähenemine emotsioonidele nõuab kontekstuaalset rikkust, mis ületaks tavapärase „realistliku etnograafia“ kitsad raamid. [...] Emotsioonid mitte ainult et ilmselgelt kuuluvad lugude juurde, vaid need ka tuginevad, vihjavad ja sarnanevad teistele emotsioonidele ja sündmustele; need viitavad läbipõimunud eludele. Sellisel kujul on nende tähendusrikkust raske esitada illustreerivas ja üldistavas formaadis. Seega on narratiivne aspekt emotsioonidele omane kahes mõttes: need muutuvad narratiivses jadas mõistetavaks ja need „jutustavad lugu“. (Beatty 2010: 430, jutumärgid originaalis)¹⁴⁰

Beatty arvates peab antropoloog suutma analüüsitava emotsionaalse kogemuse kohta anda piisavalt palju lisateavet ja seda on kõige parem teha loojutustamise abil. Narratiiv aitab mõista nii inimeste elus ettetulevaid tüüpilisi emotsionaalseid situatsioone kui ka peenekoelisemaid „südameasju“. Kõige intensiivsemad ja vahetumad emotsioonid, nagu rõõm lapse sünni üle või kaotusvalu ootamatu

¹³⁸ Paul Ekmani ja Dacher Frieseni (1989) järgi on olemas kuus emotsiooni, millel on kultuuridevaheliselt tõlgitavad nimetused ja universaalselt äratuntavad näoilmed: õnnelikkus, kurbus, hirm, viha, imestus ja vastikus. Teised emotsioonid on oma väljenduse poolest kultuurispetsiifilised.

¹³⁹ Rosaldo (1993) tuli sellele järeldusele pärast abikaasa hukkmist välitöödel – isikliku kaotusvalu kogemine võimaldas tal lõpuks pärast aastaid kestnud kasutat analüüsi mõista, et Filipiinidel elavate inglotti meeste peadeküttimise traditsiooni taga on leinaga kaasnev raev. Etnograafilise mõistmise seostest isikliku kurbuse ja kaotusevõimalusega kirjutab ka Anthony Heathcote (2016).

¹⁴⁰ „A narrative approach to the emotions demands a contextual richness that overflows the tight frames of standard “realist ethnographies” [...] For not only do emotions, in a quite obvious way, belong to stories; they also build on, allude to, and echo other emotions and events; they refer to interwoven lives. As such, their significances are not easily contained within an illustrative and generalizing format. In two senses, then, emotions possess a narrative aspect: they make sense within a narrative sequence, and they „tell a story“.“ (Beatty 2010: 430)

surma korral võivad olla auditooriumile iseenesest küll inimlikult arusaadavad, kuid tõelise tähenduse saavad need siiski keeruliste isikulugude kontekstis. Sellised tugevad emotsioonid ei teki hetkega, need kujunevad välja teatud aja jooksul tekkinud mitmekihiliste suhete võrgus. (Beatty 2010: 430)

Niisiis võib emotsioone vaadelda kui dünaamilisi protsesse, mille kaudu inividid kogevad ja tõlgendavad muutuvat maailma, positsioneerivad end teiste inimeste suhtes ja kujundavad oma subjektiivseid hinnanguid. Emotsioonidel on alati kontekst ja sageli ka „ajalugu“. Konkreetse emotsionaalse kogemuse iseloom ei tulene ilmtingimata otsesest kokkupuutest mingi kindla „ärritajaga“ (kellegi provokatiivne käitumine, ilus vaade jne), selle esilekutsumisel ja vormimisel osaleb tihti ka mälestus varasemast samalaadsest kogemusest. Maastikud, maitset, lõhnad, helid ja esemed võivad aktiveerida mälestuse konkreetsest inimesest või sündmusest ning kujutlusvõime abil on võimalik aastate eest sarnases situatsioonis kogetud emotsiooni taas esile kutsuda (Svašek 2010: 869).

Emotsioonid sõltuvad ka sotsiaalsest kontekstist. Olukorras, kus on koos palju inimesi, võivad nad võtta kollektiivse vormi. Sotsioloog Randall Collins (2004: 34–35) väidab, et kui inimkehad asuvad koos ühes ja samas kohas, toimub füüsiline häälestumine: kehad reageerivad teistele kehadele, sellega kaasnevad erinevate tundevoogude (nt umbusk ja huvitatus) tajumine ning selgelt tajutav õhkkonna muutus; aset leiab jagatud kogemuse intensiivistumise protsess ja kollektiivse sisetunde või kollektiivse teadvuse kujunemine, mida võib nimetada „kõrgendatud intersubjektiivsuse seisundiks“ (*condition of heightened intersubjectivity*). Eriti selgelt avalduvad kollektiivsed emotsioonid mitmesugustes ritualiseeritud situatsioonides – inimeste ühistegevuse tulemusena tekib kehaliselt tajutav emotsionaalne energia, mis aitab kujundada ja taastoota ühiskondlikku solidaarsust (Collins 2004; von Scheve 2012; von Scheve, Ismer 2013).

Emotsioonide sõltumine kontekstist, nende seos varasema „looga“ ei lase neid allutada tavapärasele etnograafilisele kirjeldusele, kuna nad trotsivad üldistuste tegemist. Narratiivse lähenemise sobivust emotsioonide representeerimisel tunnistab ka David MacDougall. Ta nendib, et kui emotsioone käsitletakse ilma neid spetsiifilisse narratiivsesse konteksti paigutamata, siis on oht, et need muudetakse üksteisest lahutatud kultuurikategoriateks (1998: 257).

Ka mina olen filmide tegemisel tajunud emotsioonide narratiivset iseloomu, tunnete seotust varemtoimunud sündmustega. Olen püüdnud oma filmilugusid üles ehitada nii, et vaatajal oleks võimalik filmitegelaste emotsionaalsest seisukorrast aru saada – mõista, mis on tema käitumise ja ütluste tagamaad, kuidas ja miks ta ekraanil näidatavasse olukorda sattus. Nii Juri Vella, itelmeeni kütid kui ka Siberis külaskäigul olevad eestlased olid sarnased selle poolest, et mitmel puhul olid nad kõik kaamera ees olles mõjutatud minevikus kogetud emotsioonidest, eelkõige neist, mis olid seotud lapsepõlvemälestustega.

Olen uuritavate emotsionaalset seisundit ja selle arengut püüdnud edasi anda ka oma artiklites, kuid minu meelest on etnograafilisel vaatlaval dokumentaalfilmil emotsioonide representeerimisel teksti ees teatud eelised. Ühelt poolt on emotsioonide väljendamist palju lihtsam anda edasi audiovisuaalselt ja teisalt aitab film kui tervik tuua esile ühe või teise emotsionaalse reaktsiooni tagapõhja –

filmi narratiivne ülesehitus võimaldab näidata, kuidas konkreetne emotsioon aja jooksul kujunes. Emotsionaalse kogemuse täpse ja arusaadava representatsiooni eesmärk on pakkuda publikule võimalus saavutada filmis toimuvaga empaatiline side.¹⁴¹

Empaatia

Empaatia on üks peamisi mehhanisme, mille abil inimesed igapäevaselt üksteisega emotsionaalselt lävivad ning selle olulisust etnograafiliste teadmiste loomisel on rõhutanud paljud antropoloogid (McCarthy 1994; Hollan, Throop 2008; 2011). Kuigi empaatia mõistet pole antropoloogid üheselt defineerinud, ollakse enam-vähem ühel nõul selles, et empaatia on enesele orienteeritud perspektiivist lähtuv arusaam teisest, mis sisaldab emotsionaalset, kehalist või kogemuslikku aspekti. Empaatia abil saame juurdepääsu teise inimese mõtetele, aistingutele ja tunnete, me justkui kogeksime ja mõistaksime maailma tema seisukohalt. Empaatiline mõistmine ei toimu kuidagi iseenesest – see nõuab uurijalt valmisolekut osaleda aktiivselt vastastikusel dialoogis uuritavaga ning eeldab piisaval määral kujutlusvõimet ja emotsionaalset tundlikkust (Hollan, Throop 2008).¹⁴²

Empaatia on paljuski kehaline fenomen – see on inimlik võime tajuda, mida teine inimene tajub oma kehas – see on oskus, mis on seotud inimese tunnete ja kogemustega. Antropoloog ja kultuurifenomenoloog Thomas Csordas leiab, et

¹⁴¹ Nii nagu narratiivse loo kirjutamisel, olgu see siis väljamõeldud või mitte, on ka filmi-narratiivi esitamisel omad tehnilised probleemid: kui palju ruumi anda jutustajale ja tema arusaamise muutumisele, kuidas avada tegelast süžee abil, kuidas anda edasi olukorra emotsionaalset seisundit. Kui lugu räägib võõrast kultuurist, siis peab hea seisma veel ka selle eest, et konteksti oleks avatud piisavalt, samas vältides info üleküllust; samuti peaks tegelaste võõrapärasust suutma edasi anda publikus võõrastust tekitamata. Nende küsimuste edukas lahendamine tagab emotsioonide usaldusväärse representeerimise, sest narratiivne lähenemine, mis näitab emotsioone praktikas – tegevuse, karakteri ja ajaloo eristamatus voos – võib avada emotsiooni neid dimensioone, mis jäävad varjatuks teiste meetodite kasutamisel. (Beatty 2010: 439–440)

¹⁴² Amy Coplani (2011; eesti k vt Rajando 2016) leiab psühholoogia ja neuroteaduse uuringutele toetudes, et empaatial on kolm olemuslikku joont, mille koostoides tekib inimesel ainulaadne arusaamine, mis võimaldab tal kogeda teise inimese kogemust: 1) afektiivne ühitamine tähendab seisundit, kus inimene suudab end sünkroniseerida teise isiku emotsioonidega – see on olukord, mil vaatleja afektiivsed seisundid (nt emotsioonid, tuju) on kvalitatiivselt sarnased vaadeldava omadega; 2) teisele orienteeritud perspektiivi võtmine on protsess, mille käigus inimene üritab ette kujutada, mis tunne on teisel olla vaadeldavas olukorras; 3) teisele orienteeritud perspektiivi võtmise selge eristamine enesele orienteeritud perspektiivi võtmisest võimaldab meil teisega sügavuti suhestuda, ilma et kaotaksime arusaama, kus mina lõppeb ja teine algab – see eristus ei ole pelgalt kontseptuaalne, sest teisele orienteeritud perspektiivi võtmine nõuab suuremat vaimset paindlikkust ja emotsioonide regulatsiooni ning ilma nende kahe vahel vahet tegemata on oht, et empaatia ei toimi, sest vaatleja mässib end iseenda tunnetesse ja ta kujutlusvõime nakatub enesele orienteeritud perspektiivist, mille tulemusena emotsionaalne simulatsioon ei anna edasi teise kogemust.

etnograafiliste välitöödega kaasnevad alati teatud „somaatilised tähelepanuviisid“ (*somatic modes of attention*) ehk kultuuriliselt välja kujunenud viisid suhestuda oma keha vahendusel sotsiaalse ja füüsilise keskkonnaga, mis sisaldab teiste inimeste kehalist kohalolu (1993: 138). Teisisõnu, me pole individidena mitte oma kehasse sulgunud isoleeritud subjektid, vaid meie kehaline kogemus on seotud teiste inimeste kehalise kogemusega. Meie kehastunud kogemus on oma olemuselt intersubjektiivne ning selle tajumine ja mõistmine eeldab suhet teiste kehadega. Nagu kirjutab Throop (2012: 413), sisaldab somaatiline tähelepanu, mis tegeleb visuaalse, heli, lõhna, maitse ja puudutuste tajumise ning analüüsimisega, ka katseid „empaatiliseks häälestumiseks“.

Välitöödel on teatud momendid, kui etnograaf on erilisel selgelt teadlik sellest vastastikusest kehalisest seotusest teiste inimestega. Need on hetked, kui etnograafi somaatiline tähelepanuvõime on teravam ja fokuseeritum kui tavaliselt. Toetudes konkreetsetele näidetele oma välitöödest, nendib Csordas (2007), et selliseid spontaanseid intersubjektiivseid kogemusi võib nimetada „tundlikkuse muundumiseks“ (*transmutation of sensibilities*). Need on etnograafi ootamatult läbi elatud rabavad kogemused, mis leiavad aset viisil, mis on uuritavas kultuuris tüüpilised. Ehk tegemist on kogemustega, mida võiks neis tingimustes ja selles vormis kogeda uuritavade ise. Csordas leiab, et selliste kogemuste iseloomustamiseks on sobilik kasutada empaatia mõistet, sest see võib olla tunne mingi konkreetse isiku, või siis elu- või kogemisviisi suhtes. Empaatiavõime ei tulene tingimata uurija isikuomadustest ega õpitud oskustest, selle eelduseks võib olla ka sisseelamine teiste inimeste eludesse, sukeldumine nende kultuurikeskkonda. Empaatia on teatud liiki intuitsioon, mis põhineb huvile teise inimese vastu ja valmisolekule temaga kaasa minna – tajuda, tunda ja mõelda koos temaga. (2007: 115) Etnograafid, filmitegijad ja filmivaatajad on selles mõttes sarnased, et kõik nad on võimelised looma seda empaatilist ja intuiitivset suhet uuritavate või filmitegelastega.

Intuitsioonist etnograafilise filmi kontekstis on kirjutanud Jaapani visuaalantropoloog Yasuhiro Omori (1988). Tema arvates on edukalt toimiva etnograafilise filmi puhul oluline, et vaataja mitte ei vaatle „objektiivselt jäädvustatud“ sündmust, vaid proovib mõista võõrast kultuurist pärit inimese teadvuses toimuvat. Sealjuures on hädavajalik, et vaataja mõtiskleks selle üle, kuidas ta filmis näidatud sündmusi tajub. Vaataja saavutab selle refleksiivse kogemuse intuitsiooni kaudu. Intuitsiooni keskmes pole mitte ainult filmi sündmustik, aga ka aja kulgemine, liigutuste kiirus jne. Väga oluline on mõista filmis nähtud inimeste motiive ja teadvusseisundit. Intuitsiooni tulemuseks on emotsionaalselt kaasatud vaataja, kes justkui siseneb ekraanil toimuvasse ja kogeb samastumist filmitegelastega. Omori nimetab seda ajutist emotsionaalset seost vaataja ja kujutise vahel „emotsionaalseks osalemiseks“ (*participation affective*).¹⁴³ Omori usub, et emotsionaalne samastumine etnograafilise filmi tegelastega aitab vaatajal paremini mõista ja hinnata uuritavat kultuuri loovate ja kasutavate inimeste loomuomast

¹⁴³ Omori laenas mõiste *participation affective* prantsuse sotsioloogilt ja filmitegijalt Edgar Morinilt.

maailmapilti. Selline intuiitivne vaatamine ja sellega koos tekkinud emotsionaalne osalemine on mõlemad tundeaktid – need ei ole mitte loogilise mõtlemise, vaid emotsionaalse kogemuse resultaat. (Omori 1988: 195)¹⁴⁴

Filmitegija ning vaataja empaatiast ja kehalisest häälestumisest kirjutab ka David MacDougall. Mõtiskledes filmi võime üle vaatajat emotsionaalselt puudutada, juhib MacDougall tähelepanu sellele, et mõne konkreetse inimese, eseme või maastiku nägemine, mingi hääle või heli kuulmine, võib meid eriliselt kõnetada, see võib meid enda võimusesse haarata. See intensiivne side pole niivõrd hingeline, kuivõrd materiaalne. See võib olla põhjustatud sellest, kuidas keegi liigub, räägib, seisab või midagi käes hoiab. Nähes teiste inimeste tegevust, mis on küll arusaadav, ent samas võõras, muutub vaataja meel äkki ärksaks: ta reageerib korraka nii erinevusele kui ka sarnasusele. See on kehaline teadmine (*corporeal knowledge*), mida on vaid kergelt vahendanud mõtlemine. Filmitegija ja vaataja empaatia ei piirdu ainult konkreetse inimese emotsionaalse ja sensoorse kogemuse mõistmisega. Mõnikord võtab iseloomulik žest või hääletoon kokku inimese olemuse mingis sügavamas kultuuriüleses tähenduses. Seega võib inimese elu olla küll kõikehõlmavalt individuaalne, kuid samas näidata ka inimkogemuse üldisemat iseloomu: filmi võimuses on edasi anda nii tegelase erinevust kõikidest teistest inimestest kui ka seda, kuidas ta jagab nendega teatud käitumisviise ja maailmatunnetust. (MacDougall 2006: 137–140)

Kinnitusena selle kohta, et etnograafiline film suudab vahendada meelelist ja emotsionaalset kogemust ning kutsuda vaatajas esile empaatilist reaktsiooni, tuuakse sageli Jean Rouchi filmid. Analüüsides Lääne-Aafrika poliitilise olukorra ja traditsioonilise seestumisrituaali seoseid käsitletavat filmi „Les maîtres fous“ (1955), jõuab Paul Stoller järeldusele, et Rouchi eesmärk pole mitte lihtsalt rääkida lugu, vaid esitada rida häirivaid kujutisi, mis proovivad auditooriumit psühholoogiliselt ja poliitiliselt muuta. Stoller arvab, et filmi võimuses on auditooriumis esile kutsuda tugev emotsionaalne reaktsioon: filmi kultuuriliselt kodeeritud kujutised päästavad vaatajates valla viha, häbi, seksuaalse erutuse ning vastikusja õudustunde. (Stoller 1992: 53) Ka Anna Grimshaw (2001: 119–120) leiab, et Rouch kasutab oma filmides võtteid, mis mõjutavad vaataja tunnetust, tema emotsioone ja keha. Grimshaw' arvates on Rouchi filmitegemine üles ehitatud mõiste „mäng“ ümber. Ta iseloomustab Rouchi provokatiivse filmitegijana, kellel on filme tehes lõbus ja kes on mängija iseenda filmides. Ka filmi tegelased ja publik kutsutakse mängust osa võtma. Grimshaw väidab, et vaataja kogemus pole mitte ainult tunnetuslik, vaid sellega kaasneb ka sensuaalne nauding osaleda Rouchi filmide „mängus“. Vaatajate aktiivse osavõtu korral võib pimendatud auditooriumis juhtuda midagi imelikku: vaatajate maailmatunnetuse segipaiskamisele järgneb transformatsioon (Grimshaw 2001: 120). Sarah Pink märgib, et

¹⁴⁴ Paraku on Omori arvates akadeemilises distsipliinis väga raske põhjendada intuitsioonil põhinevat filmivaatamist, sest filmis toimuvaga samastumist ja filmielamuse nautimist ei peeta akadeemiliseks tegevuseks. Mõnevõrra naiivselt usub Omori, et intuitsioon algab sealt, kus vaataja loobub kõikidest oma eelarvamuslikest ettekujutustest ja identifitseerib end ekraanil toimuvaga (Omori 1988: 195).

Rouchi filmid esindavad sellist visuaalantropoloogiat, mis mängib emotsioonide ja meeltega ning tema filmidel on publikule transformeeriv mõju – vaatamise sensoorne kogemus kutsub vaatajas esile eneserefleksiooni, mis paiskab ta uute teadmiste rajale (Pink 2006: 52).¹⁴⁵

Nagu ülaltoodud seisukohtadest järeldub, pole Rouch filmitegijana pelgalt filmi tegelaste emotsioonide vaatleja, vaid ta osaleb ise aktiivselt nende konstrueerimises kehalisel tasandil: et vaatajad viia emotsionaalse transformatsioonini, peab filmitegija ise teatud muundumise läbi tegema. Rouch on väitnud, et filmimise ajal siseneb ta teisenenud teadvusseisundisse. See on filmitegija kehalisest meisterlikkusest, tema filmimiskogemusest tulenev võime, millest annab märku see, kui

operaator-filmitegija suudab [oma kaameraga] päriselt filmitavateni jõuda, suudab liikuda tantsija, preestri või käsitöölise ees või järel. Ta pole enam tema ise, vaid „mehhaaniline silm“, mida saadab „elektrooniline kõrv“. See on filmitegija veider muundumine, mida ma kutsun vaimust vallatud olemise analoogia põhjal „filmitransiks“. (Rouch 1975: 94, jutumärgid originaalis)¹⁴⁶

Tegemist on jagatud antropoloogia ühe aspektiga, mida Rouch nimetab „etnodialogiks“ (*ethnodialogue*). Rouch, kes on põhjalikult analüüsinud nii Aafrika seestumisrituaalide ja nõidusega seotud eneseteadvuse muundumisi kui ka seda, kuidas kaamera kohalolu filmitavaid mõjutab, leiab, et filmitegija ja transsi langenud tantsija seisundite vahel on selge kultuuriline analoogia. Vaimudest vallatud ehk seestunud tantsijat filmiv filmitegija on ise samal ajal „filmitransis“ ning ka materjali vaatamine põhjustab inimeste langemise transilaadsesse olekusse. (Rouch, Fulchignoni 2003)¹⁴⁷ Rouch iseloomustab filmimisega kaasnevat

¹⁴⁵ Rouch oli tuntud oma provokatiivsete võtete poolest filmimisel. Ta püüdis ületada kinematograafilise kirjelduse seost nähtava reaalsusega, minna kaugemale passiivsest vaatlemisest ning selleks pani ta oma tegelased tihti ebakonventsionaalsetesse olukordadesse. Vast kõige tuntum näide rouchilikust provokatsioonist on episood filmist „Chronique d’un été“ (1961), kus filmi tegelased söövad lõunat Pariisis asuva Inimese Muuseumi terrassil. Kui jutt läheb antisemitismisile, küsib Rouch Aafrika tudengitelt, mida nad arvavad Marceline’i käsivarrel olevast tätoveeritud numbrist. Aafriklased ei tea, et naine sai selle tätoveeringu natside koonduslaagris, nad tõlgendavad seda omaenda kultuurilisest kogemusest lähtuvalt keha-kaunistusena. Selles provotseeritud „etenduses“ avanevad vaataja ees nii Marceline kui ka Aafrika tudengid, kumbki pool näitab selgelt oma erinevust maailma kogemisel ja mõtestamisel. Rouchi lähenemine näitab, et etnograafiline film on suuteline tooma inimeste käitumises esile jooni, mis muidu jääksid ähmaseks või välja ütlemata (Ruby 2000: 247; Feld 2003: 19; Rouch *et al.* 2003: 211–212).

¹⁴⁶ „[T]he cameraman-filmmaker can really get into his subject, can precede or follow the dancer, a priest, or a craftman. He is no longer himself but he is a „mechanical eye“ accompanied by an „electronic ear“. It is this bizarre state of transformation in the filmmaker that I have called, by analogy with phenomena of possession, the „ciné-transe“. (Rouch 1975: 94)

¹⁴⁷ Rouch selgitab oma etnodialogi kontseptsiooni järgmiselt: väljal olles muudab vaatleja ennast, oma tööd tehes pole ta enam lihtsalt keegi, kes küla serval tervitab inimesi, vaid ta etno-vaatab, etno-vaatleb, etno-mõtleb ja need, kellega ta kokku puutub, on samamoodi muutunud – usaldades väliskülalist, kellega ollakse juba harjunud, nad etno-näitavad, etno-räägivad, etno-mõtlevad; see on pidev etnodialog (Rouch 2003: 100).

emotsionaalset ja kehalist seisundit kui „filmimise rõõmu“ (*ciné-plaisir*), mille esile kutsumist pole võimalik õppida, see tuleb ootamatult nagu jumalik õnnistus (*grâce*) (Rouch, Fulchigoni 2003: 150; Henley 2009a: 257). Rouch märgib, et tegemist on kehalise sünkroonsusega tema ja filmitavate vahel: see on dünaamiline vastastikune improvisatsioon – harmoonia, kus kaameraliikumised on täielikus tasakaalus filmitavate liigutustega (Rouch 1975: 94).

Filmimisega kaasnevat ekstaatilisust on kirjeldanud ka mitmed teised etnograafiliste filmide tegijad. Robert Gardner on seda seisundit nimetanud isegi filmiorgasmiks (*cinematic orgasm*) (Gardner, Ostor 2001: 37). John Marshall kirjeldab õnnestunud operaatoritööd saatvat tunnet sõnadega: „Ma teen seda! [...] Ma saan sellega hakkama! See juhtub, see juhtub! Ma olen õigel ajal õiges kohas!“ (Anderson, Benson 1993: 144)¹⁴⁸ MacDougall lisab sellesse filmitegija ja filmitavate intersubjektiivsuse mudelisse ka vaataja. Ta võtab selle nähtuse kokku järgmiselt:

Filmimise nauding kaotab piirid filmitegija ja filmitava vahel, piirid kehade vahel, mida filmitegijad näevad ja nende tehtud kujutiste vahel. Filmimine tähendab omandamist selles mõttes, et „kaasatakse“ teiste kehad. Filmitegija teadvus peab laienema, et mahutada sinna need teised kehad, kuid ta ei suuda neid kõiki endale hoida – need tuleb anda teistele või vähemalt lasta tagasi maailma. Kui see saavutatakse, siis muutuvad filmitava, filmitegija ja vaataja kehad omavahel ühendatuks ja mõnes mõttes eristamatuks. (2006: 28, jutumärgid originaalis)¹⁴⁹

Olen korduvalt tundnud, et jälgides kaameraga filmitegelaste tegemisi, võtab mingi teadvustamata tunnetus korraga otsuste tegemise üle – see on omamoodi kõhutunne või intuitsioon, mis võimaldab ennetada sündmuste käiku, laseb ette aimata, kus ja mis hetkel midagi olulist toimub ning kuidas seda on kõige parem filmida.

¹⁴⁸ „I’m on; I’m on.“ You know, „I’m getting it. It’s happening; it’s happening. I’m in the right place at the right time.“ (Anderson, Benson 1993: 144) John Marshall on selle tunde kirjeldamiseks kasutanud ka vinnastatud vibu metafoori. 2004. aasta Beeld voor Beeldi festivalil märkis ta pärast minu filmi „Juri Vella maailm“ (2003) vaatamist, et filmi vaadates on selge, et filmitegija oli „in the bow“.

¹⁴⁹ „The pleasure of filming erodes the boundaries between filmmaker and subject, between the bodies filmmakers see and the images they make. Filming is fundamentally acquisitive in „incorporating“ the bodies of others. The filmmaker’s consciousness must also expand to accommodate these other bodies, but it cannot hold them all; they must be given to others – or at least returned to the world. In achieving this, the bodies of the subject, the filmmaker, and the viewer become interconnected and in some ways undifferentiated.“ (MacDougall 2006: 28)

MacDougall leiab, et piiride hajumise all tuleb eelkõige mõista filmitegija habrast identiteeti filmimise ja hilisema filmi vaatamise ajal: tema tunded filmitavate vastu on väga kõikuivad, mõnikord on ta nende vastu ükskõikne, teinekord jälle justkui neist seestunud; aeg-ajalt ujutab filmitegija teadvuse üle mõne inimese füüsiline kohalolu, ta jälgendab sisemiselt tolle näoilmeid, kehahoiakuid, häält ja emotsionaalset seisundit ja nii võib filmitegija tunda, et ta on kõikvõimas ja näeb sündmusi ette, ta on täielikult rahul sellega, mida ta pildiotsijast näeb, tal pole mingeid ootusi ega vajadusi parema kaadri või põnevama süžeekäigu suhtes – filmitavad võivad olla täpselt sellised, nagu nad on, ja teha neid asju, mida nad teevad. Tegemist on hingelise sünkroonsusega. (MacDougall 2006: 28)

See ekstaatiline füüsiliselt kogetav nauding on filmitegija reaktsioon filmis osalejate kehalisele käitumisele teatud kindlas füüsilises keskkonnas, selle tagajärjel leiab aset filmija ja filmitava emotsionaalse ja sensoorse kogemuse sünkroniseerumine.

Kasutades kultuurifenomenoloogilist kõnepruuki, võiks väita, et filmitegemine on somaatiline tähelepanuviis, mille tulemusena leiab aset „empaatiline häälestamine“ filmitavate käitumisele ja emotsioonidele. Tulemuseks on täpsem audiovisuaalne representatsioon inimeste kehalistest aistingutest ning individuaalsetest ja kollektiivsetest emotsioonidest. Tegemist on filmitegija ja filmitegelaste dialoogis sündiva etendusega, mille kaudu on vaatajal võimalus uuritavate maailma sügavuti mõista.

Performatiivsus ja narratiivsus

Etnograafilise dokumentaalfilmi sobivus inimeste kehalise kogemuse, emotsioonide ja materiaalse keskkonnaga suhestumise analüüsimiseks ja representeerimiseks on seotud filmi performatiivse ja narratiivse iseloomuga. Ühelt poolt saab etnograafilises filmis esitada uurimistulemusi esteetilise filmiloo ehk kinematograafilise etenduse vormis. Teiselt poolt on filmitegemise näol tegemist esitusekeskse etnograafiaga, mida Dwight Conquergood iseloomustab kui uurimismetodit, mis „eelistab teadmiste allikana keha“ (1991: 180). Esitusekeskne etnograafia (*performance ethnography*) on etnograafiline uurimisviis, mida viiakse ellu etnograafi, uuritava kogukonna ja/või uurimistöö auditooriumi liikmete kehade vahendusel. See lähtub arusaamast, et inimeste kehas on talletatud kultuuriteadmised ja neid teadmisi on võimalik kehade vahel etenduse vormis jagada. (Olomo 2006: 339)

Performance või etendus¹⁵⁰ on kehaline praktika, mis loob tähendusi, ning esitusekeskne antropoloogia lähtub seisukohast, et kõik kultuuri praktikad on „etendatud“ ja igasugune inimese tegevus ükskõik millisel ajahetkel või kohas on enda avalik presenteerimine. Etenduselaadsete ilmingute uurimine antropoloogias on oluline, sest see aitab aru saada, kuidas inimesed soovivad end teistele esitleda, kuidas nad loovad oma identiteeti ja kuidas nad oma kultuuri kehas-tavad, peegeldavad ja konstrueerivad. (Ruby 2000: 245) Etnograafiline film on seda tüüpi antropoloogiliseks uurimistööks sobiv meedium. Performatiivse suuna esindajate kõnepruuki kasutades võib väita, et filmitegemine seisneb filmitegija ja filmitavate vahelises kohtumises, mille tulemusena sünnib kultuurietendus

¹⁵⁰ Eesti keeles on kasutatud mõlemat terminit. Teatriteaduse taustaga uurijad kasutavad pigem mõistet „etendus“ (Võsu 2006; 2007; 2008; Epner 2011), Linda Kaljundi (2011) aga eelistab sõna „performatiivsus“, sest see nagu ka ingliskeelne sõna *performance* on laiemas tähendusega kui eeskätt teatriga seonduv „etendus“, tähistades ka mingi tegevuse ettevõtmist ja teostamist jmt. Mina eelistan kasutada folklorist Janika Orase (2008: 18–19) eeskujul terminit „esitusekeskne“.

