

Tartu Ülikool
Semiootika osakond

Helena Haller

AJALOO VAHENDAMINE: DOKUMENTAALFILMI SEMIOOTILISTE
VAHENDITE ANALÜÜS (“DISKO JA TUUMASÕDA” NÄITEL)

Magistritöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu
2014

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
Filmi tutvustus.....	4
1. TEGELIKKUSE KONSTRUEERIMINE DOKUMENTAALFILMIS.....	7
1.1. Dokumentaalfilmi defineerimine.....	7
1.2. Tegelikkuse ja fiktsionaalsuse piiril mängivad žanrid.....	13
2. AJALOO AUDIOVISUAALNE REKONSTRUEERIMINE.....	19
2.1. Ajaloo konstrueerimine ja rekonstrueerimine.....	19
2.2. Ajaloost kirjutamine.....	21
2.3. Ajaloo kujutamine.....	23
2.4. Ajalooline dokumentaalfilm ja selle tõeväärtuse konstrueerimine.....	26
2.6. Lappteos.....	35
2.7. Ajalugu ja isiklikud mälestused.....	39
3. FILMI “DISKO JA TUUMASÕDA” ANALÜÜS.....	45
3.1. Teose väljendusvahendite tutvustus.....	45
3.2. Reaalsusmodaalsus.....	47
3.3. Väljendusvahendite kombineerimise viisid.....	52
3.4. Jutustaja funktsioonid teoses.....	57
3.5. Teos kui tervik.....	65
KOKKUVÕTE.....	73
KASUTATUD KIRJANDUS.....	76
KASUTATUD MATERJAL.....	79
MEDIATING HISTORY: THE ANALYSIS OF SEMIOTIC MEANS IN DOCUMENTARY FILM.....	80
Summary.....	80

SISSEJUHATUS

Käesolev töö uurib Jaak Kilmi ja Kiur Aarma 2009. aasta dokumentaalfilmi “Disko ja tuumasõda”. Tööst jookseb läbi kaks peamist teemaderingi: ajaloo audiovisuaalne taasloomine ning tõeväärtuse ja usaldusväarsuse konstrueerimine dokumentaalfilmis. Uuritava teose mõistmiseks on oluline, et tegemist on dokumentaalfilmiga, kuid mitte “puhta” vaid mängulise- või pooldokumentaaliga. Kuigi filmi loomisel on kasutatud dokumentaalfilmile tüüpilisi lahendusi, mis peaksid vaatajas tekitama usaldust teose vastu, ei pruugi vaataja teose dokumentaalsuses lõplikult veenduda. Nii on teos omamoodi mäng dokumentaalfilmi žanri piiridega.

Teisalt esitab uuritav teos oma nägemuse meie lähiajaloost, tehes seda väga mitmekülgsede väljendusvahendite abil. Ajalooline tegelikkus jõuab meieni mitmesuguste tekstide vahendusel, mis mineviku sündmusi tänapäevases võtmes ümbermõtestavad. Seega on film ajalugu vahendav tekst, mille ülesanne on pakkuda uusi vaatepunkte, mille kaudu oma ajalugu mõtestame.

Nii on käesoleva töö eesmärk uurida ajaloo kujutamise vahendeid filmis. Seda aga olukorras, kus muidu dokumentaalfilmile omaseid tõeväärtuse ja usutavuse konstrueerimise tehnikaid kasutatakse hoopis fiktsionaalsusega mängivas teoses. Millised on vahendid, mida selline žanri piire nihutav teos kasutab ja milliselt kujuneb sellisel juhul teose kui terviku usaldusväarsus? See on küsimus, millele töö vastust otsib.

Töö koosneb kolmest peatükist. Esimene peatükk tegeleb küsimusega, kuidas dokumentaalfilm taasloob tegelikkust. Esmalt toon välja neli omadust, mille kaudu dokumentaali iseloomustada. Need on: teose eriline suhe reaalsusega, vastuvõtja ja teose vaheline suhe, subjekti ja filmitegija suhe ning filmitööstuse nõuded ja ootused filmitegijale. Peatüki teises pooles on kirjeldatud kolme alažanri (draama-dokumentaal, libadokumentaal, teledokumentalistika mitmesugused vormid), mis neil omadustel mängides dokumentaalfilmi piire nihutavad. Nii paiknevad need pigem fiktsionaalsuse ja dokumentaalsuse piiril kui täielikult ühel või teisel pool kujuteldavat eraldusjoont.

Teine peatükk tegeleb ajaloo taasloomise küsimusega. Esmalt annab peatükk Juri Lotmanile toetudes ülevaate ajaloo konstrueeritusest, keskendudes seejärel eelkõige ajaloo audiovisuaalsele taasloomisele. Peamiselt Robert Rosenstonile toetudes on välja toodud suuremad ajaloofilmi puudutavad küsimused, nagu: kas ajaloofilmi on võimalik käsitleda kui omaette žanri või saab igat filmi vaadata kui akent oma ajastu sotsiokultuurilistesse oludesse; kas ajaloofilm pakub midagi juurde üldisesse ajaloost mõistmisesse, või on ajalooteemaline teos siiski eelkõige oma tegemise ajastust. Teisalt on peatükis oluline žanri sidumine tõeväärtuse ja usaldusväarsuse loomise viisidega, keskendudes ajaloolisele dokumentaalile ja selle elementidele. Analüüsitava filmi iseloomustamiseks on tutvustatud lappteose mõistet, mida algupärasest arhiivimaterjale kombineerivast teosest saab laiendada erineva modaalsusega osi koondavaks teoseks.

Kolmas peatükk on filmi „Disko ja tuumasõda“ analüüs. Analüüsi alustan väljendusvahendite visuaalsete näitajate uurimisest Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni modaalsuse teooria põhjal. Seejärel uurin Jay David Bolteri ja Richard Grusini teooriale toetudes, mil moel on erinevad väljendusvahendid tervikteoseks kombineeritud. Viimaks analüüsin Gérard Genette'i narratiivi tasandite ja deiksise põhjal jutustaja rolli tähenduse tekkel ja usaldusväarsuse loomisel teoses.

Enne dokumentaalfilmi teoreetilise käsitluse juurde liikumist annan ülevaate töös uurimisele tulevast filmist “Disko ja tuumasõda”.

Filmi tutvustus

Jaak Kilmi ja Kiur Aarma film “Disko ja tuumasõda” (2009) pakub käsitluse meie lähiajalooost. Külma sõja aegses Nõukogude Eestis on üle lahe leviv Soome televisioon ainus aken lääne maailma, mida võimukandjad ei suuda keelustada. Selle vahendatud lääne popkultuurist saab veidral viisil võimas relv totalitaristliku korra õõnestamisel. Disko ja teleseriaalide kangelased valguvad teleriekraanidelt inimeste igapäevaellu kujundades nende vaateid ja arusaamu. Enim said Soome televisioonist jooksnud sarjadest ja mängufilmidest mõjutatud lapsed, kelle argipäeva lahutamatuks osaks saavad “Dallase” ja “Night Rideri” tegelased. Toonaste laste mälestustega kõrvuti näidatakse üldist ajaloolist konteksti, mille taustal salajane Soome telekavade paljundamine ja tordikarbis Soome ploki koostisosade transportimine tähenduse omandab. Isiklikud soovid segunevad filmis suurte poliitiliste sepitsustega.

Humoorikas teemakäsitus tingib filmi omapärase ülesehituse. Kõigepealt on teoses kombineeritud mitmesuguseid arhiivimaterjale. Kasutatud on nii dokumentaalseid materjale Soome ja Eesti telearhiividest ning Jaak Kilmi isiklikust arhiivist, kui ka lõike mitmesugustest Nõukogude ja lääne mängufilmidest, reklaamidest ja telesarjadest. Lisaks arhiivimaterjalidele on teoses kasutatud lavastatud osi, oma hinnangu annavad mitmed intervjuueeritavad, nende hulgas nii professorid, toonased telejaamade ülemad kui harilikud kodanikud. Taustamuusikana on kasutatud telesarjade introlugusid, palasid Eesti artistidelt ja originaalmuusikat.

Film on leidnud laialdast kajastust ajakirjanduses. 2009ndal aastal on ilmunud päevalehtedes rohkelt filmitemaalisi artikleid ja intervjuusid autoritega. Valdav osa artiklitest arutleb teose sisu üle, milliseid mälestusi äratav film vastava artikli autoris ning kuivõrd tõeseks võib teose ajalookäsitlust pidada. Lisaks sisulise tõetruuduse aruteludele puudutatakse enamasti filmi omapärast vormi ning teose paiknemist dokumentaali ja mängufilmi piiril. Kuigi põnev žanrikasutus märgitakse ära, ei tule välja käsitlusi, mis uuriks põhjalikumalt, kuidas või miks selline olukord filmis tekib. Käesoleva töö eesmärk on selline põhjalikum käsitus pakkuda. Pärast 2009ndat aastat ilmunud artiklid kajastavad enamasti filmi edukat osalemist festivalidel. Nimelt on teost pärjatud mitmete auhindadega nii Eesti- kui rahvusvahelistel filmifestivalidel. Parima dokumentaalfilmi auhind võideti Varssavi filmifestivalilt ja Jihlava dokumentaalfilmide festivalilt, kui nimetada vaid mõni. Nii preemiatest kui artiklitest annab väga põhjaliku ülevaate Eesti Filmi Andmebaas.¹

Kummagi autori jaoks ei ole see esimene ajaloo teemaline film. Samuti pole “Disko ja tuumasõda” jäänud autorite duo viimaseks koostööks, aastal 2011 valmis dokumentaalne tragikomöödia “Tallinna kilud” ja aastal 2012 ajalooline mängufilm “Allveelennud”. Filmi “Disko ja tuumasõda” võib aga vaadelda kontekstis, kus viimastel aastatel on ajaloo ja eriti lähiajaloo teemalised audiovisuaalsed teosed ühiskonnas aktuaalsed. Näiteks vaimukas telesari “ENSV”, tõsimeelsem dokumentaalfilm “Virus, vabaduse saatkond” ja mänguline “Kullaketrajad”. Kindlasti näitab see esiteks lähiajaloo (või ka autorite lapsepõlve) lahtimõtestamise soovi teatavalt ajalooliselt distantsilt. Teisalt, kuigi teemavaldkonnad on filmiti erinevad, iseloomustab mitmeid neist umbkaudu sama perioodi kujutamine erinevaid väljendusvahendeid (nende hulgas ka arhiivimaterjale) kasutades ning ajastule lähenemine tõsimeelse tooni asemel läbi huumoriprisma või ironilise võtme.

¹ Eesti Filmi Andmebaas, “Disko ja tuumasõda”:
<http://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/11534/bibliograafia>

Väljendusvahendite mõju vahendatavale on seega oluline teema, mis ei piirdu ainult käesolevas töös analüüsitava filmiga. Viis, kuidas minevikku tajutakse on näiteks ajalooromaani kõrval mõjutatud ka ajaloofilmide kaudu tekkinud minevikuvõersioonidest. Samas pakub mineviku kunstiline käsitus, milliseid väljendusvahendeid ja mil viisil ajaloo rekonstrueerimisel kasutatakse, uudseid võimalusi mõtestada ajalugu ja meie suhet sellega. Osaliselt on antud temaatika seotud ka mäletamise ja mälu kasvava olulisusega kultuuriuuringutes, mis on mitmekesisistanud mineviku kujutamise viise.

1. TEGELIKKUSE KONSTRUEERIMINE DOKUMENTAALFILMIS

Uuritav film on oma väljenduslaadilt tüüpiline dokumentaalfilm, ometi on tegemist teosega, mille dokumentaalsus tekitab väljendusvahenditele vaatamata küsimusi. Seega vaatlen esimeses peatükis, milline on tegelikkuse ja dokumentaalfilmi vahekord. Kõigepealt kirjeldan nelja suhtepaari, mille kaudu dokumentaalfilmi defineerida. Seejärel toon kolm näidet dokumentaali alatüüpidest, mis nende suhtepaaridega mängides liigituvad dokumentaalse ja fiktsionaalse piirile.

1.1. Dokumentaalfilmi defineerimine

Dokumentaalfilmi kui ühtse žanri määratlemisest valdavalt loobutakse või käsitletakse dokumentaali katusžanrina (Stam 2011: 23). Enim tuuakse dokumentaali iseloomustamisel välja neli suhtepaari: (a) teose eriline suhe reaalsusega, (b) vastuvõtja ja teose eripärane suhe, (c) autori ja filmitava subjekti suhe, (d) autori ja filmitööstuse kompromissid.

Iga teos loob oma versiooni tegelikkusest, konstrueerides vajadusel uue või teistsuguse reaalsuse. Dokumentaalfilm aga püüab taasesitada võimalikult tõetruult olemasolevat reaalsust ning olla seega usaldusväärne tegelikkuse rekonstruktsioon. Seega muutub oluliseks teose usalduse küsimus ning kuidas autor saab usaldusväärset mõjutada. Usalduse olulisus tõeväärse teksti konstrueerimisel saab põhjendatud, kui märkame, et sarnaselt fiktsionaalsetele maailmadele on meie reaalses maailmas usalduse põhimõte niisama tähtis kui tõe põhimõte (Eco 2009: 105).

Umberto Eco toob välja, et meie arusaam tõesest fiktsionaalses maailmas on üsna selgepiiriline, kuid võib küsida, millest oleneb tõe päris maailmas. Reaalses maailmas on tõe mõjutatud usaldusest ja harjumusest, millest annavad meile märku reaalsuse tavad. Tänapäev on selline ainult Gregoriuse kalendri raamides, värve eristame aga vastavalt enda kultuuritaustale (Eco 2009: 104). Kuna kõike ei ole võimalik indiviidil enda kogemuse põhjal teada, peab ta selleks, et otsustada, mis on maailmas tõene või väär, langetama valikuid

usaldusväärsete ja ebausaldusväärsete allikate kohta (Eco 2009: 109). Seega on järgnevalt kirjeldatud neli suhtepaari vähemal või rohkemal määral mõjutatud usalduse ja usaldamatuse küsimusest.

(a) Teose eriline suhe reaalsusega

Dokumentaal peaks tegelema reaalsusega ning olema ideaalis päriselu edastamise vahetuna mõjuv kanal. Ent dokumentaal on tekst ning seetõttu konstrueeritud nagu iga teine tekst leiavad teiste hulgas Vinicius Navarro ja Louise Spence (Navarro, Spence 2011: 2). Kuna teksti konstrueerimisel tuleb mängu autori kujundav ja suunav vaade on dokumentaal filmitegija ja reaalsuse vaheliste läbirääkimiste tulemus (Bruzzi 2006: 13). Teksti konstrueerituse tõttu saab reaalsus ümber kujundatud, kuna autori käsitusel on alati mingisugune, ükskõik kui väike maailma muutev mõju.