(*cultural performance*), ja sellest etendusest osasaamine aitab publikul uuritavaid empaatiliselt mõista.

Jay Ruby (2000 245–247) näebki just esitusekeskses kultuuriteoorias kõige paremat võimalust etnograafilise filmi ja akadeemilise antropoloogia sünteesiks. Tema arvates eeldab visuaalne lähenemine antropoloogias mõistmist, et kultuur on miski, mida etendatakse nähtavate, käitumises avalduvate visuaalsete sümbolite – näoilmete, kehaliikumiste ja ruumi kasutamise abil. Need elemendid paigutatakse filmistsenaariumilaadsesse narratiivi, kus on ära toodud, millised on publikule etendust andvate kultuurinäitlejate repliigid, kostüümid ja esinemise keskkond. Sotsiokultuuriline „mina“ moodustub kõikidest neist stsenaariumitest, milles inimene osaleb kas näitleja või pealtvaatajana. Loomulikult ei tähenda see, nagu oleks inimesed mingid robotilaadsed olevused, kes järgivad automaatselt ja kõrvalekalleteta etteantud kultuurimustreid – isegi olukorras, kus käitumisreeglid on väga selgelt paika pandud, on inimesel alati võimalus improviseerida ja leida endale isikupärane tegutsemisviis, ilma et see muutuks teistele kogukonnaliikmetele arusaamatuks või vastuvõetamatuks. Esitusekeskse lähenemise üks postulaate on see, et inimesed, kes osalevad kultuuri etendamises, võttes osa konflikti ritualiseeritud lahendamisest, jutustades etnograafilise oma elulugu või lihtsalt etendades oma igapäevaelu, on iseendast teadlikumad kui tavaliselt ning see kõrgendatud refleksiivsuse seisund muudab nad väärtuslikeks partneriteks omaenda kultuuri uurimisel. Ruby usub, et inimesed, keda jälgib kaamera, esitavad oma käitumisega kultuuriliselt aktsepteeritud stsenaariumit ühes või teises sotsiaalses situatsioonis ja seetõttu sobib film hästi kultuuri analüüsimiseks: „Etnograafilise filmi tegija roll on avastada stsenaariumid ja välja selgitada, millised neist on uuritava kultuurinähtuse seisukohalt kõige otstarbekamad ja kõnekamad ning muuta need etendused filmiks“ (Ruby 2000: 241).¹⁵¹

Ka mitmed teised visuaalanropoloogid on seisukohal, et potentsiaalse publiku „kohalolek“ filmimise aktis mõjutab filmis osalejate käitumist. Filmimine kutsub inimestes esile teatud rolli võtmist, kusjuures selline kaamera jaoks „esinemine“ ei pruugi alati olla teadvustatud. Inimeste emotsionaalne ja sensoorne suhestumine maailmaga avaldub kehalise kogemusena ja see kogemus võib intensiivistuda just tänu kaamera kasutamisele. Kaamera ärgitab inimesi uurijaga suheldes kasutama

¹⁵¹ „The role of the ethnographic filmmaker is to discover the scripts and discern which are the most useful and revealing of the aspect of culture under study, and to turn these performances into a film“ (Ruby 2000: 241).

Ruby mõõnab, et selliste kultuuristsenaariumite avastamiseks ei piisa üksnes inimeste käitumise vaatlemisest, sest nn passiivne kaamera ei võimalda teha kultuuri kohta üldistusi. Tema arvates seisneb etnograafilise filmi tegemine mitme erineva metodoloogilise lähenemise kombineerimises. Lisaks käitumise vaatlemisele on vaja teada saada, mida nad arvavad iseenda ja teiste kultuurietenduste kohta. Seda vajalikku, kuid nähtamatut informatsiooni on võimalik hankida uuritavaid provotseerides, näiteks neile küsimusi esitades või luues olukordi, kus nad on sunnitud üksteise tegevusele reageerima või oma enda kogemust reflekteerima. Osa kultuurianalüüsiks vajalikke andmeid jõuavad uurijani isikliku kogemuse kaudu, milleks on vajalik aktiivne osavõtt uuritavate igapäeva elust ja olulistest sündmustest. (Ruby 2000: 242)

lisaks sõnadele ka oma keha – žeste, näoilmeid, kehahoiakuid. Kaamera poolt provotseeritud käitumine aitab tuua nähtavale inimeste suhtumised ja maailmakogemise viisid ning võimaldab paremini mõista uuritavate enesepildi ja meelelise kogemuse konstrueerimist ning representatsiooni. Inimeste käitumine on filmimise ajal isegi kõnekam kui tavaolukorras, sest inimene hakkab kaamera tähelepanust mõjutatuna süüvima omaenda probleemidesse ning selle eneseanalüüsi tulemused antakse publikule edasi nii verbaalselt kui ka kehaliselt. Jean Rouch on ühes intervjuus väitnud: „Kui inimesi filmitakse, on nende reaktsioonid alati siiramad kui siis, kui neid ei filmita. Teadmine filmimisest annab inimestele publiku.“ (Blue 2006: 268–269)¹⁵²

Selline oma elu „etendamine“ võib filmis võtta tõelise draama vormi. Mõnikord võib see tuleneda sellest, et filmitavad soovivad kaamera ees teadlikult esitada kaasakiskuvat näitemängu, nagu see on omane Rouchi etnofiksatsioonidele (Rouch 1958; 1961; 1967; 1974). Kuid enamasti on põhjus selles, et potentsiaalse publiku olemasolu ärgitab inimesi jõulisemalt avaldama oma mõtteid ja emotsioone ning tegelema küsimustega, mis muidu jääksid väljendamata – teisisõnu on kaamera katalüsaator, mis muudab nähtavaks inimese teadvustatud ja teadvustamata suhtumised, pinged, konfliktid, unistused ja fantaasiad ja mõnikord võib selle tulemusena käivituda isegi seebiooperi või eepilise kangelasloo mõõtu suhtedraama.

Loomulikult on asi ka selles, et paljud etnograafiliste filmide tegijad otsivad dokumentalistide eeskujul filmimiseks eelkõige just neid teemasid, kuhu on teatud dramaatilisus juba sisse kodeeritud: etnilised ja seksuaalsed vähemused, sooline ebavõrdsus, põlvkondade konflikt, kultuuri ja keele hääbumine jne. Kuid pigem võib nõustuda nende antropoloogidega, kes leiavad, et dramaturgilise mudeli kasutamine ei tulene mitte uurija soovist, vaid sellest, et paljud ühiskondlikult olulised sündmused järgivad dramaatilist struktuuri, milles tõstatunud teemadele või tekkinud probleemidele püütakse kultuurireeglite raames leida vastuseid ja lahendusi. Teatud dramaatiline pinge on sisse kodeeritud nii rutiinsesse jahikäiku, igapäevasesse perekondlikku suhtlemisse kui ka rangete reeglite järgi läbi viidud initsiatsiooniriitusesse. Nagu kinnitab esitusekeskse antropoloogia üks rajajatest Victor Turner, pole uurijad surunud draama sotsiaalsele reaalsusele peale, vaid see on inimeste elu lahutamatu osa (Turner 1988: 37).¹⁵³

¹⁵² „When people are being recorded, the reactions that they have are always infinitely more sincere than those they have when they are not being recorded. The fact of being recorded gives these people a public.“ (Blue 2006: 268–269)

Rouch on filmikaamerat võrrelnud isegi „võlukepigaga“, väites, et filmimine võib tuua kaasa filmitavate inimeste teadvusseisundi muutumise. Ta toob näiteks filmi „Tourou et Bitti: les tambours d'avant“ (1971), mis näitab ühe katkematu kaadrina possessiooniriitust, kus seestumine leidis aset alles siis, kui Rouch oma kaameraga tantsijateni jõudis. Ta väidab, et „just filmimise akt oli see, mis päästis valla ja kiirendas possessiooni protsessi“ ja arvatavasti oli „mu enda *ciné-trance* see, mis mängis sel ööl katalüsaatori rolli“ („the shooting itself was what unlatched and sped up the possession process [...] it was my own *ciné-trance* that played the role of catalyst that night“) (Rouch 2003: 99).

¹⁵³ Ruby kasutab *performance*'i mõistet laiemas tähenduses kui Turner. Kui nn *performance*'i

Etnograafilise filmi huvi draama kui konflikti ja elulise sündmustikuga eten-duse vastu peitub selles, et see pakub filmitegijale sobiva raamistiku kultuuri analüüsimiseks ja representeerimiseks. Ühelt poolt on filmilugu palju lihtsam rääkida, kui selles osalevad karismaatilised isikud, sündmuste arengut veab vastas-seis osapoolte vahel ja kogu asi kulmineerub konflikti lahendamisega. Teiselt poolt aga võivad just konfliktisituatsioonis tegutseva inimese käitumises kõige kompaktsemalt ja selgemalt ilmneda põhimõtted, mille järgi inimesed elavad ehk millised on kultuurile iseloomulikud väärtushinnangud ja käitumismustrid. MacDougall leiab, et etnograafiliste filmide tegijad on huvitatud konflikti sisal-davate sündmuste filmimisest, sest

konflikt, kas siis tõeline või potentsiaalne, toob kultuurilised imperatiivid esi-plaanile. [...] Sügavamal tasandil paljastavad sellised sündmused ühiskonna lahendamata vasturääkivused, mis tekitavad vastuolulisi sõnumeid võimu, lojaal-suse ja kire kontrollimise kohta. (MacDougall 1998: 146)¹⁵⁴

Ruby (2000: 265–266) arvates pole narratiivne lähenemine – teatud ajalisel järjes-tusse seatud sündmuste esitamine – vajalik mitte ainult konflikti kirjeldamiseks, vaid ka inimeste mittedramaatilise argipäeva representeerimiseks. Ta leiab, et kui kultuuri pidada kultuuriliste etenduste seeriatega, siis tuleks antropoloogilise uurimistöö tulemuste esitamisel lähtuda loojutustamise võimalustest. Narra-tiivsete tavade järgimine on omane paljudele akadeemilistele distsipliinidele, mis tegelevad inimliku reaalsuse uurimisega. Ka antropoloogid on juba tükk aega tagasi leppinud tõdemusega, et loojutustamisel on inimliku kogemuse mõtesta-misel oluline roll nii uuritava kui ka uurija seisukohalt. On aru saadud, et kuna inimesed mõtlevad kujutluspiltide ja lugude vahendusel, siis peab antropoloogia, mis räägib inimestele inimestest, kasutama uurimistulemuste esitamisel narra-tiivseid kirjeldusi. (Stoller 1997; Beatty 2010; Maggio 2014)¹⁵⁵

Keskendumine narratiivile aitab antropoloogidel vahendada oma uurimistöö kogemust ning samas võimaldab neil jutustada veenvalt ja kaasakiskuvalt lugusid uuritavatest. Paraku, nagu mitmed kriitikud on näidanud, ei pruugi antropoloogid olla kuigi head jutustajad (Ruby 2000; Maggio 2014). Audiovisuaalne meedia,

antropoloogid uurivad sündmusi, mis on olemuselt dramaatilised, näiteks religioossed tseremooniad või ühiskonna toimimist ohustavad kriitilised hetked, siis Ruby näeb Erving Goffmani eeskujul kultuuri avava etendusena ka tavaliste inimeste igapäevaelu mitte-dramaatilisi sündmusi. Dramaatilised ja mittedramaatilised performantsid on olemuselt sar-nased, sest nende mõlema eesmärk on säilitada ühiskonda ja juhtida selle liikmeid läbi regu-laarsete ja erakorraliste kriiside, mis on osa inimlikust kogemusest. (Ruby 2000: 264)

¹⁵⁴ „Conflict, real or potential, brings cultural imperatives to the fore [...] At the deeper level, such events reveal the unresolved paradoxes within a society which generate conflicting messages about the management of authority, allegiance and desire.“ (MacDougall 1998: 146)

¹⁵⁵ Räägitakse isegi nn narratiivsest pöördest, mis sotsiaalteadustes tähistas 1980ndatel toi-munud epistemoloogilist nihet, kus teaduslik perspektiiv, mis väärtustab objektiivsust ja üldistusi, asendus paradigmatiga, mis rõhutab narratiivide tähtsust ning koos sellega ka inim-likku kogemust ja subjektiivsust. Narratiivne pööre on mõjutanud tervet rida distsipliine alates ajaloost ja antropoloogiast kuni meditsiini ja õigusteaduseni välja. (Väljataga 2011: 241)

millele on ajaline mõõde juba sisse kodeeritud, võib olla üks vahend mõjusate antropoloogiliste lugude jutustamiseks. Ruby (2000: 266) leiab, et esitusekesksest perspektiivist vaadatuna on etnograafiliste filmide tegijate ülesanne leida viis, kuidas jutustada välitöödel avastatud lugusid, ja selgitada, miks need lood on olulised. Ruby arvates on korralikul etnograafial tavaliselt kaks süzeeliini: lugu etnograafi välitööde kogemusest ja lood uuritavate inimeste elust. Ta nõuab, et ka etnograafilise filmi narratiiv peab lisaks filmitavate kogemusele sisaldama etnograafi enda kogemust vaadeldud kultuurietendustest. Selles refleksiivses narratiivis peab olema välja toodud välitöödel kasutatud meetodid, olulisemad teoreetilised seisukohad ja need uurija isikuga seotud tegurid, mis on uurimistöö seisukohast relevantset. Jay Rubil on õigus, kui ta väidab, et „antropoloogia oma parimal kujul tähendab seda, et me räägime teistele lugusid oma kogemustest“ (1982: 131).¹⁵⁶

Etnograafiline film ei pea olema ilmtingimata konstrueeritud konventsionaalsete ilukirjanduslike või mängufilmilike loojutustamise reeglite alusel. Ruby arvates on teaduslikust vaatepunktist vale suruda inimeste igapäevane ilma suuremate draamadeta kulgev elu standardsesse narratiivi, millel on algus, keskpaik ja lõpp ning millel süzees on olulisel kohal konflikt ja selle lahendamine. Kuna etnograafide vaadeldav inimkäitumine sobib väga harva ilukirjanduslikku narratiivimudelisse ja filmi mängufilmilik struktuur sunnib vaatajaid filmi dokumentaalsust kahtluse alla seadma, siis peaksid antropoloogid välja arendama spetsiaalselt etnograafilisele filmile sobivad loojutustamise viisid (Ruby 2000: 266). Ka mitmed teised etnograafilise filmi eksperdid on arvamusel, et kanooniline mängufilmi narratiivimudel, kus kõigepealt tutvustatakse tegelasi ja toimimiskohta, seejärel esitletakse probleemi või konflikti, mis paneb aluse üksteisega seotud sündmuste ahelale, ning lõpuks leiab aset probleemi või konflikti lahendamine (Bordwell 2008), ei pruugi sobida kõikide lugude jutustamiseks. Nagu eespool juba näidatud, võiks filminarratiivi valik lähtuda konkreetsest kultuurist, mida püütakse audiovisuaalselt representeerida, vältides sellega filmilugude konstruktsioone, mis on vastuolus sellele ühiskonnale iseloomulike käitumisreeglite või väärtushinnangutega (MacDougall 1998: 141–149). Nichols (1991b) aga juhib tähelepanu sellele, et klassikalise mudeli domineerimine dokumentalistikas ja etnograafilises filmis näitab, et seda peetakse reaalsuse toimimise loomulikuks ja universaalseks mudeliks ega anta endale aru, et tegelikult on tegemist filmi autori subjektiivse esteetilise valikuga. Mõlema eksperdigiga võib nõustuda, kuid kindlasti on omamoodi õigus ka Henleyle, kes väidab, et klassikalise narratiivi eelis teiste mudelite ees seisneb selles, et see on arusaadav etnograafilise filmi peamisele auditooriumile – läänelikus kultuuriruumis üles kasvanud vaatajale (Henley 2006).

Vaatamata vastuolulisele suhtumisele klassikalisse mudelisse, nõustub arvatavasti enamik filmitegijaid väitega, et etnograafiline film saaks toimida adekvaatse representatsioonina ning see saaks edasi anda sotsiaalseid ja kultuurilisi tähendusi

¹⁵⁶ „Anthropology is at its best when we are telling the stories of our experiences to others“ (Ruby 1982: 131).

auditooriumile, peab see olema alati mingil määral narratiivselt struktureeritud. Teadmine, et etnograafilised filmid on struktureeritud näiteks konventsionaalse loojutustamise reeglite järgi, ei tähenda, et neid ei saa võtta tõsiseltvõetavate kultuurianalüüsidenä. Vastupidi, just tänu narratiivsele ülesehitusele suudavad filmid reaalsust mõtestada – „nad edastavad sotsiaalsete suhete dünaamikat, luues selgitusi narratiivsete järgnevuste ja teiste filmiliste struktuuride kaudu“ (MacDougall 1998: 266).¹⁵⁷

Filmi narratiivi konstrueerimise põhimõtetest kirjutasin lähemalt eelmises peatükis. Siinkohal on oluline mõista, et narratiiv on mehhanism, mille abil antropoloogid näitavad konkreetsete indiviidide tegutsemist kindlas sotsiaalses ja füüsilises keskkonnas, nende omavaheliste suhete dünaamikat ja selle aluseks olevat motivatsiooni, emotsioone ja sensorset suhestumist ümbritsevaga ning nende muutumist ajas. Selliste antropoloogiliste lugude jutustamiseks sobib igati dokumentaalfilmi formaat. Minu hinnangul suudab vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm vahendada vaatajale unikaalsete kultuurikandjate emotsioone, aistinguid ja maailmas olemise kogemust, paigutades selle kõnekesse ja autori positsiooni väljendavasse narratiivi. Filmikujutiste konkreetne ja indeksiaalne suhe reaalsusega lubab vaatajal endal empaatiliselt suhestuda konkreetsete indiviidide ja nende elukeskkonnaga, leida filmitegelaste mõistmiseks pidepunkte omaenda elust. Enamasti on just üksikisik see kandev tegur, mis annab vaatleval filmi põhimõtetele tehtud etnograafilisele filmile raskuskeskme ja teoreetilise-metodoloogilise õigustuse.

Indiviid

Antropoloogia tegeleb kultuuride uurimisega enamasti sotsiaalsel tasandil, keskendudes üldistele mõtlemis- ja käitumismustritele, mida ühiskonnaliikmed jagavad. Kuigi antropoloogilises uurimistöös on üheks peamiseks meetodiks konkreetsete indiviidide tegevuse vaatlemine, siis teaduslikes tekstides kipuvad antropoloogid tegelema peamiselt kultuuri kollektiivse mõõtmega. Kuid üha enam on saadud aru, et vaja on olla avatud ka sellistele nähtustele, mis pole kollektiivselt jagatud, vaid on ainulaadsed konkreetsetele üksikisikutele. Heiss ja Piette sedastavad:

Antropoloogia tegeleb üksikisikutega, ja üritades üldistusi teha, leiab see ühiskonnas struktuure ja mustreid. Kuid ühiskonna kohta üldistusi tehes esitab antropoloogia väiteid, mis ei ole kooskõlas iga üksiku indiviidi käitumisega. Mõnikord käituvad isikud nende üldiste tunnuste järgi ja on tõepoolest nende kandjad. Ometi pole üksikisiku elavat reaalsust ja tema omadusi kunagi võimalik

¹⁵⁷ „They convey the dynamics of social relationships, creating explanations through narrative sequences and other filmic structures“ (MacDougall 1998: 266).

järeltada tema ühiskonna kohta käivate üldiste teadmiste põhjal. (Heiss, Piette 2015: 10)¹⁵⁸

Üksikisiku antropoloogia (*anthropology of the individual*) praktiseerijate arvates seisneb etnograafiline uurimistöö konkreetsete inimeste tegevuse vaatlemises. Eesmärk on teada saada, kuidas need personaalsete eripärade ja ainulaadsete isikuomadustega indiviidid oma kultuuris toimetavad ja mida nad selle käigus kogevad. Seda tüüpi antropoloogia ülesanne on mõista, millised uuritavad on ja mida nad tunnevad. Keskendumine indiviidi elule on antropoloogide jaoks üks viisidest, kuidas lahendada väljendus kriisi käigus tõstatatud representatsiooni küsimus.

Üksikisikut ei käsitletaks enam rühma arhetüübina, vaid talle antaks ülesanne olla kõhklev teejuht rühmaelu ootamatuste keskel. Seega tähendaks ka järsult suurenenud huvi individuaalsete lugude vastu seda, et üksikut kasutataks endiselt üldise illustreerimiseks, kuid seda tehtaks pigem kumulatiivselt, mitte prototüüpselt. (Amit, Dyck 2006: 6)¹⁵⁹

Antropoloogide huvi individuaalse kogemuse vastu tuleneb arusaamast, et kultuur pole mitte niivõrd homogeenne inimeste käitumist reeglistav ja allutav struktuur – pigem on tegemist taustsüsteemiga, mille raames saab üksikisik teostada oma aktiivsust ja loovust. Selle käsitluse järgi ei seisne antropoloogia kultuuri kui terviku, mingi kõikehõlmava skeemi kirjeldamises, vaid üksikisiku kui aktiivse kultuurilooja ja unikaalse kultuurikogemusega indiviidi uurimises.

Indiviidikeskne käsitlus võimaldab näha uuritava inimese loovat aktiivsust ehk agentsust, nii tema isiklikku suhet mingi suurema sotsiaalse struktuuriga (pere, kogukond, riik) kui ka tema individuaalset teadvust, aga ka tema võimet ennast luua ja taasluua ning lõppkokkuvõttes tema sõltumatust välistest mõjuteguritest (Rapport, Overing 2000: 1; vt ka Jackson, Karp 1990). Agentsuse ehk tegususe all peetakse silmas seda, kuidas inimesed saavad hakkama igapäevase elu kriisidega, kuidas nad aktiivselt ja loominguliselt suhestuvad maailmaga, kuhu nad sündides on sattunud. Selline dünaamiline isikukäsitlus

¹⁵⁸ „Anthropology works with individuals, and in an attempt to generalize, it finds structures and patterns in society. However, when anthropology generalizes about society, it makes statements that do not correspond to the behaviour of every single individual. At times, individuals behave according to these general traits and are indeed their carriers. Yet it is never possible to deduce an individual’s living reality and his constituent traits from general knowledge of his society.“ (Heiss, Piette 2015: 10)

Rahulolematuse kultuuriliste üldistustega tuleb selgelt välja Lila Abu-Lughodi (1991) üleskutses antropoloogidele kirjutada „kultuuri vastu“ („*against culture*“) ja keskenduda uurimistöös kultuuri asemel konkreetsete isikute elule.

¹⁵⁹ „The individual would no longer be conscripted to serve as an archetype for the group but would instead be assigned to act as an equivocal guide to the vagaries of participation within it. Accordingly, in the wake of this suddenly popular regard for individual stories, the particular would still be mustered to illustrate the more general but to do so cumulatively rather than prototypically.“ (Amit, Dyck 2006: 6)

sisaldab ka „isikliku ja isikutevahelise kogemuse vahetuid kehalisi ja sensoorseid modaalsuseid“ (Jackson, Karp 1990: 16).¹⁶⁰

Väga selgelt väljendub huvi üksisiku vastu eksistentsiaalses antropoloogias, mille eesmärk on mõista, mida tähendab inimeseks olemine. Selleks uuritakse konkreetsete inimeste elatud kogemust. Eksistentsiaalse antropoloogia esindajate väitel tekitab teoreetiline üldistus maailmast ühekülgse ja illusoorse pildi, sest sellega „unustatakse“ individuaalse kogemuse ainukordsus, ebareeglipärasus ja keerulisus. Eksistentsiaalne antropoloogia keeldub „elatud tegelikkust“ (*lived reality*) redutseerimast kultuuriliselt või sotsiaalselt konstrueeritud representatsioonideks, üritades otsusekindlalt uurida reaalses ajas, spetsiifilistel hetkedel ja tegelikes olukordades avalduva elatud tegelikkuse mitmekesisust, muutlikust ja määramatust. (Jackson, Piette 2015: 3). Eksistentsiaalse antropoloogia näol on tegemist fenomenoloogilise suunaga antropoloogias. Selle üks rajatest, Austraalia antropoloog Michael Jackson kutsub antropolooge üles taastama intiimset sidet argielu kehaliste kogemuste ja kontseptuaalse elu vahel. Ta propageerib radikaalset empirismi, mis rõhutab uurija suhet uuritavatega ja tähtsustab etnograafi praktiliste, isiklike ja teiste eludes osalemisega seotud kogemuste rolli teadmiste loomise protsessis. (Jackson 2013)

MacDougalli arvates võimaldab keskendumine ainulaadsetele indiviididele saavutada ka kultuuriülest (*transcultural*) mõistmist, eelkõige tänu inimeste iseloomu ja käitumise sarnastele joontele erinevates kultuurides. Oma väite kinnituseks toob ta näitena sageli ettetuleva olukorra, kus antropoloog leiab pärast pikaajalistelt välitöödelt naasmist, et tänaval või seltskonnas kohatud inimene näeb välja või räägib või käitub täpselt samamoodi nagu mõni tema võtmeinformant, kuigi need kaks kuuluvad väga erinevatesse ühiskondadesse ja räägivad erinevaid keeli. Sarnased on ka emotsionaalsed reaktsioonid, mida väga erinevatest kultuuridest pärit indiviidid tunnevad ja väljendavad. Näiteks võivad jõu kasutamise viisid, olgu siis perekonna või riigi tasandil, kultuuriti erineda, kuid paljud selle jõukasutamise tagajärjed – diskrimineerimine, nälg, füüsiline ja vaimne ahistamine – on arusaadavad kultuuriülesest. Selline individualistlike tunnuste ja emotsioonide ülekantavus ühest kultuurist teise tõstatab küsimuse, millised isiksuse jooned on kultuurispetsiifilised, millised aga on omased kogu inimkonnale. Samuti tekib küsimus, kuidas üldse hinnata üksikisiku minapildi ja autonoomsuse tajumist mingis konkreetsetes ühiskonnas. MacDougalli arvates on

¹⁶⁰ „[...] immediate bodily and sensory modalities of personal and interpersonal experience“ (Jackson, Karp 1990: 16).

Antropoloogid mõistavad, et indiviidi agentsuse juures on võtmetähtsus kujutlusvõimel. Nagu sedastavad Nigel Rapport ja Joanna Overing (2000: 4–5), on kujutlemine tegevus, mille kaudu inimesed pidevalt loovad ja taasloovad oma isiksust, tehes endast selle, kes nad olid, kes nad on ja kelleks nad saavad. Just kujutlusvõime sunnib inimest muutma oma elu ja hetkeolukorda. Kujutlusvõime tõttu on inimese maailm loomuomaselt dünaamilises liikumises, mida indiviidid püüavad eneseteadlikult suunata. Kuna inimesed suudavad asju ette kujutada, on nad vabad – kujutlusvõime annab üksikisikutele selle vajaliku hulga vabadust konformismist, mis annab nende elule maitse ja lõputud võimalused edasiminekuks.

selliste teemade analüüsimisel eelis etnograafilisel filmil. Kirjalikus ühiskonna-kirjelduses kipub individuaalne kollektiivsele taha ära kaduma, film aga annab oma üksikasjalikus indiviidi portreeringus kultuuri ja isiksuse vahekorra mõistmiseks teistsuguse perspektiivi. Konkreetseid isikuid jälgiv film juhib tähelepanu mitmetele olulistele küsimustele, mis abstraktses teoreetilises tekstis ei pruugi nii selgelt välja tulla: kui tugevalt on üksikisikud seotud sotsiaalsete normidega ning kui sageli nad neid rikuvad, kuidas on ühiskonnas saadaval erinevad kultuurimudelid ja kas keegi tegelikult üldse kehab „kultuuri“? Etnograafiline film võib näidata, et teatud isikud suudavad edukalt omavahel kombineerida selles kogukonnas eksisteerivaid üksteisega vastuolus olevaid „normatiivse“ mõtlemise liine; teised võivad käituda ebajärjekindlalt, järgides erinevates olukordades erinevaid kultuurikoode; samuti võib mõni kolmas isik toimida täiesti iseseisvalt, kas inspireerituna mingist kogukonnavälisest mudelist või puhtalt omaenda parema äranägemise järgi. (MacDougall 1998: 257–259)¹⁶¹

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm, mis jälgib konkreetsete isikute käitumist konkreetsetes olukordades, on metodoloogiliselt ja epistemoloogiliselt väga lähedane osalusvaatlusele, mida peetakse kõige sobivamaks meetodiks üksikisiku antropoloogilisel uurimisel. Allpool toodud tsitaat osalusvaatluse rollist indiviidide uurimisel kirjeldab hästi vaatlevas stiilis töötavate filmitegijate lähenemist, millest oli põhjalikumalt juttu eelmises peatükis:

Rohkem kui paljudes teistes uurimisvaldkondades sõltub indiviidide uurimine informantide tähelepanelikust vaatlemisest. Paljud asjad, mis huvitavad üksikisikuid uurivat etnograafi, pole intervjuude abil kättesaadavad. Selle asemel kasutab üksikisikuid uuriv etnograaf kõiki neid „võimalusi“, mida talle pakub osalusvaatlus. Ta jälgib, kuulab, küsib tegevuse käigus lisateavet; ta võib sooritada tegevusi, mida teevad uuritavad; ta on niivõrd pikalt koos uuritavatega, et tema kohaloluga harjutakse, mis aitab tal minimeerida oma mõju uurimissituatsioonile; ta osaleb vestlustes ja veedab palju aega koos uuritavatega, et arendada endas nende vastu empaatiat ja mõista, kuidas nad toimuvat tajuvad ja tõlgendavad. (Heiss, Piette 2015: 15, jutumärgid originaalis)¹⁶²

¹⁶¹ On isegi väidetud, et teatud kultuurides puudub sootuks personaalne identiteet, mille tunnuseks on refleksiivsus ja agentsus. Vt Martin Sökefeldi artiklit (1999) ja selle ümber tekkinud diskussiooni.

¹⁶² „More than many other areas of research, the study of individuals hinges on close observation of the field-subject. Many of the things that interest an ethnographer of individuals will not be accessible through an interview. Instead, the ethnographer of individuals uses all the „avenues“ that are open to him in participant observation. He observes, listens, asks for more information in the context of the action; he might perform the acts that the field-subject carries out; he spends a lot of time with the fieldsubject so the field becomes accustomed to his presence, minimizing his own impact on the situation; he engages in conversations and spends a lot of time with the fieldsubjects in order to develop empathy towards them and understand how they perceive and interpret the situation they are in.“ (Heiss, Piette 2015: 15)

Sellist aktiivset või isegi radikaalset osalusvaatlust, mis seisneb erinevate meelte kasutamises uuritavate elatud kogemuse mõistmiseks, on nimetatud „tihedaks osaluseks“ (*dichte Teilhabe / thick participation*) (Spittler 2014; vt ka Samudra 2008).

Selline metodoloogiline kattuvus osalusvaatluse ja vaatleva filmitegemise vahel näitab kujukalt, et filmimeediumil on palju pakkuda antropoloogiale, mis püüab mõista üksikisiku võimalusi „kultuuriga“ manipuleerimisel ja uurib tema valikuid kultuurikoodide või -mudelite kasutamisel erinevates situatsioonides. Vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi kasutamisest võiksid olla huvitatud antropoloogid (ja teised sotsiaalteadlased), kes tegelevad selliste üksikisiku ja ühiskonna vahelkorda analüüsivate teemadega nagu „personaalne identiteet“ (Sökefeld 1999), „individuaalne kultuur“ (Valsiner 2007) või „indiviidi *personhood*“ (Toulouze 2017).

Ühiskonna või kultuuri analüüsimine üksikisiku seisukohalt on olnud enamiku minu filmide eesmärk. Olen seda temaatikat käsitlenud ka kirjaliku teksti vahendusel, mille eeliseks filmi ees on teoreetilise raamistiku ja laiema konteksti esitamise võimalus. Samuti saab tekstis tänu etnograafiliste vinjettide ja uurija kogemuse kirjeldamisele teatud määral edasi anda ka välitööde situatsiooni sensoorset, emotsionaalset ja performatiivset poolt (vt nt Toulouze, Niglas 2019). Kuid filmi eelis nende teemade käsitlemisel seisneb selles, et erinevalt akadeemilisest tekstist, kus inimese unikaalsus ja personaalsus kipub varem või hiljem lahustuma abstraktsete ideede ja kontseptsioonide rägastikku, jääb üksikisik kogu tema füüsilises, intellektuaalses ja emotsionaalses individuaalsuses vaataja vaatevälja filmi lõpuni. See annab auditoriumile võimaluse mõista uuritavat ühiskonda vahetumalt, toetudes pigem lihast ja luust isikute, nii filmitavate kui filmitegija kogemusele, mitte niivõrd teadlase abstraheeritud „tõlkele“ sellest kogemusest. Just see vahetu side filmitegelaste, filmitegija ja vaatajate vahel, kus põhiroll on sensoorse ja emotsionaalse kogemuse jagamisel narratiivses ja performatiivses võtmes, on minu arvates üheks mehhanismiks, mis võiks aidata kaasa ülalkäsitletud kultuurivaldkondade uurimisele.

Paratamatult ei saa ühes vaatlevas etnograafilises dokumentaalfilmis käsitleda kõiki sotsiaalse kogemuse aspekte piisava põhjalikkusega. Paljud neist aspektidest jäävad filmis vaid nn fenomenoloogiliseks taustaks. Sageli ei juhita sotsiaalse kogemuse eri vormidele eraldi tähelepanu, vaid esitletakse neid implitsiitselt osana filmitegelaste ja/või filmitegija elatud kogemuse tervikkusest: aistingud, emotsioonid, agentsus ja identiteediloome ning suhestumine materiaalse või esteetilise keskkonnaga on midagi, mis saadab inimest igal ajal ja igas kohas. Vaatleva filmi võimuses on tuua need sotsiaalse kogemuse ilmingud kultuurietenduse ja loojutustamise vahenditele toetudes vaatajateni.

Siin peitubki minu meelest veel üks vaatleva filmitegemise võimalik panus antropoloogiateadusesse. Kuna filmis pole võimalik täielikult „välja kadreerida“ taustal olevat infot, siis on selle autoril keeruline piirduda vaid mingi kindla uurimisküsimusega. Film annab paratamatult mingil määral edasi ka uuritavate üksiknähtuste füüsilist, sotsiaalset ja kultuurilist konteksti, tuues vaatajani filmitegelaste materiaalse, meelelise ja emotsionaalse suhestumise tegelikkusega. Isegi kui filmitegija ja/või filmitavate eesmärk on keskenduda kitsale teemale, on filmis alati suuremal või vähemal määral jäädvustatud erinevad sotsiaalse kogemuse aspektid. Vaatlev film on oma „kogemusliku totaalsuse“ poolest sarnane eluga, milles osaledes on inimesel väga raske välja filtreerida mingit kindlat sotsiaalse

kogemuse liiki, jättes teised täielikult tähelepanuta. See vaatlevale filmile omane „holistline printsip“ lubab ilma liigse teemast kõrvalekaldumiseta representeerida antropoloogilisi üksiknähtusi nende kultuurilises, sotsiaalses ja materiaalses kontekstis, aidates niiviisi vähendada teadustekstidele omast sotsiaalse kogemuse fragmenteerimist ja valikulist kirjeldamist.

Olen oma etnograafilises uurimistöös käsitlenud eelkõige just neid teemasid, mida on võimalik analüüsida ja edasi anda vaatleva filmi vahendusel. Filmimisel on üks minu ülesanne salvestada materjali uurimistöö läbiviimiseks ja artiklite kirjutamiseks, samuti olen teadlik oma filmimaterjali etnograafilisest väärtusest tulevikus. Kuid minu peamine eesmärk on alati olnud teha filme, mis suudaksid näidata sotsiaalse kogemuse individuaalseid väljendusi, et anda edasi maailma kultuurilist mitmekesisust ja samas tuua välja inimeseks olemise kultuuriüleseid aspekte. Usun, et selle saavutamiseks on kõige tõhusam rakendada dokumentalistika kunstilisi võtteid, mis toimivad palju tõhusamalt, kui filmi vaadatakse pimedas kinosalis. Ka kõik väitekirja aluseks olevad filmid on mõeldud vaatamiseks suurel kinoekraanil, need on iseseisvad filmitööd, mis peaksid olema mõistetavad ilma kirjaliku teksti toeta. Samas olen ma oma filmide etnograafilist ja teoreetilist-metodoloogilist konteksti selgitanud teadusajakirjades avaldatud artiklites. Kuid nende artiklite teemad on laiemad kui vaid filmitegemisega seonduv probleemaatika. Enamik väitekirja artikleid on kirjutatud kahasse filmitava kogukonda hästi tundva antropoloogiga ja seetõttu analüüsivad need vaadeldavat etnograafilist tegelikkust lisaks filmitegemisele ka teiste etnograafiliste meetodite vahendusel. Vaatlev film on vaid üks paljudest viisidest etnograafiaga tegeleda, see pole metodoloogia, mille abil saab vastuseid kõikidele uuritavat kogukonda puudutavatele küsimustele. Järgmises peatükis tutvustan väitekirjas olevaid artikleid filmiprojektide kaupa.

VIDEOKAAMERAGA SIBERIS: ARTIKLID JA FILMID

Doktoritöö sisaldab nelja artiklit, mis selgitavad kolme ajavahemikus 2010–2016 valminud vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi tegemise tausta. Kõik kolm filmi on videokaameraga üles võetud Siberis ja need on mõeldud vaatamiseks laiemale vaatajaskonnale kui vaid Siberi-uurijad või antropoloogid. Tegemist on nn autorifilmidega, millel on filmitegija (režissöör-operaatori) subjektiivset nägemust edasi andev narratiiv ning mille filmimisel ja järeltootmisel on silmas peetud eesmärki, et need jõuaksid nn suurele ekraanile (festivalid, kino, televisioon). Kuigi filmitegemine pole ühegi käesoleva doktoritöö artikli ainus või isegi peamine uurimisteema, on nende tekstide ühine joon see, et avades konkreetsete filmiprojektide tausta ja teoreetilis-metodoloogilist lähenemist, analüüsivad need etnograafilise dokumentaalfilmi potentsiaali audiovisuaalse etnograafiana.

Juri Vella

Lääne-Siberist pärit metsaneenetsi põhjapõdrakasvataja, luuletaja ja poliitilise aktivisti Juri Vellaga kohtusin ma 2000. aasta sügisel Tartus. Juri tuli Eestisse, et anda Eesti Rahva Muuseumile kopeerimiseks valik oma videoarhiivist, milles ta oli Obiugrilaste Taassünni Uurimisinstituudis teadurina jäädvustanud oma kodukohta põliselanikke. Olin äsja valmis saanud filmi „Brigaad“ ning pakkusin seda Jurile vaadata. Ei mäleta enam, kuidas Juri filmile reageeris, aga selgelt on mees see, et ühel hetkel kuulsin ta suust küsimust, mida olin salamisi oodanud: „Liivo, võib-olla tahaksid sa ka midagi metsaneenetsitest filmida?“ Sel hetkel teadsime me mõlemad, et selle küsimusega pannakse alus pikemale filmikoostööle, mille keskmes on Juri ise. See koostöö katkes 2013. aasta septembris, kui Juri pärast kurnavat haigust suri.

Juri oli üks Venemaa omapärasemaid ja sihikindlamaid põliselanike õiguste eest seisjaid. Ta ei teinud seda mitte võimalikult suuri masse kaasavate avalike protestiaktatsioonidega, vaid isikliku eeskuju ja rohujuuretasandil toimuva vastupanuvõitlusega. Juri elas Lääne-Siberis Handi-Mansi autonoomses ringkonnas, kus põhjapõdrakasvatuse ja küttimisega tegelevatele metsaneenetsitele ja hantidele on peamiseks ohuks naftafirmade keskkonnaaenulik tegevus. Ta uskus, et vaatamata materiaalsetele hüvedele, mida põliselanikele pakkuvad riik ja naftafirmad, on vaja teha kõik, et tulevastele põlvedele säiliks traditsiooniline eluviis ja selle eelduseks olev reostamata looduskeskkond. Ta teadis, et ükskord saab nafta otsa, sisserändajad lähevad tagasi koju, põliselanikel aga pole muud valikut, kui naasta esivanemate elatusalade juurde.

Juri ise on hea näide sellest, kuidas loobumine koloniaalvõimude pealesurutud „tsivilisatsioonist“ ja naasmine traditsioonilise põhjapõdrakasvatuse juurde võib pakkuda täisväärtuslikku elu koos tänapäevaste mugavustega. Juri kasvas üles külas, kuhu oli 1950. aastatel toodud ümbruskonna metsadest sunniviisiliselt

elama rändava eluviisiga põliselanikud. Kuid 1990ndate alguses, kasutades ära nõukogude majandus- ja õigussüsteemi kokkuvarisemist, asus Juri elama metsa. Ta ostis kümnekond põhjapõtra ning kolis koos perega elama piirkonda, kus enne sundkollektiviseerimist elas tema emapoolne suguvõsa. Juril õnnestus oma territooriumile luua hästi toimiv elukeskkond: 20 aastat hiljem oli tema karjas üle saja looma, ta rajas mitu hooajalist laagrikompleksi, kus olid olemas mitmed tänapäevased mugavused (elekter, mobiilside, internet), liikumiseks laagrite vahel ning sõiduks kohalikesse tömbekeskustesse kasutas ta neljarattaveolist minibussi. Juri suutis seega integreerida omavahel traditsioonilist eluviisi ja tänapäevast tehnoloogiat. Osaliselt oli see võimalik tänu sellele, et tema territoorium asus keset ühe maailma suurima naftafirma Lukoili valdusi. Samas töi suurkorporatsiooni naabruses elamine kaasa mitmeid probleeme, mis seadsid ohtu traditsioonilise eluviisi jätkumise. Lukoil vajab üha uusi ja uusi leiukohti ning surve võtta põhjapõtrade karjamaad kasutusele naftaväljadena kasvab iga aastaga. Erinevalt paljudest naabritest õnnestus Juril sellele survele tükk aega vastu seista ja paljuski tänu tema mehisele ja väga isikupärasele vastupanuvõitlusele. Juri rakendas omapärast geriljataktilikat: üllatusmomendile ja mobiilsusele üles ehitatud rünnakutes oli kande roll videokaameral ja internetil, mis võimaldasid tal Lukoili seaduserikkumisi avalikkuse ette tuua.

Juri oli teadlik filmi suurest potentsiaalist poliitilise relvana. Ta puutus euroopaliku filmikultuuriga kokku Moskvast, kui õppis Maksim Gorki nimelises Kirjandusinstituudis. Ta teadis hästi, millised on ühe dokumentaalfilmi kunstilised võimalused oluliste teemade käsitlemisel, ja seetõttu osales ta aktiivselt filmitegemisel. Juri teadis, et tänapäevases korporatiivses maailmas, sealhulgas Venemaal, on avalikul arvamuse roll otsuste tegemisel väga oluline. Juri võitluse sisuks oli avalikku arvamust kõikvõimalike vahenditega enda kasuks kallutada. See eeldas aga ligipääsu meediale, mis pole valitsuse toetatud naftafirmade kritiseerija jaoks nüüdisaegsel Venemaal sugugi lihtne. Juril õnnestus küll mitmel korral oma poliitiliste eesmärkide saavutamiseks pälvida kohalike telekanalite huvi, kuid et operatiivselt ja efektiivselt reageerida Lukoili vasturünnakutele, tuli tal leida alternatiivseid võimalusi oma seisukohtade esitamiseks. Selleks sobisid nii internetis postitatud teated ja videoklipid kui ka luulekogu esitlemisele järgnevad küsimuste-vastuste voorud. Eriti väärtuslik oli Juri jaoks rahvusvahelise leviga dokumentaalfilm ja ta oli väga osav seda potentsiaali ära kasutama.

Kokku tegin ma Juri juures kaameraga välitöid neljal korral, iga kord umbes kuu aega korraga. Jäädvustasin tema põnevat elu ja omapärast maailmapilti filmile rohkem kui kümne aasta jooksul. 2000. aasta detsembris ja 2001. aasta mais filmitud materjalist valmis etnograafiline dokumentaalfilm „Juri Vella maailm“ (2003), mis vaatleb tema metsalaagris tegutseva kooli toimimist. See, et film valiti paljude rahvusvaheliste festivalide programmi ning pälvis Nyonis toimuval Visions du Réeli festivalil ühe peaauidadest (Prix IUCN), tuleneb paljuski just Juri Vella karismaatilisusest ja oskusest kaameraga suhelda.

Seejärel tuli filmimisse pikk paus, sest ma olin hõivatud filmiprojektidega maailma teistes piirkondades. Aga minu suhe Juri Vellaga ei katkenud pärast filmi „Juri Vella maailm“ valmimist. Suhtlesime telefonitsi, ma kirjutasin temast

teadusartikleid ning aeg-ajalt kohtusime mitmesugustel põliselanikke puudutavatel üritustel Siberis.

2009. aasta suvel olin kaameraga taas Juri metsalaagris. Tänu Eesti Teadusagentuuri grandile ja hõimurahvaste programmi toetusele läksime koos antropoloog Eva Toulouze'iga Juri juurde, et koguda biograafilist audiovisuaalset informatsiooni ning jäädvustada materjali uue filmi jaoks. Teadsin, et alates 2000. aastate algusest oli elu Lääne-Siberis päris palju muutunud: Venemaa sisepoliitiline olukord oli varasemast palju närvilisem, mis avaldus ka riigi, naftafirmade ja põliselanike vahelistes suhetes. Tahtsin välja selgitada, kas ja millisel määral on muutunud Juri enda füüsiline ja vaimne maailm. Kuid Juri näis olevat endine, ta oli täis elurõõmu, energiat ja enesekindlust. Juri oli alati suhteliselt vähe kirjutanud, kuid nüüd oli tal ilmumas mitu luulekogu korraga.

Sõitsin uuesti Siberisse juba 2009. aasta sügisel, sest Juri palus mul tulla dokumenteerima, kuidas ta Lukoili töötajaid oma territooriumilt välja ajab. Karjakasvataja jaoks on sügis põhjapõtrade paaritumise aeg, mil tuleb hoolitseda selle eest, et karja miski ei häiriks. Lukoili töötajate jaoks on aga sügis parim aeg jahipidamiseks, kalapüügiks ning marjade ja seente korjamiseks. Juri oli kindel, et sarnaselt varasemate aastatega tuleb tal ka seekord oma põhjapõtru naftatöölise eest kaitsta. Ta lootis minu abiga salvestada mõne neist konfliktsetest kohtumistest, et Lukoili juhtkonnal poleks võimalik väita, et nende töötajad ei satu põliselanike territooriumitele. Loomulikult oli Juri huvitatud, et sellest materjalist valmiks ka järjekordne dokumentaalfilm temast. Tulevasele filmile pakkus ta pealkirjaks „Armastuse maa“, mida kandis ka tema äsjailmunud luulekogu (2009), mille nimiluuletus rääkis paarituvatest põhjapõtradest ja neid segavatest naftatöölisest.

Sügisene võtpeerioid osutus edukaks. Lisaks paari Lukoili töötaja „kinnipüüdmise“ jäädvustamisele õnnestus mul filmida mitmeid värvikaid episoode, mis avasid Juri isikupärast maailmatunnetust ning tema sotsiaalse kogemuse erinevaid aspekte. Olin veendunud, et 2009. aasta materjalist on võimalik panna kokku enam-vähem korralik etnograafiline dokumentaalfilm. Paraku hakkas filmi valmimine mitme teise filmitöö tõttu venima. Selle asemel, et asuda kohe täispika dokumentaalfilmi monteerimise kallale, kasutasin ma 2009. aastal jäädvustatud videomaterjali mitme nn episoodfilmi tegemiseks (Niglas 2014a; 2014b; 2014c; 2014d; 2014e; 2014f). Peamiselt oli see ajendatud tahtmisest kasutada filmi integreeritud osana teaduslikest ettekannetest, mida mina või Eva Toulouze või me mõlemad koos erinevatel konverentsidel esitasime. Neid lühifilme näitasime ka akadeemiliste loengute osana ja avalikel üritustel, kus rääkisime Siberi põlisrahvastest. Mõned episoodfilmid on hiljem lisatud artikli „Fixity and Movement in Western Siberia: When Oil Worker, Native and Reindeer Paths Cross“ (Toulouze, Niglas 2016) elektroonilisse versiooni.¹⁶³

Järgmine kord filmisin ma Jurit 2013. aasta märtsis. Juri sõitis Eestisse, et kohtuda oma siinsete sõpradega ning anda intervjuu Venemaa põlisrahvaste

¹⁶³ Nüüdseks on artikli elektrooniline filmilinkidega versioon internetist kadunud, saadaval on vaid selle PDF-variant.

olukorrast (Prozes 2013). Tallinnast sõitsime koos Pariisi, kus Eva Toulouze'i initsiatiivil korraldati Riiklikus Ida Keelte ja Kultuuride Instituudis (INALCO) Juri Vellale pühendatud üritus. Elasime Pariisis terve nädala ja peatusime Eva Toulouze'i juures. Juri kohtus seal mitmete Siberi-uurijate ja luulehuvilistega. Filmisin Pariisis veedetud nädala jooksul Jurit paljudes erinevates situatsioonides: nii ülikooli auditooriumis oma luulet lugemas, Eva köögis lahkamas suhteid Lääne-Siberi põliselanike ja Vene riigi vahel kui ka linnas vaatamisväärsustega tutvumas. Haiguse tõttu oli Juril hiljuti eemaldatud osa kopsust ja vahetult enne reisi läbis ta ka keemiaravikuuri. Ta ei olnud enam nii kärme ja vastupidav kui varem, samas oli ta kuidagi eriliselt rõõmsameelne, uudishimulik ja koostööaldis. Oli näha, et filmimine on talle väga tähtis. Filmi vajalikkust kinnitas ka teadmine, et rahvusvahelise leviga dokumentaalfilm, mis näitab üksikisiku tasandil toimuvat võitlust suurkorporatsiooniga, võib pakkuda eeskujuga ja julgustust neile inimestele, kes kõikjal maailmas üritavad seista vastu elukeskkonda kahjustavatele ärihuvidetele. Me rääkisime temaga pooleliolevast „Armastuse maa“ projektist ja tegime plaane tulevikuks. Üks asi, mida ta soovis mul lasta kindlasti filmida, oli tema kohtumine Lukoili esindajatega.

See kohtumine pidi tooma selgust pikka aega vindunud konfliktile Juri ja naftafirma vahel. Juri sai aru, et võitlus suurkorporatsiooniga on ebavõrdne ning ühel hetkel saab tema jõud lihtsalt otsa. Hiljuti avastatud vähkkasvaja lõi Juri kaardid segi – ta mõistis, et pole võimeline vastupanuvõitlust pikalt jätkama, vähemalt mitte enam nii aktiivselt. Juri pidi otsustama, kas tuleks Lukoiliga sõlmida rahu ja nõustuda nende nõudmistega või varjata oma nõrkust ning püüda viimast jõupingutust tehes kaubelda välja võimalikult head tingimused. Tema eesmärk oli saavutada võimalikult hea positsioon kokkulepete sõlmimiseks naftafirmaga, et tagada põhjapõdrakasvatuseks vajalik keskkond ja pere heaolu pärast seda, kui tema territooriumil hakkavad tööle naftapumbad. Juri pidi mulle helistama nii pea, kui kohtumine on kokku lepitud, mina lubasin omalt poolt jõuda kahe-kolme päevaga Varjogani külla, kus Juril oli maja.

Paraku sai Juri Siberisse naastes teada, et vähkkasvaja pole päriselt kadunud. Järgnesid uued ravikuurid. Suve lõpul helistas mulle Juri ja teatas, et septembri alguses saab ta kokku Lukoili ametnikega ja palus mul võimalus korraldada seda filmida. Juri hääl reetis füüsilist ja vaimset kurnatust. Kui ma mõni päev hiljem Varjoganiselle jõudsin, oli Juri Surguti haiglas, kuid andis telefoni teel teada, et saab paari päeva pärast koju. Nädal hiljem toodi Juri helikopteriga Varjoganiselle. Ta oli äärmiselt nõrk, kuid kinnitas, et kosub peagi ning siis filmime kohtumist naftafirmaga. Veetsin viis päeva haige Juri seltsis, aidades tema naisel ja tütaridel tema eest hoolitseda. Tema seisukord halvenes ja peagi oli ta liiga kurnatud, et rääkida. Ühel hetkel teatas Juri, et mul pole mõtet sinna kauemaks jääda ja ta soovitas mul minna tagasi koju, sest oli selge, et sel korral ei tule Lukoiliga kohtumisest midagi välja. Kui ma päev hiljem Tallinna jõudsin, sain teada Juri surmast.

Etnograafiline dokumentaalfilm „Armastuse maa“ sai valmis 2016. aasta hilissügisel ja see on kokku monteeritud 2009. aastal Siberis ja 2013. aastal Pariisis ülesvõetud videomaterjalist, mida on kokku üle 50 tunni. „Armastuse maa“ räägib põhjapõdradest, naftast, poliitikast ja luulest. See keskendub Juri võitlusele

naftahiid Lukoiliga, kellele kohalik võim määras ametlikuks jahimaaks ala, kus Juri põhjapõdrad sügiseti paarituvad. Juri Vella näeb siin otsest ohtu oma karja ning pere heaolule ning seostab tekkinud olukorda temale omasel originaalsel viisil üldisemate teemadega, nagu traditsiooniline maailmapilt, põliselanike õigused, Venemaa lähiajalugu, armastus oma maa vastu jne. Filmi kandvaks liiniks on vaidlusaluse alaga ehk Armastuse maaga seonduv, mis avaldub Juri Vella tegevustes ja seisukohtades: nii uue luulekogu valmimises, vastasseisus naftatootjatest jahimeeste ja kohalike võimudega kui ka religioossete rituaalide läbiviimises. Juri kasutab naftafirma töötajate minema peletamiseks mitmeid omapäraseid vastupanuvõitluse viise – alates sissetungijate filmimisest kuni temaatiliste luuletuste kirjutamiseni. Tegemist pole üksnes ühe konkreetse isiku püüdega lahendada ühte konkreetset probleemi – Juri Vella tegevus põhjapõdrakasvataja, perekonnapea ning luuletajana on näide sellest, kuidas ka üksikisik võib leida viise, kuidas seista vastu põliselanike elukeskkonda hävitavale koloniaalpoliitikale.

Juri Vella oli filmitegelane *par excellence*. Ta oli väga karismaatiline isiksus, kelles oli ühendatud elu näinud mehe filosoofilisus, poisilik kelmikus ning kogunud poliitiku kõneosavus ja pragmaatilisus. Lisaks sellele oli ta oma väljendusriikka ümara näo ja pilukil silmadega väga fotogeeniline, samuti hindas ta kõrgelt filmi kunstilisi ja poliitilisi võimalusi oluliste teemade käsitlemisel.

Vaadates Juri *performance*'it, tema „flirti“ kaameraga, võib isegi tunduda, et ta püüab oma poliitiliste eesmärkide saavutamiseks filmitegijale teatud otsused peale suruda. Minu kogemus lubab siiski öelda, et loominguilise inimesena hindas Juri pigem kaaskunstniku loomevabadust ja püüdis filmitegija tööd kergemaks teha. Ta mõtles filmitegijaga kaasa, kavandades võimaluse korral oma tegevust lähtuvalt filmi vajadustest. Seetõttu puudus teda filmides vajadus klassikaliste intervjuude järele, sest filmilugu oli võimalik edasi anda peategelase spontaanse käitumise kirjeldamisega. Samas andis tema intensiivne suhtlemine kaameraga võimaluse vältida filmi muutumist umbisikuliseks, distantsilt teostatud vaatluseks. See lubas mul (ja mu kaameral) olla peategelase kaaslane, kes end liigselt eksponeerimata kuulab tema spontaanseid arutelusid poliitikast ja luulest, võtab osa tema igapäevastest toimetustest ja toetab teda kriitilistel hetkedel.

Tahtsin selles filmis keskenduda sellistele Juri Vella isiksuse ja sotsiaalse kogemuse aspektidele, mis olid mind tema juures alati paelunud. Minus tekitas suurt uudishimu ja aukartust Juri tohutu energia, tema füüsiline ja vaimne vägi. See vägi mitte üksnes ei võimaldanud tal saada hakkama suure, kuni 24 liikmest koosneva perekonna majandusliku juhtimisega, vaid lubas tal ka vaimselt ellu jääda ja areneda keskkonnas, mis oli temasuguse isemõtleva jaoks ideoloogiliselt ja poliitiliselt vaenulik.

Juri oli inimene, kes teadlikult tegeles oma mina- ja maailmapildi konstrueerimisega ning selle representeerimisega teistele. Ta tegi seda nii oma luuletustes ja juttudes kui ka suheldes vestluspartneriga. Teda filmides sain aru, et kaamera oli tema jaoks väga oluline auditorium, mis ärgitas teda ennast sügavamalt analüüsima, oma etnilise ja personaalse kultuuri ja identiteedi tagamaid avastama ning avama.

Juri arusaam oma kohast maailmas väljendus tema poliitilises tegevuses, mida iseloomustas nutikus, kartmatus ja jõulisus. Tema üheks poliitiliseks relvaks oli videokaamera. Ühelt poolt kasutas ta seda naftatöölise ebaseadusliku tegevuse dokumenteerimiseks, teiselt poolt andis välismaalt tulnud filmitegija kohalolu talle juurde agentsust, võimet oma tegevusega vastaspoolt mõjutada, ümbritsevat poliitilist keskkonda kontrollida. Kaamera tähelepanu tähendas Jurile ka teatud poliitilist kaitset, sest mida tuntum ta oli, eriti rahvusvaheliselt, seda keerulisem oli võimuesindajatel temast tugevama õigusega üle sõita.

Juri Vellat filmides sain aru, et naftatööstuse poolt Lääne-Siberi põliselanikele põhjustatud trauma ei tohi olla filmis esiplaanil. See oleks andnud tegelikkusest moonutatud ja ühekülgselt pildi. Ma ei tahtnud teha tüüpilist „inimõigusfilmi“, mis keskendub ohvritele ja nende rõhujatele, viidates, et trauma oleks justkui ainuke asi, mis filmitavate eludes on tähtis. Sarnaselt David MacDougallile (Grimshaw, Papastergiadis 1995: 47), kes tegi 1980. aastatel terve rea filme Austraalia aborigeenidest, soovisin ka mina võimaldada publikul filmitavaga suhestuda viisil, mis vastanduks ohvri diskursusega kaasnevale dehumaniseerimisele ja see-sugusest eestkostest tulenevatele eelarvamustele.

Minu jaoks ei ole „Armastuse maa“ otseselt naftatööstuse põhjustatud probleemidest. Pigem on filmi peamine teema põlisrahva esindaja agentsus, tema võime kohanduda muutuvast tehnoloogilises ja sotsiaalses keskkonnas, tema suutlikkus enda maailmapilti ja identiteeti rekonstrueerida, oma kultuuri pidevalt taastada. Minu eesmärk polnud ainult jäädvustada peategelase ja tema lähedaste, sõprade ja vaenlaste poolt kaamera ees etendatud konfliktseid ja argielulisi olukordi ning siduda need tihedalt kirjeldust võimaldavasse narratiivi. Minu soov oli anda ka võimalikult palju edasi Juri Vella eluilma materiaalselt, sensoorset ja emotsionaalset mõõdet. Tahtsin vaatajani tuua minu kui filmitegija kehastunud arusaama filmitavate elatud kogemustest kogu nende multimodaalsuses, juhuslikkuses ja vastuolulisuses.

Näiteks kujunes filmitegemise käigus üheks oluliseks teemaks liikumine ja kohaloomine. Juri Vella kohaloomine protsessi filmimisel tulid esile peategelase isiklikud suhted ümbritseva loodusliku, ajaloolise, sotsiaalse ja poliitilise keskkonnaga – tema aistingud, tunded, mälestused, ootused ja võimekus oma elu kontrollida.