Tõenäoliselt üks kuulsamaid dokumentaali definitsioone on 1930ndatel John Griersoni poolt öeldud: “dokumentaal on reaalsuse loominguline käsitus” (*creative treatment of reality*). Reaalsuse ja autori loomingulisuse vaheline debatt – kui palju jääb tegelikkust alles, pärast selle loomingulist käsitlust – on üks fundamentalsemaid küsimusi dokumentaali juures (De Jong 2012: 19). Autentse, muutmata reaalsuse näitamises ning filmi esteetika vabaduse ja autori loovuse vahekorra küsimuses lähevad autorite arvamused lahku. Ühest küljest seisab dokumentaal võimatu ülesande ees – olles ise konstrueeritud, peab ta edastama vahendamata reaalsust (Ellis 2005: 342). Teisest küljest ei teki vastuolu esteetilise ja mittefiktsionaalse maailma kujutamise vahel (Navarro, Spence 2011: 3). Dokumentaal on representatsioon ja kuna igasugune representatsioon on igal juhul ümberkujundamine, ei ole oluline, kas tegemist on esteetilise ehk loomingulise lahendusega või mitte.

Lubadusega kajastada tegelikkust kaasneb eetilise nõue, kriteerium millest on palju räägitud ajakirjanduse valdkonnas. Kuna aga dokumentaal on autentse materjali loominguline käsitus, lubab see justkui kunstilist kõlblusetust. See vastasseis tõstatab küsimuse dokumentaalfilmi eetikast ja filmitegija vastutusest. Kuna muutub järjest keerulisemaks öelda, kuidas dokumentaalfilm erineb teistest faktilistest programmidest ja uudistesaadetest, kaob ära pinnas, mille järgi traditsioonilise dokumentaali eetikast hinnata. Kui palju loomingulist lähenemist on tegelikkuse vahendamisel eetilise ja millal tuleb hakata rääkima võltsingust? (Winston 2005: 181) Just võltsing on see, mida dokumentaali juures kõige enam peljatakse. Olgu siis tegemist lavastuse, taaslavastuse, sündmuste mõjutamisega filmitegijate poolt või dokumentaali koodi ja tavade kasutamisega, et esitada väljamõeldist tõesena.

Miks üldse arvatakse, et dokumentaalfilmil on eriline suhe reaalsusesse? Selle küsimuse alguspunkt on sama nii fiktsionaalsel kui dokumentaalsel filmil. Vastust võib otsida fotograafilise pildi ikoonilisest ja referentsiaalsest seosest füüsilise maailmaga. Fotograafilise pildi võime reaalsust kujutada tuleb kõigepealt pildi sarnasusest jäädvustatud objektiga. Sellele lisandub omakorda indeksiaalne suhe tegelikkusega ning uskumus, et tänu sellele kaamera ja fotograafiline pilt ei valeta.

20. sajandi alguses hõlmas fotograafia kõige dokumentaalsema ja usaldusväärsema teksti koha, kuna see omas kõiki tingimatu dokumentaalsuse ja tõesuse eeldusi (Lotman 2004: 23). André Bazin kirjutab läbi maalikunsti ja fotograafia võrdluse realismi ja objektiivsuse otsingutest kujutavas kunstis. Ka maalikunst püüdis vahetu realistlikkuse poole, kuid ei pääsenud inimese kohalolu tõttu subjektiivsusest ja nii jäi pildile alati teatav kahtlus. Kuna fotograafiast on tänu mehaanilisele jäljendamisele subjektiivsuse moment eemaldatud, saab see olla põhimõtteliselt objektiivne. Objektiivsus on see, mis tagab fotograafiale usaldatavuse. (Bazin 1997: 57). Kino on aga fotograafilise objektiivsuse viimistlus ajas, kuna annab kujutisele juurde liikuvuse (Bazin 1997: 58). Nii peaks kino suhe reaalsusega olema veel täpsem kui varasematel kunstiliikidel.

Seega annab kaamera eriline suhe reaalsusesse autentsuse mõõtme ning tagab arusaama, et kaamera ei valeta. Ometi on igal fotol ja filmil autor, kes saab reaalsusest esitada vaid oma subjektiivse nägemuse ning toob ka kaamera poolt vahendatusse loominguilise. Lisaks tuleb alapeatükis 2.4. seoses arhiivimaterjalidega pikemalt juttu fotode rekontekstualiseerimisest, mis juhib tähelepanu asjaolule, et kuigi fotod ise võivad olla autentsed tõendid minevikust, on nende kombineerimisega võimalik tõendada erinevaid vastukäivaid nägemusi. Isegi kui võtta lähtepunktiks, et subjektiivsus on eemaldatud pildi loomisprotsessist, jääb see alles pildi kasutuskonteksti.

Digitaalajastu on filmipildi usutavusse toonud uued küsimused. Kas saab rääkida autentsusest, kui pildil, mis justkui oleks fotograafiline, puudub tegelikult referentsiaalne seos füüsilise maailmaga? Nagu fiktsionaalsetes filmides, saab ka dokumentaalfilmides kasutada digitaalselt loodud pilte, mis oma välimuselt fotograafilisest kuidagi ei erine, kuid mille olemus pole senise harjumuse järgi autentne.

(b) Vastuvõtja ja teose eripärane suhe

Pildis kui autentse reaalsuse vahendajas on seega palju küsitavusi, kuid mingil moel peavad dokumentaalfilmid kinnitama oma õigust näidata maailmast tõde. See viib teise dokumentaali iseloomustava suhteni, milleks on viis, kuidas vastuvõtja teosega suhestub. Antud juhul võtab

teos ühe tervikuna kokku filmi ja selle autori. Võtmeküsimus vastuvõtja ja teose suhtes tuleb filmitegija ja publiku vahelisest usaldusest. Üks olulisi tunnusoone dokumentaali eristamisel mitte-dokumentaalist on selle institutsionaalne kuuluvus – kui teos on tegijate poolt dokumentaalina määratletud, kehtib filmitegija ja publiku vahel justkui lepinguline suhe ning publik usub ja usaldab, et tegemist on dokumentaaliga (Rabiger 2004: 102).

Autori ja teose vastuvõtja vahelise suhte kokkuleppimine pole kunstis midagi uut. Vaataja või lugeja duaalsest suhtumisest kunsti (muuhulgas ka filmikunsti), mida võib samuti võtta kokkuleppena, räägib Juri Lotman, kui ta Puškinit tsiteerides kirjutab “Upun pisaratesse väljamõeldise pärast...” (Lotman 2004: 32). Vaataja suhe ekraanil toimuvasse on kahepidine, ta usub, et ekraanil toimuv on reaalne, kuid teab ühtlasi, et see on väljamõeldis. Ainult nii saab vaataja tunda spetsiifilisi kunstilisi emotsioone. (Samas, 32)

Sarnaselt kirjeldab Umberto Eco autori ja lugeja vahelist fiktsionaalset kokkulepet, mille järgi lugeja teab, et lugu on kujuteldav, kuid ta ei arva, et kirjanik talle valetab (Eco 2009: 88). Selline kokkulepe võimaldab raamatu lugejal suhtuda täie tõsidusega näiteks rääkivatele huntidesse. Seega on publik teksti suhtes väga vastuvõtlik, kuna läheneb juba fiktsionaalsele tekstile suhtumisega, et talle pakutav maailm on tõene, hoolimata teadmisest, et tegemist on väljamõeldisega. Viimane on lohutuseks kui pärast fiktsionaalse teose lugemist või vaatamist, saab sündmuste käigust häiritud vaataja ennast lohutada mõttega, et see oli ainult film, päriselus nii ei juhtunud.

Dokumentaalse teose puhul kehtib aga vastupidine suhe kui Eco fiktsionaalses kokkuleppes. Dokumentaalse teose ruum on tajutav teisiti kui väljamõeldu oma (Navarro, Spence 2011: 17). Dokumentaalfilmile läheneb vaataja samuti eeldusega, et teos on tõene, kuid seekord ilma lisateadmiseta, et tegemist on väljamõeldisega. Seekord eeldab vaataja, et talle näidatav ongi tõde. Kui fiktsionaalset teost lugedes või vaadates lükkab publik teadmist, et see on väljamõeldis eemale, siis dokumentaalse teose puhul võib vaatajale tekkida kahtlus, et äkki nähtav polegi tõene. Fiktsionaalse teose puhul oleks selline kahtlus mõttetu, kuid dokumentaalse teose juures muudab vaataja järjest umbusklikumaks ning ta võib leida, et tema usaldust on reedetud. Näiteks võib tuua mitmesugused tõsielulised saated, mille võlu peitub küll “tõsielul põhinev” sildis, kuid milles nähtut vaatajad harva lõpuni usaldavad.

Autori võimuses on teksti konstrueerimisel selle usaldusväärust mõjutada. Selleks saab autor kasutada oma teoses reaalsuse tavaid või koode, mis annavad märku selle kuuluvusest ning peaksid suurendama vastuvõtja usaldust autori ja teose vastu. Reaalsuse tavad tulevad kultuurilisest taustast ja teadmistest ning näitavad et, realistlikuna tajume seda, mida oleme harjunud enda ümber nägema ja reaalseks pidama. Näiteks kultuurides, kus

perspektiivi kasutamist ei tunta, ei tähenda perspektiivi puudumine pildi tinglikkust või realistlikkuse puudumist. Nagu kirjutab Lotman, realism tähendab, et teksti kood on uurija omaga sarnane (Lotman 2001: 219). Näiteks on meie jaoks kõige realistlikum keskmine perspektiiv ning seetõttu tajume just sellist perspektiivi kasutavaid pilte kõige realistlikumatena.

Nii nagu teiste tekstide puhul, saab ka dokumentaali juures rääkida reaalsuse tavadest, mis viitavad teose usaldusväärsusele. Dokumentaali tavadena võib käsitleda selle vormilisi elemente, mille kasutamisel vaatajad tajuvad, kas teadlikult või mitte, et tegemist on mittefiktsionaalse teosega. Kuigi dokumentaalid erinevad üksteiselt stiililt ning ka võtted, mida kasutatakse on erinevad, saab siiski rääkida peamistest klassikalist dokumentaali iseloomustavatest tunnusjoontest, mis laias laastus on heli tulekust alates samaks jäänud ning mis eristavad dokumentaali fiktsionaalsest teosest. Paljud dokumentaalid toetuvad segule taaslavastatud sündmustest, arhiivimaterjalidest, kommentaaridest, intervjuudest, diegeetilisest helist ja muusikast (Kilborn; Izod 1997: 88). Kasutades neid dokumentaali realismi tavasid saab autor äratada publikus usaldust.

(c) Autori ja filmitava subjekti vaheline suhe.

Dokumentaalseid teoseid puudutab filmitegija ja filmitava subjekti vaheline suhe ning selle kajastumine teoses. Juba Robert Flaherty *Nanook of the North* erines eelnevatest teostest lisaks narratiivsuse kasutamisele ka oma radikaalse sekkumise poolest filmitava kultuuri, eesmärgiga saavutada soovitud filmiline tulemus. Nanook kasutab filmis tehnikaid ja tööriistu, mida ta tegelikus elus kunagi kasutanud poleks ning võtab ette tegevusi, millega ta tavapäraselt poleks riskinud. (Rabinowitz 1993: 123) See on näide, kuidas autor, sooviga saavutada kindlat lõpptulemust, mõjutab kaamera ees olevat inimest.

Realismiteoreetikute nagu André Bazini ja Siegfried Kracaueri seisukohast tagasid fotograafilise reproduktsiooni mehaanilised vahendid filmikunsti olemusliku objektiivsuse (Stam 2011: 85). Kaamera jäädvustas mehaaniliselt seda, mis oli ja autor ei sekkunud kaamera ees toimuvasse ega mõjutanud filmitavat. Sarnaselt oli ka vaatlusliku dokumentaali laadi tekkides üheks põhjenduseks, miks just see laad erinevalt teistest tagab kujutise autentsuse, väide, et kaamera lihtsalt jäädvustab, mis selle ees toimub. Arvati, et kui filmitegija ei sekku filmitavasse, unustavad filmitavad subjektid peagi, et nende tegevust salvestatakse ja käituvad kaamerate ees loomulikult ja igapäevaselt.

Hilisemad dokumentaali suunad nagu osalus laad ning veel enam performatiivne ja autobiograafiline laad tõid autori sellesse protsessi tagasi. Ühe küsimuse kaks külge on

kõigepealt, kui palju filmitav subjekt ise saab mõjutada teose lõpptulemust, näiteks autobiograafilise filmi puhul võivad autor ja filmitav olla ühes isikus. Teisalt, mil moel ja määral autor filmitavat subjekti mõjutab. Seega pole küsimus kaamera ja filmitava vahelistes tehnilistes lahendustes, vaid autori ja filmitava vahekorras, mida kujundavad otsused nagu osaliste valik, nende juhendamine, filmimisse sekkumine ja sündmuste mõjutamine.

Filmitava subjekti ja teose autori vahekord on teravalt tõusnud esile tõsielusaadetes. Paljud tõsielusaated põhinevad vaatlus laadil, kuid juba vaatlus laadi tekkimise ajal pandi selle võime salvestada inimesi neid mõjutamata kahtluse alla. On raske uskuda, et filmitavad tollaegse salvestustehnika läheduses selle olemasolu unustada suutsid, leiab Bruzzi (Bruzzi 2000: 94). Kuigi tänapäeval ei ole probleemiks salvestustehnika kohmakus, on loodud situatsioonid liiga kunstlikud, et soosida osalejate igapäevast käitumist.

Enamasti polegi kaamerate unustamine eesmärk omaette, pigem tuleb välja vastupidine, kuna videopäevikud ning oma mõtete kaameraga jagamine on mitmete saadete oluline osa. Lisaks on siin asjakohased küsimused filmitegija ja subjekti vahelisest usaldusest. Näiteks kui kaamera järgneb filmitavale, et teda võimalikult tavalistes oludes portreerida, siis kui kaugele kaameramees lubatakse. Samas ei pea filmitegija soovitud tulemuste filmilindile jäädvustamiseks mõjutama kaameraga salvestatavat, ta võib mõjutada hoopis sündmuste käiku töötavast kaamerast eemal.

(d) Autori ja tööstuse vaheline suhe

Viimase dokumentaali mõjutava punktina ei saa välja jätta suhet individuaalse filmitegija soovide ning kino- ja televisioonitööstuse nõuete ja ootuste vahel (Ellis 2005: 342). Seda punkti puudutavad küsimused nii erinevatest saate- ja filmi formaatidest kui ka vaatajareitingute püüdmine. Antud suhe seostub tugevalt publiku ja teose vastuvõtu küsimusega, kuna nagu punktis (b) sai välja toodud oleneb teose usaldusväärsus tema institutsionaalsest kuuluvusest. Kui film on juba institutsionaalsel tasandil dokumentaalsena määratletud annab see publikule signaali selle kindlal viisil vastuvõtuks. Omaette küsimus on siin veel näiteks asjaolu, et riiklikus telekanalis linastuv dokumentaal mõjub usaldusväärsemalt kui kommertskanalil näidatu.

Institutsionaalse tasandi alla võib tuua ka oma ala spetsialistide hinnangu ja tunnistuse teose kuuluvusest. Näiteks on uuritava filmi juures oluline, et filmifestivalidel on see osalenud dokumentaalfilmi kategoorias ning võitnud auhindu kui parim dokumentaal. Seega tunnustavad ka oma ala professionaalid teost just dokumentaalfilmina, mis kinnistab teose erilist reaalsuse staatust vaataja jaoks.