Kõndisime koos Juriga kümneid kilomeetreid, otsides põhjapõtru ja neid uuele karjamaale viies, parandades aedikuid ja kontrollides kalapüüniseid. Tal oli seoses erinevate paikadega alati mõni lugu rääkida, mälestus meenutada. Ja reeglina oli kaamera ees räägitud jutul kaugem eesmärk. Juri Vella jaoks oli aktiivne kohaloomine viis oma maailma kaitsta. Tema eesmärk oli näidata, et Siberi taiga pole mitte valge laik naftatöölise kaardil, mida tuleb tööstuslikult hõivata ja tsiviliseerida, vaid põlvkonnalt põlvkonnale edasi pärandatav unikaalne materiaalne ja sotsiaalne keskkond, mida põliselanikud asustavad koos oma esivanemate hingede ja loodusjumalustega ning mille kultuurimälestisteks on iidset püünis-augud, esivanemate laagriplatsid, sugulaste hauad ja kasutuses olevad püha-paigad. Juri jaoks oli oluline sensoorne ja emotsionaalne koht ka auto – naiselikult ümarate vormidega neljarattaveoga väikebuss *uazik*. Ta veetis autoroolis

tunde, et jõuda külast oma metsalaagrisse või otsida metsas kadumaläinud põhjapõtru. Filmis „Armastuse maa“ aitab auto tegeleda kohaloomega laiemal, piirkondlikul tasandil, mille oluliseks komponendiks lisaks põliselanikele on sisse-rännanud naftatöölised. Auto seob üheks vastuoluliseks ja valusaks tervikuks põhjapõtrade karjamaad, kõrgemal künkal asuva pühapaiga, mahapõletatud jahionni, naftapumpade reostunud ümbruse, Varjogani küla postkontori, naftatöölise asulad ja Lukoili pealinna Kogalõmi.

Paratamatult ei ole võimalik ühes konkreetse indiviidi väärtushinnanguid, kohanemisvõimet ja poliitilist aktiivsust käsitlevas linateoses analüüsida süvitsi kõiki antropoloogiliselt huvitavaid inimliku kogemuse väljendusi. Kuid isegi kui filmis pole enamikule neist Juri Vella eluilma konstitueerivatest sotsiaalse kogemuse aspektidest selgelt osundatud, on neil vaataja jaoks mängida oluline roll uuritava reaalsuse antropoloogilise mõistmise protsessis. Aistingud, emotsioonid, koha- ja identiteediloome on maailmaga suhestumise viisid, mis on arusaadavad ka kultuuriüleselt: need on osa elatud kogemusest, mis saadab inimest nii Siberis kui Eestis, olgu ta siis parajasti toidulaua või autorooli taga, rääkigu ta oma lapsepõlvemälestustest või tulevikuplaanidest.

Selleks et põhjalikumalt tegeleda ühe või teise Juri Vella filmimise käigus üles kerkinud fenomenoloogilise küsimusega, olen ma aastate jooksul kirjutanud rea artikleid. Mitmed artiklid on valminud koostöös Eva Toulouze'iga, kes tundis Jurit alates 1998. aastast. Eva oli Juri jaoks oluline inimene: ta tõlkis Juri luuletusi ja proosatekste prantsuse keelde, initsieeris ja haldas Juri Vella nimelist veebilehte, aitas vajadusel rahaliselt. Eva oli teinud mitmel korral Juri juures välitöid ning tema teadmised Juri elu, loomingu ning laiemalt metsaneenetsite kultuuri kohta on äärmiselt põhjalikud. Doktoritöösse on valitud kaks Juri Vellast rääkivat artiklit, mis põhinevad „Armastuse maa“ filmimisel saadud kogemusel ja ideedel, film ise sai lõplikult valmis alles pärast artiklite ilmumist.

Artiklis „Yuri Vella on the Move: Driving a *Uazik* in Western Siberia“ (2011b) on minu eesmärk Juri Vella näitel demonstreerida, kuidas tänapäevase tehnoloogia rakendamine aitab põliselanikel viljeleda ja säilitada traditsioonilist eluviisi. Artiklis kirjeldan, kuidas Juri Vella jaoks polnud moodne tehnoloogia pelgalt vahend, mis lihtsustab igapäevatoimetuste ja traditsiooniliste elatusaladega tegelemist. See aitas tal ka vastu seista majanduslikule ja poliitilisele survele, mis ohustas tema poolnomaadliku põhjapõdrakasvataja eluviisi. Väidan, et kõige olulisem tehniline abivahend Juri majanduslikus, kultuurilises ja poliitilises olemusvõitluses oli auto, täpsemalt neljarattaveoline väikebuss *uazik* (UAZ 452). Auto võimaldas tal ühelt poolt olla põhjapõdrakasvatajana efektiivne ning oma õiguste kaitsmisel operatiivne, teiselt poolt aga tähendas see paratamatut osalust kohalikus „autobiisuses“, milles mängis määravat rolli seesama naftatööstus, mille vastu Juri võitles. Suur osa artiklis kirjeldatud teadmistest on saadud etnograafilise dokumentaalfilmi tegemise käigus. Kuna filmides oli minu eesmärk ühe konkreetse indiviidi sotsiaalse kogemuse mõistmine, siis on ka artiklis suur rõhk Juri autokasutamise kogemuslikul poolel. Lisaks kogemuse intellektuaalsele reflekteeritud väljendusele huvitas mind, kuidas Juri suhestub autoga kehaliselt ehk mida võiks ta kogeda sensoorsel tasandil. Artiklis analüüsin

ma seda iseenda kehalisele kogemusele toetudes, näidates, kuidas filmimine – „kehaliste kujutiste“ loomine mingis konkreetses materiaalses ja emotsionaalses keskkonnas – võimaldab uurijal/filmitegijal jõuda uuritava/filmitegelase antropoloogilise mõistmiseni.

Teine Juri Vellast rääkiv artikkel kannab pealkirja „Native Spirituality in (Re)Constructed Personhood: Observing and Filming Yuri Vella“ (2012) ja see on kirjutatud koos Eva Toulouze'iga. Artikkel on katse aru saada, millist rolli mängib spirituaalsus Juri Vella mõtlemises ja igapäevaelus, kuidas see väljendub tema religioosses praktikas. Me toetume oma käsitluses osalusvaatlusele ja video-materjalile, mille salvestasin etnograafilise dokumentaalfilmi „Armastuse maa“ tegemiseks. Artiklis analüüsimine, kuidas Juri Vellal õnnestus teadliku ja süstemaatilise refleksiooni teel konstrueerida endale *personhood* ehk arusaam üksikisiku kohast maailmas, tema suhetest teiste olendite ja üleloomulike jõududega, mis aitas tal põliselanikuna kohaneda väljastpoolt tuleva materiaalse, kultuurilise ja ideoloogilise survega. Tal tuli enda jaoks lahendada vastuolu, mis tulenes nõukogude materialistliku ideoloogia survest põliselanike maailmapildile; tal oli vaja leida väljapääs väärtuste konfliktis, kus materialism oli vastamisi animismiga ja kus külaelu „tsivilisatsioon“ vastandus traditsioonilisele metsa eluviisile. Juri, kes kasvas üles külas, keda oli koolis ja sõjaväes ideoloogiliselt „edukalt“ töödeldud, rekonstrueeris keskealise mehena oma minapildi ja mõtestas ümber oma suhte metsaneenetsite traditsioonilise religiooniga, et hakata põhjapõdrakasvatajaks ja kohaneda eluga metsas 20. sajandi lõpus ja 21. sajandi alguses. Juri igapäevaelus oli suhtlusel üleloomulikuga oluline koht ja ta võttis jumaluste/vaimolendite poole palvetamist ja neile ohverdamist väga tõsiselt. Artiklis näitame, et kuigi Juri oli väga aldis kasutama meedia tähelepanu võitluses enda ja teiste põhjapõdrakasvatajate õiguste eest ning manipuleeris selle nimel jõuliselt mitmete traditsioonilise kultuuri sümbolitega (põhjapõder, püstkoda jne), oli ta avalikus poliitilises võitluses ettevaatlik isikliku spirituaalse sfääri elementide rakendamisel. Samas oli ta pereringis toimuvate rituaalide ja ohverduste filmimise suhtes küllaltki avatud, kui polnud just tegemist kriisiolukorraga. Jõuame oma artiklis järeldusele, et tema suhtumine filmimisse oli paindlik, sõltudes konkreetse rituaali iseloomust ja teatud määral ka sellest, kes on kaamera taga. Näitame artiklis, et teatud juhtudel võis kaamera kohalolek otseselt mõjutada rituaali toimumist, olles mõnikord isegi selle läbiviimise katalüsaator. Üks artikli teese ongi, et etnograafilise dokumentaalfilmi tegemine on etnograafilise uurimistöö metodoloogiline vahend, mis aitab uuritaval oma isiklikku identiteeti konstrueerida ja representeerida. Ühelt poolt annab filmitegemine uuritavale auditooriumi, julgustades teda oma kultuuri „etendama“ ja oma personaalset „narratiivi“ konstrueerima; teiselt poolt pakub vaatleval filmi põhimõtete järgi tehtud film vaatajale võimaluse osaleda filmitegelaste (ja filmitegija) sotsiaalses kogemuses.

Itelmeenid

Üks põhjus, miks „Armastuse maa“ valmimine venis, on film pealkirjaga „Itelmeeni lood“ (2010). Filmi tegemine sai võimalikuks tänu Euroopa Teadusfondi programmile BOREAS, milles eesti etnoloogid osalesid professor Art Leete juhtimisel rahvusvahelises projektis, mille eesmärk oli uurida Venemaa põhjaosas aset leidvaid uusi religioosseid liikumisi (NEWREL). Minu ülesanne projektis oli võimaldada uurijatel rakendada oma töös audiovisuaalset lähenemist. Projektist võttis teiste seas osa Alaska Fairbanksi Ülikooli antropoloog David Koester, kes oli alates 1992. aastast teinud välitööid Kamtšatka poolsaarel elavate itelmeenide juures ning uurinud nende ühiskonda erinevate teemade kaudu (Koester 2002; 2003; 2005). David oli ainuke NEWRELi liige, kes avaldas kindlat soovi teha filmialast koostööd: ta ammuseks unistuseks oli filmida itelmeeni keele kasutamist jahipidamise kontekstis eesmärgiga jäädvustada küttide „normaalset asjalikke tööalaseid itelmeenikeelseid vestlusi“ (Koester, Niglas 2011a: 56). Filmimise idee pärines 1990. aastate algusest, kui David kohtus ja sõbrunes Georgi Zaporotskiga, kes oli elukutseline kütt ja rääkis vabalt itelmeeni keelt. Davidil oli idee varustada Georgi ja teised kütid raadiomikrofonidega ning jäädvustada nende spontaanseid vestlusi jahikäigu ettevalmistamise ja läbiviimise ajal.

Kuid 2008. aasta veebruariks, kui me Davidiga Kamtšatkal uurimisprojektiga alustasime, oli itelmeeni keele olukord kardinaalselt muutunud. Kui 1990. aastate keskel oli üle 50 itelmeeni keele rääkija ning tänavatel, saunades ja mõnes kodus võis sageli kuulda spontaanseid vestlusi, siis 2008. aastaks oli keeleoskajate arv vähenenud viieteistkümneni ning itelmeenikeelse vestluse korraldamine eeldas väga suurt pingutust ja suurte vahemaade läbimist. Projekti seisukohalt oli oluline, et peale Georgi polnud elus enam ühtegi jahipidamiskogemusega itelmeeni keele oskajat. Nii tuligi Davidil loobuda plaanist keskenduda itelmeenikeelsete vestluste jäädvustamisele jahipidamise käigus ning proovida dialoogi asemel filmida monoloogi – seda, kuidas Georgi soobleid küttides oma tegevust itelmeeni keeles lahti seletab. Davidi eesmärk projekti läbiviimisel oli dokumenteerida filmile ka ühte teist itelmeenide kaduvat praktikat – võrguga sooblite küttimist. Georgi oli seda traditsioonilist jahipidamisviisi nooruses ise praktiseerinud, kuid tegemist oli väljasurnud praktikaga – viimati kasutati võrku sooblite küttimisel rohkem kui pool sajandit tagasi.

Filmimine Kamtšatkal sai teoks tänu USA rahvusliku teadusfondi ja Euroopa teadusfondi grandile „Hunting in Itelmen“, mille eesmärk oli dokumenteerida itelmeeni keele kasutamist traditsioonilises jahipidamises. Mina osalesin projektis operaatorina, uurimistöö korraldusliku ja sisulise poole eest vastutas David. Projekti kandvaks jõuks oli onu Goša, nagu Georgit väärrika ea ning väljapeetud maneeride pärast kutsuti. Ta oli oma elu parimad aastad veetnud metsas, küttides peamiselt soobleid ja karusid. Tema jaoks oli reis taaskohtumine ammuse sõbra metsaga, kuhu ta polnud mitu aastat sattunud – pärast naise surma kadus tal selleks nii jõud kui tahtmine. Teine oluline tegelane oli itelmeeni päritolu Pavel

Hamoilov, kelle õlul oli logistiliselt keerulise jahi- ja filmiekspeditsiooni korraldamine. Pavel, samuti juba kogemustega kütt, oli onu Gošast tunduvalt noorem ning teenis lisaks jahipidamisele elatist rikaste jahituristide giidina. Tema lahutamatu kaaslane sellel retkel oli ülienergiline jahikoer Zagra. Erineva elukogemusega kütte ühendas kirg looduse vastu ning hea jahilugude rääkimise oskus. Kogu suhtlus kahe küti vahel toimus vene keeles, sest Pavel teadis vaid üksikuid itelemeenikeelseid sõnu ja väljendeid.

Viibisin Kamtšatkal kokku kuus nädalat, neist kolm kulus jahiretke filmimisele. Filmi materjal on üles võetud 2008. aasta jaanuaris-veebuaris Kamtšatka poolsaare läänerannikul, mis on ainuke piirkond, kus itelmeenid elavad ikka veel kompaktselt koos. Algselt oli projekti eesmärk lihtsalt audiovisuaalselt dokumenteerida kahte kaduvat kultuuripraktikat – itelmeeni keelt ja võrguga küttimist. Samas nõustus David minu ettepanekuga, et me võiksime salvestatud materjalist teha ka mingi etnograafilise filmi.

David oli eelkõige huvitatud filmist, mis sisaldaks võimalikult palju itelmeeni keelt, et itelmeenide kogukond saaks seda kasutada keele ja kultuuri revitalizeerimisprotsessis. Kuna Georgil polnud võimalik jahil kellegagi emakeeles rääkida, siis palus David tal teatud asju lihtsalt kaamera ees itelmeeni keeles selgitada. Ja nii kujuneski välja, et loomuliku keelekasutuse asemel dokumenteeri-sime me keele kasutamise etendamist. See oli kaamera ees toimuv *performance*, mille kutsus esile antropoloogi otsene palve. David palus Georgil kommenteerida ka jahilkäikude videosalvestisi või rääkida mõni jahilugu itelmeeni keeles. Kõnekas on fakt, et enne teksti lugemist diktofoni kirjutas Georgi selle kõigepealt üles vene keeles, et tõlkida see seejärel kirjalikult itelmeeni keelde. Õnneks kohtus Georgi paaril korral inimestega, kes veel oma emakeelt mäletasid ja nii õnnestus natuke filmida ka spontaanset keelekasutust.

Niisiis oli kogu filmimise ajal meie prioriteediks itelmeenikeelse kommunikatsiooni jäädvustamine. Kuid kuna see osutus niivõrd keeruliseks, siis tekkisid mul filmiprojekti eesmärkide suhtes kõhklused. Ma ei olnud veendunud, et selles olukorras on puhtalt itelmeenikeelne film kõige õigem viis vahendada sooblijahi ja sellega seotud tegevuste kogemuslikku poolt. Mind ennast paelus meie jahireisi käigus kõige enam teatud sensoorne ja emotsionaalne õhustik, mille oluliseks komponendiks oli Georgi ja Paveli omavaheline spontaanne suhtlemine: kahe küti vastastikused repliigid soobli jälgede ajamisel, sagedased ja mõnikord tunde kestvad teejoomised sinna juurde kuuluva jahilugude vestmisega, tegelaste meenu-tused olulistest eluloolistest seikadest ja vanadest headest aegadest jne. Itelmeeni-keelsest filmist oleks see vene keeles toimunud suhtlus välja jäänud.

Tegelikult olin juba enne välitööde algust otsustanud, et proovin itelmeeni keele ja sooblijahi dokumenteerimise kõrvalt jäädvustada materjali, mis kajastaks meie reisi kulgemist, kokkupuuteid teiste põliselanikega ja küttide omavahelist suhtlemist. Salamisi lootsin, et ülesvõetud materjalist õnnestub teha etnograafiline dokumentaalfilm. Filmimise edenedes hakkaski paralleelselt reisi- ja jahilooga lahti rulluma emotsionaalne lugu itelmeeni keele ja kultuuri kurvast olukorrrast ning peategelaste katsest kultuurimuutustega kohaneda. Ja nii küpseski projekti

edenedes minus veendumus, et filmitud materjalist on võimalik monteerida kokku laiale vaatajaskonnale mõeldud täispikk dokumentaalfilm.

Projekti tulemusena salvestasime 27 tundi HDV kvaliteedis filmimaterjali. Filmimisel kasutasime kahte ühesugust kaamerat (Sony HVR-A1) ja kahte suundmikrofoni. Üks kaamerakomplekt oli mõeldud soojades siseruumides, teine külmas õues filmimiseks. Nii ei pidanud me kartma temperatuurierinevusest tulenevat kondensatsiooni tekkimist aparatuuris ja sellega kaasnevaid aurulaike objektiivile klaasil ega ootama tunde, enne kui väljast tulles oleks saanud filmida soojades siseruumides. Kahe kaamera olemasolu võimaldas teha kohapeal videokassetidest ka koopiaid. Jäädvustatud materjalist monteerisime 2009. aastal kokku mitu lühemat uurimisfilmi, mis dokumenteerivad konkreetseid jahiretki ja nendeks valmistumist; mõned neist on varustatud Georgi itelmeenikeelsete kommentaaride ja ingliskeelsete subtiitritega. Samuti esitasime koos Davidiga NEWRELi lõpukonverentsil ettekande mälust ja kultuuri musealiseerimisest (Koester, Niglas 2011b), mille juurde kuulus kolm videoklippi.

2010. aasta märtsis valmis 68minutiline vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm „Itelmeeni lood“, mis räägib kahest itelmeeni kütist, kes võtavad ette pika reisi, et taas elustada iidne jahipidamise viis. Ühtlasi on see lugu ühe hääbuva rahva nukrast saatusest ning sellest, kui tähtis on inimese jaoks pääseda tagasi oma päritolu lätete juurde. Lisaks oli meil plaanis salvestatud materjalist kokku monteerida veel kaks filmi. Ühe eesmärk oli dokumenteerida itelmeeni keele kasutamist sooblijahi kontekstis. See pidi tulema puhtalt itelmeenikeelne ja sisaldama võimalikult palju salvestatud keelematerjali. Film oli eelkõige mõeldud kasutamiseks itelmeeni kultuuri revitaliseerimise projektides. Teises filmis kavatsesime anda ülevaate filmiprojektist endast, et näidata, mida tähendab keelekeskne audiovisuaalne dokumenteerimine olukorras, kus keelt praktiliselt enam ei räägita. Selle peamise auditoriumina nägime antropolooge ja lingviste. Pärast mõningaid katsetusi saime aru, et nende ideede korralikuks teostamiseks pole meil piisavalt materjali.¹⁶⁴

„Itelmeeni lugude“ tegemise protsessist ja põhimõtetest ilmus 2011. aastal Davidiga kahasse kirjutatud artikkel „Hunting in Itelmen: Filming a Past Practice

¹⁶⁴ Meil tekkis idee, et ehk on salvestatud keelematerjalist võimalik konstrueerida midagi minategelase filmijutustuse taolist – lootsime, et Georgi esimeses isikus sisseloetud teksti oskuslik kombineerimine olemasoleva itelmeenikeelse materjaliga võib anda tulemuseks huvitava ja jälgitava loo meie ühisest filmiprojektist. Meie teada oleks ühtlasi olnud tegemist ka ainsa filmiga, mis on tervenisti itelmeeni keeles. Võimalus see idee ellu viia tekkis 2012. aastal, kui olin koos Davidiga taas Kamtšatkal, et dokumenteerida viimaste itelmeeni keele rääkijate kokkutulekut, mida David korraldas. Meie palvel valmistas onu Goša ette itelmeenikeelse teksti 2008. aastal toimunud retke kirjeldusega ja luges selle diktofoni. Oleme Davidiga filmi kallal mitmel korral töötanud, kuid paraku pole selle valmis tegemine siiani õnnestunud. Üks põhjus on kindlasti see, et oleme mõlemad olnud hõivatud muude asjadega, kuid suureks takistuseks on olnud ka itelmeeni keele mitteoskamine: väga keeruline on teha Georgi sisseloetud tekstist ja 2008. aastal filmitud materjalist ladusat ja sisukat filmilugu, sest meie käsutuses olev tõlge on oluliste lünkadega ja need üksikud lingvistid, kes võivad tekstist aru saada, elavad kaugel (USA, Jaapan, Kamtšatka) ja on hõivatud teiste projektidega.

in a Disappearing Language” (2011b). Artikkel esitab narratiivse ja analüütilise kirjelduse etnograafilise filmi tegemisest, rõhutades seda tüüpi „21. sajandi päästeantropoloogia“ kollaboratiivset ja juhuslikku iseloomu. Uurime, mida tähendab audiovisuaalselt jäädvustada kasutusest kadunud jahipraktikat keeles, mida praktiliselt enam ei räägita. Lisaks on olulisel kohal info, mida polnud võimalik filmis esitada – artiklis on põhjalik ülevaade traditsioonilisest soobli võrguga küttimise viisist ajaloolises perspektiivis. Soovime oma artikliga anda panuse üldisemasse diskussiooni filmi rollist etnograafilises uurimistöös, eriti kaduvate praktikate uurimisel. Rõhutame, et sellise päästeantropoloogilise projekti – itelmeeni keele ja traditsioonilise jahiviisi dokumenteerimise eesmärk pole paljalt kaduvaid kultuuriteadmisi säilitada, vaid ka vajadus luua materjale, mis oleksid väärtuslikud itelmeeni kultuuri revitaliseerimise seisukohalt. Artikli läbiv teema on vaatleva filmi võimalused etnograafilise kirjelduse loomisel – kuidas kinematograafiline lähenemine, mis väärtustab tegevuse vaatlemist, spontaansete vestluste ja jutuvestmistest salvestamist ning filmitegijate tundlikku osalemist jäädvustatud sündmustes, aitab kaasa antropoloogiliste teadmiste loomisel ja esitamisel. Peamine järeldus, mida me „Itelmeeni lugude“ filmimise põhjal tegime, on see, et vaatleva filmi näol on tegemist tundliku ja võimsa vahendiga, mis lisaks dokumenteerimisele suudab anda edasi ka ühiskondliku muutuse ja keele kadumisega seotud nüansse: 21. sajandi päästeantropoloogia on seda tulemuslikum, mida enam kajastab see dokumenteerimisprotsessi sensorset, individuaalset ja ajalist mõõdet.

Eestlased Siberis

Doktoritöö neljas artikkel on kirjutatud koos etnoloogi Aivar Jürgensoniga. Aivar on pikalt tegelenud diasporaas elavate eestlastega. Ta on uurinud eesti kogukondi Siberis, Kaukaasias ja Lõuna-Ameerikas (2006; 2011; 2019). Meie koostöö sai alguse ühest filmiprojektist, mis kunagi ei teostunud. Aivar võttis minuga 2008. aasta suvel ühendust, sest üks tema tuttav produtsent soovis teha filmi Abhaasia eestlastest ja otsis selleks operaator-režissööri. Kohtumisel produtsendiga sai mulle selgeks, et mina pole võimeline seda filmi tegema. Ma olin harjunud töötama iseseisvalt, ilma nn stsenaarse plaanita, kuid rääkides produtsendiga selgus, et ta kavatses filmitegemisse jõuliselt sekkuda – tal olid selged ideed, mida ja kuidas filmida, milliseid arhiivimaterjale kasutada jne. Otsustasime Aivariga, et proovime teha filmi koos kusagil mujal, näiteks Siberi eesti külades. 2010. aasta suvel sõitsimegi koos rühma noorte eestlastega Lõuna-Siberisse Ülem-Suetuki külla. Aivar oli kümme aastat varem Krasnojarski kraisis asuvas Ülem-Suetukis välitöid teinud, nüüd soovis ta külakogukonda uurida teise nurga alt.

Aivarit huvitas Ülem-Suetuki küla kui eesti diasporaa osa, millel olid väga tihedad sidemed ajaloolise kodumaaga, sest nõukogude ajal asusid paljud Ülem-Suetuki elanikest elama Eestisse. Aivar teadis, et Siberis on külaidentiteet ja külaelanike omavaheline solidaarsus väga tugevad ning seetõttu hoitakse suhteid küla ja selle endiste elanike vahel aktiivsetena aastakümneid, sealjuures on

kontaktide säilitamise kõrghetkedeks endiste elanike külaskäigud kodupaika. Kuna traditsiooniliselt toimusid sellised külaskäigud jaanipäeviti, siis oli sellest tähtpäevast saanud Siberi eestlaste jaoks üks olulisemaid kodupaiga sümboleid ja identiteedi faktoreid. Aivari idee oligi uurida ja filmida inimesi, kes jaanipäevaks Eestist Ülem-Suetukki sõidavad. Ta tahtis keskenduda kohalike ja Eestist tulnute omavahelisele suhtlemisele jaanipäeva kui kõrge sümbolisisuga laetud sündmuse raames, et selgitada välja Siberi eestlaste identiteeti kujundavad tegurid.

Mina olin uurimisküsimuse püstitamiseiga igati päri, sest adusin, et suvine suur-sündmus koos ettevalmistusperioodiga on väga sobiv vaatleva dokumentaalfilmi tegemiseks. Ühelt poolt kujutasin ette, et tegemist tuleb intensiivse perioodiga, mis sisaldab mitmeid erinevaid emotsionaalselt laetud tegevusi, nagu sugulaste külastamised, osavõtt talutöödest, pidupäeva ettevalmistused jne. Teisalt oli selge, et teemapüstitus ja ajaline raam annavad filmile selge narratiivse struktuuri, võimaldades jälgida filmitavaid alates Eestist lahkumisest kuni külaskäigu lõpuni ning pakkudes jaanipäeva näol filmile võimsa kulminatsioonihetke.

Uuritavate/filmitavate valiku määras paljuski õnnelik juhus. Saime teada, et Ülem-Suetukki sõidab üks Riisiperest pärit seltskond, kelle tuumiku moodustas perekond Kenzapid. Sõitsime Aivariga Riisiperre, et nendega kohtuda ja neile oma filmiplaane tutvustada. Juba esimesest kohtumisest oli selge, et olime sattunud õigete inimeste peale: ühelt poolt oli tegemist väga huvitavate ja erinevate natuuri-dega, teiselt poolt oli tunda, et nad pole mitte üksnes filmikangelase rollist huvitatud, vaid on ka võimelised oma kogemust kaamera ees „etendama“ ilma oma „loomulikkust“ kaotamata.

Meie informantideks ja filmitegelasteks oli 1970. aastatel Ülem-Suetukist Riisiperre kolinud perekond: vitaalne ja väärikas proua Elle, tema neljakümneandates eluaastates „nalja- ja napsumehest“ poeg Sergei ning üle kolmekümnesed kaksikud – heasüdamlik ja rõõmsameelne Andres ning otsiva naturiga Anne. Kõigil Elle lastel oli juba endal perekond, kuid reisist Siberisse võtsid neist osa vaid Andrese naine ning Anne abikaasa koos nende kahe koolialise lapsega. Lisaks kuulusid reisiseltskonda veel mõned Andrese ja Anne sõbrad. Üks keskne tegelane selles seltskonnas oli ka Elle endine abikaasa ning Sergei, Andrese ja Anne isa Jaan, kes pärast paarikümneaastast Eestis elamist kolis 1990ndate alguses tagasi Siberisse. Muheda jutuga Jaan, kes oli pidanud traktoristi, vanglaametniku, miilitsa ja kirikuteenri ametit, oli Ülem-Suetuki külas üks aktiivsemaid tegijaid.

2010. aasta juunis-juulis Ülem-Suetukis veedetud kolme nädala jooksul filmisin kokku 29 tundi materjali, millest oli kavas teha täispikk (60–90 min) etnograafiline dokumentaalfilm. Filmi järeltootmiseks (materjali sisestamine, montaaž, linastuskoopiategemine) toetust otsides sain stuudiolt F-Seitse OÜ pakkumise kasutada filmitud materjali lühidokumentaali tootmiseks Eesti Televisiooni projekti „Eesti lood“ raames. Kirjutasime filmiprojekti taotluse, saime sellele pärast kahevoorulise konkursi edukat läbimist rahastuse ning 2011. aasta lõpus valmiski „Eesti lugude“ sarjas pooletunnine film pealkirjaga „Puhkus Siberis“. Film esilinastus ETV eetris 21. detsembril 2011.

Filmi „Puhkus Siberis“ sündmustik pöörleb Ülem-Suetukis toimuva jaanipäeva ümber. Näidatakse põgusalt reisi ennast, et seejärel keskenduda filmitegelaste osalemisele jaanipäevaks valmistumisel – surnuaia koristamine ja ristide värvimine, seatapp ning toiduvalmistamine, jaanilõkke ehitamine vanadest autokummidest, palkidest ja noortest kaskedest jne. Sellega paralleelselt näidatakse tegelaste (taas)tutvumist küla ja selle elanikega ning mitmesuguseid meelelahutuslikke tegevusi (nt kalapüük). Jaanipäevapidustuste kulminatsioon pole mitte jaanilõkke süütamine ja sellele järgnev tantsuõhtu, vaid järgmisel päeval toimuv surnuaiapäeva, kus pastori sõnade ja puhkpillihelide saatel lastakse kurbusel ja mälestustel voolata. Filmi kulminatsioon on reisiseltskonna emotsionaalne hüvastijätt sugulaste ja sõpradega ning lubadused tulla juba järgmisel aastal tagasi.

Püüdsin filmilugu edasi anda tegelasi vaadeldes, nende spontaanset käitumist kirjeldades. Filmis puuduvad klassikalised intervjuud, samas pole siin ka umbisikulist, distantsilt tehtud vaatlust. Olen filmitegijana pigem kui üks reisil osaleja, kes end liigselt eksponeerimata võtab osa tegelaste avastus- ja meenutusretkest Ülem-Suetuki eksootilises maailmas. Sündmuste ja tegelaskujude virvarris keskendun eelkõige Annele, kellel on sügavam ja isiklikum suhe külaga – Anne veetis siin lapsepõlves mitu suve, et ravida end kohaliku posija juures. Lisaks jälgitakse filmimaterjalis nii pereema Elle suhet kunagise kodupaigaga kui ka Anne laste esmatutvust selle põneva ja omapärase keskkonnaga. Sündmuste arenedes muutuvad Eestist tulnute hoiakud ja suhtumised Ülem-Suetukki: vaatamata esialgsele võõristusele kohanevad lapsed külaeluga kiiresti ning Anne esialgne pettumus asendub vaimustusega. Oluline roll on filmis ka pereisa Jaanil, kes oma tegevuse ja sõnavõttudega selgitab Ülem-Suetuki küla tänapäeva reaalsust.