1.2. Tegelikkuse ja fiktsionaalsuse piiril mängivad žanrid

Dokumentaali iseloomustavad neli suhte paari mõjutavad nii seda, millistesse alaliikidesse dokumentaal jaotatakse kui ka seda, milliseks kujuneb teose reaalsuse ja fiktsionaalsuse vaherkord. Kui autor läheb materjali käsitlemisel ülemäära loominguliseks või kunstlikuks, võib teos kaotada oma erilise suhte reaalsusesse, oma tõeväärtuse ning teost ei saa enam käsitleda dokumentaalsena. Sama võib toimuda kui rikutakse teose ja publiku vahelist usalduskokkulepet. Vahel võib filmitegija reaalsuse tavadega mängides katsetada publiku võimet eristada dokumentaalset teost fiktsionaalsest. Viise, kuidas reaalsust ja fiktsionaalsust – autentset materjali tegelikkusest ja filmitegija loomingulisust – segada on mitmeid.

Analüüsivat filmi “Disko ja tuumasõda” on iseloomustatud kui mängulist dokumentaalfilmi (näiteks Veiko Märka artikkel ajalehes Sirp 08.04.2009) või kui pooldokumentaali. Artiklites põhjendatakse mängulisuse või pooliklikkuse sissetoomist teose žanrinimetusse enamasti lavastuste kasutamise ja dokumentaalsusega. Ometi on lavastus ainult üks tinglikkuse väljendumise viis teoses ning nagu alapeatükis 2.5. saab arutletud on lavastatud stseenid dokumentaalfilmi enamlevinud elemendid, mis iseenesest ei mõjuta teose žanrikuuluvust. Filmis on isegi tähelepanuväärsem autorite loomingulisus autentsete arhiivimaterjalide käsitlemisel.

Kui teose nimetus viitab sellele, et tegemist pole tavalise dokumentaaliga, võib küsida, missuguse signaali annab see vaatajale teose vastuvõtuks. Kas võimaldab pooldokumentaalsus filmitegijale suuremat vabadust dokumentaali tavade ja mängida ilma, et vaatajate usaldus saaks petetud? Samuti, kas on autoril sellisel juhul rohkem võimalusi läheneda loovalt tegelikust jäädvustanud materjalile, ilma et rikutud saaks teose dokumentaalne raamistik? Järgnevalt on näitena toodud kolm alažanri, mis paiknevad reaalsuse ja fiktsionaalsuse piiril ning pakuvad mõningast tausta pooldokumentaalsusele.

(a) Draama-dokumentaal / dokumentaalne draama

Dokumentaali stilistikat ja narratiivset esitust ühendavad dokumentaaldraamad on levinud viis nii ajaloolise ainese kui ka aktuaalsete sündmuste edastamiseks. Draama-dokumentaali definitsiooni kasutatakse kui kõnealuse teose reaalsuse staatus on kas esteetiliselt, eetilise või poliitiliselt küsitav. Draama-dokumentaali dokumentaalsus väljendub saate sisus, mille aines on võetud tegelike inimeste eludest ja situatsioonidest, kuhu nad on sattunud. Seejuures vormilt on enamasti tegemist lavastatud filmiga. (Kerr 1990: 84)

Eristatakse ka dokumentaalset draamat, mille dokumentaalsus tuleb saate vormist või stiilist ja teose sisul on päriseluga vähem seoseid. Kuna teoses kasutatakse võtteid, mis on omased traditsioonilistele dokumentaalsetele saadetele ja filmidele, on see väga lähedane järgmisena tutvustatavale libadokumentaalile. Draama-dokumentaali siseselt aga eristatakse tõsielul põhinevaid ja tõsielust inspireeritud teoseid olenevalt sellest, kui tugevasti on sarja sisu seotud tegelike sündmuste või isikutega. Kuna tõsielul põhinevad teosed on tegelikkusele lähemal, kaasneb nende tegemisega põhjalikum eeltöö ning rangemad juriidilised nõuded. Samas viitab see asjaolule, et kuigi draama vormis, võib ka selline teos põhineda üksikasjalikul uurimistööl. Lisaks mainitud kahele, leiab kirjandusest veel mitmesuguseid ingliskeelseid termineid nagu *dramatized documentary*, *story documentary*, *docudrama*, *dramadoc*, *faction*, mis viitavad kõik enamvähem sarnastele dokumentaali tüüpidele. Terminite rohkus tuleb vähemalt osaliselt Ameerika ja Briti nimetraditsioonide erinevusest. (Kerr 1990: 84)

Draama kasutamist dokumentaalsusele apelleerivas teoses saab eristada makro- ja mikrotasandil. Lavastatud lõik võib olla teosele lisatud, et sellele midagi juurde anda, täita tühimikke või avada subjekti mõttemaailma. Draama-dokumentaali tüüpi filmid on aga dramatiseeringu kasutamine makrotasandil, ehk terve teose ulatuses. (Kilborn; Izod 1997: 88).

Draama-dokumentaalide võlu peitub paljuski “tõsielul põhinev” sildis. Teades, et tegemist on päriselus toimunuga suhestuvad inimesed teemaga tõsisemalt ja sügavamalt kui hariliku mängufilmiga. Siiski võib kvaliteetne draama-dokumentaal pakkuda lisaks emotsionaalsele efektile tõepoolest uut informatsiooni tõsielu sündmuse tagamaade ja toimumise kohta. Probleem tekib sellest, kui filmi tegemise tulemusel pole enam arusaadav, mil määral on tegemist päriselus toimunuga ja mil määral väljamõeldisega.

Tobias Ebbrecht toob välja, et ajalugu dramatiseerivad teosed on osa kollektiivsest mälust, milles leidub jagatud arusaam ajaloolistest sündmustest. Telekanalilt näidatavad draama-dokumentaalid, mis aina enam asendavad klassikalisi dokumentaalfilme, mängivad olulist rolli minevikust teadmiste loomisel. Need on justkui meelelahutuslikud ajalootunnid, mis ühendavad ametliku mäluksuure ja inimeste igapäevaelu. (Ebbrecht 2007: 35-37) Eesti telekanalitel võib lavastatud ajalooteoste näiteks tuua seriaali “Tuulepealne maa” ja “ENSV” hilisemad hooajad. Nii nagu teisi žanre, saab draama-dokumentaale käsitleda audiovisuaalsete ajaloo keeltena, mis panustavad ajaloo mõtestamisse ja mõistmisesse.

(b) Libadokumentaal

Sõnast *documentary* on tuletatud mitmeid sarnasusele rõhuvaid termineid, näiteks *mockumentary*, *mock-documentary*, mille eestikeelse vastena on kasutatud libadokumentaali (või ka mokumentaali) nimetust. Libadokumentaal viitab vormilt dokumentaali sarnastele, kuid sisult väljamõeldud ning osalejaid ja vaatajaid altvedavatele filmidele (näiteks Borati film). Tegemist on erinevaid vorme parodeeriva stiiliga, mis eksisteerib tänu vaatajate jagatud teadmisele ja arusaamale õigest dokumentaalist (Lee-Wright 2010: 123). Taolised filmid kasutavad dokumentaali tavasid, et alguses vaatajas usaldust äratada, siis aga muudavad teose naljaks ning kriitikaks käsitletava teema või dokumentaali enda kohta (Hight, Roscoe 2005: 234).

Libadokumentaali olemus on refleksiivsus dokumentaali žanri suhtes. Taolised filmid eeldavad vaatajatelt sotsiaalseid ja poliitilisi teadmisi, et osataks tuvastada ja hinnata libadokumentaali teoste fiktsionaalsust ja dokumentaali koodide ning tavade kasutamise paroodilisust. Suhte põhjal, mille teos faktilise maailmaga loob, eristavad Jane Roscoe ja Craig Hight kolme libadokumentaali tasandit. Esimese tasandi filmide eesmärgiks on vaid paroodilisus, siin kasutavad fiktsionaalsed tekstid dokumentaali koode ja tavasid heatahtlikult ja teadvustamatult refleksiivselt. Dokumentaali esteetikat on sellistes filmides kasutatud eelkõige stilistilistel eesmärkidel ning teksti huumor peitub tõsimeelse vormi ja absurdse sisu kontrastis (Samas, 234).

Teise tasandi libadokumentaaliid kritiseerivad teoses kujutatud subjekte ja kultuurinähtusi, kuid kohati satuvad kriitika alla ka dokumentaali koodid ja tavad. Siia hulka kuuluvad filmid, mis on sihilikult valed või petavad vaatajat. Sellistel juhtudel julgustavad nii tekst ise kui ka tekstivälised sündmused vaatajat lugema teksti kui faktilist. Näiteks võib tuua filmi “Blairi nõiafilm” (rež. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999), kus lisaks dokumentaali stilistikat kasutavale filmile võis tegelastega kaasnevat infot leida vastavalt netileheküljelt. (Samas, 237)

Kolmanda tasandi filmide ülesanne on kritiseerida ja dekonstrueerida klassikalise dokumentaali võtteid ning eeldusi ja ootusi, mis sellega kaasnevad (Samas, 237). Dokumentaal muutub nii filmi tegelikuks subjektiks ja kriitika alla satuvad peamised dokumentaaliga kaasnevad eeldused: filmitud materjalil on otsene ja vahetu suhe reaalsusega, suhe filmitegija ja subjekti vahel on eetiline, filmitegija suudab jääda filmitava teema suhtes objektiivseks (Samas, 239).

(c) Teledokumentalistika

Lisaks filmidokumentalistikale on viimaste aastakümnetega jõudsalt arenenud televisiooni maastikul levivad tõsielusaated ja formaadisaated. Väga erineva suunitlusega tõsielusaated on toonud dokumentaalile uue publiku, kuid samas tõstatanud rohkelt küsimusi tõsielu näitamise eetikast ja eesmärkidest (Corner, Rosenthal 2005: 2). Mitmesugused reaalsusel põhinevad telesaated pakuvad uut laadi küsimusi suhetest filmitegija ning subjekti, auditooriumi ja tootjafirmade vahel. Samuti on aktuaalsed küsimused autori ja publiku vahelisest usaldusest, näiteks faktilise ja fiktsionaalse segamisest ning selle vahekorra õigest kajastamisest publikule.

1990ndate teisel poolel levisid laialdaselt dokuseebid, kuid mõningate eranditega olid need 2000ndateks asendunud tõsielutelevisiooniga. Nii dokuseepide kui ka tõsielusaadete algupära leiab dokumentaali vaatluslikust laadist, kuid Bruzzi sõnul näitas faktilise meelelahutuse levik vaatajate tühimust passiivsest vaatluslikust dokumentaalist. Uus suund faktilises meelelahutuses keskendub arusaamale, et ainuke tõde dokumentaalses teoses tekib läbi filmitegija ja subjekti suhte kaamera ees. (Bruzzi 2006: 121)

Dokuseepide edu peitus nende erinevuses klassikalise vaatluslikust dokumentaalist nii sisult kui ka vormilt. Dokuseepe iseloomustas keskendumine karakteritele ja fikseeritud kohtadele. Sotsiaal-poliitiliselt ja ajalooliselt oluliste küsimuste uurimise ja kajastamise asemel keskendusid dokuseebid värvikate karakterite väikestele igapäevaelulistele kriisidele ning teose eesmärk nihkus harivalt-informeerivalt meelelahutuslikule. (Bruzzi 2000: 78)

Vormilt iseloomustasid dokuseepe seebiseriaalidele omased tunnused nagu lühikesed episoodid, erinevate narratiivide vaheldumine, et lugu kiiremini edasi viia ning igapäevaselt ühekülgselt sidusaks ja lõbustavaks muuta, karaktereid või teemat tutvustavad avastused ja lõputused, mis vaatajates huviäratamiseks järgmise episoodi põnevamaid löike näitavad. Samuti kaasasid dokuseebid klassikalise vaatluslikust dokumentaalist erinevalt intervjuusid ja muusikat. (Samas, 78) Meelelahutusliku eesmärgi nimel segunesid sageli piirid dokumentaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel, kuna kasutati sündmuste lavastamist, taas-lavastamist ning pahatihti ka võltsimist (Samas, 76).

Dokuseebid tõid dokumentaali traditsiooni uued filmisubjektid (sõidukooli õpilased, noored loomaarstid), uued suhted nende subjektidega (nt mõjutamine), uue visuaalse vormi, uue narratiivi konstrueerimise viisi ja uued kellaajad teleprogrammis (Ellis 2005: 346). Avalikkuse avastus, et sageli on taolistes programmides autentse tõena näidatav konstrueeritud või lausa võltsitud, viis John Ellise sõnul dokumentaalsuse kriisini. Kriisi

keskpunktiks oli justnimelt usaldamatus filmitegijate (telekanali) ja publiku vahel ning televaatajate küsimus, kas üldse midagi teleekraanil nädatavast saab uskuda. (Samas, 355)

Kriisi ühe tulemusena sagenes saadete sisene refleksiivsus. Väikeste elementidega nagu veidi fookusest väljas kaamera ja mikrofoni või kontekstiga sobimatud küsimused, muudeti saate konstrueeritus nähtavamaks (Samas, 355). Teise tulemusena vaibus dokuseepide massiline tootmine. Dokuseebid muundusid mitmesugusteks tõsielu- ja elustiili saadeteks, millel on olemas tõsieluline moment, kuid mis ei pretendeeri autentsusele. Televisiooni vahendusel jõuab vaatajateni mitmeid programme, kus tõsielu on mingil moel saateks vormitud. Inglise keeles leiab meelelahutusliku teledokumentalistika nimetamiseks mitmesuguseid termineid nagu *reality programming*, *reality television*, *factual programming*, *factual television*, mis viitavad laiale amplituudile saadetele.

Sarnaselt dokuseepidele moodustavad tõsielutelevisiooni keskme karakterid ja nende koondamine millegi ümber (töö, kindla koha või tegevuse ümber). Sellise kombinatsiooniga käivad kaasas kriisid ja emotsionaalsus, mis tagavad saate kommertsliku edu. Näiteks võib tuua ka Eestis populaarse "Naistevahetuse" sarja, mis toetub selgelt oodatavale konfliktile. Tõsielu- ja formaadisaated on samuti vaatleva stiili algupäraga, kuid toimuvad kunstlikes tingimustes, kuhu osalejad ilma saate loomiseta ei satuks. Siiski tehakse vahet saadetele, mille keskkond on täiesti kunstlik ning neil, kus reaalses maailmas luuakse kunstlik situatsioon. (Bruzzi 2006: 137) Esimese tüüpi näiteks võib tuua „Survivor“ või „Big Brother“ ning neist inspiratsiooni saanud Eesti saated „Ellujääja“, „Buss“, „Baar“, teise tüüpi näiteks aga juba mainitud "Naistevahetus".

Tõsielu (*reality*) tüüpi programmide eesmärk on orienteeritud meelelahutusele ning klassikalise dokumentaali ülesanded harida ja informeerida jäävad tahaplaanile. Taoliste saadete edu põhjus on kindlasti vaatajate uudishimu teiste elude ja käitumise vastu. Samas peitub populaarsuse põhjus ka uut tüüpi kõikehaaravas multimeedia- ja turunduskampanias. Näiteks võimaldas tehnoloogia areng sarja „Big Brother“ tekkides esmakordselt vaadata veebist sarjaga seotut otse 24 tundi, olles niimoodi osaliselt alguseks multi-platvormilistele teostele. Paljudes tõsielulistest saadetes on oluline just vaatajate osalus, kuna nemad otsustavad väljahäätuse kaudu, kes jääb saatesse ning kes mitte. (Lee-Wright 2010: 228) Nii osalevad vaatajad saadet kandva konflikti loomisel. Kui kunagi tuli dokumentaalide ja faktiliste programmide tegijatel endale saates osalemiseks subjekte otsida, siis nüüd on produtsentide ukse taga järjekord inimestest, kes soovivad saadetes osaleda. Tõsielu sarjadega kaasneb lootus saada enda 15 minutit kuulsust (Samas, 228).

Eraldi teledokumentalistika tüübina võib veel välja tuua elustiili saadete (*lifestyle television*) hulka kuuluvad kõikvõimalikud kodu-, aia- ning autosaated, toitumis- ja reisimissaated ning korda ja uueks tegemise formaadid (*makeover*). „Top Gear`i“ kohta on näiteks kirjutatud, et kui see oleks esitatud dokumentaalina, upuks see võltsingu süüdistuste alla, kuid liigitades seda faktiliseks meelelahutuseks (*factual entertainment*) on see taolistest süüdistustest vaba, isegi kui publiku jaoks illusioon realistlikkusest säilib (Lee-Wright 2010: 233).

Teledokumentalistika koondnimetus hõlmab mitmesuguseid saate tüüpe, mis erinevad nii esteetiliselt ambitsioonidelt, funktsioonilt (meelelahutus või informeerimine) kui ka sisu tõsiseltvõetavuselt. Kuigi antud peatükis on käsitletud tõsielust inspireeritud meelelahutusliku sisuga ja fiktsionaalsuse poole kalduvaid teoseid, on teledokumentalistika teine pool tõsimeelsed telesaated. Kuna need liiguvad pigem ajakirjandusžanri poole, on need siinses pooldokumentaali kontekstis välja toomata jäetud.

Esimeses peatükis sai vaadeldud nelja dokumentaali iseloomustavat suhetepaari. Edasise töö seisukohast saavad oluliseks eelkõige kaks esimest, kuidas autor on lahendanud tegelike sündmuste ja enda nägemuse vahekorra ning kas ja kuidas püüab ta võita publiku usaldust loodud teose kui dokumentaalse vastuvõtmiseks. Kirjeldatud fiktsionaalsuse ja dokumentaalsuse piiril olevatest alažanritest on konkreetselt analüüsitavale filmile kõige lähedasem libadokumentaali. Sarnaselt libadokumentaalile toetub uuritav film jagatud arusaamale enamlevinud dokumentaali tavadest, mis peaksid vaatajas äratama usaldust teose ja selles pakutud informatsiooni vastu. Erinevalt libadokumentaalist, mis edastab väljamõeldist dokumentaalses vormis, kujutab analüüsitav teos subjektiivset tõe üldtuntud (objektiivses) dokumentaalses vormis.

2. AJALOO AUDIOVISUAALNE REKONSTRUEERIMINE

Kuna analüüsitav film käsitleb ajalugu on asjakohane vaadelda, millised on olulisemad küsimused seoses mineviku kujutamise ja ajaloo taasloomisele, kõigepealt kirjanduses ning seejärel filmis. Seejuures on oluline teksti tõeväärtuse konstrueerimine ning žanri sidumine tegelikkuse usaldusväärse kujutamise ja ajaloo põimumise küsimust.

2.1. Ajaloo konstrueerimine ja rekonstrueerimine

Esimeses peatükis sai osutatud, et dokumentaalfilm on tegelikkuse loominguline käsitlus. Nagu ütleb Juri Lotman, on meie suhe ka ajaloolise tegelikkusega alati tekstide poolt vahendatud ning teksti mõju ajaloolistele teadmistele ei saa vältida. Ajalugu jõuab meieni kahepoolse protsessi tulemusena. Kõigepealt on tekst alati kellegi poolt ja mingil eesmärgil konstrueeritud ning sündmused kajastuvad tekstis kodeeritult. Selleks, et lugeja tekstist ajaloolise sündmuse juurde tagasi jõuaks peab ta teksti omakorda dekodeerima ning sündmuse rekonstrueerima. (Lotman 2001: 218) Iga teksti konstrueerimine on sündmuse vahendamine mingis keeles ning teksti konstrueerimine tähendab tekstivälise reaalsuse deformeerumist. Üks ja sama ajalooline sündmus (reaalsus) võib eri viisil kodeerituna anda tulemuseks erinevad, võimalik, et lausa vastukäivad tekstid. (Lotman 1999: 125)

Teksti konstrueerimine toimub kolmel tasandil. Kõigepealt on tarvis päriselu sündmus väljendada loomulikus keeles, mille tulemusel organiseerub tekst keele struktuuriseaduste järgi (Samas, 126). Loomulikus keeles organiseeritule ehitub järgmise tasandina süžeelisus, rakenduvad tekstiehitusseadused. Sündmusest jutustamiseks tuleb see korrastada süžeelisse järjekorda, seada samaaegsed ja seostamata sündmused järjepidevaks ahelaks. Veelgi kõrgemal tasandil on tekst kodeeritud ideoloogiliselt, kus mitmesugused reeglid (poliitilised, filosoofilised, žanrikoodid) loovad tekstile lisakodeeringu. (Samas, 126)

Vaadates dokumentaalfilmi kui üht võimalikku ajaloolist teksti võib välja tuua selle konstrueerimise tasandid. Filmi esmaseks keeleks on loomulik keel, millele ehitub filmikeel,

mille loogika põhjal on dokumentaalfilm organiseeritud. Järgmisel tasandil rakenduvad tekstiehitusseadused, ehk see, kuidas teos kokku on pandud. Siia võib tuua nii märgisüsteemide (arhiivimaterjalid, lavastatud osa, intervjuud, jutustaja) kombineerimise viisid kui ka narratiivse struktuuri loomise. Filmiga jutustatakse ühte ajas kulgevat lugu. Ideoloogilisel tasandil võib välja tuua ajaloolisele dokumentaalfilmile (kui eraldi žanrile) iseloomulikke elemente (taas arhiivimaterjalid, intervjuud), mis näitavad, et teos vastab teatud žanrikoodidele. Samas võib ideoloogilisele tasandile kuuluvaks pidada ka jutustaja suhtumist selgelt väljendavaid sõnu või fraase nagu näiteks „jamps“, „lollus“, mis vaataja suhtumist mõjutavad.

Lisaks teksti autorile sõltub reaalsuse deformatsioon ajaloolase ehk uurija enda interpretatsioonist (Lotman 1999: 125). Ajaloolase töö algab teksti analüüsimisest ning faktid, ehk see, mis päriselt toimunud, pole talle lähtepunktiks, vaid kooruvad välja alles analüüsi tulemusena. Nii on fakt loodud ajaloolase poolt uurimisprotsessi käigus ja pole kunagi midagi absoluutset. Vastupidi, fakt tuleb kultuuri kontekstist ja saab kultuuri koodide muutudes neile vastavalt kohandatud. (Lotman 2001: 220) Samuti toimub ajaloolase töö aja kuluga vastassuunas, ta läheneb uuritavatele tekstidele tänapäevast minevikku vaadates. Faktideni jõudmiseks peab ajaloolane tekstist välja noppima tekstivälise reaalsuse ja tuvastama loost selles peituvat sündmuse. (Lotman 2001: 218)

Uurija peab rekonstrueerima koodi, mida autor on teksti loomisel kasutanud ning viima seejärel koodi vastavusse sellega, mida ta ise kasutab. Kuna teksti looja on sinna salvestanud vaid enda arvates olulise, peab uurija enne tegelikkuse faktide teada saamist lahti mõtestama, mis on faktid teksti autori jaoks. On paratamatu, et iga dokument on elu kujutamises ebatäielik ning suurt osa reaalsusest pole peetud säilitamiseks piisavalt oluliseks. Mingisugust teksti dekodeerima hakates peab uurija seega suutma eristada, mis on ümbritsevatest sündmustest olnud autori jaoks tähenduslik. Igale ajastule on omased žanrid oma koodispetsiifikaga ning realism tähendab tavaliselt, et teksti kood on sarnane sellega, mida kasutab uurija. (Samas, 218)

Ajalugu jõuab meieni tekstide vahendusel ning minevikku taasloovad tekstid võivad olla nii verbaalsed, visuaalsed, audiovisuaalsed kui materiaalsed. Sedakaudu on minevikukogemus vormitud ja piiratud teksti võimalustega, milles minevikku edastatakse, ükskõik, kas meedium (tekst) on trükitud leht, lausunud sõna, maal, foto või film (Rosenstone 2001: 59). On oluline, et ajalugu eksisteerib kõigis keeltes, mida kultuuri- ja meediakeskkond pakub ja kasutab, kuna see rikastab nii ajalugu kui ka inimest (Torop 2012: 41).

Selleks, et mõista ajaloo konstrueerimise viisi mingis tekstis on seega oluline uurida eri tasandite koode. Eelmine peatükk vaatles dokumentaalfilmi suhet reaalsusega ennekõike olevikulisena. Salvestiste tõetruudus sõltub sel juhul eelkõige sarnasusest maailmaga, mida silmaga nähakse ning on selles mõttes järele kontrollitav. Ajaloolise tekstiga kaasneb aga teadmine, et teos ise on ainus ligipääs minevikureaalsusele. Seega pole tegemist ainult taasesitusega vaid kättesaamatu maailma taasloomisega. Dokumentaal, mis püüab vahendada tõetruud ajaloolist maailma, paneb kokku tükid erinevatest autentsetest materjalidest, proovides seekaudu rekonstrueerida suuremat pilti ajaloolisest tegelikkusest. Ühest küljest toob see endaga kaasa kasutatud osade autentsuse küsimuse, need võivad olla erinevatest allikatest ning erinevates meediakeeltes. Teisalt muutub oluliseks terviku tõetruudus, mida mõjutab eelkõige autori roll ja kavatsus osi valides ning neid kombineerides.

2.2. Ajaloost kirjutamine

Üks võimalus ajalugu vahendada, on sellest kirjutada. Ajaloost kirjutavate žanrite näiteid võib tuua erinevaid: biograafia, päevik, muistis, kroonika, ajalooromaan, akadeemiline ajalookirjutus, ajalooõpik ning käsitlusi jätkub veel rohkesti. Need kõik vahendavad ajaloolisi sündmusi, kuid mõned kirjutised on aktsepteeritud kui tõesemad ja usaldusväärsemad tekstid minevikust kui teised. Fakti (nagu eespool mainitud, pole samastatav faktiga täpisteadustes) ja fiktsiooni eristamine on läbiv teemaatika ajaloo kirjutamisel. Võib-olla kõige sagedamini on nende vahekorra küsimus püstitatud ajalooromaani ja teadusliku ajalookirjutuse võrdluse kaudu, kuigi, nagu märgib Märt Väljataga, on see osa üldisemast küsimusest faktilise ja fiktsionaalse teksti või narratiivi vahekorra kohta (Väljataga 2013: 683).

Milles seisneb ajalooromaani ja teaduskirjutuse erinevus? Ilukirjutandus ja ajaloo teadus pöörduvad mineviku rekonstrueerimiseks samade allikate, minevikust meieni jõudnud tõendite poole. Ajalooline romaan leiab sarnaselt ajaloo teadusele allikatest andmeid, millega rõhutada rekonstruktsiooni reaalsusefekti. Kuna aga allikate tõlgendamiseks ja kombineerimiseks on hulgaliselt võimalusi, võivad samad allikad ajalooromaani autorit inspireerida laialt levinud lugu või sündmust loovalt või isegi alternatiivajalooliselt ümber interpreteerima. (Kreem 2013: 579)

Suurim erinevus allikate kasutamisel on see, et ajaloolased valivad käsitlemiseks teemasid, mille kohta on võimalikult palju allikaid, ehk võimalikult palju tõendeid. Kirjanikud seevastu innustuvad pigem tühjadest laikudest, mida oma nägemusega täita.

(Samas, 579) Ilukirjandus pakub võimalust astuda valdkonda, kuhu faktitruu ajaloolane ei pääse. Vähemalt mitte enne, kui on leitud uusi dokumente, uusi tõendeid. Seega on ajaloolasel ja ajaloo Belletristil vastandlik asend fakti ja fantaasia pingeväljas. Ajaloolane, kes serveerib oma hüpoteesi fakti pähe on luiskam. (Kross 1982b: 223-224 – viidatud Põldvee 2013: 657 kaudu) Peamine põhjus, miks ajalooromaan liigitub mitteteaduslikuks ja seega vähem usaldusväärseks, ongi asjaolu, et ta ei informeerigi lugejat piisavalt faktilise allikateabe ja autori fantaasia vahekorra ega näita kindla eristumist ebakindlast või juurdemõeldust (Kivimäe, 2005).

Ajalooromaani ja teadusliku ajalookirjutust võib eristada ka funktsiooni põhjal. Peeter Helme leiab, et ilukirjanduse nagu üldse kunsti eesmärk on rõhuda kõigepealt inimese tunnetele. See aga tähendab, et ajalooline ilukirjandus ei peagi püüdlema objektiivsete ja üldtunnustatud mineviku piltide ning kirjelduste loomise poole, vaid võib vahendada autori subjektiivseid nägemusi. (Helme 2009: 3) Žanri ülesannete erinevuse mõistmine mõjutab teoste retseptiooni, kuna kohatu on arvustada teoses neid iseloomulikke jooni, mis eristavad teda teistest loominguliikidest (Kivimäe, 2005). Ajalooliste romaanide panus on lisaks heale meelelahutusele äratada huvi ja suunata faktitruuma materjali juurde (Helme 2009: 4).

Marek Tamm toob õigest akadeemilisest ajalookirjutisest rääkides välja ajaloo tõeväärtuse konstrueerimise tehnikad. Selleks, et akadeemiline ajalookirjutis eristuks ilukirjandusest, peavad teosesse lõikuma teiste ajaloolaste ning ajalooallikate hääled. Üks põhjendus nende vajalikkusest on informatsiooni ülekontrollimise võimalus. Teine põhjendus on aga nende roll teksti tõeväärtuse näitamisel. Viited demonstreerivad, et ajalookirjutis on sõltuvuses teiste ajaloolaste töödest. Seega viite funktsioon pole ainult info edastamine, vaid pigem tõeväärtuse tagamine, viidetega saab ajaloolane justkui öelda, et kirjutatu pole tema väljamõeldis ning kes ei usu, võib ise lugeda. Samuti sisendavad viited lugejatesse lugupidamist ja suurendavad teksti autoriteetsust, kuna näitavad teadmisi, mis ajaloolasel on. (Tamm 1998: 56)

Teksti fragmendid või tsitaadid allikmaterjalidest omavad aga retoorilist rolli, kuna loovad lugejas tunde, et nad on ajaloolise tegelikkuse tunnistajaks. Seega loovad tsitaadid allikatest ning viited lisaks järelkontrolli võimalusele ka lugejates tegelikkuse efekti ning osa nende tõelisusest langeb narratiivile. (Tamm 1998: 56) Seega viited ja tsitaadid on õige ajalookirjutise tavad (reaalsuse tavad), mis suurendavad lugejate usaldust teose ja selle autori (ajaloolase) vastu ning annavad garantii, et tegemist on teadusliku ajalookirjutisega, mitte ilukirjanduse või mõne muu žanriga.