Kuna tegemist on vaid pooletunnise filmiga, siis jäid paljud olulised praegusi ja endisi Siberi eestlasi puudutavad teemad filmis käsitlemata või said monteeritud liiga kompaktselt. Tegelikult andsin ma juba „Eesti lugude“ rahastust taotledes endale aru, et see formaat ei võimalda salvestatud materjalis olevat antropoloogilist potentsiaali maksimaalselt ära kasutada. Filmivõtete ajal oli minu eesmärk teha täispikk etnograafiline dokumentaalfilm pikkusega kuni 90 minutit. Lühifilmi ajendas mind tegema soov kasutada „saadaval olevat“ rahalist toetust professionaalse montaaži tegemiseks, sest pärast oma kolme esimest filmi (Niglas 1998; 2000; 2003) olin ma kõik filmid (Niglas 2007; 2008; 2009) monteerinud üksinda ja alles viimistlusfaasis kasutanud kutselise monteeriabi. Kuid filmi monteerimine, selle narratiivi konstrueerimine üksinda ilma neutraalse pilgu või dialoogipartnerita (Rouch 1975: 94–95), on sageli üksildane ja kurnav kogemus, mida jäävad saatma kahtlused valikute õigsuses. Lootsin, et tänu rahalisele toetusele suudan koostöös monteerijsa tööprotsessi efektiivsemaks ja meeldivamaks muuta. Mind kannustas ka lootus, et kõigepealt õnnestub valmis monteerida pikk ehk nn päris film, et sellest seejärel lõigata lihtsa vaevaga kokku televisioonile mõeldud lühivariant. Ja koos Marju Juhkumiga monteerimist alustades tundus see eesmärki ka igati reaalne, kuid ühel hetkel sundisid televisiooni jäigalt paika pandud esilinnastuse tähtsajad meid keskenduma vaid lühikesele filmile.

Hiljem olen ma korduvalt alustanud uuesti pika filmi montaaži, kas siis üksi või Marju abiga, kuid aja- ja rahapuudusel pole suutnud seda siiani valmis teha.

Ei saa öelda, et Eesti Televisioonis korduvalt näidatud „Puhkus Siberis“ oleks ebaõnnestumine. Praktiliselt kõik filmis olevad episoodid leiaksid arvatavasti oma koha ka pikas variandis, kuid minu jaoks on filmi põhiline häda konteksti vähesus, jäädvustatud sündmuste ajaline kokkusurutus ja meelelise tasandi eba-piisav kajastus, mis kõik kokku segab filmitegelaste elatud kogemusest osa saamist ning filmis näidatud maailma – Ülem-Suetukis elavate ja seda külastavate inimeste eluilma antropoloogilist mõistmist (vt ka Mathura 2012).

Filmitegemise protsessis paelus ja huvitas mind enim filmitegelaste kogemuse sensoorne ja emotsionaalne pool. Suvine retk esivanemate maale oli Eestist pärit seltskonnale põnev seiklus füüsilisse ja sotsiaalsesse keskkonda, mis oli võõras ja peibutav: siin kehtisid käitumisnormid, mis olid vabad paljudest kodustest piirangutest; päiksevalgusest küllastatud looduses ning külatänavatel ja sise-õuedel tooniandvad värvid, lõhnad, helid ja maitsed olid harjumatult intensiivsed; valdavaks emotsionaalseks seisundiks tundus olevat uudishimuga segunenud vabadustunne. Nii nagu Juri Vella ja itelmeenide filmides on ka Ülem-Suetukis üles võetud filmimaterjalis oluline koht liikumisel: paljudes episoodides on näha, kuidas reisiseltskond jalutab mööda külatänavaid, et sugulasi külastada, kalale või ujuma minna või lapsepõlvest tuntud paiku külastada; enamasti kõnnitakse rahulikult ja väärikalt, naistel seljas kodukitlid, meestel ülakehad paljad. Tundub, et vähemalt osaliselt õnnestus seda filmitegemist saatvat intensiivset kehalist kogemust avada ka filmis „Puhkus Siberis“ (Teder 2012: 107), kuid olen kindel, et seda saaks teha oluliselt paremini filmi täispikas versioonis.

Siberi eestlaste filmimisel olid võrreldes minu teiste väitekirjas kajastatud filmide tegemisega üks selge erijoon. Erinevalt Juri Vella või soobliküttide filmimisest ei tõusnud filmitegemisel fookusesse mitte niivõrd filmitavate elatud kogemuse individuaalne, kuivõrd selle kollektiivne mõõde. Kui üksikisikule suunatud filmimisprotsessis toimub teatud kehaline, transilaadne „sünkroniseerimine“ (Rouch 1975: 94) dialoogilises suhtes konkreetse inimesega, siis kaameraga reisiseltskonda vaadeldes ja nende tegevuses osaledes tajusin korduvalt seda „kõrgendatud intersubjektiivsust“, mille tulemusena leidis aset minu kui filmitegija „füüsiline häälestumine“ (Collins 2004: 34–35) filmitavate rühmakäitumisele, nende aistingutele ja kollektiivsetele emotsioonidele. Sellist kollektiivset energiast osasaamist filmimise aktis olin ma varem kogenud Aafrika vihma-tegemise riituseid filmides (Niglas 2006; vt ka Niglas 2007; 2009).

Filmitegemise kogemusest ja sellest, kui oluline on jaanipäev Eestist kodukülla tulnud inimeste jaoks, kirjutasime Aivariga artikli „Juurte juurde ja tagasi. Siberist remigreerunud eestlaste kodupaigakülastused kui näide sekulaarsest palverännust“ (2013). Artiklis vaatleme reisi kodukülla kui sekulaarset palverändu ja analüüsime seda Victor Turneri siirderiitusliku mudeli abil. Meid huvitas, kuidas sellised reised aitavad kooskõlla viia kahte lahusolevat kultuurilist identiteeti: päritolu- ja uue asukohamaa oma. Artiklis uurime kodupaiga tähendust ja funktsioone ning seekaudu endiste Ülem-Suetuki elanike identiteeti. Näitame ajalise ja ruumilise mõõtme ühinemist kauge kodupaiga külastamise aktis. Leiame,

et igatsuses kodupaiga järele on ka igatsus möödunud aegade järele – arhetüüpsel tasandil on reis külla otsekui ränd ideaalihõngulisse kaugel asuvasse kodukohta; sümbolsest on mitme tuhande kilomeetri kaugusele kulgev reis liikumine tagasi minevikku. Artikli teine põhieesmärk on käsitleda videokaamera võimalusi sellistes palverändudes osalejate emotsionaalse ja kehalise kogemuse uurimisel ja representeerimisel. Näitame, kuidas reis, mille käigus külastatakse enda ja omastega seotud paiku, kutsub inimesi kaamera ees meenutama lapsepõlve ja noorusaega ning reageerima emotsionaalselt ja kehaliselt füüsilise kokkupuute, mälestuste ja kujutlusvõime poolt valla päästetud kogemusele. Artikli eesmärk on uurida, mida tähendab selline palverännak erinevatesse põlvkondadesse kuuluvate ja erineva kodukülakogemusega suetuklastele ja kuidas filmitegemine aitab seda vahendada.

KOKKUVÕTE

Kui ma 1996. aasta suvel Jamali poolsaarel elavate neenetsi põhjapõdrakasvatavate juures oma esimesi põhjalikumaid välitöid tegin, ei osanud ma aimata, et suhteliselt juhuslikult tehtud fotodest kasvab paari aasta pärast välja minu esimene täispikk etnograafiline film ning visuaalsest lähenemisest saab peagi minu jaoks peamine antropoloogilise uurimistöö viis. Oma osa mängis selles metodoloogilises ja epistemoloogilises pöördes kindlasti lapsepõlvest kaasa saadud kinohuvi, kuid konkreetse tõuke filmitegemise juurde jõudmiseks andis mulle valulik kogemus antropoloogiliste tekstide kirjutamisel. Vaevaline kirjutamisprotsess ja rahulolematu tulemusega viisid mõistmisele, et visuaalsete kujutiste vahendusel suudan end täpsemalt väljendada kui kirjaliku tekstiga.

Olen nüüdseks käinud videokaamera erinevates maailma piirkondades, selle tulemusena on valminud üle viieteistkümne etnograafilise dokumentaalfilmi. Nende filmiprojektide käigus on mul välja kujunenud rida töövõtteid, mida kasutada audiovisuaalse tehnoloogia rakendamiseks etnograafiliste välitööde tegemisel ja uurimistulemuste esitamisel. Olen otsinud filmitegemise viisi, mis oleks kooskõlas minu kui antropoloogi ja filmitegija arusaamaga kultuurianalüüsi eesmärkidest ja vahenditest. Mind on alati paelunud võimalus mõista uuritavaid üksikisiku tasandil ja seda mitte ainult intellektuaalselt, vaid ka kogemuslikult. Usun, et filmimeedium on sobilik vahend sedasorti antropoloogilise mõistmise saavutamiseks ja antropoloogiahuvilisele auditooriumile vahendamiseks.

Kuigi iga filmiprojekt on nii uuritava teema kui ka sobilike väljendusvahendite poolest unikaalne ning täpsem filmimise viis kujuneb välja alles töö käigus, on minu jaoks kõige sobivam üldisem filmilik lähenemine nn vaatlev dokumentaalfilm. Vaatlev filmitegemine pole mitte ainult põnev ja filmitegijale suuri väljakutseid esitav kinematograafiline uurimisviis, vaid see vastab ka kõige enam antropoloogide peamise töömeetodi – osalusvaatluse – metodoloogilistele ja eetilistele põhimõtetele. Vaatleva filmi kui realismil põhineva kinematograafilise lähenemise potentsiaal antropoloogia jaoks väljendub filmikunsti kõige fundamentaalsemas ja iseloomulikumas võimes vahendada vaatajatele filmitegija kogemust – seda, mida filmitegija nägi ja tundis filmitavaid jäädvustades ning nende elus osaledes. Seda potentsiaali on hakatud antropoloogiateaduses järjest enam hindama. Käesolev väitekirj analüüsibki vaatleva dokumentaalfilmi võimalusi teha audiovisuaalset etnograafiat, seda nii uurimistöö läbiviimise kui ka representatsiooni tasandil.

Väitekirja eesmärk on näidata, et vaatlev filmitegemine pakub tekstikesksele antropoloogiale teatud teemade või kultuuriaspektide uurimisel tuge või isegi alternatiivi. Etnograafiline dokumentaalfilm, millel on ühisosa nii antropoloogia kui ka dokumentaalfilmiga, suudab antropoloogilisi teadmisi luua ja edasi anda filmimeediumile iseloomulike vahenditega. Samas pole vaatlev film sobiv kõikide antropoloogiliste küsimuste käsitlemiseks, pigem tuleks konkreetse representatsiooniviisi valimisel lähtuda uuritava kultuurinähtuse olemusest ja sellest, millise nurga alt on seda mõistlik analüüsida. Enamikul juhtudest on kõige otstarbekam

piirduda teksti kirjutamisega. Kuid on ka selliseid antropoloogia suundi, millel on filmimeediumiga väljenduslik sarnasus ja mis seetõttu sobivad hästi visuaalse lähenemise rakendamiseks.

Etnograafilise filmi ja laiemalt kogu visuaalse antropoloogia roll antropoloogia-teaduses tuleneb selle epistemoloogilisest eripärast võrreldes kirjaliku antropoloogiaga. Film erinevalt kirjalikust tekstist ei sobi uuritava kogukonna analüüsimiseks abstraktse mudeli või üldistatud kultuurina. Kuna audiovisuaalne kujutis on oma olemuselt realistlik – see on indeksiaalses suhtes tegelikkusega ehk on olemas põhjuslik seos objekti ja seda objekti kujutava pildi vahel –, siis toimib see kõige paremini, kui näidatakse konkreetseid inimesi tegemas konkreetseid toimetusi konkreetsetes kohtades. Nii nagu osalusvaatluski keskendub ka vaatlev film inimeste spontaanse käitumise jälgimisele, võimaldades vaatajal olla tunnistaja filmitegelaste elatud kogemusele, mõista nende argielu rütmi ja tempot, näha nende suhet neid ümbritseva füüsilise keskkonnaga ning tajuda nende kultuurispetsiifilist ja individuaalset maailmas olemise viisi. Kuid tavaliselt ei jää antropoloogilises tekstis sellest reaalsest välitööde situatsioonist ning uuritavate ja uurija poolt läbielatud konkreetsetest kogemustest kuigi palju järele. Akadeemilises tekstis kipub inimese unikaalsus ja personaalsus lahustuma abstraktses ideedes ja üldistustes, kuna antropoloog on traditsiooniliselt huvitanud peamiselt kultuuri normatiivne ja kollektiivne tasand. Etnograafilises filmis, eriti selle vaatlevas suunas, mis on lahutamatu seotud reaalse inimeste, kohtade, sündmuste ja hetkedega, pole aga esiplaanil mitte abstraktne üldistustel põhinev kultuurikirjeldus, vaid luust ja lihast inimene, ainulaadse iseloomu ja saatusega individid. Vaatleva filmi tegijad keskenduvad oma töödes enamasti üksikisikute individuaalsele kogemusele ning filmi erinevus tekstiga võrreldes seisnebki selles, et üksikisik jääb kogu oma füüsilises, intellektuaalses ja emotsionaalses individuaalsuses vaataja pilgu alla kogu filmi ulatuses.

Erinevus etnograafilise filmi ja kirjaliku antropoloogia vahel seisneb ka mõistmisprotsesside erinevas mehhanismis. Tekstis saavutatakse Teise antropoloogiline mõistmine tavaliselt kirjeldamise ja analüüsimise kaudu, vaatlevas filmis aga peamiselt kogemise teel. See kogemuslik teadmine tähendab tunda inimeste füüsilisi kehasid, nende hääli, nende liigutusi ja nende materiaalses keskkonda. Kui kirjalikus antropoloogias toimub uuritavate elust aru- ja osasaamine peamiselt intellektuaalselt, siis filmi publiku jaoks on oluline ka sensoorne ja emotsionaalne suhestumine filmitavatega. Vaatlev film, mis eelistab pikki kaadreid, sünkroonkõnet ja reaalsele elule vastavat tempot ning väldib lavastamist ja intervjuerimist, on avatud paljudele erinevatele tõlgendustele. Filmikujutiste indeksiaalne suhe tegelikkusega ei luba filmi autoril oma reaalsuse tõlgendust vaatajale liiga peale suruda, sest pildis on alati palju rohkem informatsiooni, kui selle autor suudab märgata ja läbi analüüsida. Seetõttu on vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi retseptisoonis auditooriumil tähenduste loomisel tavaliselt suurem roll kui kirjaliku teksti puhul.

Vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi autor, kes on tavaliselt nii filmi režissöör ja operaator kui ka monteerija, ei jälgi inimeste elusid distantsilt, vaid osaleb aktiivselt kaamera sündmustes. Tema eesmärk on kaamerakasutuse ja

montaaži abil näidata oma tõlgendust filmitavate kogemustest. Film pole seega neutraalsusele ja objektiivsusele pretendeeriv jäädvustus toimunust, vaid selle autori subjektiivne arusaam filmitavate elust ja kultuurist. Tegemist on vahendatud tegelikkusega ehk representatsiooniga, mis lähtub filmitegija isiklikust tõlgendusest. Filmitegija eesmärk on ärgitada ka publikut andma filmis nähtule tähendusi. Seega on vaataja filmi kolmas osapool, kes tõlgendab filmitegija subjektiivset arusaama filmitegelaste individuaalsest kogemusest.

Nii nagu antropoloogiline tekst nii ei suuda ka vaatlev film hõlmata uuritavat kultuuri kogu selle totaalsuses. Erinevalt tekstilistest kultuurikirjeldusest ei suuda konkreetsete indiviidide aja- ja kohaspetsiifilist tegevust kajastav film uuritavat tegelikkust eriti kompaktsemaks ja ülevaatlikumaks muuta. Vaatlevas filmis on peamiseks informatsiooniallikaks filmitegelaste endi sõnad ning nende vahetu sensoorne ja emotsionaalne käitumine kaamera ees. Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm võib sisaldada teatud määral ka üldistusi, mudeleid ja võrdlusi, kuid need esinevad seal mitte otseste väidetena, vaid filmitegelaste seisukohtadena, filmi autori kaudsete kinematograafiliste ehk filmimise ja monteerimise viisis sisalduvate vihjete ja/või vaatajate omapoolsete tõlgendustena. Selliste põhimõtete järgi tehtud film pigem „näitab“ kui „räägib“ ja see ei suuda edasi anda kogu lugu ega käsitleda kõiki olulisi teemasid. Kuid see-eest annab kinematograafiliste kujutiste indeksiaalne iseloom vaatajatele võimaluse mõista etnograafilist tegelikkust viisil, mis on sensoorne, otsene ja vahetu, olles samal ajal avatud vaatajate kujutlusvõimele.

Selline epistemoloogiline eripära teeb vaatlevast filmitegemisest hea vahendi teatud laadi antropoloogia viljelemiseks. Kasutades filmikunsti välja arenenud võtteid, saab ühelt poolt uurida kujutiste ja helide abil teemasid, mida antropoloogiline kirjandus on suutnud käsitleda sageli vaid suurte raskustega, ning teiselt poolt teha seda viisil, mis toetub filmitegija refleksiivsusele ja kinematograafilise loo jutustamise oskusele. Just võime vahendada neid inimkogemuse aspekte, mida pole võimalik nii lihtsalt sõnadega seletada, muudab filmitegemise sobivaks vahendiks, millega uurida neid reaalsuse intümsemaid struktuure, mida antropoloogid avastavad luust ja lihast inimestega tööd tehes. Vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi potentsiaal antropoloogilises uurimistöös tuleneb eelkõige antropoloogilise mõtte arengust. Pikka aega rakendati antropoloogiateaduses peamiselt üldistavat, võrdlevat ja kollektiivset tasandit käsitlevat lähenemist, mida oli kinematograafiliste vahenditega keeruline edasi anda. Kuid alates 1980. aastatest on üha enam populaarsust võitnud inimese individuaalsusest lähtuv suund, mis sobib filmimeediumile epistemoloogiliselt palju paremini. Vaatlevat filmitegemist soosib antropoloogia, mille eesmärk pole mitte kultuuri kui terviku, mingi kõikehõlmava, inimeste käitumist reeglistava ja allutava struktuuri kirjeldamine, vaid üksikisiku kui aktiivse kultuurilooja ja unikaalse kultuurikogemusega indiviidi uurimine. Selle antropoloogia eesmärgiks on vaatajani tuua filmitegelaste aistingud, tunded, valikud ning ettekujutused iseendast. Konkreetsete indiviidide tegemisi, elamusi ja mõtteid esitlevas filminarratiivis on kultuur pigem taustsüsteem, mille raames saab üksikisik teostada oma aktiivsust ja

loovust. Vaatleva filmi võimuses on uurida filmitegelase individuaalset kultuuri, tema kui üksikisiku subjektiivset maailma kogemist.

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm sobib erinevate inimkogemuse aspektide analüüsimiseks ja edasiandmiseks ning pakub häid võimalusi mitmete fenomenoloogilise antropoloogia uurimisteede käsitlemisel. Fenomenoloogiline antropoloogia, mis uurib inimeksistentsi selle füüsilises ja vaimses ühtsuses, keskendub inimese elatud kogemusele. Film on sobiv meedia keha – selle fenomenoloogilise antropoloogia peamise analüüsi objekti ja vahendi – rakendamiseks etnograafilises uurimistöös. Film ei jäädvusta keha üksnes füüsilise või anatoomilise kehana, vaid suudab edasi anda ka nn elatud keha või isiksusliku keha kogetut. Sarnaselt fenomenoloogilise antropoloogia pooldajatega usuvad ka vaatlevas stiilis töötavad filmitegijad, et keha on platvorm, millest lähtub maailma kogemine: antropoloogilise mõistmise saavutamiseks peab inimene lisaks intellektile kasutama oma keha, just kehalise kogemuse jagamise kaudu on nii filmitegija/uurija kui ka publik võimeline tunnetama inimlikku ühisosa filmitavatega/uuritavatega. Tegemist on multisensoorse ja kehastunud viisiga mõista kultuurilist Teist, sest see on lahutamatu seotud filmitegija või uurija enda konkreetses sotsiaalses ja füüsilises keskkonnas aset leidnud kehalise kogemusega. Sageli on sellist kehalist antropoloogilist mõistmist sõnadega väga raske representeerida ja siin tulebki esile vaatleva etnograafilise filmi potentsiaal tegeleda selliste tänapäevase antropoloogia uurimisvaldkondadega nagu aistingud, emotsioonid, seotus materiaalse keskkonnaga ja kohalooma ning indiviidi ja ühiskonna vaheline suhe. Vahetu side filmitegelaste, filmitegija ja vaatajate vahel, kus põhiroll on sensoorse ja emotsionaalse kogemuse jagamisel, on minu arvates üks mehhanism, mis võiks aidata kaasa ülalloeletud kultuurinähtuste fenomenoloogilisele analüüsile.

Vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm ei uuri inimese agentsust ning meelelist ja emotsionaalset kogemust mitte abstraktsel tasandil, vaid konkreetsete isikute ajas muutuva tegevuse kaudu. Siin on vaatleval filmil selge ühisosa esitusekeskse ja narratiivse antropoloogiaga. Keskendumine narratiivile ja inimkäitumise performatiivsusele aitab antropolooge vahendada oma uurimistöo kogemust ning võimaldab neil jutustada veenvalt ja kaasakiskuvalt lugusid uuritavatest, näidates konkreetsete indiviidide tegutsemist kindlas sotsiaalses ja füüsilises keskkonnas, nende omavaheliste suhete dünaamikat ning selle aluseks olevat motivatsiooni, emotsiooni ja sensoorset suhestumist ümbritsevaga ning nende muutumist ajas. Uuritavate performatiivsele käitumisele, nende „kultuuri etendamisele“ keskendunud antropoloogiliste lugude jutustamiseks sobib hästi vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi formaat. Vaatlev film vahendab vaatajale unikaalsete kultuurikandjate emotsioone, aistinguid ja maailmas olemise kogemust, esitades selle kaasahaarava ja selge autoripositsiooniga kinematograafilise narratiivina. Tegemist on loojutustamise viisiga, mille eesmärgiks on lasta vaatajal leida filmitegelaste käitumise ja valikute mõistmiseks pidepunkte omaenda elust. Filmimeediule omane indeksiaalne suhe reaalsusega võimaldab vaatajal empaatilisel suhestuda konkreetsete indiviidide ja nende elukeskkonnaga. Filmi narratiivne ülesehitus, selle konflikti ja elulise sündmustikuga etenduse struktuur pakub

vaatajale sobiva raamistiku kultuuri analüüsimiseks ja representeerimiseks: ühelt poolt ilmnevad kultuurile iseloomulikud väärtushinnangud ja käitumismustrid sageli kõige selgemalt just konfliktsituatsioonis tegutseva inimese käitumises ning teiselt poolt on auditooriumil antropoloogiliste narratiividega lihtsam haakuda, kui neis osalevad värvikad isiksused ning sündmuste arengut veab vastas-seis erinevate osapoolte vahel.

Minu hinnangul on vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm antropoloogia-teaduse jaoks oluline veel ühel põhjusel. Nimelt on inimeste argielule ja spon-taansele käitumisele keskendunud vaatleva dokumentaalfilmi žanrile sisse kodeeritud teatud holistiline printsip. Kuna filmis pole võimalik täielikult „välja kadreerida“ taustal olevat infot, siis on selle autoril keeruline piirduda üksnes mingi kindla uurimisküsimuse, sündmuse või nähtuse käsitlemisega. Isegi kui filmitegija ja/või filmitavate eesmärgiks on keskenduda ühele kogemuse valdkonnale, on filmis alati suuremal või vähemal määral jäädvustatud ka teised sotsiaalse kogemuse aspektid. Vaatlev film on oma „kogemusliku totaalsuse“ poolest sarnane päriseluga, kust on võimatu välja filtreerida mingit konkreetset inimkogemuse aspekti. Ja seetõttu on filmis erinevalt tekstist keeruline fragmen-teerida uuritav tegelikkus eraldiseisvateks teemadeks või valdkondadeks, olgu selleks siis näiteks kompimismeele roll maailma tajumises, kollektiivsed emot-sioonid, kohalooe kõndimise kaudu või üksikisiku agentsus. Vaatlevas stiilis töötav filmitegija saab teda huvitava nähtuse filmimise ja montaaži käigus tehtud valikute abil küll muust elust esile tõsta, kuid ta ei soovi ega ka suuda selle taustal olevat ülejäänud „kultuuri“ (maastikud, ehitised, riided, näoilmed, kehahoiakud, emotsionaalsed reageeringud, konfliktide lahendamise viisid jne) nähtamatuks muuta.

See ei tähenda, et vaatlev etnograafiline dokumentaalfilm peaks üritama saavutada mingit kõikehaaravat ülevaadet uuritavast ühiskonnast. Pigem on vaatleva filmi ja kogu visuaalantropoloogia kui uurimimisviisi eesmärk näidata inimese kui kultuurilooja ja -kasutaja materiaalsel tegelikkust ja tema maailmas olemise kogemust. Selleks et visuaalne antropoloogia saaks panustada antropo-loogilisse mõistmisse, ei piisa visuaalsest kokkuvõttest ühe või teise kultuuri või ühiskonna kohta. Visuaalse antropoloogia tulevik ei seisne sotsiaalsete struktuuride kirjeldamises või ülevaadete tegemises majanduslikust olukorrast või religioos-setest tõekspidamistest ega ka rituaalsete või tehniliste protsesside detailses jäädvustamises. Palju tähtsam on osaleda pikaajalistes projektides, mis ana-lüüsivad mingit keerulist sotsiaalset nähtust konkreetsetes füüsilises ja sotsiaalses keskkonnas. Visuaalse antropoloogia, eriti vaatleva filmitegemise tugevus pole kunagi olnud keskendumine üldisele, abstraktsele ja mudelilaadsele, vaid spet-siifilisele, konkreetsele ja elusale. Selle keskmes on filmitegija/uurija kohtumine konkreetse inimese, tema isikupärase eluilmaga. Filmitegija ja filmitava koostöö tulemusena luuakse ainulaadne maailm, mis sisaldab ühiselt kogetud maastikke ja eluasemeid, koos ettevõetud rännakuid, omavahelisi vestlusi, tuttavlikuks muutunud näoilmeid ja häälekõlasiid, jagatud hirme ja rõõme. See kannab endas intiimset teadmist, mis on omane isiklikule ja lähedasele suhtele mingi kindla

inimese, tema pere-, kogu- ja/või ühiskonnaga. See on kultuurilise Teise mõistmine, mis saavutatakse pikaajalise osalemisega konkreetsete inimeste elus, suhestudes empaatiliselt nende materiaalse keskkonna, meelelise kogemuse ja emotsioonidega ning elades kaasa nende pingutustele saada hakkama elu väljakutsetega. Tegemist on antropoloogiaga, mis näeb kultuuri rolli inimeste elus mitte kõikeallutava struktuuri, vaid vahendina, mis aitab indiviidil leida teiste käitumises tähendusi ja siduda oma minapilt ühiskonnas levinud tõekspidamistega. See on antropoloogia, mida tehakse välitöödel osaledes ja vaadeldes, tundes ja tajudes, intellektuaalselt mõistes ja kehaliselt kogedes ning kõike seda hiljem montaažiruumis uuesti analüüsid.

Annan endale aru, et vaatleva etnograafilise dokumentaalfilmi näol on tegemist problemaatilise filmižanriga. Pole kuigi lihtne ühildada detailset etnograafilist kirjeldust ja antropoloogiliste kontseptsioonide selgust vaatlevalt dokumentaalfilmilt nõutava esteetilise ja narratiivse terviklikkusega. Kuid just selles vastuolus peitub selle filmižanri potentsiaal. See on hübriidne vorm, mis seisab väljakutsuvalt antropoloogia ja filmikunsti piiril, ärgitades uurijat-filmitegijat kasutama ära nende kahe erineva maailmatunnetuse viisi parimaid omadusi. Loodan, et vähemalt mingil määral täidavad seda ambitsioonikat eesmärki ka käesoleva doktoritöö neli artiklit ja nende aluseks olevad filmid.

KASUTATUD ALLIKAD: KIRJANDUS JA FILMID

- AAA Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media 2015. AAA Statement. Produced by the Society for Visual Anthropology, November 28, 2001, Revised May, 2015. American Anthropological Association webpage. <https://www.americananthro.org/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=1941> (vaadatud 12.06.2020).
- Aaltonen, Joukko 2014. Eye of God: Changes in Non-fiction Cinematography Style. – *Avanca* 2014, 28–33.
- Abu-Lughod, Lila 1991. Writing Against Culture. – Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, 137–54. <https://culturalgeography340ua2014.files.wordpress.com/2014/01/lila-writing-culture.pdf> (vaadatud 16.06.2020).
- Amit, Vered; Dyck, Noel 2006. On Claiming Individuality: An Introduction to the Issues. – Vered Amit, Noel Dyck (eds.), *Claiming Individuality: The Cultural Politics of Distinction*. London, Ann Arbor: Pluto Press, 1–21.
- Anderson, Kevin Taylor 2003. Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the Categorization of Films as “Ethnographic“. – *Journal of Film and Video*, 55 (2,3), 73–87.
- Anderson, Carolyn; Benson, Thomas W. 1993. Put Down the Camera and Pick Up the Shovel: An Interview with John Marshall. – Jay Ruby (ed.), *The Cinema of John Marshall*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 135–167.
- Annist, Aet; Kaaristo, Maarja; Koppel, Helleka; Vallikivi, Laur; Uibu, Marko; Mets, Triinu; Jõesalu, Kirsti; Plaan, Joonas; Alekand, Katrin; Gross, Toomas; Järv, Ehti; Koppel, Katre; Kesküla, Eeva; Ermel, Marje; Cubero, Carlo; Raudne, Riina; Kõre-saar, Ene 2017. *Sissejuhatus sotsiaal- ja kultuurantropoloogiasse*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Asch, Timothy 1975. *The Ax Fight* (film). *Documentary Educational Resources*, 30’.
- Asch, Timothy 1992. The Ethics of Ethnographic Film-making. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 196–204.
- Asch, Patsy; Asch, Timothy 2003. *Film in Ethnographic Research*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: De Gruyter, 335–360.
- Asch, Timothy; Seaman, Gary (eds.) 1993. *Yanomamo Film Study Guide*. Los Angeles: Ethnographic Press.
- Astourian, Laure 2018. Jean Rouch’s “Moi, un Noir” in the French New Wave. – *Studies in French Cinema*, 18, 3, 252–266. doi:10.1080/14715880.2017.1385324.
- Balsom, Erika 2017. The Reality-Based Community. – *e-flux journal*, 83, June 2017. <http://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/> (vaadatud 20.10.2020).
- Banks, Marcus 1988. The Non-Transparency of Ethnographic Film. – *Anthropology Today*, 4 (5), 2–3.
- Banks, Marcus 1990a. Experience and Reality in Ethnographic Film. – *Visual Sociology*, 5 (2), 30–33. doi:10.1080/14725869008583672.
- Banks, Marcus 1990b. The Seductive Veracity of Ethnographic Film. – *Society for Visual Anthropology Review*, 4 (1), 16–21.
- Banks, Marcus 1992. Which Films are the Ethnographic Films? – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 116–129.