2.3. Ajaloo kujutamine

Sarnaselt kirjalikele tekstidele, vahendavad ajalugu ka audiovisuaalsed teosed. 1988. aastal lõi Hayden White võrdluseks historiograafiale historiofootia² (*historyphoty*) mõiste. Kui esimene on ajaloo kujutamine verbaalsete piltidega ja kirjalikus diskursuses, siis teine tähendab ajaloo kujutamist visuaalsete piltidega filmilises diskursuses. (White 2009 [1988]: 53) Historiofootia mõiste on leidnud laiemat kasutust ning ajaloo kujutamisest filmis on saanud ennast määratlev valdkond, mis muutub järjest aktuaalsemaks.

Kõigepealt võib küsida, kuidas defineerida ajaloolist filmi. Iga filmi (nii fiktsionaalset kui dokumentaalset) on võimalik vaadata ajaloolise filmina, kuna teos annab aimu sotsiaalsetest, poliitilistest ja kultuurilistest oludest, mis käsitletud ajastus valitsesid (Rosenstone 2001: 51). Selle lähenemise järgi ei ole oluline filmi temaatika või püstitatud küsimus, kuna kõikidest filmidest nagu ka teistest kultuuri artefaktidest saavad kunagi oma ajastut peegeldavad ajaloolised dokumendid (Rosentsone, Parvulescu 2013: 1).

Teisalt leitakse aina enam, et ajaloo kujutamine filmis on omaette žanr. Kõige laiemas plaanis kasutatakse ajaloo filmi mõistet kõikide filmide puhul, mis teadlikult asetavad oma tegevuse minevikku, ehk varasemasse aega, kui see, kus toimub filmi tootmine (Samas, 1). Leidub mitmeid täpsemaid viise, kuidas ajaloolist filmi defineeritakse või sarnaselt ajaloolisele kirjandusele alaliikideks jaotatakse. Robert Rosenstone ise jagab ajaloo filmid kolmeks: ajalugu kui draama, ajalugu kui dokument ja ajalugu kui eksperiment. Ajalugu kui draama jaotab ta omakorda kaheks: ajaloolistel inimestel, -sündmustel või -liikumistel põhinevad filmid ja fiktsionaalsete karakterite ning looga, kuid ajaloolises kontekstis toimuvad teosed. (Rosenstone 2001: 52-53)

Rosenstone peab vajalikuks eraldi välja tuua eksperimentaalsed ajaloolised filmid, mis võivad olla nii draama kui dokumentaalses vormis ning mõnikord kombineerivad neid kahte. Eksperimentaalsete ajaloo filmide ainuke ühisnimetaja on erinevus enamlevinud Hollywoodi filmidest, seda nii teemapüstituse kui ka maailma konstrueerimise viisilt. Kui fiktsionaalne ja dokumentaalne ajalooline film kasutavad filmimaailma loomiseks sama loogikat (narratiivsus, keskendumine indiviididele), siis eksperimentaalse filmi maailma loomisel kasutatakse teistsuguseid võtteid. (Samas, 57)

² Eesti keeles on historiofootia mõistet kasutanud näiteks Marek Tamm intervjuus Aviezer Tuckeriga. Kättesaadav: http://rahvusarhiiv.ra.ee/public/TUNA/Artiklid_Biblio/TammMarek_Ajalookirjutus_TUNA2012_3.pdf

Erinevad autorid nimetavad aga ajaloolise filmi alaliike vastavalt oma nägemusele ning sageli on sama termini erinev kasutus autori eelistusest. Mõne näitena võib tuua: eepiline film, sõjafilm, biograafiline film, ajalooline draama kui kostüümidraama jpt. Aegajalt võib ajaloolise filmi mõistestikku segadust tuua käsitus ajaloolistest filmidest, kui meediumi või žanri arengus olulistest (ajaloolistest) teostest, kuid siin on fookus juba hoopis mujal (Rosenstone 2013: 72).

Kuidas aga ajaloo kujutamisse suhtutakse? Ajaloolise filmi olemuse ja selle väärtuse ümber käivad arutelud puudutavad eelkõige küsimust, kas filmiline mineviku kujutamine on üldse võimalik. Üks esimestest, kes vastas sellele jaatavalt oli Marc Ferro, kes leidis, et mõned filmid annavad originaalse panuse sellesse, kuidas me minevikust aru saame. Debati teine külg, mis saab alguse Pierre Sorolinist, leiab aga, et iga ajalooline film on pigem peegeldus ajastust, mil see on tehtud, kui tõsine või kasulik käsitus minevikust. (Rosentsone, Parvulescu 2013: 3) Viimase arvamuse järgi leitakse, et ajaloolised filmid pole üldse minevikust, vaid olevikust, kuna ajaloolistel teemadel filmid on vaid mineviku ümbermõttestamine oleviku uskumuste, ideoloogiate ja konfliktide valguses. (Rosentsone 2013: 72)

Samuti on arusaam audiovisuaalse ajaloo kujutamise võimalikkusest tihedalt seotud ajaloolise kirjanduse ja –filmi suhtega. Kõigepealt võib vaadelda ajaloolist filmi (nii draamat kui dokumentaali) ajalookirjanduse ekraniseeringuna. Põhiküsimus on sellisel juhul, kas on võimalik tõlkida kirjalikku ajalugu audiovisuaalsesse keelde ilma sisuliste kadudeta ja ilma, et kaoks teose tõsiseltvõetavus, mis kirjalikus tekstis on tagatud allikate hindamise, kaalumise ja loogilise argumenteerimisega. (Rosenstone 2009 [1988]: 33) Kui lähtepunktiks on kirjaliku ajaloo ülemuslikkus audiovisuaalse suhtes ning arusaam, et ajaloofilm peab võimalikult palju sarnanema akadeemilisele ajalookirjutusele, on tulemuseks akadeemikute kahtlev suhtumine ajaloofilmidesse.

Teine võimalus on käsitleda ajaloolist filmi kui eraldiseisvat ajaloost mõtlemise laadi (Rosenstone 2013: 72), mis eeldab vastavalt kirjandusest erinevat ning visuaalsele keelele sobivamat ajaloo lugemisviisi. Näiteks kasutatakse koolitundides aina enam ajalooõpikute kõrval ajaloofilme. Rosenstone on üks neist, kes arvab, et ajaloofilmid, mis lisavad midagi laiemasse ajaloodiskursusesse annavad olulise panuse meie minevikust arusaamisesse (Samas, 1). Ta leiab, et nii ajaloolist kirjandust kui ka filmi peaks käsitlema samal põhimõttel, vaatama, mida teosed ütlevad mineviku kohta, mida nad kujutavad ning oleviku kohta, kus minevik on loodud (Samas, 73).

Suhtumist ajaloofilmidesse suunab paljuski küsimus filmitegijast kui ajaloolasest. Kui laialdased on filmitegija teadmised käsitletava teema kohta, eriti kui ajalooline film on vaid üksik ettevõtmine tema mitmekesiste huvide seas. Selleks, et anda teosele usutavust ja usaldusväarsust võivad ajaloolased panustada filmimeeskondades sisuliste nõuandjatena või ekraanil intervjueeritavate ekspertidena (“rääkivate peadena”). Nagu Desmond Bell välja toob, on filmitegemisse kaasatud teadlase ülesanne olla teose ajaloolise tõepärasuse käendaja (Bell 2011: 10). Ometi ei vähenda see akadeemikute muret, et ajaloolised filmid on nende kontrolli alt väljas. Film loob ajaloolise maailma, mis võib paljuski olla ebatäpne, kuid mis võib mõjuda suurele hulgale publikule. (Rosenstone 2001: 50) Nii võib teadustava järgi ekslik teos mängida suurt rolli mineviku kujutluse loomisel.

Ann Rigney põhjendab sellist protsessi esteetilise dimensiooni olulisusega kultuurimälu kujunemisel. Ebaautentsed minevikuversioonid võivad osutada kultuuris elujõulisemateks kui teosed, mis küll jäävad isiklikele mälestustele või arhiiviallikatele truuks, kuid pole esitatud piisavalt paelavas vormis. Toetudes historiograafia ja ilukirjanduse fakti ja fiktsionaalsuse põhisele eristusele näitab Rigney, et vabadus mõelda informatsiooni välja ning luua värvikaid karaktereid annab fiktsioonile paindlikkuse luua meeldejäävamaid lugusid. Narratiivsus on küll oluline ka faktipõhises ajalookirjutises, kuid eelkõige informatsiooni struktureerimise vahendina. Seega võib juhtuda, et faktidele kindlaks jäämine loob küll ajalooliselt autentsemaid, kuid samal ajal vähem meeldejäävamaid teoseid. (Rigney 2008: 347)

Lisaks esteetilisele dimensioonile kujuneb suhtumine teosesse vastuvõtja ettevalmistuse ja varasema seotuse põhjal valdkonnaga. Dirk Eitzeni selgituse kohaselt suhtuvad akadeemikud ja tavavaatajad ajaloolistesse filmidesse erinevalt, kuna pööravad tähelepanu teistsugustele aspektidele. Akadeemikud on enim huvitatud ajaloolisest keerukusest ja mitmekülgsusest. Sündmused peavad olema kujutatud erinevate nurkade alt ning lahti seletatult. Seda kõike ootavad ajaloolased sarnaselt akadeemilisele ajalookirjandusele ka ajaloolistelt filmidelt. Tavapublik otsib ajaloolistest filmidest aga eelkõige tugevat emotsionaalset elamust, näiteks esteetilist naudingut või gruppi kuulumise tunnet. (Eitzen 2005: 411) Faktid ehk informatsioon päriselust ning tunded on Eitzeni sõnul tavavaataja jaoks populaarsete ajalooliste filmide standardid, mille järgi teoseid hinnatakse. Samas võivad need standardid viia probleemini, kus ühe filmi puhul hakatakse uskuma, et teadmised päriselust toimunust on täielikud, kuigi valdavalt näitab teos vaid osa tõest, vaid mingit osa reaalsusest. (Samas, 414)

Veel üks põhjus, miks ajaloolisi filme vaadatakse, peitub nende võimes hoida mälestust elus. Eitzeni arvates nõuab rohkelt tähelepanu ülesanne, mida ajaloolised teosed tavapubliku arvates teevad: nad äratavad mineviku ellu. See on oluline ülesanne, isegi kui teosed ei käsitle minevikusündmusi akadeemiliselt, või kui nad edastavad teatud ideoloogiat, mida vaataja ei taju. (Eitzen 2005: 416) Populaarsed ajaloolised dokumentaalid aitavad ühendada meie kultuuri minevikuga ning näidata, et mälestused ei ole kogutavad objektid, vaid midagi aktiivset ja elavat. On tarvis teoseid, mis ei tegele niivõrd palju ajaloo enda kui sellega, kuidas inimesed mineviku sündmusi mäletavad ning seovad neid oma elu ja olevikuga. (Samas, 417)

Laiemalt seostub see küsimusega, kellel on õigus luua ajalugu. Võib-olla on mõistlik jagada ajaloo vahendamine ühiskonnas kaheks: akadeemikute teadusloome ühelt ja mitteakadeemikute panus ajaloo vahendamisse teiselt poolt (Bhatia 2006 - viidatud Torop 2012: 27 kaudu). Ajaloo vahendamine mitmekesiste ja üldarusaadavate tekstide kaudu aitab kindlustada nii individuaalset kui kollektiivset kultuuridentiteeti ja ühist ajaloomõistmist (Torop 2012: 22). Kahtlevad hoiakud ajaloofilmide kohta tulevad paljuski ajaloo käsitlemisest vaid teadusena kitsamas plaanis, mitte kui mineviku mõtestamisena laiemalt. Kui teaduslikud seisukohavõtted on õigustatud oma ala professionaalide poolt, siis huvi mineviku vastu puudutab kõiki.

2.4. Ajalooline dokumentaalfilm ja selle tõeväärtuse konstrueerimine

Kuna teatud viisil vahendatud ajalooline tegelikkus mõjub realistlikumalt kui teised, on teksti tõeväärtuse küsimus sarnaselt ajaloolisele kirjandusele asjakohane ka ajaloofilmide juures. Debatil iga – film kui oma ajastu peegel või ajaloofilm kui omaette žanr – võib lahti mõtestada ka dokumentaalfilmi seisukohast. Isegi kui filmitegemise ajastul käsitletakse kaasaegseid probleeme, omandavad teosed aja möödudes ajaloolise dokumentaali mõõtme, kuna need kajastavad oleviku suhtes minevikus eksisteerinud nähtusi ja probleeme.

Samas võib ka ajaloolist dokumentaali eristada muudest dokumentaalidest teemapüstituse järgi. Nii tegeleb ajalooline dokumentaal enda loomishetkest varasemasse aega jäävate küsimustega. Seda tehes kasutatakse dokumentaalile omaseid väljendusvahendeid ehk dokumentaali tavaid. Näiteks Rosenstone toob välja, et dokumentaalne ajalooline film kombineerib jutustaja, tunnistajad või eksperdid, hiljutised kaadrid ajaloolistest paikadest ning vanad materjalid nagu fotod, artefaktid, maalid, graafikud,

ajalehed ja ajakirjad. Erinevatest ajastutest pärit materjalide segamisega – arhiivipildid minevikust ja “rääkivad pead olevikust” – avavad dokumentaalid akna kahte (või rohkemasse) tegelikkusse. (Rosenstone 2001: 53-54)

Fakti ja fiktsionaalsuse eristamine on ajaloo audiovisuaalses kujutamises sama oluline kui kirjalikes žanrites. Hoolimata sellest, milline on ajaloolaste seisukoht ajalookirjanduse ja –filmide vahekorra üldiselt, valitseb Belli sõnul enamasti üksmeel selles osas, et ajaloolaste usaldamatus on suurem fiktsionaalsete ajaloo filmi alaliikide (näiteks romantiline- või eepiline ajalooline film) suhtes. Pigem tunnustatakse tõlgendavas (*expository*) laadis dokumentaale kui loomingulise lähenemisega teoseid. (Bell 2011: 8-9) Tõenäoliselt suhtuvad ka tavavaatajad dokumentaalsetesse ajaloolistesse filmidesse tõsiseltvõetavamalt kui fiktsionaalsetesse.

Kõigepealt peitub sellise usalduse põhjus dokumentaali erilises suhtes reaalsusega. Nagu alapeatükis 1.1. arutletud, on dokumentaalil eripärane suhe reaalsusega ning dokumentaalfilmi ruum on tajutav teisiti kui fiktsionaalse teose oma. See annab eelduse, et dokumentaali žanris ajaloo filmi tajutakse teisiti kui kostüümidraamat. Teine põhjus on vaatajate usaldus dokumentaali žanri vastu, uskumus, et publikule näidatakse, mida talle on lubatud, ehk päriselu. Siin on oluline ülesanne dokumentaali tavadel, mis tagavad teose usaldusväarsuse. Kuigi dokumentaali tavad on usaldusväärse teksti suunistena teemapüstitusest sõltumatud (nagu ka viited teistele autoritele pole akadeemilise ajalookirjutise omand), saavad minevikust rääkiva dokumentaali puhul neist ajaloolise tõeväärtuse loomise vahendid.

Dokumentaali tavaid saab siin võrrelda viidetega teistele ajaloolastele ja tsitaatidega allikmaterjalidest, mis garanteerivad teksti ajaloolist usaldusväarsust akadeemilises ajalookirjutuses. Näiteks dokumentaali tõlgendavast laadist alguse saanud kõiketeadev jutustaja, kes umbisikuliselt ja objektiivselt sündmuse hinnates visuaalse poole helilisele allutab, on aja jooksul kujunenud autoriteetsuse ja usutavuse sümboliks laiemas tähenduses (Fox 2010: 232). Samuti funktsioneerivad tõeväärtuse loojatena tunnistajate või teadlastega tehtud intervjuud ning visuaalsed arhiivimaterjalid, mis peaksid minevikku näitama autentsel kujul (aken minevikku). Need elemendid loovad tegelikkuse efekti ajaloolises dokumentaalfilmis.

Sara Jones jagab ajaloolise autentsuse konstrueerimise vahendid kaheks (Jones 2012: 196).

1. Esimene laad põhineb referentsiaalsel seosel minevikuga. Selle laadi hulka kuuluvad tunnistajad (intervjueeritavad), kes on ise ajaloolises sündmuses osalenud või seda pealt näinud, originaalsed objektid nagu fotod ja salvestised

ning auraatilised paigad (ajaloolised sündmuspaigad, mida filmimise käigus uuesti külastatakse). Peamine fookus on objektidel kui mineviku esindajatel.

2. Teine viis autentsust konstrueerida on luua ehtsat kogemust või ehedaid emotsioone. Selleks kasutatakse koopiaid ja taaslavastusi, mis ei ole originaalsed materjalid minevikust, kuid mis loovad usutavuse ja autentsuse tunde. Rõhuasetus on sel juhul subjektil, tema tunnetel ja elul. (Jones 2012: 196)

Autentsuse loomise viisid pole teineteisest lahutatud, kuna näiteks tunnistajate kaasamisel, mis loob indeksiaalset suhet minevikuga, võib olla oluline roll ka emotsioonide loomisel.

Lisaks saab eraldi rääkida kolmandast autentsuse konstrueerimise viisist, mis põhineb sotsiaalsel protsessil, produktsiooni ja teose vastuvõtu vahelisel interaktsioonil. Siin muutub oluliseks teose institutsionaalne kuuluvus ning žanr, milles teost reklaamitakse. Taas tuleb välja, et rõhutakse vastuvõtja usaldusele ja valmidusele interpreteerida teost žanris, millega see on sildistatud. (Samas, 197)

Dokumentaalsed kasutavad erinevalt fiktsionaalsetest filmidest pigem indeksiaalsusel põhinevaid konventsioone. Seda kinnitab originaalsete pildi- ja videomaterjalide ning artefaktide sagedane kaasamine dokumentaalidesse. Ometi võivad ka dokumentaalsed filmid rõhuda vaataja reaktsioonile ja emotsioonidele ning seda taaslavastuste abil. Taaslavastused on metafoorsed koopiaid minevikust ning neid tunnetatakse autentsetena, hoolimata asjaolust, et nad pole originaalsed salvestised minevikust. Kuna filmitegijad saavad rekonstruktsioonides kasutada autentsuse markereid nagu soovitud perioodist pärit riie ja objektid, tehnilised iseärasused nagu must-valged või seepia toonides kaadrid, värisev kaamerapilt, jmt, võib juhtuda, et vaataja ei suuda rekonstruktsioone originaalsetest salvestistest eristada. (Samas, 204) Kõrvalmärkusena võib autentsuse loomise näiteks kirjandusest tuua kirjeldatud perioodile omase keelekasutuse.

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen on autentsuse markereid (nimetades neid modaalsuse markeriteks) põhjalikumalt käsitlenud. Nad jagavad modaalsuse markerid, mis aitavad hinnata pildi realistlikkust ja tõeväärtust, suurematesse gruppidesse. Need on värvimarkerid (värvi küllastus, erinemine ja modulatsioon), kontekst (kuhu sekka võib arvata Jones'i nimetatud ajastutruu riie ja objektid), kujutamine (mis kulgeb detailirohkuse ja abstraktsuse vahel), sügavus (kasutatud perspektiiv), valgustus (valguse ja varjude vahekord) ja heledus (heleduse erinevad astmed). (Kress, Leeuwen 2006: 162)

Modaalsuse markerid toimivad skaalal, kus ühes otsas hinnatav tunnus täiesti puudub, teises on liialt ülevõimendatud, et realistlikult mõjuda. Kõige kõrgema modaalsuse annab

seega paiknemine skaala keskel. Kress ja Leeuwen toovad näiteid erinevatest süsteemidest, mille raames realistlikkust hinnata, see mis mõjub realistlikult naturalistliku standardi järgi ei ole seda tehnilise standardi seisukohast. Modaalsuse markerid on autorid loonud visuaali hindamiseks just naturalistliku standardi põhjal, kus realistlikkus sõltub sarnasusest objekti esitise ja oma silmaga nähtava vahel. (Samas, 163) Analüüsid visuaalset teksti nende markerite järgi, saab aimu sõnumi reaalsusmodaalsusest ehk selle usutavusest ja usaldusväärsest (Samas, 154). Teadmine, kas suhtuda sõnumisse tõsiselt või ettevaatlikult on aga nii verbaalse kui ka visuaalse kommunikatsiooni juures äärmiselt oluline.

Järgnevalt võib vaadelda audiovisuaalse ajaloolise teose tõeväärtuse loomise peamisi vahendeid täpsemalt. Kolm peamist väljendusvahendit, mida on kasutatud ka analüüsitava filmi “Disko ja tuumasõda” ülesehitusel on: arhiivimaterjalid, kommentaar ja taaslavastus. Jonesi järgi kuuluvad need erinevatesse ajaloolise autentsuse loomise tüüpidesse. Kressi ja van Leeuweni järgi on arhiivimaterjalidel ja taaslavastusel erinev reaalsusmodaalsus ehk erinev tõeväärtus.

(a) Arhiivimaterjalid

Peamine küsimus arhiivimaterjalide kasutamisel dokumentaalfilmis on Belli sõnul järgmine: kas käsitleda pildilist arhiivimaterjali kui ajaloolist tõendit või kui narratiivi elementi. Arhiivimaterjalide fotograafilise pildi (nii seisva kui liikuva) indeksiaalne iseloom peaks justkui tagama dokumentaali faktilisuse nõude. Fotograafiline pilt on tõestus kaamera viibimisest ajaloolise sündmuse juures pildi tegemise hetkel. (Bell 2011: 14-15) Fotograafilist pilti on visuaalse tõendina kasutatud juba 19. sajandi teisest poolest, mis on arvestatav panus eeldusesse dokumentaalist kui tegelikkuse ausast vahendajast (Navarro, Spence 2011: 39). Lähtudes Sara Jonesist on arhiivimaterjalid enim levinud näide indeksiaalsetest ajaloolise autentsuse konstrueerimise vahenditest (Jones 2012: 200). Ometi on fotograafilise pildi vankumatu tõeväide vaieldav kahel põhjusel, esmalt tänapäevase digitaliseerumise ja fototöötlusprogrammide leviku tõttu, teisalt fotograafiat saatva kaamera vaatepunkti küsimuse pärast. (Bell 2011: 15)

Kui aga siiski eeldada, et kasutatud on autentseid materjale, muutub oluliseks hoopis nende kontekstualiseerimise küsimus. Bruzzi leiab, et audiovisuaalsete arhiivimaterjalide kasutamisel dokumentaalsetes filmides on kõige olulisem materjali ajaloolise referendi ja materjali tõlgendamise vahekord. Ka kõige ausam ja objektiivsem “toomaterjal”, mis

sündmusest võib olla, näiteks juhuslikult kaamera või mobiiltelefoniga filmitud koduvideo, pole ajaloolise tõendusmaterjalina piisav. Ükski mitte-fiktsionaalne pilt ei paku ajaloolisele sündmusele, mida ta küll autentselt kajastab, konteksti ega seletust. Samuti ei võimalda selline juhuslik salvestis öelda midagi sündmuse motiivide ega põhjuste kohta. See aga võimaldab materjaliga manipuleerida ning kasutada seda mitmete üksteisele vastukäivate versioonide tõendusmaterjalina. (Bruzzi 2006: 20-21)

Paula Rabinowitz läheneb küsimusele veel julgemalt, öeldes, et pildid on rumalad, nende tähendus konstrueeritakse tõlgenduste võrgustiku kaudu, mis piltidele heli, montaaži, konteksti ja narratiiviga antakse (Rabinowitz 1993: 120). Seega pole küsimus asjaolus, kas arhiivimaterjal, mida kasutatakse on reaalne või võltsitud, vaid milline on viis, kuidas materjale kasutatakse, millist lugu või versiooni nad toetavad. Nagu ka erinevad kirjanduslikud teosed (ajalooromaan, akadeemiline ajalookirjutis) kasutavad algmaterjalina samu allikaid.

Kuna arhiivimaterjal üksinda on küll autentne, kuid puudulik, kasutatakse seda dokumentaalsetes filmides harva muutmata kujul ning ilma seletusteta. Esimene arhiivimaterjalide kasutamise viis on täiendada nendega teisi elemente nagu jutustaja ja intervjuud, illustreerides sel moel sündmusi, millest räägitakse. Niisugune kasutusviis ei eelda arhiivimaterjalides kahtlemist ja materjali päritolu kohta küsimuste esitamist, vaid visuaali neelamist laiemal narratiivi osana. Sellistes filmides on sõnaline pool (jutustaja, intervjuueeritavad, ekspertide hinnangud) visuaali suhtes ülemuslik, kommentaar juhib ja suunab vaatajaid ning nende reaktsiooni nähtule. (Bruzzi 2006: 37)

Teisel juhul on eesmärk kasutada arhiivimaterjale kriitiliselt, poleemiliselt, ajaloolise argumendi või debati osana ning sel juhul muutub oluliseks materjali päritolu. Arhiivimaterjalide kriitiline ja poleemiline kasutamine tuleb ringvaate ja dokumentaali eristamisest, millest esimene ainult vahendab sündmusi, teise ülesanne on aga tagada struktuur ja tähendus. Seega ei ole dokumentaali – struktureeritud ja motiveeritud mitte-fiktsionaalse teose – ülesanne anda algmaterjali edasi nii puhtalt kui võimalik. Seda juba teevad ringvaated ning amatöörfilmid ja juhuslikult salvestatud videod. Dokumentaalfilmi ülesanne on salvestised ja pildid tähenduslikuks tervikuks siduda ning tervikteose loomiseks on seetõttu filmitegija kunstiline ja kriitiline lähenemine lausa vajalik. (Samas, 27)

Ka kriitiliselt kasutades on pildimaterjali funktsioon illustratiivne, kuid sõna ja pildi vahekord on siin kaudne, kunstlik või leiutatud. Üks sellise arhiivimaterjalide kasutamise põhjus on, et alati pole kujutatavast ajaloosündmusest video- ega pildimaterjali, millega sõnalist kirjeldust toetada ja illustreerida. Seega võetakse kasutusele suvalised arhiivipildid,

mis annavad teemast umbkaudse kujutluse. Nii saavad pildid ja fotod uue ning täpse, kuid samas põgusa tähenduse, mis võib, kuid ei pruugi kattuda pildi originaalse tähendusega. (Bruzzi 2006: 38)

Üldiste (ja suvaliste) arhiivipiltide kasutamine aitab publikuni viia emotsioone, mida tunnistajate intervjuud või ekspertide arutlused äratavad. Fotod ei esita publikule mitte konkreetset intervjuueeritavat ennast, vaid traumat ja potentsiaalset emotsionaalset efekti, mida tema jutt äratav. Näiteks, kui intervjuud illustreeritakse fotoga nutvast naisest, pole teada, kas foto tegemise hetkel põhjustas naise pisarad sama teema, mida intervjuu käsitleb. Sama pildimaterjali võidakse taaskasutada ja esitada mõne teise loo või situatsiooni illustreerimiseks. (Samas, 38)

Visuaalse materjali kontekstualiseerimise ja dekontekstualiseerimise küsimuse hea näide on Lev Kulešovi eksperimendid, mis näitasid, et tänu montaažile saab seosetuid pildikatkeid tähenduslikeks tervikuteks ühendada ning kutsuda esile üksikkaadritest kaugemale ulatuvaid seoseid ja tundeid. Kulešovi efekti nime all tuntuks saanud eksperimentide käigus kõrvutas ta sama kaadrit näitleja Ivan Mozzuhhinist rea mitmesuguste kaadritega, tekitades vaatajates nii erinevaid tundevärvinguid. Seeläbi tõestas ta, et vaataja reaktsiooni ei loo mitte reaalsus, vaid pigem teatud filmivõttestik. (Stam 2011: 49)

Originaalne visuaalne materjal on võimalik panna toimima uude konteksti, kus selle mõte muutub algupärasega võrreldes täiesti teiseks. Konnotatsioonide loomiseks kombineeritakse pilte omavahel ja teiste elementidega (kommentaari, pealkirjad). Nii tekib teoses vahekord arhiivimaterjalide enda originaalse tähenduse ja nende taaskasutamisel loodud tähenduse vahel. Sellisel juhul omandavad olulise rolli elemendid nagu näiteks vahepealkirjad, mis pildiga kõrvutatult võivad viidata hoopis teisele tähendusele kui materjal ise edasi annaks. (Bruzzi 2006: 38) Nii on võimalik luua originaalse video- ja pildimaterjali abil filmitegija soovitud narratiivi ja ideoloogiaga teoseid. See on idee, mida Bell nimetab arhiivimaterjalide kasutamiseks narratiivse elemendina. Ta lisab, et arhiivimaterjalid on sama palju seotud mälu kui ajaloo ja suhtes mälu on foto katkendlik pilt minevikust. (Bell 2011: 15)

(b) Jutustaja

Audiovisuaalses teoses on sõna mõju pildi üle suur, kuid aeg-ajalt alahinnatud. Teksti lisatud väärtus suunab, mida pildil näeme ja tähele paneme väga tugevasti. Arhiivimaterjalide võimetus üksinda toimida näitab kommentaari rolli dokumentaalis. Traditsiooniliselt võib jutustaja kaasamisel olla kaks struktureerivat võimalust. Esimesel juhul aitab kommentaar

mõista muidu arusaamatuks jäävat pildimontaaži. Teisel juhul on kommentaar mõjutav tööriist. (Bruzzi 2006: 52-53) Sageli peetakse jutustajat dokumentaalfilmi visuaali puhtuse ja autentsuse lõhkujaks, kuna jutustaja abil on filmitegijal kõige lihtsam vaatajale öelda, mida ta peaks mõtlema. Parim näide sellest on algselt dokumentaali tõlgendavas laadis kasutatud ekstra-diegeetiline kõiketeadvas stiilis ja objektiivne jutustaja. Kõiketeadva jutustaja kaasamine tuli arusaamast, et dokumentaal peab publikut harima ning filmitegija leidis end õpetaja rollist (võrdlus filmitegijast kui ajaloolasest). (Samas, 50-51)

Roland Barthes'i sõnul on see eriline vorm lausuja (ajaloolase, jutustaja, filmitegija) rollist tekstis, kus lausuja tahab oma tekstist lahkuda ning seetõttu puuduvad temast igasugused märgid. Ajalootekstis tundub, nagu jutustaks ajalugu ennast ise. Selline nähtus seostub objektiivsusega (nii ajaloodiskursuses kui ka realistlikes romaanides), millesse lausuja justkui kunagi ei sekku. Tegelikult eemaldab lausuja sel viisil küll oma emotsionaalse isiku, ent asendab selle objektiivse isikuga. Sellist nähtust nimetab Barthes referentsiaalsuse illusiooniks kõnes, kuna ajaloolane laseb siin väidetavalt rääkida vaid referendil. (Barthes 2002: 91)

Nii on kõiketeadva jutustaja kasutamine autoriteetsuse ja usaldusväarsuse loomise vahend, kuna mõjub tänu referentsiaalsuse illusioonile objektiivselt, justkui poleks protsessi kaasatud subjekti. Samuti nagu visuaalsete arhiivimaterjalide kasutamine teoses peaks tagama usaldusväarsuse nende referentsiaalsuse kaudu, mille taustal võib omakorda näha usku fotograafilise pildi kui kõige objektiivsema visuaali usaldusväarsusesse, kuna mehaaniline jäljendamine on vabastatud subjekti mõjutustest.