- Banks, Marcus 2007. *Using Visual Data in Qualitative Research*. London: SAGE Publications.
- Banks, Marcus; Ruby, Jay (eds.) 2011. *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barbash, Ilisa; Taylor, Lucien 1997. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Barnouw, Erik 1993. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Barsam, Richard 1988. *The Vision of Robert Flaherty, The Artist as Myth and Filmmaker*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- Barthes, Roland 2015. *Camera lucida: märkmeid fotograafiafiast*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Bateson, Gregory; Mead, Margaret 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences.
- Beatty, Andrew 2010. How Did It Feel for You? Emotion, Narrative, and the Limits of Ethnography. – *American Anthropologist*, 112 (3), 430–443.
- Benjamin, Walter 2010. Valik esseid. Marek Tamm (koost.). *Loomingu Raamatukogu* 26–29. Tallinn: Kultuurileht.
- Biella, Peter; Chagnon, Napoleon; Seaman, Gary 1997. *Yanomamo Interactive*. New York: Harcourt and Brace.
- Birdwhistell, Ray 1971. *Microcultural Incidents in Ten Zoos: An Illustrated Lecture (film)*. Eastern Pennsylvania Psychiatric Institute, 34’.
- Blue, James 2006. Jean Rouch Interviewed by James Blue. – Mark Cousins, Kevin Macdonald (eds.), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber & Faber, 268–270.
- Bohl, Vivian 2009. Maurice Merleau-Ponty. – *Epp Annus (toim.)*, 20. sajandi mõttevoolud. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 263–286.
- Bordwell, David 2007. *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge.
- Boudreault-Fournier, Alexandrine 2010. Complicity Through Montage: A Call for an Intercultural Approach to Ethnographic Filmmaking. – *Ethnologies*, 31 (2), 169–188.
- de Brigard, Emilie 1975. *The History of Ethnographic Film*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 13–43.
- Briggs, Jean L. 1970. *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, Edward 1986. Experience and Its Expressions. – Victor Turner, Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 3–30.
- Brutti, Lorenzo 2008. Aesthetics Versus Knowledge: An Ambiguous Mixture of Genres in Visual Anthropology. – *Reviews in Anthropology*, 37 (4), 279–301. doi:10.1080/00938150802398644.
- Bucci, Mauro 2012. *Forest of Bliss: Sensory Experience and Ethnographic Film*. – *Visual ethnography*, 1 (1), 1–24. <http://www.vejournal.org/index.php/vejournal/article/view/2> (vaadatud 01.07.2020).
- Budrala, Dumitru 2004. *The Curse of the Hedgehog (film)*. Astra Film Foundation, 93’.
- Čargonja, Hrvoje 2013. *Bodies and Worlds Alive: an Outline of Phenomenology in Anthropology*. – *Stud. ethnol. Croat.*, 25, 19–60.
- Carta, Silvio 2012. *Documentary Film, Observational Style and Postmodern Anthropology in Sardinia: A Visual Anthropology*. University of Birmingham. Ph.D. Thesis.

- Carta, Silvio 2015. Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema. – *Anthrovision: Vaneasa Online Journal*, 3 (1). doi:10.4000/anthrovision.1480.
- Casey, Edward S. 1996. How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena. – Steven Feld, Keith H. Basso (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 13–52.
- Clark, Lou; Chevrette, Roberta 2017. Thick Description. – *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, 1–2. doi:10.1002/9781118901731.iecrm0252.
- Classen, Constance 1997. Foundations for an Anthropology of the Senses. – *International Social Science Journal*, 153, 401–412. doi:10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x.
- Collier, John, Jr.; Collier, Malcolm 1996. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Collins, Randall 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press.
- Collins, Peter; Gallinat, Anselma 2010. The Ethnographic Self as Resource: An Introduction. – Peter Collins, Anselma Gallinat (eds.), *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience into Ethnography*. Oxford: Berghahn Books, 1–24.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1979. *A Balinese Trance Séance* (film). *Documentary Educational Resources*, 30’.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1981. *Jero on Jero: A Balinese Trance Seance Observed* (film). *Documentary Educational Resources*, 16’.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1983a. *Jero Tapakan: Stories from the Life of a Balinese Healer* (film). *Documentary Educational Resources*, 25’.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1983b. *The Medium Is the Masseuse: A Balinese Massage* (film). *Documentary Educational Resources*, 30’.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1986. *Jero Tapakan: Balinese Healer: An Ethnographic Film Monograph*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connor, Linda; Asch, Patsy; Asch, Timothy 1991. *Releasing the Spirits: A Village Cremation in Bali* (film). *Documentary Educational Resources*, 45’.
- Conquergood, Dwight 1991. Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. – *Communication Monographs*, 58 (2), 179–194. doi:10.1080/03637759109376222.
- Coplan, Amy 2011. Understanding Empathy: Its Features and Effects. – Amy Coplan, Peter Goldie (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 3–18.
- Cox, Rupert; Irving, Andrew; Wright, Christopher 2016. Introduction. – Rupert Cox, Andrew Irving, Christopher Wright (eds.), *Beyond Text? Critical Practices and Sensory Anthropology*. Manchester: Manchester University Press.
- Cox, Rupert; Wright, Christopher 2012. Blurred Visions: Reflecting Visual Anthropology. – Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor H. J. Marchand, Mark Nuttall, Cris Shore, Veronica Strang, Richard A. Wilson (eds.), *The SAGE Handbook of Social Anthropology*. London: SAGE Publications, 116–129. doi:10.4135/9781446201077.n41.
- Crawford, Peter Ian 1992. Film as Discourse: The Invention of Anthropological realities. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 66–82.
- Crawford, Peter Ian; Turton, David 1992. Introduction. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 3–7.
- Crawford, Peter Ian; Scott, Rolf 2003. *Alfred Melotu – the Funeral of a Paramount Chief* (film). *SOT Film*, 45’.

- Csordas, Thomas 1993. Somatic Modes of Attention. – *Cultural Anthropology*, 8 (2), 135–56.
- Csordas, Thomas 2007. Transmutation of Sensibilities: Empathy, Intuition, Revelation. – Athena McLean; Annette Leibing (eds.), *The Shadow Side of Fieldwork: Exploring the Blurred Borders between Ethnography and Life*. Carlton, Victoria: Blackwell, 106–116.
- Cubero, Carlo 2020. Ethnographic Film Festivals. – Phillip Vannini (ed.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Abingdon: Routledge.
- Cutting, James E.; Brunick, Kaitlin L.; Delong, Kaitlin L. 2011. The Changing Poetics of the Dissolve in Hollywood Film. – *Empirical Studies of the Arts*, 29 (2), 149–169.
- Davis, Martha 2002. Film Projectors as Microscopes: Ray L. Birdwistell & Microanalysis of Interaction (1955–1975). – *Visual Anthropology Review*, 17, 2, 39–49.
- Deger, Jennifer 2009. Visual Anthropology and the Cinema of Robert Gardner: Review of Ilisa Barbash and Lucien Taylor (eds), *The Cinema of Robert Gardner*. – *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 10 (1), 46–49.
- Descola, Philippe 2005. On Anthropological Knowledge. – *Social Anthropology*, 13 (1), 65–73. doi:10.1017/s0964028204000849.
- Desjarlais, Robert; Throop, C. Jason 2011. Phenomenological Approaches in Anthropology. – *Annual Review of Anthropology*, 40, 87–102.
- Dilthey, Wilhelm 2018. Vaimne maailm. Sissejuhatus elufilosoofiasse. Tartu: Ilmamaa.
- Drakos, Georg 2010. HIV/aids, narratiivsus ja kehastus. – Piret Paal (koost.), *Inimene, tervis ja haigused: tervise teemaline artiklikogumik „Medica”*. Tänapäeva folkloorist 9. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi teaduskirjastus, 252–284.
- Dundon, Alison; Hemer, Susan R. 2016. Ethnographic Intersections: Emotions, Senses and Spaces. – Susan R. Hemer, Alison Dundon (eds.), *Emotions, Senses, Spaces: Ethnographic Engagements and Intersections*. Adelaide: University of Adelaide Press, 1–16.
- Dunlop, Ian 1967. *Desert People* (film). Australian National Film Board, 49’.
- Durington, Matthew; Ruby, Jay. 2011. Ethnographic Film. – Marcus Banks, Jay Ruby (eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 190–208.
- El Guindi, Fadwa 2001. Beyond Picturing Culture: A Critique of a Critique: Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology. – *American Anthropologist*, 103 (2), 522–527. doi:10.1525/aa.2001.103.2.522.
- El Guindi, Fadwa 2004. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Epner, Luule 2011. Saateks. – Luule Epner (koost.), *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 7–14.
- Escobar, Cristóbal 2017. The Colliding Worlds of Anthropology and Film-Ethnography: A Dynamic Continuum. – *Anthrovision: Vaneasa Online Journal*, 5 (1), 1–17. doi:10.4000/anthrovision.2491.
- Faris, James C. 1992. Anthropological Transparency: Film, Representation, and Politics. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 171–182.
- Farnell, Brenda 2003. Birdwhistell, Hall, Lomax and the Origins of Visual Anthropology. – *Visual Anthropology*, 16, 43–55.
- Feld, Steven; Basso, Keith H. 1996. Introduction. – *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 3–11.

- Feld, Steven 2003. Editor's Introduction. – Steven Feld (ed.), *Cine-ethnography*: Jean Rouch. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1–25.
- Flaherty, Robert 1922a. *Nanook of the North* (film). Les Frères Revillon, Pathé Exchange, 78'.
- Flaherty, Robert 1922b. *How I Filmed Nanook of the North*. – *World's Work*, October, 632–640. <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north> (vaadatud 20.06.2020).
- Flaherty, Robert 1926. *Moana* (film). Robert Flaherty Productions Inc., 77'.
- Forston, Robert F. 1975. *Proxemic Research: A Check on the Validity of Its Techniques*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 373–380.
- Friedman, P. Kerim 2020. *Defining Ethnographic Film*. – Phillip Vannini (ed.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. London, New York: Routledge.
- Fuchs, Peter 1988. *Ethnographic Film in Germany: An Introduction*. – *Visual Anthropology*, 1 (3), 217–233. doi:10.1080/08949468.1988.9966475.
- Füredi, Zoltan 2004. *The Legacy* (film). Palantír Film, 90'.
- Gardner, Robert 1963. *Dead Birds* (film). Peabody Museum, 65'.
- Gardner, Robert 1974. *The Rivers of Sand* (film). *Documentary Educational Resources*, 85'.
- Gardner, Robert 1986. *Forest of Bliss* (film). Harvard Film Study Center, 90'.
- Gardner, Robert; Ostor, Akos 2001. *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*. Cambridge, MA: Harvard Film Archive.
- Garrett, Bradley L. 2010. *Videographic Geographies: Using Digital Video for Geographic Research*. – *Progress in Human Geography*, 35 (4), 521–541.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.
- Geertz, Clifford 1986. *Making Experience, Authoring Selves*. – Victor Turner, Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 373–380.
- Geertz, Clifford 2003. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogist*. Varrak: Tallinn.
- Geertz, Clifford 2007. *Tihe kirjeldus. Tõlgendava kultuuriteooria poole*. – *Vikerkaar*, 4–5, 78–110.
- Gingrich, Andre; Fox, Richard G. (eds.) 2002. *Anthropology, by Comparison*. London, New York: Routledge.
- Ginsburg, Faye 1998. *Institutionalizing the Unruly: Charting a Future for Visual Anthropology*. – *Ethnos*, 63 (2), 173–201. doi:10.1080/00141844.1998.9981571.
- Graef, Roger 1989. *Privacy and Observational Film*. – *Anthropology Today*, 5 (2), 1–2.
- Godard, Jean-Luc 1986. *Godard on Godard: Critical Writings*. Da Capo Press.
- Griault, Marcel 1931. *Au pays des Dogons* (film). Montparnasse, 10'.
- Grierson, John [1926] 2016. *Flaherty's Poetic Moana*. – Jonathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Grierson, John 1933. *The Documentary Producer*. – *Cinema Quarterly*, 2 (1), 7–9. https://archive.org/stream/cinema02gdro/cinema02gdro_djvu.txt (vaadatud 03.04.2019).
- Griffiths, Alison 1996. *Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The Early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer*. – *Visual Anthropology Review*, 12 (2), 18–43. doi:10.1525/var.1996.12.2.18.

- Grimshaw, Anna 2001. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna 2005. *Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology*. – Anna Grimshaw, Amanda Ravetz (eds.), *Visualizing Anthropology*. Bristol: Intellect Books, 17–30.
- Grimshaw, Anna 2011. *The Bellwether Ewe: Recent Developments in Ethnographic Filmmaking and the Aesthetics of Anthropological Inquiry*. – *Cultural Anthropology*, 26 (2), 247–262. doi:10.1111/j.1548-1360.2011.01098.x.
- Grimshaw, Anna; Papastergiadis, Nikos 1995. *Conversations with Anthropological Filmmakers: David MacDougall*. Pamphlet no. 9. Cambridge: Prickly Pear Press.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, Amanda 2009. *Rethinking Observational Cinema*. – *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15 (3), 538–556. doi:10.1111/j.1467-9655.2009.01573.x.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, Amanda 2015. *Drawing with a Camera? Ethnographic Film and Transformative Anthropology*. – *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21 (2), 255–275. doi:10.1111/1467-9655.12161.
- Gross, Toomas 1996. *Mõistmistest ja teisest antropoloogias*. – *Akadeemia*, 8, 1717–1738.
- Gruber, Martin 2008. *Mema Eparu – Water Is Life* (film). Lux-Development, Martin Gruber, 35'.
- Gruber, Martin 2009. *Bridging the Gap* (film). BIOTA Africa, 20'.
- Gruber, Martin 2010. *Film Making as an Instrument of Research Communication and Capacity Development*. – Ute Schmiedel, Norbert Jürgens (eds.), *Biodiversity in Southern Africa. Volume 2: Patterns and Processes at Regional Scale*. Göttingen, Windhoek: Klaus Hess Publishers, 326–331.
- Harper, Douglas 2012. *Visual Sociology*. New York: Routledge.
- Hastrup, Kirsten 1992. *Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority*. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 8–25.
- Heathcote, Anthony 2016. *Interrupted Research: Emotions, Senses and Social Space in (and out of) the Field*. – Alison Dundon, Susan R. Hemer (eds.), *Emotions, Senses and Spaces: Ethnographic Engagements and Intersections*. Adelaide: University of Adelaide Press, 123–136.
- Heider, Karl G. [1976] 1990. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Heider, Karl G. 2006. *Ethnographic Film*. Rev. edition. Austin: University of Texas Press.
- Heiss, Jan Patrick; Piette, Albert 2015. *Individuals in Anthropology*. – *Zeitschrift für Ethnologie*, 140, 5–17.
- Henley, Paul 2000. *Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory*. – *Visual Anthropology*, 13 (2), 207–226. doi:10.1080/08949468.2000.9966800.
- Henley, Paul 2004. *Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography*. – Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti, Sarah Pink (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge, 101–119.
- Henley, Paul 2006. *Narratives: the Guilty Secret of Ethnographic Film-making?* – Metje Postma, Peter Ian Crawford (eds.), *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*. Hoejbjerg, Leiden: Intervention Press and CNWS Publications, 376–401.
- Henley, Paul 2007. *Beyond the Burden of the Real: An Anthropologist's Reflections on the Technique of 'A Masterful Cutter'*. – Ilisa Barbash, Lucien Taylor (eds.), *The Cinema of Robert Gardner*. Oxford: Berg, 33–57.

- Henley, Paul 2009a. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Henley, Paul 2009b. In denial: authorship and ethnographic film-making (Da negacao: autoria e realizacao do filme etnografico). – A. B., E. T. D. C., & R. S. G. H. (eds.), *Imagem-Conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Papyrus Press, 101–126. Author Accepted Manuscript, 1–24. https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32298194/FULL_TEXT.PDF (vaadatud 20.06.2020).
- Henley, Paul 2018. The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young. – *Visual Anthropology*, 31 (3), 193–235. doi:10.1080/08949468.2018.1460969.
- Henley, Paul 2020. *Beyond Observation. A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Hobart, Mark 2000. *After Culture: Anthropology as Radical Metaphysical Critique*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Hockings, Paul 1975. Foreword. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, ix–x.
- Hockings, Paul 1988. Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory. – Paul Hockings, Yasuhiro Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Senri Ethnological Studies 24. Osaka: National Museum of Ethnology, 205–224.
- Hockings, Paul 1995. Conclusion: Ethnographic Filming and Anthropological Theory. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. 2nd ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 507–529.
- Hockings, Paul; Tomaselli, Keyan G.; Ruby, Jay; MacDougall, David; Williams, Drid; Piette, Albert; Schwarz, Maureen T.; Carta, Silvio 2014. Where Is the Theory in Visual Anthropology? – *Visual Anthropology*, 27 (5), 436–456, doi:10.1080/08949468.2014.950155.
- Hollan, Douglas; Throop, C. Jason 2008. Whatever Happened to Empathy? Introduction. – *ETHOS*, 36 (4), 385–401.
- Hollan, Douglas; Throop, C. Jason 2011. The Anthropology of Empathy: Introduction. – Douglas W. Hollan, C. Jason Throop (eds.), *The Anthropology of Empathy: Experiencing the Lives of Others in Pacific Societies*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1–21.
- Houtman, G. 1988. Interview with Maurice Bloch. – *Anthropology Today*, 4 (1), 18–21. doi:10.2307/3032876.
- Howard, June 1999. What Is Sentimentality? – *American Literary History*, 11 (1), 63–81.
- Howes, David 2010. Response to Sarah Pink. – *Social Anthropology*, 18 (3), 333–336. doi:10.1111/j.1469-8676.2010.00119_2.x.
- Howes, David 2013. The Expanding Field of Sensory Studies. – *Sensory Studies*. <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> (vaadatud 30.09.2020).
- Husmann, Rolf 1978. Ethnographic Filming: The Scientific Approach. – *Reviews in Anthropology*, 5 (4), 487–501. doi:10.1080/00988157.1978.9977416.
- Iho, Arvo 1987. *Vaatleja* (film). Tallinnfilm, 89’.
- Ingold, Tim 1993. The Temporality of the Landscape. – *World Archaeology*, 25 (2), 152–174. www.jstor.org/stable/124811 (vaadatud 29.06.2020).
- Ingold, Tim 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*. London and New York: Routledge.

- Ingold, Tim 2011. Worlds of sense and sensing the world: A response to Sarah Pink and David Howes. – *Social Anthropology*, 19 (3), 313–317. doi:10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x.
- Ingold, Tim 2018. Back to the Future with the Theory of Affordances. – *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 8 (1/2), 39–44. doi:10.1086/698358.
- Ingold, Tim; Vergunst, Jo Lee 2008. Introduction. – Tim Ingold, Jo Lee Vergunst (eds.), *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. Aldershot: Ashgate, 1–19.
- Jablonko, Allison 2002. An Intersection of Disciplines: The Development of Choreometrics in the 1960s. – *Visual Anthropology Review*, 17 (2), 24–38.
- Jacknis, Ira 1988. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. – *Cultural Anthropology*, 3 (2), 160–177.
- Jackson, Michael; Karp, Ivan 1990. Introduction. – Michael Jackson, Ivan Karp (eds.), *Personhood and Agency: The Experience of Self and Other in African Cultures. Papers Presented at a Symposium on African Folk Models and Their Application*, held at Uppsala University, August 23–30, 1987. Uppsala: Uppsala University, 15–30.
- Jackson, Michael 2013. *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. Chicago, London: Chicago University Press.
- Jackson, Michael; Piette, Albert 2015. Introduction. *Anthropology and the Existential Turn*. – Michael Jackson, Albert Piette (eds.), *What is Existential Anthropology?* New York: Berghahn Books, 1–29. https://www.berghahnbooks.com/downloads/intros/JacksonWhat_intro.pdf (vaadatud 16.06.2020).
- Jacobs, Jessica 2013. Listen with Your Eyes; Towards a Filmic Geography. – *Geography Compass* 7/10, 714–728, doi:10.1111/gec3.12073.
- Jensen, Rebekka 2019. Rehabilitating Observation: The Persistence of Observational Documentary in the Age of Post-Truth Politics. – *Diffractions*, 1, 1–36. <https://revistas.ucp.pt/index.php/diffractions/article/view/1479> (vaadatud 19.06.2020).
- Jhala, Jayasinghji 2007. Emergency Agents: A Birthing of Incipient Applied Visual Anthropology in the “Media Invisible” Villages of Western India. – Sarah Pink (ed.), *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*, 177–190.
- Johnstone, Tom 2001. *The Effect of Emotion on Voice Production and Speech Acoustics*. PhD thesis. The University of Western Australia. <https://thesiscommons.org/qd6hz> (vaadatud 27.06.2020).
- Jordan, Pierre-L. 1992. *Premier Contact – Premier Regard. Cinéma*. Marseille: Musée de Marseille, Images en Manoeuvres Editions.
- Journal of Anthropological Films* i.a. <https://boap.uib.no/index.php/jaf> (vaadatud 04.08.2020).
- Journal of Visual Ethnography* i.a. <http://www.videoethno.com/aboutJVE.html> (vaadatud 04.08.2020).
- Jürgenson, Aivar 2006. *Siberiga seotud. Eestlased teisel pool Uuraleid*. Tallinn: Argo.
- Jürgenson, Aivar 2011. *Ladina rahva seas. Argentina ja sealsed eestlased*. Tallinn: Argo.
- Jürgenson, Aivar 2019. *Lugude vahel ja piiride taga. Välitööd konfliktsetes Kaukaasias*. – Eda Kalmre (toim.), *Pildi sisse minek*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 145–170. doi:10.7592/TF11.jyrgenson.
- Jürgenson, Aivar; Niglas, Liivo 2013. *Juurte juurde ja tagasi. Siberist remigreerunud eestlaste kodupaigakülastused kui näide sekulaarsest palverännust*. – *Mäetagused*, 54, 27–66.
- Kaljundi, Linda 2011. *Performatiivne pööre*. – Tamm, Marek (koost.), *Humanitaarteaduste metodoloogia: uusi väljavaateid*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 128–149.

- Kapper, Sille 2016. Missugust omakultuuri hoiaime tantsupidudel? – *Mäetagused*, 63, 35–52.
- Kapur, Jyotsna 1997. The Art of Ethnographic Film and the Politics of Protesting Modernity: Robert Gardner's Forest of Bliss. – *Visual Anthropology*, 9 (2), 167–185. doi:10.1080/08949468.1997.9966698.
- Katz, Jack; Csordas, Thomas J. 2003. Phenomenological Ethnography in Sociology and Anthropology. – *Ethnography*, 4 (3), 275–288. doi:10.1177/146613810343001.
- Keltner, Dacher; Ekman, Paul 2000. Facial Expression of Emotion. – Michael Lewis, Jeannette Haviland-Jones (eds.), *Handbook of Emotions*. 2nd ed. New York: Guilford Publications, 236–249.
- Kerb, Stephanie 1975. The Film Elicitation Technique. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 283–301.
- Kerrigan, Susan; McIntyre, Phillip 2010. The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice. – *Journal of Media Practice*, 11, 2, 111–130. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/jmpr.11.2.111_1 (vaadatud 03.04.2019).
- Kildea, Gary 1983. *Celso and Cora: A Manila Story* (film). Ronin Films, 109'.
- Kildea, Gary; MacDougall, David 2012. Discussion between Gary Kildea and David MacDougall about Celso and Cora. – *Humanities Research*, 18 (1), 37–53. <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=540460722350812;res=IELHSS>ISSN: 1440-0669> (vaadatud 20.06.2020).
- Kildea, Gary; Willson, Margaret 1986. Interpreting Ethnographic Film: An Exchange About 'Celso and Cora'. – *Anthropology Today*, 2 (4), 15–17.
- Kiener, Wilma 2008. The Absent and the Cut. – *Visual Anthropology*, 21 (5), 393–409.
- Knibbe, Kim; Versteeg, Peter 2008. Assessing Phenomenology in Anthropology. – *Critique of Anthropology*, 28 (1), 47–62. doi:10.1177/0308275x07086557.
- Koch, Ulrike 1997. *Die Salzmänner von Tibet* (film). Ventura Films, 110'.
- Koester, David 2002. When the Fat Raven Sings: Mimesis and Environmental Alterity in Kamchatka's Environmentalist Age. – Erich Kasten (ed.), *People and the Land: Pathways to Reform in Post-Soviet Siberia*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 45–62.
- Koester, David 2003. Drink, Drank, Drunk: A Social-Political Grammar of Russian Drinking Practices in a Colonial Context. – *Anthropology of East Europe Review*, 21 (2), 41–47.
- Koester, David 2005. Global Movements and Local Historical Events: Itelmen of Kamchatka Appeal to the United Nations. – *American Ethnologist*, 32 (4), 642–659.
- Koester, David; Niglas, Liivo 2011a. Documentary Filming on the Edge: Past, Present, and Future in the Documenting of Language Loss in Practical Context. – John P. Ziker, Florian Stammer (eds.), *Histories from the North: Environments, Movements, and Narratives: The Final BOREAS Conference*; Rovaniemi, Finland; 29.–31.10.2009. Boise: Boise University, 48–54.
- Koester, David; Niglas, Liivo 2011b. Hunting in Itelmen: Filming a Past Practice in a Disappearing Language. – *Sibirica*, 10 (3), 55–81. doi: 10.3167/sib.2011.100303.
- Kuehnast, Kathleen 1992. Visual Imperialism and the Export of Prejudice: An Exploration of Ethnographic Film. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 183–195.
- Kuleshov, Lev 1973. *The Origins of Montage*. – Luda Schnitzer, Jean Schnitzer, Marcel Martin (eds.), *Cinema in Revolution*. New York: Hill and Wang, 67–76.
- Köhn, Steffen 2014. Screening Transnational Spaces. – *Anthrovision: Vaneasa Online Journal*, 2 (2). doi:10.4000/ anthrovision.1449.

- Lakoff, George; Johnson, Mark 2011. *Metafoorid, mille järgi me elame*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Lee, Jo; Ingold, Tim 2006. *Fieldwork on foot: perceiving, routing, socializing*. – Simon Coleman, Peter Collins (eds.), *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*. Oxford: Berg, 67–86.
- Leete, Art 2017. *Mimetic Knowledge in the Ethnographic Field*. – Anu Kannike, Monika Tasa, Ergo-Hart Västriik (eds.), *Body, Personhood and Privacy: Perspectives on the Cultural Other and Human Experience. Approaches to Culture Theory, 7*. Tartu: University of Tartu Press, 35–52.
- Leete, Art; Torop, Peeter 2020. *Cultural Theory and the Ethnographic Field: Methodological Views*. – Anu Kannike, Katre Pärn, Monika Tasa (eds.), *Interdisciplinary Approaches to Cultural Theory. Approaches to Culture Theory, 8*. Tartu: University of Tartu Press, 114–137.
- Lintrop, Renita; |Lintrop, Hannes 1990. *Šurale* (film). Tallinnfilm, 17’.
- Loizos, Peter 1992. *Admissible Evidence? Film in Anthropology*. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 50–65.
- Loizos, Peter 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness, 1955–85*. Manchester: Manchester University Press.
- Lomax, Alan 1971. *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking: Towards an Ethnographic Film Archive*. – *Filmmakers Newsletter*, 4 (4).
- Lomax, Alan 1975. *Audiovisual Tools for the Analysis of Cultural Style*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 303–322.
- Lomax, Alan; Bartenieff, Irmgard; Paulay, Forrestine 2003. *Choreometrics: A Method for the Study of Cross-cultural Pattern in Film*. – Ronald D. Cohen (ed.), *Alan Lomax: Selected Writings, 1934–1997*. New York, London: Routledge, 271–280.
- Lomax, Alan; Paulay, Forrestine 1974. *Dance and Human History: Movement Style and Culture* (film). *Documentary Educational Resources*, 40’.
- Lotman, Mihhail 2011. *Metafoorid ja elu*. – George Lakoff, Mark Johnson, *Metafoorid, mille järgi me elame*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 7–24.
- Lunch, Nick; Lunch, Chris 2006. *Insights Into Participatory Video: A Handbook for the Field*. *Insight*.
- MacDougall, David 1975. *Beyond Observational Cinema*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 109–124.
- MacDougall, David 1981. *A Need for Common Terms*. – *SAVICOM Newsletter*, 9 (1), 5–6.
- MacDougall, David 1997. *The Visual in Anthropology*. – Marcus Banks, Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, London: Yale University Press, 276–295.
- MacDougall, David 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MacDougall, David 2000. *Doon School Chronicles* (film). *Berkley Media*, 143’.
- MacDougall, David 2001. *Renewing Ethnographic Film: Is Digital Video Changing the Genre?* – *Anthropology Today*, 17 (3), 15–21.
- MacDougall, David 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MacDougall, David 2009. *Anthropology and the Cinematic Imagination*. – Christopher Morton, Elizabeth Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*. Ashgate Publishing, Farnham, 55–63.

- MacDougall, David 2018. *Observational Cinema*. – Hilary Callan (ed.), *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons.
- MacDougall, David; MacDougall, Judith 1974. *To Live with Herd* (film). Berkley Media, 68'.
- MacDougall, David; MacDougall, Judith 1979. *Lorang's Way* (film). Berkley Media, 69'.
- Maggio, Rodolfo 2014. *The Anthropology of Storytelling and The Storytelling of Anthropology*. – *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 5 (2), 89–106.
- Malinowski, Bronislaw [1922] 2005. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.
- Mamber, Stephen 1974. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Marcus, George E.; Fischer, Michael F. [1986] 1999. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, George E.; Calzadilla, Fernando 2006. *Artists in the Field: On the Threshold between Art and Anthropology*. – Arnd Schneider, Christopher Wright (eds.), *Contemporary art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg, 95–115.
- Marshall, John 1962. *A Joking Relationship* (film). *Documentary Educational Recourses*, 13'.
- Marshall, John 1971. *Pittsburgh Police series* (film). *Documentary Educational Recourses*, 399'.
- Marshall, John 1993. *Filming and Learning*. – Jay Ruby (ed.), *The Cinema of John Marshall*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1–133.
- Marshall, John; Miesmer, Adrienne 1980. *N!ai: The story of !Kung Women* (film). *Documentary Educational Recourses*, 59'.
- Martinez, Wilton 1992. *Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship*. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 131–161.
- Mathura 2012. *Eesti elu kaks otsa*. – *Sirp*, 5. okt, 25.
- McCarthy, Doyle 1994. *The Socialconstruction of Emotions: New Directions from Culture Theory*. – *Social Perspectives on Emotion*, 2, 267–279.
- McManus, Paul; Bradshaw, Nick; Stevens, Isabel 2014. *The Greatest Documentaries of All Time*. – *Sight and Sound*, 14 August. <https://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs-full-poll/#/?poll=combined&film=4ce2b6a21d217>. (vaadatud 20.10.2020).
- Mead, Margaret 1975. *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 3–10.
- Mead, Margaret; Bateson, Gregory 1952. *Trance and Dance in Bali* (film). Gregory Bateson, Margaret Mead, 22'.
- Mead, Margaret; Métraux, Rhoda (eds.) 1953. *The Study of Culture at a Distance*. The University of Chicago Press: Chicago.
- Meager, Nigel 2019. *Observational Filmmaking for Education: Digital Video Practices for Researchers, Teachers and Children*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. *Phenomenology of Perception*. London, New York: Routledge.
- Mishler, Craig 1985. *Narrativity and Metaphor in Ethnographic Film: A Critique of Robert Gardner's Dead Birds*. – *American Anthropologist*, 87 (3), 668–672.

- Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moggan, Julie 2005. Reflections of a Neophyte. A University Versus a Broadcast Context. – Anna Grimshaw, Amanda Ravetz (eds.), *Visualizing Anthropology*. Bristol: Intellect Books, 31–41.
- Morin, Edgar; Rouch, Jean 1961. *Chronique d'un été* (film). Argos Film, 85'.
- Morphy, Howard; Banks, Marcus 1997. Introduction: Rethinking Visual Anthropology. – Marcus Banks, Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press, 1–35.
- Nichols, Bill 1991a. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 1991b. *The Ethnographer's Tale*. – *Visual Anthropology Review*, 7 (2), 31–47.
- Nichols, Bill 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Niglas, Liivo 1998. *Et les chèvres...?* (film). Ateliers Varan, 24'.
- Niglas, Liivo 1999. *Põhjaõder neenetsi kultuuris: etnograafiliste välitööde analüüs. Magsitritöö*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Niglas, Liivo 2000. *Brigaad* (film). F-Seitse, Liivo Niglas, 54'.
- Niglas, Liivo 2003. *Juri Vella maailm* (film). F-Seitse, Mp Doc, 58'.
- Niglas, Liivo 2004. *Tavaline seiklus* (film). Mp Doc, 89'.
- Niglas, Liivo 2006. *Visuaalne antropoloogia*. – *Sirp*, 9.juuni, 14.
- Niglas, Liivo 2007. *Vihma tegemine* (film). Mp Doc, 57'.
- Niglas, Liivo 2008. *Kalarahvas* (film). Mp Doc, 60'.
- Niglas, Liivo 2009. *Kui vaginal oleks hambad: Šona vihmategemistseremoonia Lääne-Mosambiigis* (film). Mp Doc, 57'.
- Niglas, Liivo 2010. *Itelmeeni lood* (film). Mp Doc, 68'.
- Niglas, Liivo 2011a. *Puhkus Siberis* (film). F-Seitse, 30'.
- Niglas, Liivo 2011b. *Yuri Vella on the Move: Driving a Uazik in Western Siberia*. – *Folklore*, 49, 31–70.
- Niglas, Liivo 2014a. *On the Sacred Hill* (film). Mp Doc, 14'.
- Niglas, Liivo 2014b. *At the Oil Site* (film). Mp Doc, 4'.
- Niglas, Liivo 2014c. *Herding by Car* (film). Mp Doc, 4'.
- Niglas, Liivo 2014d. *Car Chase 1* (film). Mp Doc, 7'.
- Niglas, Liivo 2014e. *Car Chase 2* (film). Mp Doc, 6'.
- Niglas, Liivo 2014f. *Moving Camp* (film). Mp Doc, 5'.
- Niglas, Liivo 2016. *Armastuse maa* (film). F-Seitse, Mp Doc, 78'.
- Niglas, Liivo 2019a. *Gurt vös – külalpalvus* (film). Mp Doc, 62'.
- Niglas, Liivo 2019b. *Mör vös – ühispalvus* (film). Mp Doc, 66'.
- Niglas, Liivo 2019c. *Elen vös – Kaama-taguste udmurtide ühispalvus* (film). Mp Doc, 46'.
- Niglas, Liivo 2019d. *Tol mör vös – talvine ühispalvus* (film). Mp Doc, 67'.
- Niglas, Liivo 2020. *Keelepäästja* (film). F-Seitse, Mp Doc, 74'.
- Niglas, Liivo; Toulouze, Eva 2010. *Reconstructing the Past and the Present: The Ethnographic Films Made by the Estonian National Museum (1961–1989)*. – *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 4 (2), 79–96.
- Niglas, Liivo; Tender, Priit 2015. *Teekond Ussinuumajani* (film). F-Seitse, 67'.
- Noormets, Joe 2011. *Keha*. – Marek Tamm (toim.), *Humanitaarteaduste metodoloogia: uusi väljavaateid*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 280–295.

- Näripea, Eva 2015. „Viimne reliikvia“ ja „Kolme katku vahel“: ruumist eesti ajaloo- kirjanduse ekraniseeringutes. – *Methis. Studia humaniora Estonica*, 15, 102–119. doi:10.7592/methis.v12i15.12118.
- Olivier de Sardan, J. P. 1999. The Ethnographic Pact and Documentary Film. – *Visual Anthropology*, 12, 13–25.
- Olomo, O. O. O. 2006. Performance and Ethnography, Performing Ethnography, Performance Ethnography. – D. Soyini Madison, Judith Hamera (eds.), *The Sage Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks: Sage, 339–346.
- Omori, Yasuhiro 1988. Basic Problems in Developing Film Ethnography. – Paul Hockings, Yasuhiro Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka: National Museum of Ethnology, 191–201.
- Oras, Janika 2008. Viie 20. sajandi naise regilaulumaailm. Arhiivitekstid, kogemused ja mälestused. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Paravel, Véréna; Castaing-Taylor, Lucien 2009. *Sweetgrass* (film). Harvard Sensory Ethnography Lab, 101’.
- Paravel, Véréna; Castaing-Taylor, Lucien 2012. *Leviathan* (film). Harvard Sensory Ethnography Lab, 87’.
- Pasqualino, Caterina 2007. Filming Emotion: The Place of Video in Anthropology. – *Visual Anthropology Review*, 23 (1), 84–91. doi:10.1525/var.2007.23.1.84.
- Peterson, Alexei Y. 1975. Some Methods of Ethnographic Filming. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 185–189.
- Piault, Colette 1996. *A Hard Life* (film). National Film & Television School, CNRS, Les Films du Quotidien, 55’.
- Piault, Marc Henri; Silverstein, Sydney M.; Graham, Aubrey P. 2015. Where Indeed Is the Theory in Visual Anthropology? – *Visual Anthropology*, 28 (2), 170–180. doi:10.1080/08949468.2015.997091.
- Picton, Oliver 2011. Anthropologists Working “at Home”: On the Range of Subjects and Forms of Representation in Film, and What Makes These Ethnographic. – *Visual Anthropology*, 24 (5), 421–436.
- Pink, Sarah 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge: New York.
- Pink, Sarah 2007a. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. 2nd ed. London: SAGE Publications.
- Pink, Sarah 2007b. Walking with video. – *Visual Studies*, 22 (3), 240–252.
- Pink, Sarah 2008a. Analysing Visual Experience. – Michael Pickering (ed.), *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 125–149.
- Pink, Sarah 2008b. Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images [27 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9 (3), Art. 36. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803362> (vaadatud 20.10.2020).
- Pink, Sarah 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publications.
- Pink, Sarah 2010. The Future of Sensory Anthropology / the Anthropology of the Senses. – *Social Anthropology* 18 (3), 331–333; 336–338.
- Pink, Sarah 2011. Images, Senses and Applications: Engaging Visual Anthropology. – *Visual Anthropology*, 24:5, 437–454. doi:10.1080/08949468.2011.604611.
- Pinney, Christopher 2011. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
- Ponterotto, Joseph G. 2006. Brief Note on the Origins, Evolution, and Meaning of the Qualitative Research Concept Thick Description. – *The Qualitative Report*, 11 (3), 538–549. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol11/iss3/6> (vaadatud 16.06.2020).

- Postma, Metje 1998. *Of Men and Mares – Workhorses in Zeeland* (film), 90'.
- Postma, Metje 2006. *From Description to Narrative: What's Left of Ethnography.* – Metje Postma, Peter Ian Crawford (eds.), *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research.* Leiden: CNWS Publications; Højbjerg: Intervention Press, 319–357.
- Postma, Metje; Crawford, Peter Ian 2006. Introduction. *Visual Ethnography and Anthropology.* – Metje Postma, Peter Ian Crawford (eds.), *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research.* Leiden: CNWS Publications; Højbjerg: Intervention Press, 1–23.
- Prins, Harold E. L. 1997. *Visual or Virtual Anthropology? In the Wilderness of a Troubled Genre.* – *Reviews in Anthropology*, 26 (4), 279–294.
doi:10.1080/00988157.1997.9978185.
- Prost, J. H. 1975. *Filming Body Behavior.* – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology.* The Hague: Mouton, 303–322.
- Prozes, Jaak 2013. *Inimene sünnib tõesti esivanemate hingest!* – *Sirp*, 17.10., 9–10.
- PsychoCultural Cinema – The Intersection Of Psychological Anthropology With Ethnographic Film.* <https://psychoculturalcinema.com/> (vaadatud 04.08.2020).
- Rapport, Nigel; Overing, Joanna 2000. *Social and Cultural Anthropology. The Key Concepts.* London and New York: Routledge.
- Reidla, Jana (koost.) 2008. *Johannes Pääsuke. Mees kahe kaameraga. Man with Two Cameras.* Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Robertson, Rachel 2005. *Seeing is Believing: An Ethnographer's Encounter with Television Documentary Production.* – Anna Grimshaw, Amanda Ravetz (eds.), *Visualizing Anthropology.* Bristol: Intellect Books, 85–95.
- Rosaldo, Renato 1993. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis.* Boston: Beacon Press.
- Rouch, Jean 1955. *Les maîtres fous* (film). *Les Films de la Pleiade*, 36'.
- Rouch, Jean 1958. *Moi, un noir* (film). *Les Films de la Pleiade*, 70'.
- Rouch, Jean 1961. *La pyramide humaine* (film). *Les Films de la Pleiade*, 90'.
- Rouch, Jean 1967. *Jaguar* (film). *Les Films de la Pleiade*, 110'.
- Rouch, Jean 1971. *Tourou et Bitti: les tambours d'avant* (film). *Centre National de la Recherche Scientifique*, 20'.
- Rouch, Jean 1974. *Cocorico Monsieur Poulet* (film). *Institut de Recherches en Sciences Humaines*, 93'.
- Rouch, Jean 1975. *The Camera and Man.* – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology.* The Hague: Mouton, 83–102.
- Rouch, Jean 2003. *On the Vicissitudes of the Self: The Possessed. Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer.* – Steven Feld (ed.), *Cine-ethnography: Jean Rouch.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 87–101.
- Rouch, Jean; Fulchignoni, Enrico 2003. *Cine-anthropology.* – Steven Feld (ed.), *Cine-ethnography: Jean Rouch.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 147–187.
- Rouch, Jean; Georgakas, Dan; Gupta, Udayan; Janda, Jurdy 2003. *The Politics of Visual Anthropology.* – Steven Feld (ed.), *Cine-ethnography: Jean Rouch.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 210–225.
- Ruby, Jay 1975. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? – Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2 (2), 104–111. <https://astro.temple.edu/~ruby/ruby/is.html> (vaadatud 19.06.2020).

- Ruby, Jay 1982. *Ethnography as Trompe l'Oeil: Film and Anthropology*. – Jay Ruby (ed.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 121–131.
- Ruby, Jay 1991. *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside – An Anthropological and Documentary Dilemma*. – *Visual Anthropology Review*, 7 (2), 50–67.
- Ruby, Jay 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruby, Jay 2001. *The Professionalization of Visual Anthropology in the United States: The 1960s and 1970s*. – *Visual Anthropology Review*, 17(2), 5–12. doi:10.1525/var.2001.17.2.5
- Ruby, Jay 2007. *Digital Oak Park: An Experiment*. – *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 21 (2), 321–332.
- Ruby, Jay 2013. *The Teaching of Visual Anthropology at Temple University – 1967 to 2004*. – *Visual Ethnography*, 2 (2), 38–52. doi:10.12835/ve2013.2-0022
- Ruby, Jay; Pink, Sarah; Wessels, Joshka; MacDougall, David 2001. *Visual Anthropology: Digital Video*. – *Anthropology Today*, 17 (5), 23–25.
- Runnel, Pille (ed.) 2008. *Mediating Culture through Film: Conversations and Reflections on Filmmaking*. Tartu: Estonian National Museum, NGO Wordfilm Society.
- Russell, Catherine 2011. *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life by Anna Grimshaw and Amanda Ravetz*. – *Cultural Anthropology*, 26 (1), 143–149. doi:10.1111/j.1548-1360.2010.01084.x.
- Russell, James A.; Bachorowski, Jo-Anne; Fernández-Dols, José-Miguel 2003. *Facial and Vocal Expressions of Emotion*. – *Annual Review of Psychology*, 54, 329–349. doi:10.1146/annurev.psych.54.101601.145102.
- Ryle, Gilbert [1971] 2009. *Collected papers. Volume II collected essays, 1929–1968*. New York: Routledge.
- Salmi-Niklander, Kirsti 2009. *Sündmus, kogemus ja jutustamine*. – *Mäetagused*, 43, 19–38.
- Samudra, Jaida Kim 2008. *Memory in Our Body: Thick Participation and the Translation of Kinesthetic Experience*. *American Ethnologist*, 35 (4), 665–681.
- Sandall, Roger 1972. *Observation and Identity*. – *Sight and Sound*, Autumn 1972. <http://www.rogersandall.com/observation-and-identity/> (vaadatud 12.04.2020).
- Saro, Anneli; Toome, Hedi-Liis 2019. *Kunstiliste maailmade kehastamine Karl Ristikivi „Hingede öö” näitel*. – *Philologia Estonica Tallinnensis*, 75–96.
- Schaffer, Joseph H. 1975. *Videotape: New Techniques of Observation and Analysis in Anthropology*. – Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 253–282.
- Scheer, Monique 2012. *Are Emotions a Kind of Practice (And Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion*. – *History and Theory*, 51 (2), 193–220. doi:10.1111/J.1468-2303.2012.00621.X.
- Scheff, Thomas J. 1986. *Toward Resolving the Controversy over “Thick Description”*. – *Current Anthropology*, 27 (4), 408–409.
- von Scheve, Christian 2012. *Collective Emotions in Rituals: Elicitation, Transmission, and a “Matthew- effect”*. – Axel Michaels, Christoph Wulf (eds.), *Emotions in Rituals and Performances: South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*. London: Routledge, 55–77.
- von Scheve, Christian; Ismer, Sven 2013. *Towards a Theory of Collective Emotions*. – *Emotion Review*, 5 (4), 406–413. doi:10.1177/1754073913484170.

- Schneider, Arnd; Wright, Christopher (eds.). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Schäuble, Michaela 2018. *Visual Anthropology*. – Callan, Hilary (ed.), *The International Encyclopedia of Anthropology*. Vol. 12, *Anthropology beyond Text*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 1–21.
- Schäuble, Michaela; Thurnherr, Christof 2012. *The Adventure of the Real*. – *Visual Anthropology*, 25 (3), 231–241. doi:10.1080/08949468.2011.606064.
- Sinha, Suryanandini 2009. *The Marigold Trail: A Study of Robert Gardner's Forest of Bliss (1985)*. – *Visual Anthropology Review*, 25 (1), 40–48.
- Sissejuhatus filmianalüüsi i.a. <http://filmianaluus.weebly.com/> (vaadatud 04.08.2020).
- Spittler, Gerd 2014. *Dichte Teilhabe: Erkenntnisse aus sozialen Beziehungen im Feld*. – *Sociologus*, 64 (2), 117–246.
- Stoller, Paul 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stoller, Paul 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stoller, Paul 2015. *Re-Imagining Ethnography*. – Mark Harris, Nigel Rapport (eds.), *Reflections on Imagination Human Capacity and Ethnographic Method*. Suurey, Burlington: Ashgate Publishing, 45–59.
- Suhr, Christian; Willerslev, Rane 2012. *Can Film Show the Invisible?: The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking*. – *Current Anthropology*, 53 (3), 282–301. doi:10.1086/664920.
- Svašek, Maruška 2002. *The Politics of Emotions. Emotional Discourses and Displays in Post-Cold War Contexts*. – *Focaal: European Journal of Anthropology*, 39, 9–27.
- Svašek, Maruška 2010. *On the Move: Emotions and Human Mobility*. – *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (6), 865–880.
- Sökefeld, Martin 1999. *Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology*. – *Current Anthropology*, 40 (4), 417–447. doi:10.1086/200042.
- Zeitlyn, David 2009. *Understanding Anthropological Understanding: for a Merological Anthropology*. – *Anthropological Theory*, 9 (2), 209–231.
- Taussig, Michael 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Taylor, Lucien 1996. *Iconophobia*. *Transition*, 69, 64–88. doi:10.2307/2935240.
- Taylor, Lucien 1998a. *Visual Anthropology Is Dead, Long Live Visual Anthropology!* – *American Anthropologist*, 100 (2), 534–537.
- Taylor, Lucien 1998b. *Introduction*. – *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 3–21.
- Teder, Tarmo 2012. *Väikese juubeli künnisel ehk Eesti lood 2011. I*. – *Teater. Muusika. Kino*, 11, 98–110.
- The Sensory Ethnography Lab. i.a. <https://sel.fas.harvard.edu/> (vaadatud 24.06.2020).
- Throop, Jason 2003. *Articulating Experience*. – *Anthropological Theory*, 3 (2), 219–241.
- Throop, Jason 2012. *On the Varieties of Empathic Experience: Tactility, Mental Opacity, and Pain in Yap*. – *Medical Anthropology Quarterly*, 26 (3), 408–430. doi:10.1111/j.1548-1387.2012.01225.x.
- Todorović, Ivana 2006. *Everyday Life of Roma Children from Block 71 (film)*. Academic Film Center, Student's House Cultural City, 21'.
- Tool, Andrus 2009. *Wilhem Dilthey*. – *Epp Annus (toim.)*, 20. sajandi mõttevoolud. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 385–405.

- Toulouze, Eva 2017. Reconfigurations of Indigenous Personhood in Western Siberia. – Lidia Guzy, James Kapalo (eds.), *Marginalised and Endangered Worldviews. Comparative Studies on Contemporary Eurasia; India and South America*. Berlin: LIT Verlag, 89–115.
- Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2012. Native Spirituality in (Re)Constructed Personhood: Observing and Filming Yuri Vella. – *Folklore*, 51, 133–170.
- Toulouze, Eva; Niglas Liivo 2016. Fixity and Movement in Western Siberia: When Oil Drillers', Natives' and Reindeer's Paths Cross. – Monika Tasa, Anu Kannike (eds.), *Dynamics of Cultural Borders*. Tartu: University of Tartu Press, 46–84.
- Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2019. *Yuri Vella's Fight for Survival in Western Siberia: Oil, Reindeer and Gods*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Turner, Victor 1986. Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. – Victor Turner, Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 33–44.
- Turner, Victor 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Ulfsak, Lembit 1986. *Keskea rõõmud* (film). Tallinnfilm, 71'.
- Ulfsak, Lembit 1992. *Lammas all paremas nurgas* (film). Tallinnfilm, 90'.
- Vainik, Ene; Orav, Heili 2009. Edasipüüdlik, aga tagasihoidlik. Emotsioonid ja liikumine eesti keele kehapähiselt motiveeritud isikuomaduste sõnavaras. – *Keel ja Kirjandus*, 11, 830–846.
- Vakker, Eero 2014. *Filmi järeldootmise inglise-eesti valiksõnastik*. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Valkola, Jarmo 2015. *Filmi audiovisuaalne keel*. Tallinn: Varrak.
- Vallejo, Aida; Paz Peirano, María (eds.) 2017. *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Valsiner, Jaan 2007. Personal culture and conduct of value. – *Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology*, 1 (2), 59–65. doi:10.1037/h0099358.
- Vaughan, Dai 1974. The Space Between Shots. – *Screen*, 15 (1), 73–86.
- Weismann, Ann; Tragel, Ilona 2008. Kuidas horisontaalne ja vertikaalne liikumissuund eesti keeles aspektiks kehastuvad? – *Keel ja Kirjandus*, 7, 515–530.
- Vella 2009 = Велла, Юрий. *Земля любви: диалоги / Land of Love: Dialogues*, Ханты-Мансийск: Полиграфист.
- Viik, Tõnu 2009. *Fenomenoloogia*. – *Epp Annus (toim.)*, 20. sajandi mõttevoolud. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 215–228.
- Vitebsky, Piers 2005. *Reindeer People: Living with Animals and Spirits in Siberia*. London: HarperCollins.
- Volmer, Hardi 1997. *Minu Leninid* (film). Faama Film, Lenfilm, 98'.
- Võsu, Ester 2007. *Kultuur kui draama I*. – *Acta Semiotica Estica*, 4, 195–224.
- Võsu, Ester 2006. Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest. – Luule Epner, Anneli Saro (toim), *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. *Studia litteraria Estonica*, 8. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 108–133.
- Võsu, Ester 2008. *Kultuur kui draama II*. – *Acta Semiotica Estica*, 5, 207–235.
- Väljataga, Märt 2011. *Narratiiv*. – Marek Tamm (toim), *Humanitaarteaduste metodoloogia*. Uusi väljavaateid. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 241–262.
- Walton, Susan P. 1993. Jean Briggs's Never in Anger as an Ethnography of Experience. – *Critique of Anthropology*, 13 (4), 379–399. doi:10.1177/0308275X9301300406
- Weiner, James 1997. *Televsualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics*. – *Current Anthropology*, 38 (2), 197–236.

- Wiseman, Frederick; Marshall, John 1967. *Titicut Follies* (film). Zipporah Films, 84'.
- Wright, Chris 1998. *The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology*. – *Anthropology Today*, 14 (4), 16–22. doi:10.2307/2783352.
- Wright, Terence 1992. *Television Narrative and Ethnographic Film*. – Peter Ian Crawford, David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 274–282.
- Yakir, Dan; Rouch, Jean 1978. “Ciné-Transe“: The Vision of Jean Rouch. An Interview. – *Film Quarterly*, 31 (3), 2–11. <http://links.jstor.org/sici?sici=0015-1386%28197821%2931%3A3%3C2%3A%22TVOJR%3E2.0.CO%3B2-G> (vaadatud 20.06.2020).
- Young, Colin 1975. *Observational Cinema*. – Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 99–113.

ARTIKLID

ABSTRACT

In Siberia with a Camera: Observational Documentary as Audio-visual Ethnography

The aim of the dissertation is to analyse the possibilities that observational ethnographic documentary film offers for conducting ethnographic research and presenting its results to the viewer. In my view, an observational ethnographic documentary is a film that creates anthropological knowledge by the expressive means of documentary cinema. It is usually characterised by a narrative structure as various cinematic storytelling techniques are employed to convey the specific anthropological topic as well as the broader cultural context and the details of the fieldwork situation. An observational ethnographic documentary is meant to be watched on a big screen with good picture and sound quality and its indented audience is usually not limited to anthropologists.

The dissertation consists of an introduction to the epistemology and methodology of the observational cinema and of four previously published articles that are based on experience gained in the course of making three documentary films in different Siberian communities. I made these films because in my opinion this kind of audio-visual approach can be an effective means to study certain anthropological issues that are difficult to analyse and represent through written text alone. Filmmaking as a research strategy is best suited to describing and understanding the role of senses, emotions and individual agency in a specific socio-cultural context. Making an observational ethnographic documentary that relies on narrative and the performative power of the film medium is one way of studying those issues.

The central role of observational filmmaking in my anthropological research stems from my way of seeing and relating to the world as a researcher and a filmmaker. For me the main objective of anthropology and filmmaking is to understand the lived experience of research subjects, to grasp their sensory and emotional engagement with the surrounding material and social environment, to follow their individual journeys through everyday life as well as through life-changing events. It is a phenomenological approach that employs both the subjects' and researcher-filmmaker's body as a site of knowledge.

The introduction and the articles of the dissertation are based on several theoretical perspectives, but their common basis is the knowledge acquired in the process of actual filmmaking. Many of the thoughts presented in the dissertation have been shaped by reading texts written by other filmmakers (most notably David MacDougall and Jean Rouch) but the primary source of and need for these reflections is my own filmmaking experience — I write about epistemological and methodological issues that I have encountered as an ethnographic filmmaker.

Although ethnographic film has never occupied a central place in anthropology, it has played a certain role in the discipline ever since cinema was invented at the end of the 19th century. Anthropologists' interest in film has been primarily

related to attempts to find new ways for doing research and constructing ethnographic representation. Film can never replace the written word in anthropology but due to their fieldwork experience, anthropologists have been aware of the limitations that words impose on their profession. Filmmaking is a way of filling some of these gaps — it is an attempt to do anthropology outside of text. Ethnographic film, as well as other ethnographic visual media, is an appropriate vehicle for the production and dissemination of anthropological knowledge. An ethnographic film offers viewers a means to experience and understand ethnographic complexity, richness and depth, and it conveys forms of knowledge that written accounts cannot. The choice and composition of shots, usage of sound and construction of a film narrative clearly express the author's intellectual analysis and theoretical basis, although it may be less visible than in a written text.

The growing interest of anthropologists in ethnographic film is related to several interrelated phenomena. First, the development of digital video, hypermedia and the Internet has allowed anthropologists to develop various audio-visual ways of acquiring and transmitting anthropological knowledge (hypermedia texts, online ethnographic film journals, etc.). Another important reason why filmmaking has become more acceptable for research and representation is the development of academic anthropology over the last thirty or forty years. Mainstream anthropology has historically been concerned with shared and generalised aspects of human life, but since the 1980s it has started to pay more attention to the individual dimension of culture. The interest in individual experience stems from the understanding that culture is not a homogeneous structure that determines people's behaviour but rather a set of opportunities within which an individual can exercise his or her agency. Therefore, anthropology does not consist only of describing and analysing culture as a comprehensive socio-cultural system but also of the study of unique cultural experiences of individuals. Focusing on individual experience is important because it allows to highlight universalities of cultures and to facilitate cross-cultural understanding. It is an empathic understanding that requires the researcher to be actively engaged in a dialogue with the subject and implicates the emotional and imaginative capacities from both sides.

An anthropology that does not require objectivity, holism, generalisation and distance from the subject is epistemologically close to observational filmmaking. Moving away from comparative anthropology and focusing on the individual — his or her body and mind; his or her feelings, experiences, choices and self-perception — favours an audio-visual approach in anthropological research. Unlike written anthropology, film is not suitable for conveying an abstract socio-cultural system or a typical culture, it can only show specific people doing specific things in specific places. The strength of film is to study the personal culture of film subjects, their subjective experience and understanding of the world as individuals. Observational film is not an outcome of neutral observation, it is a representation that has been influenced by the author's personal experience. The third party of the film is the viewer who interprets the filmmaker's subjective understanding of the film character's individual experiences.

I believe that ethnographic film has a particularly great potential for studying issues that are dealt with within phenomenological anthropology. Phenomenological anthropology emphasises the need to understand a person's "lived experience", its objective is to study human existence in its unity of mind and body. One of the most important concepts of phenomenological anthropology is embodiment. In phenomenological anthropology, the body is not only understood as a physical or anatomical body but also as a living body, a personal body; it is not only an object of research, but also a platform for understanding the world – it is through relating corporeally to the embodied experience of research subjects that both the researcher and his or her audience are able to understand the cultural other.

The introductory part of the dissertation consists of four chapters which provide the context for the four articles that analyse the role of observational filmmaking in ethnographic research. In the first chapter, I describe the relationship between film and anthropology in order to reveal the epistemological essence of ethnographic film. I address the scope of the interpretive framework of a film image, its relation to physical reality and its inadequacy for abstraction and generalisation. Explaining the epistemological nature of the film medium and comparing it with written anthropology is essential as it shows in many ways what ethnographic documentary — especially its observational form — is most suitable for.

The audio-visual image is realistic in nature — it is indexically linked to reality (there is a direct link between the object and the image depicting that object) — and ethnographic film works best when focusing on concrete individuals in specific fieldwork situations. In an academic text, a person's uniqueness and personality tend to dissolve sooner or later into abstract ideas and generalisations of culture. But in an ethnographic film, people's physical, intellectual and emotional individuality remain under the viewers' attention throughout the film.

The difference between ethnographic film and written anthropology also lies in their different paths to understanding the world. In the text, the anthropological understanding of the other is usually achieved through description and analysis, whereas in the observational film it is gained mainly through experience. This experiential knowledge means knowing people's bodies, their voices, their movements and their material environment. Unlike a text, a film that focuses on the time- and place-specific activities of individuals is not suitable for presenting a description of culture in a compact and concise form. The indexical relationship of film images to reality does not allow the filmmaker to impose too much on the viewer's interpretation of reality as there is always more information in the image than the filmmaker is capable of noticing and analysing. Therefore, in the reception of an ethnographic documentary, the audience usually plays a greater role in creating meanings than in the case of a written text. A film "shows" rather than "speaks" and it can represent a culture or a specific cultural aspect only partially. However, the indexical quality of cinematographic images allows viewers to understand ethnographic reality in a way that is sensory, direct and immediate while it is also imaginative and suggestive of wider arguments.

In the second chapter, I deal with the relationship between ethnographic fieldwork and observational cinema. I discuss the possibilities that observational ethnographic documentary as an audio-visual approach offers for collecting and analysing ethnographic data and presenting research results. I explain my understanding of observational cinema as a specific ethical-aesthetic methodology that favours long takes of spontaneous action and avoids directing and formal interviews.