Ometi pole kõiketeadev jutustaja ainuvariant, mida dokumentaalides kasutatakse. Üks võimalus on subjektiivse kommentaari sissetoomine, mis vastandub jutustajale kui visuaalsest poolest eraldiseisvale elemendile. Jeffrey Youdelman meenutab 1930ndatel ja 40ndatel tehtud dokumentaalfilme, kus kommentaari stiil polnud objektiivne ja autoriteetne vaid poeetiline ja lüüriline, identifitseerudes inimeste kannatustega. Samuti kasutati kommentaarides kollektiivset häält (Youdelman 2005: 398). Tihti on jutustajaks valge, anonüümse mehe hääl, seega annavad filmile hoopis teise tooni ironiline kommentaar ning naishäälne jutustaja (Bruzzi 2006: 64). Eelnevale objektiivsuse taotlusele vastukaaluks toob Barthes Jakobsonile toetudes välja lausuja erijuhtumi ajaloodiskursuses, kus lausuja on ühtlasi osaline protsessis. Nii saab ajaloolane, kes sündmuse toimudes oli üks tegelastest, selle jutustajaks (Barthes 2002: 92). Selline võtte on iseloomulik ka analüüsitavas filmis.

Kui vaadelda kommentaari mõjutava tööriistana, ei ole õige võrdsustada mõjutamist võltsimisega. Film võib olla väga veenev ilma fakte painutamata. Arusaamale kommentaarist

kui autentsuse lõhkujast võib aga läheneda hoopis nii, et kui ükski teos ei suuda näidata tõe muutmata kujul, on tarvis mõista, milles loominguilisus või tõe konstrueerimine seisneb. Kommentaar on kõige avatum ja selgem viis seda näidata. (Bruzzi 2006: 56-57)

Kommentaari stiilist pole vähem tähtis selle sisu. Küsimused nagu kes peaks kommentaari kirjutama, kuidas peaks see filmiga suhestuma, kellele olema adresseeritud ja mida sisaldama on dokumentaalfilmi jaoks keskse tähendusega. Jerry Kuehl toob välja, et kommentaari kirjutades tuleb leida tasakaal selle pikkuse ja informatsiooni rohkuse vahel. Kui kommentaar on liiga sisutihe, võib teos muutuda publikule informeeriva asemel eemalepeletavaks ning teadmiste vastuvõtmise asemel lülitab vaataja ennast välja (Kuehl 2005: 372). Seega peab kommentaari kirjutades hoolega valima, mida öelda ning mida välja jätta. Informatsiooni rohkuses aitab valikut teha teadmine, et ajaloolised dokumentaalfilmid ei eksisteeri vaakumis ning on väga ebatõenäoline, et konkreetset teemat puudutav film jääb ainukeseks. (Kuehl 2005: 375)

Lisaks jutustajale kasutatakse dokumentaalides tihti intervjuusid. Need järgivad sageli sissekujunenud mustrit: staatiline kaamera, mis on asetatud filmitavast veidi vasakule või paremale ja portreega illustreeritud intervjueritav lihtsas intervjuu situatsioonis. Tulemuseks on tõsimeelne ja arukas stseen, mis sisendab usaldusväärust. Tegemist on dokumentaali tavaga, mida ollakse harjutud selle žanriga seostama ja mis tänu sellele lisab teosele autentsuse muljet. (Navarro, Spence 2011: 24)

Intervjuu võib toimida kui tunnistus ning olla sel juhul nagu visuaalne materjalgi killuke minevikust. Intervjuud annavad hääle filmisubjektidele, kummutades nii mulje, et jutustaja surub subjektide hääle alla. Samas toonitab Rabinowitz, et kuigi intervjueritavatel on ekraanil suur autoriteet ning nende jutt on väga informatiivne, saavad nad ometi edastada ainult osalist tõe. Nende seletused võivad olla osalised, katkendlikud ja mõnikord, kas tahtlikult või mitte, eksitavad. Eriti oluline on seda meeles pidada poliitilistes dokumentaalides. (Rabinowitz 1993: 134) Enamasti oodatakse ja eeldatakse, et vaataja samastab ennast tunnistaja vaatepunktiga, kuid see ei pea alati nii olema. Näiteks dokumentaalides, kus tunnistajad on ebausaldusväärsed ning kus kõikiteadva jutustaja abil hoopis tõrjutakse võimalust, et publik näeb maailma intervjueritavate vaatevinklist. (Jones 2012: 203)

Intervjuud täidavad lähtudes Jonesi ajaloolise autentsuse loomise viisidest nii indeksiaalset kui emotsionaalset funktsiooni. Kuigi tunnistajad täidavad mineviku sündmuse tõendaja rolli on jutustamisel emotsioonidel, mis meenutamisega kaasnevad, vaatajale suur mõju. Lisaks on intervjueritavate puhul määrav see, mida Jay David Bolter ja Richard

Grusin nimetavad vahetuseks, immediaalsuseks. Publik kogeb intervjueeritava juttu kui autentset, kuna talle jäetakse mulje justkui jälgiks ta vahendamata, harjutamata ja esinemiseta ajaloolist tunnistust, millele tal on privilegeritud juurdepääs. (Jones 2012: 198) (Auto)biograafilistes filmides toimib inimese originaalne hääl autentsuse loojana, olles samasugune dokument nagu visuaalne arhiivimaterjal. Samalaadselt “mineviku häälena”, mõjub kõigi videosalvestiste originaalne heli.

(c) Taaslavastus

Taaslavastus, mida Jones nimetab autentsete emotsioonide loomise vahendiks, on tõeväärtuse loomise elemendina kõige vaieldavam. Taaslavastus on väga lähedalt seotud alapeatükis 1.2.1 kirjeldatud draama-dokumentaali tüüpi teostega, kuid dokumentaali elemendina saab rääkida eelkõige draama kasutamisest mikrotasandil, ehk (taas)lavastatud lõikude sisse toomisest dokumentaalfilmi. On üks asi, kui lavastust kasutatakse teatud momentide visualiseerimiseks, hoopis teine, kui terve teos on näitlejatega lavastus. Kui minna veel täpsemaks, saab eristada lavastust ja taaslavastust ehk rekonstruktsiooni, kuigi filmis võib nende eristamine olla keerukas.

Rekonstruktsiooni kasutamine arhiivifotode ja -salvestiste täiendava materjalina või nende aseainena on viimase kümnendi suuremaid muutusi dokumentaalfilmide tegemises (Bruzzi 2006: 43). Taaslavastuse kasutuselevõtu esialgne põhjus peitus soovis näidata publikule sündmusi, millest autentne visuaalne materjal puudus (näiteks kui pildimaterjal puudus filmimisraskuste tõttu, või kui sooviti visualiseerida mälestusi, inimese mõttemaailma), või polnud sellele võimalik ligi pääseda (näiteks kinnised arhiivid). Kuna visuaalse materjali puudumine oleks jätnud mitmed olulised küsimused vastuseta, hakati alternatiivina kasutama (taas)lavastusi. Aja jooksul on nende kasutamise põhjus muutunud, näiteks sündmuspaikade juurdepääsuprobleemid on tänu kergemale ja väiksemale filmimistehnoloogiale paljuski lahenenud. Rekonstruktsiooni kasutamist jätkatakse aga sageli hoopis teisel põhjusel, nimelt annab see filmitegijatele võimaluse tõmmata soovitud sündmustele suuremat kaalu ja mõju kui see originaalsete materjalide puhul ehk võimalik oleks. (Kilborn; Izod 1997: 140)

Kuigi rekonstruktsiooni peetakse üheks tõe painutamise viisiks, ei pruugi draama kasutamine mitte-fiktsionaalses filmis ometi tähendada, et teos tuleb automaatselt fiktsionaalsete hulka ümber liigitada. Autentse materjali segamine rekonstruktsiooniga dokumentaalfilmis peaks vaatajale mõjuma teistmoodi kui samasugune piiride segunemine fiktsionaalses teoses. Seda eelkõige kuna dokumentaali ruum on tajutav erinevalt fiktsionaalse

teose omast. Seetõttu peaks dokumentaalfilmis kasutatud taaslavastus mõjuma teisiti kui näiteks draama-dokumentaali tüüpi filmid. (Bruzzi 2006: 43-44)

Kriitika, et (taas)lavastust on teostes (näiteks dokuseepides) kasutatud viisil, mis ei võimalda vaatajal seda autentsest materjalist eristada on viinud selleni, et lavastatud osade kasutamine dokumentaalis tuleb selgelt arusaadavaks teha. Äärmuslik võtte selleks on sõna “rekonstruktsioon” näitamine vastava stseeni ajal. Kuna see lõhub filmimaailma terviklikust, rõhutatakse sagedamini lavastatud lõikude eristumist autentsest materjalist stilistiliselt, näiteks aegluubis tegevuse või ülisuure plaani kasutamisega. Lavastuslikkust saab rõhutada ka sisuliselt, näiteks kui tegelaste jutust pole võimalik aru saada, näidates nii pildi illustratiivsust, mitte sisulist funktsiooni. (Bruzzi 2006: 44)

Omaette rekonstruktsiooni kasutusvaldkond on usutavate, kuid hüpoteetiliste ajalooliste stseenide loomine. Näiteks filmid dinosaurustest või stseenid Vana-Egiptuse elust. Rekonstruktsioon peaks sel juhul näitama, kuidas uuritaval perioodil asjad toimusid ja välja nägid, millised karakterid ja sündmused võisid eksisteerida. Taaslavastuse miinusena leiab Bruzzi, et sageli on selle kasutamine tarbetu, näiteks kui intervjuueeritavate elavat jutustust täiendab piisavalt palju arhiivimaterjale ja rekonstruktsioon teosele midagi juurde ei anna. Sama funktsiooni täitvate arhiivimaterjalide ja rekonstruktsioonide kõrvuti kasutamine lisab harva uusi vaatepunkte. (Bruzzi 2006: 45) Bell toob välja veel ühe olulise (taas)lavastusega kaasneva probleemi. Nimelt on dokumentaal oma kokkuleppes publikuga lubanud kujutada päris maailma, mitte fiktsionaalset konstruktsiooni mingisugusest diegeetilisest filmimaailmast. (Bell 2011: 10) Taaslavastus aga seda nõuet ei täida.

2.6. Lappteos

Eelmises peatükis sai välja toodud, et arhiivimaterjalide kasutamisel on laias laastus kaks võimalust: illustratiivne ja kriitiline. Arhiivimaterjalide kriitilise kasutamise alguseks võib lugeda Nõukogude filmitegija Esther (Esfir) Shubi poolt 1920ndatel loodud lappteoseid³ ehk dokumentaale, mis on konstrueeritud peaaegu täielikult arhiivimaterjalidest. Oma kolmes esimeses filmis rekonstrueeris ta Vene ajalugu, toimetades kokku lõigud varasematest ringvaadetest, koduvideotest ja teistest visuaalsetest materjalidest. Näiteks kõrvutas ta kaadreid kaunilt riides aristokraatidest ja rasket tööd tegevatest töölistest. Samuti kasutas

³ Inglisekeelne mõiste *compilation film* on Robert Stami *Filmiteooria* eestinduses tõlgitud kompilatsioonfilmilina. Lappteos on käesoleva töö autori pakutud mõiste.

Shub piltide identifitseerimiseks ja neile emotsionaalse, sageli iroonilise värvingu andmiseks vahepealkirju. (McLane 2012: 49)

Kuigi lappteoseid oli tehtud ka varem, olid need vaid pealkirjadega ühendatud filmikaadrid. Shub lisas filmidele narratiivsuse ja kasutas loomingulist montaažitehnikat, mida ta Dziga Vertovilt ja Sergei Eisensteinilt oli õppinud. Teoste võlu peitub paljuski asjaolus, et kuigi Shub avaldas filmides selgelt enda arvamust, ei moondanud ta valitud materjali autentset muljet. Kuigi Shubi filmid olid selgelt kallutatud, paistab fotodelt välja pildistatute inimlikkus, hoolimata nende kuulumisest poliitilisse vastaspoolde. Shubi filmid tõmbasid tähelepanu arhiivi video- ja fotomaterjalide kultuurilisele väärtusele ning filmiarhiivi vajalikkusele. (McLane 2012: 49) Veel peetakse lappteose žanri olulisteks teosteks Emilio De Antonio filme, kus autor on kollaaži meetodil kombineeritud arhiivimaterjalidele lisanud ka intervjuud. Mõnel juhul käsitletakse lappteost mitte ainuüksi arhiivimaterjalide kombinatsioonina vaid kui arhiivimaterjalide ja värskest filmitu ühendamist (De Jong 2012: 112).

Bell väidab, et lappteose tüüpi, st leitud audiovisuaalset materjali kasutavad filmid ei pretendeeri soovile pakkuda vaatajale vahetut indeksiaalset sidet minevikuga nagu see fotograafilise pildi puhul olla võiks. Lappteoses on pildid segi aetud ning arhiivimaterjali suhe ajaloolisesse sündmusesse on pigem figuratiivne kui referentsiaalne. Leitud materjalidest kombineeritud film paikneb kusagil dokumentaali ja fiktsionaalse esitise vahel ning peaks sel moel pakkuma kriitilise tõlgenduse ajaloost ja selle allikatest. (Bell 2011: 17) Nii paigutub lappteos fiktsionaalsuse ja dokumentaalsusega mängivate žanrite hulka.

Nagu mainitud, on lappteose puhul oluline, kuidas autentset materjalid tervikuks kokku on seotud. Autentne pilt võib uude konteksti paigutamise käigus olla võtmeks hoopis teistsugusele tõlgendusele kui pildi tegemise hetkel originaalselt kavatseti. Samuti suunavad materjalide tähendust nendega kõrvutatud elemendid.

Lappteose mõistet võib aga laiendada kaugemale ainult arhiivimaterjalide kasutamisest ning mõtestada lappteosena filmi, mis ühendab erineva modaalsusega elemente. Nii on kõigepealt oluline idee visuaalsetest arhiivimaterjalidest, millel on referentsiaalne suhe minevikuga ning mis peaksid tänu kaamera ja maailma vahelisele objektiivsele vahendamata suhtele näitama minevikku nii nagu see oli. Ometi muutub samade arhiivimaterjalide kasutamisel tähelepanuväärseks nende dekontekstualiseerimine ning uues kontekstis ülevahendamine, mis ei muuda pildil kujutatud, küll aga selle tõlgendust.