Observational filmmaking is not only an exciting and challenging way of making films but it also corresponds most closely to the methodological and ethical principles of anthropologists' main research method – participant observation. The potential of observational film for anthropology lies in the most fundamental and characteristic ability of cinema to convey to viewers the experience of the filmmaker — showing what the filmmaker sees and feels while participating in and filming the lives of the film subjects. Like participant observation, observational cinema focuses on observing people's spontaneous behaviour, enabling the viewer to witness the experience of the film characters, to understand the rhythm and pace of their daily lives, to see their relationship with their physical environment and to discover their culture-specific and individual worldview. The author of an observational film who is usually the director and the cinematographer as well as the editor of the film, does not observe people's lives from a distance but participates actively in the filmed events with a camera. The filmmaker's aim is to show his or her interpretation of the film subjects' experiences through the choice of shots, camera angles and through the construction of the film narrative in editing. The observational film is thus not a neutral and objective record of reality but the author's subjective understanding of the life and the culture of the film subjects. It is a mediated reality — a representation — that is based on the filmmaker's interpretation. The aim of the filmmaker is also to encourage viewers to give meanings to what is seen in the film. Thus, the audience is invited to interpret the filmmaker's subjective understanding of the film subjects' experiences.

The third chapter focuses on the ways observational filmmaking can be used to create and transmit anthropological knowledge. I discuss those anthropological topics which can be studied and represented by expressive means of the film medium. I explain my understanding of the concept of experience and show how it is possible to analyse different aspects of social experience through ethnographic film. I also explore the intersections of ethnographic film with performance and narrative ethnography and with the anthropology of the individual.

The specific epistemological quality of observational cinema makes it an appropriate tool for doing anthropology that studies the role of the senses, emotions and material environment, and the relationship with society in the life of an individual. It is the ability to mediate those aspects of the human experience that cannot be so easily explained in words that make filmmaking a suitable tool for exploring the more intimate structures of reality that anthropologists discover when working with real people. By using techniques developed in cinema, images and sounds can be harnessed to explore topics that are studied within

phenomenological anthropology. Like the proponents of phenomenological anthropology, observational filmmakers believe that the body is the platform where the world is experienced: in order to understand and represent film subjects, filmmakers must use their body in addition to their intellect. Recorded film images not only show the embodied experience of film characters, they also convey the filmmaker's sensory and emotional state at the moment of shooting. These images are not just images of other bodies — they are also images of the body behind the camera and its relations to the world. In my opinion, these “corporeal images” facilitate a connection between the film subjects', the filmmaker's and the viewers' embodied experience. This provides a mechanism that could contribute to the phenomenological analysis of culture, as it is often very difficult to express such embodied knowledge in words.

Observational ethnographic documentary examines sensory and emotional experience and human agency through the concrete activities of specific individuals. Here, the observational film has a common ground with performative and narrative anthropology. Focusing on the narrative and performative aspects of human behaviour helps anthropologists to represent their research experience and to tell convincing stories about their subjects. An observational ethnographic documentary film that engages the audience and reveals its author's position is well suited for telling stories about fieldwork and for focusing on the “cultural performance” of the research subjects. The film, which shows the experience of being in the world of unique individuals, helps the audience to understand the dilemmas and choices of the film characters by encouraging viewers to find points of reference in their own lives. The indexical relationships between film images and reality allows the viewer to empathetically relate to specific individuals and their living environments. The narrative structure of the film, its focus on conflict solution and turning points in life, provides the viewer with a suitable framework for analysing and understanding the cultural other: on the one hand, a person's cultural values are often most evident when he or she is in a challenging situation; on the other hand, the confrontation between or within communities brings to the fore the development of events and the individual characteristics of film subjects.

In my opinion, observational ethnographic documentary is important for anthropology for one more reason. As it is not possible to completely “frame out” the background information in a film due to the indexicality of cinematographic image, it is difficult for the author of the film to limit his or her analysis to a specific research question. Even if the filmmaker's or the film subjects' aim is to focus on a specific aspect of social experience, usually other forms of human experience are also to a certain extent captured in the film. The film is similar to real life due to its “experiential totality”. In a film, it is impossible to totally filter out a specific kind of experience, be it the importance of touch in everyday life, role of collective emotions, place-making by walking or individual agency. Therefore, in a film it is much more difficult to fragment the reality into separate topics or research issues than in a text. Filmmakers working in an observational style can focus on a certain aspect of life through the choices made during the

filming and editing but it is hard for them to make the rest of the “culture” (landscapes, buildings, clothes, facial expressions, postures, emotional reactions, etc.) invisible.

In the last chapter of the introductory part, I explain the background of the film projects analysed in the articles, describe the filmmaking process and give an overview of the content of the articles. The dissertation contains four articles that explain the context of the making of three observational ethnographic documentaries. The films were completed between 2010 and 2016, all of them were shot in Siberia and were intended for a wider audience than just anthropologists working in a similar field. The films can be regarded as so-called authored ethnographic documentaries which present the subjective view of the author on the topic of the film. My films are a cinematographic treatment of reality that convey my subjective vision as a director, cameraman and editor of the films. All the films have been made for a wider audience and are meant to be shown on the big screen (festivals, cinema, TV). Although filmmaking is not the only — nor even the main — topic in any of these articles, the common objective of these texts is to analyse the potential of observational ethnographic documentary as an audio-visual ethnography.

Two articles included in the dissertation are about filming Yuri Vella, a Forest Nenets reindeer herder, poet and political activist living in Western Siberia. Yuri was one of the most original and determined defenders of the rights of indigenous peoples in the Russian North. Instead of organising public protests involving large numbers of people, he focused in his fight on personal example and grassroots resistance. Yuri lived in an area where the main threats to the indigenous people are the environmentally damaging activities of oil companies. He believed that despite the material benefits provided to the indigenous peoples by the state and the oil companies, every effort must be made to preserve the traditional way of life for future generations. He knew that one day the oil will run out, the migrants will go home and the natives will be left with no choice but to return to their ancestral livelihoods.

In the article “Yuri Vella on the Move: Driving a *Uazik* in Western Siberia” (2011), my aim is to demonstrate via the example of Yuri Vella how the application of modern technology helps indigenous peoples to maintain their traditional ways of life. Modern technology did not only help Yuri to carry on his daily activities and traditional livelihoods, but it also made it easier for him to withstand the economic and political pressures that threaten the lifestyle of semi-nomadic reindeer herders. In this article, I argue that the most important technological tool in Yuri’s economic, cultural and political struggle for survival was a four-wheeled minibus known as a *uazik*. Much of the knowledge described in the article was gained during the filming of the observational ethnographic documentary *The Land of Love* (2016). The objective of filming was to understand the social experience of one particular individual; the article also focuses on the experiential dimension of car use. I was interested not only in Yuri’s intellectual, reflected expressions of the experience but also in what he experienced sensorially while driving the car. The article is based on my own sensorial

experience as a filmmaker. The aim is to show how filming — the making of “corporeal images” in a specific material and emotional environment — allows the researcher-filmmaker to gain anthropological knowledge that is embodied, direct and immediate.

The second article about Yuri Vella is titled “Native Spirituality in (Re)Constructed Personality: Observing and Filming Yuri Vella” (2012) and was written together with Eva Toulouze. The article is an attempt to understand the role of spirituality in Yuri Vella’s thinking and everyday life, and how it is expressed in his religious practice. Our discussion is based on the results of participant observation and on the video material, which was later used to make *The Land of Love*. In the article, we analyse how Yuri Vella managed to construct an individual personhood for himself through conscious and systematic reflection on his roots and on his relationship with non-humans and supernatural beings. We believe that this constructed personhood helped him to adapt to material, cultural and ideological constraints that were forced upon the natives’ life by the dominant Russian “civilisation”. Yuri had to resolve for himself the contradiction that arose from the pressure of Soviet materialist ideology on the traditional indigenous worldview: he had to find a way out of a conflict of value systems where historical materialism threatened animism and where the settled life in the villages competed with the semi-nomadic way of life in the forest. Yuri, who grew up in a village and had gone through ideological “processing” at school and in the military, reconstructed his self-image as a middle-aged man by becoming a reindeer herder. He had to adapt to life in the forest in the 21st century and to rethink his relationship to the traditional religion of the Forest Nenets. Communication with the local spirits played an important role in Yuri’s everyday life and he took prayer and sacrifice very seriously. In the article, we show that although Yuri was eager to capture and use media attention in his fight for indigenous rights by manipulating various symbols of traditional culture (reindeer, the conical tent, etc.), he was extra careful in applying elements of his personal spiritual sphere in public political struggle. At the same time, he did not mind being filmed while doing rituals in the family circle, provided it was not a crisis situation. In the article, we conclude that his attitude towards filming was flexible, depending on the nature of the particular ritual and to some extent also on who was behind the camera. We show in the article that in some cases the presence of a camera had a direct influence on the performance of the ritual, sometimes even catalysing its occurrence. One of the theses of the article is that making an ethnographic documentary is a methodological tool of ethnographic research that helps the subject to construct and present his or her personal identity. On the one hand, filmmaking gives research subjects an audience, encouraging them to “perform” their culture and to construct their personal “narrative”. On the other hand, an ethnographic documentary made according to the principles of observational cinema offers the viewer the opportunity to participate in the social experience of the film characters (and the filmmaker).

The third article “Hunting in Itelmen — Filming a Past Practice in a Disappearing Language” (2011) is about the film project on the Itelmens living on

the western shore of the Kamchatka Peninsula in the far east of Siberia. The article is co-authored with David Koester, an anthropologist at the University of Alaska Fairbanks. David has been working on the Kamchatka Peninsula since 1992, doing research on various aspects of Itelmen culture. He invited me to document normal, practical, working conversation in the endangered Itelmen language in the context of traditional sable hunting. When David and I started our film project in Kamchatka in early 2008, the number of Itelmen speakers had dropped to fifteen and there was only one hunter — Georgii Zaparotskii — who could speak it. So we had to give up the idea of focusing on Itelmen conversations and tried to film Georgi's monologue instead. The second objective of the film project was to document the disappearing practice of hunting sables with a net. Georgi had used this traditional hunting method in his youth but the last time he did it was more than half a century ago. As there was no other Itelmen-speaking hunter alive, we asked a local hunter, Pavel Khaloimov, to assist Georgi with the hunting trip. The presence of two experienced hunters turned our trip into an adventure characterised by lively discussion, exchange of hunting stories and emotional recollections of the past in Russian. The project resulted in a number of short research films on traditional hunting practices in which Georgi speaks Itelmen, and in the feature-length observational ethnographic documentary *Itelmen Stories* (2010), which is mainly Russian-speaking and shows two Itelmen hunters on a long journey to revive an ancient hunting practice.

The article provides a narrative and analytical description of ethnographic filmmaking in the context of salvage anthropology. It discusses the problem of “museification” and the value of filming technique that emphasised equally observation of practices and attending to narratives. The paper also seeks to give an account of the filming in a more general context in order to understand Itelmen life today. We study what it means to record a disappeared hunting practice in a language that is practically no longer spoken. In addition, the article contains important information that could not be presented in the film — it provides an historical overview of the practise of hunting sable with a net. With the article, we want to contribute to a discussion of the role of filmmaking in ethnographic research, especially in the study of disappearing practices. We emphasise that the aim of such projects is not only to document disappearing cultural knowledge but also to create materials that would be valuable for the revitalisation of endangered languages and cultures. An important theme of the article is the role of observational filmmaking in ethnographic description — how a cinematic approach that values observation, spontaneous conversations and storytelling, and the filmmakers' sensitive participation in filmed events contributes to anthropological knowledge. The main conclusion we made from the making of *Itelmen Stories* is that observational cinema is a sensitive and powerful tool that — in addition to documenting — can convey the meaning and the details of social change and the disappearance of a language. We find that salvage anthropology in the 21st century is more effective if it relies — and reflects — on the sensory, emotional and individual dimensions of the documentation process.

The fourth article of the doctoral thesis “To the Roots and Back. The Trips of Remigrated Siberian Estonians to Their Home Village” (2013) was written together with Aivar Jürgenson, who is a specialist on the Estonian diaspora. The article is about the trip he and I made with a group of young Estonians to the village of Upper Suetuk in southern Siberia in the summer of 2010. Aivar had done fieldwork there ten years earlier and now wanted to study the community from a different perspective. Upper Suetuk was founded by Estonian immigrants in the 1850s and had maintained close ties with the historical homeland because many of the inhabitants of the village settled in Estonia during the Soviet era. Aivar knew that in Siberia village identity is very strong and the connections between the village and its former inhabitants have remained active for decades. One of the main highlights of these contacts is the celebration of Midsummer Day — St. John’s Day — when people now living in Estonia visit their former home village in Siberia. Aivar, who wanted to study the identity of Siberian Estonians, invited me to make an ethnographic film about people travelling from Estonia to Upper Suetuk for the Midsummer Day festivities. The film project resulted in the production of the half-hour documentary *Siberian Vacation* (2011) for the Estonian Television.

Many of the understandings gained during the making of the film were included in our joint article in which we present the trip to the former home village as a pilgrimage and analyse it by applying Victor Turner’s model of a rite of passage. The main focus of our analysis is on a liminal phase of the trip, when the individuals find themselves withdrawn from normal modes of social action. We show how the codes of language and behaviour change during the trip; what significance landscapes, buildings, special places and objects have for the people visiting the village after years of absence; how memories and sensory perception contribute to the emotional and embodied experience of the visitors. We are interested in how such trips help to reconcile two separate cultural identities — belonging simultaneously to the Siberian home village community and to Estonian society. Our aim is to demonstrate that this kind of pilgrimage-like trip is undertaken in order to reinforce one’s identity — it is a way of blending two separate and somewhat partial identities into a single coherent identity. The second main objective of the article is to discuss the possibilities of a video camera in exploring and representing participants’ emotional and sensorial experiences during such pilgrimages. We show how the presence of a video camera can provoke people to remember and address personal experiences, and how it helps to convey to the audience their emotional and sensorial experience unleashed by physical contact, memories and imagination. The aim of the article is to explore what such a pilgrimage means to the former inhabitants of the village and how filmmaking helps to represent this.

As a conclusion, it is important to stress that the objective of an observational ethnographic documentary is not to achieve some comprehensive overview of a society or even of a part of a society. The aim of observational cinema, and of other forms of visual anthropology, is to provide a research methodology to analyse and represent the research subjects’ experience of being in the world, to

show them as the carriers and the creators of a culture in a specific material and social environment. The role of visual anthropology does not lie in describing social structures or providing overviews of economic systems or religious beliefs, nor in documenting detailed ritual or technical processes. It is much more important to focus on long-term projects that analyse a complex social phenomenon in a specific socio-cultural context through the life of real individuals. The strength of visual anthropology — especially in its form of ethnographic filmmaking — has never been in the construction of knowledge that is general, abstract and distanced, but in an anthropological understanding that is specific, concrete and immediate. At the heart of ethnographic film is the filmmaker's encounter with specific individuals. In a collaboration between the filmmaker and the film subjects, a unique world is created which includes landscapes and dwellings, journeys taken, conversations, faces and voices, fears and joys. It carries an intimate knowledge that comes from a close personal acquaintance with particular persons, with their families and society. It is the understanding of the cultural other, which is achieved through long-term participation in the lives of people, empathetically relating to their material environment, sensory experiences and emotions, and to their efforts to cope with the challenges of life.

I acknowledge that observational ethnographic documentary film can be problematic as a means of anthropological research and representation. It is not easy to reconcile the detailed ethnographic description and the clarity of anthropological concepts with the aesthetic and narrative integrity required from an observational documentary. But in this contradiction lies also the potential of this filmic approach: observational ethnographic filmmaking is a hybrid form that stands on the borderline between anthropology and cinema, encouraging the researcher-filmmaker to take advantage of the best features of both of these ways of understanding the world.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Liivo Niglas
Sünniaeg: 2. november 1970
Kodakondsus: Eesti
E-post: Liivo.Niglas@ut.ee

Haridus:

1999–2020 Tartu Ülikool, doktoriõpe etnoloogia erialal
1995–1999 Tartu Ülikool, MA etnoloogia erialal
1998 Ateliers Varan, Pariis, Prantsusmaa, dokumentaalfilmikursus
1989–1995 Tartu Ülikool, BA etnoloogia erialal

Teenistuskäik:

2009– Tartu Ülikool, humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, kultuuriteaduste instituut, etnoloogia teadur
2002–2009 Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, etnoloogia lektor
1996–2002 Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, etnoloogia osakond, assistent

Publikatsioonid:

Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2019. Yuri Vella's Fight for Survival in Western Siberia: Oil, Reindeer and Gods. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Toulouze, Eva; Niglas Liivo 2016. Fixity and Movement in Western Siberia: When Oil Drillers', Natives' and Reindeer's Paths Cross. – Monika Tasa, Anu Kannike (eds.), Dynamics of Cultural Borders, Tartu: University of Tartu Press, 46–84.

Jürgenson, Aivar; Niglas, Liivo 2013. Juurte juurde ja tagasi. Siberist remigreerunud eestlaste kodupaigakülastused kui näide sekulaarsest palverännust. Mäetagused, 54, 27–66.

Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2012. Native Spirituality in (Re)Constructed Personhood: Observing and Filming Yuri Vella. – Folklore, 51, 133–170.

Koester, David; Niglas, Liivo 2011. Hunting in Itelmen: Filming a Past Practice in a Disappearing Language. – Sibirica, 10 (3), 55–81.

Koester, David; Niglas, Liivo 2011. Documentary Filming on the Edge: Past, Present, and Future in the Documenting of Language Loss in Practical Context. – John Ziker, Florian Stammer (eds.), Histories from the North: Environments, Movements, and Narratives: The Final BOREAS Conference; Rovaniemi, Finland; 29.–31.10.2009. Boise: Boise University, 48–54.

Niglas, Liivo 2011. Yuri Vella on the Move: Driving a *Uazik* in Western Siberia. – Folklore, 49, 31–70.

- Niglas, Liivo; Toulouze, Eva 2010. Reconstructing the Past and the Present: The Ethnographic Films Made by the Estonian National Museum (1961–1989). – *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 4 (2), 79–96.
- Niglas, Liivo 2005. An Individual's Attempt of Resistance to the Colonial Policy: Yuri Vella's Play with Visual Media. – Art Leete, Ülo Valk (eds.), *Studies in Folk Culture 5: The Northern Peoples and States: Changing Relationships*, 112–141.
- Niglas, Liivo; Toulouze, Eva 2004. Yuri Vella's Worldview as a Tool for Survival: What Filming Reveals. – Terje Anepaio, Pille Runnel (eds.), *Pro ethnologia 17: Perceptions of Worldviews*, 95–114.

Etnograafilised dokumentaalfilmid:

- Keelepäästja (74 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriija: Kaie-Ene Rääk; produtsendid: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusagentuur; tootjad: F-Seitse, mp doc (november 2020).
- Mör vös: ühispalvus (66 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusagentuur; tootja: mp doc (märts 2019).
- Gurt vös: külapalvus (62 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusagentuur; tootja: mp doc (märts 2019).
- Elen vös: Kaama-taguste udmurtide ühispalvus (46 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusagentuur; tootja: mp doc (märts 2019).
- Tol mör vös: talvine ühispalvus (67 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusagentuur; tootja: mp doc (märts 2019).
- Armastuse maa (78 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; produtsendid: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Hõimurahvaste programm, Eesti Teadusagentuur; tootjad: F-Seitse, mp doc (oktoober 2016).
- Teekond Ussinumajani (68 min). Režissöörid: Liivo Niglas, Priit Tender; operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Sihtasutus; tootja: F-Seitse (jaanuar 2015).
- Puhkus Siberis (30 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Kaie-Ene Rääk; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Rahvusringhääling; tootja: F-Seitse (september 2011).
- Itelmeeni lood (68 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteeriijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsendid: David Koester; Liivo Niglas; toetajad: Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Kultuurkapital, Eesti Teadusfond, USA Rahvuslik Teadusfond; tootja: mp doc (märts 2010).
- Kui vagiinal oleks hambad: šona vihmategemistseremoonia Lääne-Mosambiigis (57 min). Režissöörid: Liivo Niglas, Frode Storaas; operaator: Liivo Niglas;

- monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsendid: Tore Sætersdal, Frode Storaas, Liivo Niglas; toetajad: Norra Arengu, Teaduse ja Hariduse Koostööprogramm, Norra Arengukoostöö Agentuur, Bergeni Muuseum; tootja: mp doc (märts 2009).
- Kalarahvas (60 min). Režissöörid: Liivo Niglas, Diane Perlov, Frode Storaas; operaator: Liivo Niglas; monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsendid: Diane Perlov, Frode Storaas, Liivo Niglas; toetajad: USA Rahvusvaheline Muuseumidevaheline Koostööprogramm, California Teaduskeskus, Bergeni Muuseum, Eesti Rahva Muuseum; tootja: mp doc (märts 2008).
- Vihma tegemine (57 min). Režissöörid: Liivo Niglas, Frode Storaas; operaatorid: Liivo Niglas, Frode Storaas; monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsendid: Tore Sætersdal, Frode Storaas, Liivo Niglas; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Norra Arengu, Teaduse ja Hariduse koostööprogramm, Norra Arengukoostöö Agentuur, Bergeni Muuseum; tootja: mp doc (märts 2007).
- Julgi vägi (27 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Vahur Laiapea; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Sihtasutus, Läti Kultuurkapital, Hõimurahvaste Programm; tootja: Ikoon OÜ (aprill 2005).
- Tavaline seiklus (89 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsent: Liivo Niglas; toetaja: Eesti Kultuurkapital; tootja: mp doc (juuni 2003).
- Juri Vella maailm (58 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas, monteerijad: Liivo Niglas, Marju Juhkum; produtsendid: Liivo Niglas, Reet Sokman; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Teadusfond; tootjad: mp doc, F-Seitse (veebuar 2003).
- Brigaad (57 min). Režissöör-operaator Liivo Niglas; monteerija: Marju Juhkum; produtsendid: Liivo Niglas, Reet Sokman; toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Filmi Sihtasutus, Eesti Teadusfond; tootjad: Liivo Niglas, F-Seitse (detsember 2000).
- Aga kitsed... ? (24 min). Režissöör-operaator: Liivo Niglas; monteerija: Cathrine Rascon; produtsent: Ateliers Varan; toetaja: Eesti Kultuurkapital; tootja: Ateliers Varan (august 1998).

CURRICULUM VITAE

Name: Liivo Niglas
Date of birth: November 2, 1970
Citizenship: Estonian
E-mail: Liivo.Niglas@ut.ee

Education:

1999–2020 University of Tartu, PhD studies in ethnology
1995–1999 University of Tartu, MA in ethnology
1998 Ateliers Varan, Paris, France, course on documentary filmmaking
1989–1995 University of Tartu, BA in ethnology

Employment:

2009– University of Tartu, Institute of Culture Studies and Arts, researcher
2002–2009 University of Tartu, Institute of Culture Studies and Arts, lecturer
1996–2002 University of Tartu, Faculty of Philosophy, Institute of Culture Studies and Arts, assistant

Publications:

Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2019. Yuri Vella's Fight for Survival in Western Siberia: Oil, Reindeer and Gods. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Toulouze, Eva; Niglas Liivo 2016. Fixity and Movement in Western Siberia: When Oil Drillers', Natives' and Reindeer's Paths Cross. – Monika Tasa, Anu Kannike (eds.), Dynamics of Cultural Borders, Tartu: University of Tartu Press, 46–84.

Jürgenson, Aivar; Niglas, Liivo 2013. Juurte juurde ja tagasi. Siberist remigreerunud eestlaste kodupaigakülastused kui näide sekulaarsest palverännust. Mäetagused, 54, 27–66.

Toulouze, Eva; Niglas, Liivo 2012. Native Spirituality in (Re)Constructed Personhood: Observing and Filming Yuri Vella. – Folklore, 51, 133–170.

Koester, David; Niglas, Liivo 2011. Hunting in Itelmen: Filming a Past Practice in a Disappearing Language. – Sibirica, 10 (3), 55–81.

Koester, David; Niglas, Liivo 2011. Documentary Filming on the Edge: Past, Present, and Future in the Documenting of Language Loss in Practical Context. – John Ziker, Florian Stammer (eds.), Histories from the North: Environments, Movements, and Narratives: The Final BOREAS Conference; Rovaniemi, Finland; 29.–31.10.2009. Boise: Boise University, 48–54.

Niglas, Liivo 2011. Yuri Vella on the Move: Driving a *Uazik* in Western Siberia. – Folklore, 49, 31–70.

- Niglas, Liivo ; Toulouze, Eva 2010. Reconstructing the Past and the Present: The Ethnographic Films Made by the Estonian National Museum (1961–1989). – *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 4 (2), 79–96.
- Niglas, Liivo 2005. An Individual's Attempt of Resistance to the Colonial Policy: Yuri Vella's Play with Visual Media. – Art Leete, Ülo Valk (eds.), *Studies in Folk Culture 5: The Northern Peoples and States: Changing Relationships*, 112–141.
- Niglas, Liivo.; Toulouze, Eva 2004. Yuri Vella's Worldview as a Tool for Survival: What Filming Reveals. – Terje Anepaio, Pille Runnel (eds.), *Pro ethnologia 17: Perceptions of Worldviews*, 95–114.

Ethnographic documentaries:

- To Save a Language (74 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Kaie-Ene Rääk; producers: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation; produced by: F-Seitse, mp doc (November 2020).
- Mör Vös: Joint Prayer Ceremony (66 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation; produced by: mp doc (March 2019.)
- Gurt Vös: Village Prayer Ceremony (62 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation; produced by: mp doc (March 2019).
- Elen vös: Joint Prayer Ceremony of the Eastern Udmurts (46 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation; produced by: mp doc (March 2019).
- Tol mör vös: Joint Winter Ceremony (67 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation, produced by: mp doc (March 2019).
- The Land of Love (78 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; producers: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Kindred Peoples' Programme, Estonian Science Foundation; produced by: F-Seitse/mp doc (October 2016).
- Journey to the Maggot Feeder (68 min). Directing: Liivo Niglas, Priit Tender; camera: Liivo Niglas; editing: Kaie-Ene Rääk, Liivo Niglas; producer: Kaie-Ene Rääk; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Film Foundation; produced by: F-Seitse (January 2015).
- Siberian Vacation (30 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Kaie-Ene Rääk; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Film Foundation, Estonian Public Broadcasting; produced by: F-Seitse (September 2011).

- Itelmen Stories (68 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producers: David Koester, Liivo Niglas; supported by: Estonian Film Foundation, Cultural Endowment of Estonia, Estonian Science Foundation, National Science Foundation (USA); produced by: mp doc (March 2010).
- If Vagina Had Teeth: The Shona Rainmaking Ceremony in Western Mozambique (57 min). Directing: Liivo Niglas, Frode Storaas; camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producers: Tore Sætersdal, Frode Storaas, Liivo Niglas; supported by: The Norwegian Cooperation Programme for Development, Research and Education, The Norwegian Agency for Development Cooperation, Bergen Museum; produced by: mp doc (March 2009).
- Fish On! (60 min). Directing: Liivo Niglas, Diane Perlov, Frode Storaas; camera: Liivo Niglas, editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producers: Diane Perlov, Frode Storaas, Liivo Niglas; supported by: International Partnerships Among Museums, California Science Center, Bergen Museum, Estonian National Museum; produced by: mp doc (March 2008).
- Making Rain (57 min). Directing: Liivo Niglas, Frode Storaas, camera: Liivo Niglas, Frode Storaas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producers: Tore Sætersdal, Frode Storaas, Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, The Norwegian Cooperation Programme for Development, Research and Education, The Norwegian Agency for Development Cooperation, Bergen Museum; produced by: mp doc (March 2007).
- Julgi (27 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Vahur Laiapea; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Film Foundation, Cultural Endowment of Latvia, Kindered Peoples's Programme; produced by: Icoon OÜ (April 2005).
- Adventure High (89 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producer: Liivo Niglas; supported by: Cultural Endowment of Estonia, produced by: mp doc (June 2003).
- Yuri Vella's World (58 min). Directing & camera: Liivo Niglas, editing: Liivo Niglas, Marju Juhkum; producers: Liivo Niglas, Reet Sokman; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Film Foundation, Estonian Science Foundation; produced by: mp doc, F-Seitse (February 2003).
- The Brigade (57 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Marju Juhkum; producers: Liivo Niglas, Reet Sokman; supported by: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Film Foundation, Estonian Science Foundation; produced by: Liivo Niglas, F-Seitse (Detsember 2000).
- Et les chèvres... ? (24 min). Directing & camera: Liivo Niglas; editing: Cathrine Rascon; producer: Ateliers Varan; supported by: Cultural Endowment of Estonia; produced by: Ateliers Varan (August 1998).

DISSERTATIONES ETHNOLOGIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Ene Kõresaar.** Memory and history in Estonian Post-Soviet life. Stories private and public, individual and collective from the perspective of biographical syncretism. Tartu, 2004, 299 p.
2. **Indrek Jääts.** Etnilised protsessid Vene impeeriumi siseperifeerias 1801–1904. Komi rahvusluse süünd. Tartu, 2005, 316 p.
3. **Людмила Ямурзина.** Обряды семейного цикла мари в контексте теории обрядов перехода. Тарту, 2011, 219 с.
4. **Ester Bardone.** My farm is my stage: a performance perspective on rural tourism and hospitality services in Estonia. Tartu, 2013, 253 p.
5. **Marleen Metslaid.** Between the folk and scholarship: ethnological practice in Estonia in the 1920s and 1930s. Tartu, 2016, 195 p.
6. **Kirsti Jõesalu.** Dynamics and tensions of remembrance in post-Soviet Estonia: Late socialism in the making. Tartu, 2017, 246 p.
7. **Piret Koosa.** Negotiating faith and identity in a Komi village: Protestant Christians in a pro-Orthodox sociocultural environment. Tartu, 2017, 210 p.
8. **Татьяна Алыбина.** Трансформация марийской религиозной традиции в постсоветский период. Тарту, 2017, 219 с.
9. **Светлана Карм.** Финно-угорский дискурс в Эстонской этнологии (на примере исследования удмуртской культуры). Тарту, 2019, 218 с.
10. **Keiu Telve.** Family Life Across the Gulf: Cross-Border Commuters' Transnational Families between Estonia and Finland. Tartu, 2019, 170 p.
11. **Terje Toomistu.** Embodied lives, imagined reaches: Gendered subjectivity and aspirations for belonging among waria in Indonesia. Tartu, 2019, 206 p.