Kui teos kombineerib lisaks arhiivimaterjalidele erineva modaalsusega tekstilõike, muutub oluliseks mitte ainult arhiivisalvestiste roll vaid, kuidas ja mis suunas kõik erineva

modaalsusega osad ühe terviktähenduse loomiseks tööle hakkavad. Näiteks võib lavastatud osa puhul välja tuua Bruzzi märkuse, et mõne dramatiseeritud lõigu kasutamise tõttu ei pea teost veel faktilisest ümber fiktsionaalseks määratlema. Intervjuude roll seejuures on kinnitada teiste väljendusvahendite poolt edastatu usaldusväärust. Selles osas toimivad nad kui viited algmaterjalidele ajalookirjutises. Teose kui terviku usaldusväärusena tajumine oleneb viisist, mil moel erineva modaalsusega osad tekstis tööle on pandud.

Lisaks arhiivimaterjalide dekontekstualiseerimisele ja rekontekstualiseerimisele saab lappteose mehhanisme iseloomustada Bolteri ja Grusini ülevahendamise teooria kaudu. Raamatus *Remediation* (2000) räägivad nad meedias levinud võttest – ülevahendamisest. Ülevahendamise kaks vastandlikku külge on vahetus ehk immediaalsus ja ülivahendatus, mis näitavad, et meie kultuur soovib üheaegselt nii kaotada kõik jäljed vahendamisest kui ka mitmekordistada oma meediume. See vahekord aitab mõista, kuidas üks meedium taas- või uuesti kasutab nii oma eelkäijaid kui teisi meediume ühiskonnas. (Bolter, Grusin 2000: 19)

Ülevahendamine – ühe meediumi esitamine teises meediumis – on digitaalmeedia iseloomulik joon. Bolter ja Grusin leiavad, et ühe meediumi omandi teises taasesitamine on kultuuris laialt levinud. Näiteks võib tuua ekraniseeringud, millest mõned käsitlevad laenatud sisu vabalt, teised tõetriult, panustades ka võttepaikade loomisel ajastu autentsusele. Mõlemat iseloomustab asjaolu, et sisu on küll laenatud, kuid meediumile pole viidatud. Uuesti kasutamise kaasnep tähenduse üle defineerimine, kuid meediumide vastastikmõju saab tekkida, kui vaataja on kursis nii vana kui uue versiooniga ja oskab neid võrrelda. (Samas, 45)

Viisi põhjal, kuidas uus ja vana meedia seostuvad saab eristada ülevahendamise tüüpe. Vanem meedium võib olla rõhutatud ja esitatud uues ilma iroonia või kriitikata. Sel juhul ei ole uus meedium vanaga vastanduses, vaid võimalus, kuidas vanematele materjalidele juurdepääs tagada. Näiteks võib tuua interneti leheküljed, kus on üleval fotod või tekstid. Vana meediumi rõhutamisega kaasneb uue meediumi soov olla ideaalis läbipaistev ning pakkuda originaalse meediumiga sama vahendamise kogemust (antud näite puhul poleks vahet, kas lugeda teksti raamatust või arvutiekraanilt). Kui eraldi eesmärk pole uue meediumi läbipaistvus, on selleks näidata, kuidas uus meedium vana sisu vahendamist täiendab (näiteks teksti süstematiseerimise võimalused arvutiprogrammides). (Samas, 45)

Teine ülevahendamise tüüp on vana meediumi suhtes agressiivsem. Uus meedium võib vana ümber kujundada, seejuures endiselt vana meediumi olemasolu äramärkides, luues nii mulje paljususest või ülivahendatusest. Näiteks kui vanad telesaadete- ja filmilõigud on kontekstist välja võetud ja uude meediumisse, näiteks muusika videosse sisestatud. Selline kontekstist välja rebimine muudab nähtavaks nii vana kui uue meediumi kunstlikkuse. Teos

muutub mosaiigiks, kus vaataja on pidevalt teadlik üksikutest tükkidest ja nende uuest ning ebasobivast paiknemisest. Vana meedium on esitatud kollaažilikus vormis, kus selle katkestused ja pidetus on selgelt näha. (Bolter, Grusin 2000: 47) Eraldi kategooriana toovad autorid välja ühe meediumi sees toimuva ümberkujundamise. Näiteks kui film laenab varasemast filmist, või maal sisaldab teist maali. (Samas, 49)

Kõige radikaalsem ülevahendamise viis on uue meediumi püüd vana täielikult sulandada, nii et katkestused kahe vahel saavad viidud miinimumini. Ometi tähendab ülevahendamine, et vanemat meediumi ei ole võimalik täielikult kustutada, vaid uus meedium jääb teatud määral vanemast sõltuma. Näiteks võib siia tuua arvutimängud, mis ülevahendavad filme ja kus mängijad saavad olla justkui karakterid filminarratiivis. (Samas, 47)

Astrid Erll seob Bolteri ja Grusini ülevahendamise teooria kultuurimälu loomega. Ülevahendamine kui meediumide vaheline dünaamika, ehk varasemate ja hilisemate esitiste vastastikune mõju, on üks viis, kuidas meedia kultuurimälu vormib. Erll leiab, et protsess, kuidas narratiivid ja pildid sündmustest saavad uuesti esitatud erinevates meediumides, on üks põhjustest, miks fiktsionaalsed tekstid või tekstikatked võivad kultuurimälus püsida palju kindlamalt ja mõjusamalt kui faktilised tekstid. (Erll 2008: 390)

Lisaks narratiividele, piltidele ja meediumidele, võivad ülevahendatud saada ka meedia tehnoloogiad. See tähendab meediumi ajastule vastava välimuse ülevahendamist, näiteks sihilikult must-valget või seepia toonides filmipilti. (Samas, 394) Siin saab paralleeli tuua Rosenstone'i püstitatud tähelepanekuga, et iga film võib olla oma ajastu peegel ning ajalooline just selles käsitluses. Samuti on ka filmimise viis ja tehnoloogia oma ajastu markerid ning hakkavad vaataja jaoks tööle selle ajastu pitserit kandvate märkidena. Need ajastu märgid on aga samuti ülevahendatavad. Nii integreeritakse ülevahendamise kaudu ajaloolisesse filmi mitte ainult tegelikud dokumentaalsed materjalid, vaid ka nende iseloomulik välimus, mis tavaliselt tuleb ajastu tehnoloogilistest võimalustest, kuid samuti perioodi esteetilistest eelistustest. (Samas, 394) Kuna vaatajatel on väljakujunenud teatud seosed ajastu visuaalsete märkide suhtes, näiteks, et must-valge seostub dokumentaalse materjaliga, kasutatakse ajastule vastavat visuaali ka pelgalt tõepärase mulje loomiseks.

Arhiivimaterjalide uues kontekstis kasutamist kultuuris laiemalt iseloomustab Aleida Assmanni kirjeldatud arhiivi ja kaanoni vahekord. Arhiiv on passiivne kultuurimälu osa, milles ladustatud materjalid paiknevad mäletamise ja unustamise piiril. Teadmised arhiivis on hoiustatud ja potentsiaalselt kättesaadavad, aga need pole interpreteeritud. On akadeemikute

või kunstnike ülesanne arhiivi sisu uurida ning sealset informatsiooni seda uues kontekstis raamistades taas kasutusele võtta. (Assmann 2008: 103) Seejuures toimub materjalide arhiivist kaanonisse toomisega nende mõtestamine kehtivale ajastule vastavalt. Arhiivide sisu uues kontekstis välja toomine võib minevikupilti nii kronoloogiliselt kui struktuurselt muuta, mis näitab, et minevik ise on muutlik. Lisaks on igal ajastul oma minevikku suhtumise strateegia, mineviku mõtestamine peab sobituma olevikuga. (Torop 2012: 21)

Lappteose tüüpi filmid ning arhiivimaterjale (pilte, fotosid, videoid) kasutavad dokumentaalsed filmid ja telesaated üldse, tegelevad just arhiivist teadmiste ammutamise ning nende uuele elule aitamisega, muutes Assmanni arhiivi metafoori sõnasõnaliseks. Dokumentaalfilm annab arhiivimaterjalidele uue kasutuse, raamistades need endale sobivalt, kas siis säilitades algupärase tähenduse ja mõtte, või seda mõtet muutunud kontekstile vastavalt kohendades. Neis saab osa arhiivis paiknevatest teadmistest uue ringluse ning seega uuesti osaks aktiivsest kultuurimälust.

“Disko ja tuumasõja” film on hea näide, kuidas kunagi tõsise suhtumisega salvestised omandavad uues ajas ja uues kontekstis teistsuguse, iroonilise tähenduse. Tegemist on mineviku materjalide teadvustamisega meie ajas, kuid viisil, mis sobitub olevikuga. Arhiivist uute teadmiste aktiivsesse sfääri toomine on mõnes mõttes vastandlik eelpool mainitud Erelli käsitlusele, mille kohaselt jäävad ühiskonnas aktiivselt ringlema ühed kindlad pildid ja tekstid.

2.7. Ajalugu ja isiklikud mälestused

Kui eelnevalt sai vaadeldud ajaloo konstrueerimist (dokumentaal)filmis ühiskonna tasandil, siis nüüd võib puudutada indiviidi ja tema mälestuste küsimust selles. Nimelt muutub isikliku tasandi sissetoomisega oluliseks individuaalsete mälestuste ja ajaloo põimumine. Alates Teisest maailmasõjast on ajaloolasi hakanud järjest enam huvitama viis, kuidas isiklikud jutustused või väikesed ajalood peegeldavad ja täiendavad suurt või ametlikku ajalugu. Selleks, et mõista enda elu suures ajaloos, kõrvutavad invidiidid enda mälestusi ja lähedaste jutustusi avalike mäletamise versioonidega (ametlikud dokumendid, näitused, õpikud). Isiklikke materjale oodatakse arhiividesse, muuseumitesse ja teistesse mälu institutsioonidesse. (van Dijck 2004: 267) Väiksed ajalood on hakanud tähistama privaatset, mälestustepõhist ja igapäevast ajalugu, mis pakub isiklikuma vaatepunkti üldise ajaloo kõrval.

Kuidas mõista mäletamise või mälu ja ajaloo vahekorda? Käsitlusi ajaloo ja (kultuuri)mälu suhetest on palju ja erinevate nurkade alt: ajalugu ja mälu, ajalugu või mälu, ajalugu kui mälu. Oluline on (selles töös analüüsitava objekti jaoks), et mäletamist nagu ka ajalugu iseloomustavad samad omadused: konstrueeritus ja isepärane suhe olevikuga. Mälestused pole objektiivsed pildid mineviku reaalsusest, vaid subjektiivsed ja valikulised rekonstruktsioonid, mis olenevad paljuski meenutamise olukorrast. Mineviku versioonid muutuvad iga meenutuskorraga, seega pole individuaalsed ja kollektiivsed mälestused kunagi mineviku peegel, vaid viitavad pigem inimese või grupi huvidele, kes olevikus mineviku sündmusi meenutavad. (Erl 2011: 8)

Nagu eelnevalt sai osutatud, jõuab ajalugu meieni tekstide kaudu, tekstid on aga alati kellegi poolt konstrueeritud. Samuti peab uurija arvestama, et tema ja ajalooteksti autori koodid on erinevad. Mida mäletada ja mida unustada on kultuuri poolt määratud, kuid iga olevik loob endale oma minevikku, tõlgendades ajalugu vahendavaid tekste vastavalt uurija ajastule.

Kui liikuda mäletamise kollektiivselt tasandilt individuaalse juurde, saab oluliseks küsimuseks, kuidas isiklikud mälestused ja kultuurimälu on seotud. Mälu on prisma, mille kaudu uurida individuaalse ja sotsiaalse ning mineviku ja oleviku vahelisi suhteid. José van Dijck kasutab personaalse kultuurilise mälu mõistet, mis asetab mälu mõiste individuaalse ja kultuurilise ristumispaika. Personaalse seostamine kultuurimäluga näitab, et on võimatu isoleerida indiviidi teda ümbritsevast materiaalsest kontekstist ja kultuurist üldiselt. Mälu luuakse individuaalse ja kollektiivse vahelises dünaamikas. (van Dijck 2004: 268)

Van Dijck peab oluliseks mälu sidumist meediaga, mälestused on vahendatud mälestused ja need mängivad suurt rolli individuaalse ja kollektiivse identiteedi loomisel ning mineviku ja oleviku vahendamisel. Vahendatud mälestused on mõiste, mis hõlmab nii mälestuste kultuurilist loomist kui ka nende kogumist. Vahendatud mälestuste kaudu mõtestavad inimesed oma elu ja seotust teiste ning kultuurilise kontekstiga, samuti võimaldavad need inimesel paigutada end ajas ja ruumis. (Samas, 263)

Mäletamise protsess hõlmab nii erinevaid tegevusi nagu kirjutamine, salvestamine, interpreteerimine, jutustamine ja meenutamine kui ka mälu objekte nagu fotod, pildialbumid ja videod, mida nende tegevuste käigus luuakse ja kasutatakse. Personaalne mäletamine on pidevalt mõjutatud kultuurimälu raamistikust. Mida ja mil moel peetakse salvestamise vääriliseks on tihti kultuuri tavade poolt ettenähtud. Sageli jäädvustatakse sündmusi, mille olulisus on juba ette meie teadvuses sügavasti juurdunud. Näiteks lapse esimesed sammud, sünnipäevad ja esimene koolipäev on teada sümboolsed hetked, mille jäädvustamise otsus on

kultuuriliste konventsioonidega sätestatud. Konfliktid ja depressioon seevastu tunduvad näiteks videosalvestuseks ebasobivad, küll aga tehakse nende kohta päeviku sissekandeid. Inimesed otsustavad pidevalt, mida jäädvustada või mida mäletada ilma salvestiste abita, kuid samal ajal on nad pidevalt mõjutatud mäletamise kultuurilistest tavadest. (Samas, 263)

See, et inimeste valikud, milliseid sündmusi ja mis kujul jäädvustada on mõjutatud kultuuri tavade poolt, on sarnane asjaoluga, mida Lotman toob välja ajaloo konstrueerimisel. Autor jäädvustab tekstis sündmused, mis on tema jaoks tähenduslikud, ehk mis kattusid tema ajastu koodiga. Ajaloolised tekstid on oma reaalsuse kirjelduses ebatäielikud, kuna teatud reaalsuse kihte ei peeta salvestamise jaoks piisavalt olulisteks. (Lotman 2001: 218)

Aeg mõjutab mäletamist. Kultuurimälu seob mineviku oleviku ja tulevikuga, aga kuna mäletamise protsess toimub olevikus, on minevik pidevalt muutuv. Hoolimata tõendite (piltide ja videote) olemasolust, kohendavad hilisemad interpretatsioonid pidevalt mälestuste tähendust. Mälestused on uuesti loodud iga kord kui me midagi meenutame ning ka mälu objektid saavad igal kasutuskorral uuesti interpreteeritud. Seega ei esita kultuurimälu fikseeritud momenti, vaid pigem määrab oleviku ja mineviku vahelised suhted. (van Dijck 2004: 264) Lappteos oma materjalide ümber interpreteerimisega on sellise protsessi hea näide. Milline tähendus materjalidele nende ümber interpreteerimisega antakse, näitab, kuidas olevik minevikku suhtub.

Kuna mälestused on kultuuriliselt vahendatud, luuakse mälestusi näiteks jutustamise, kirjutamise ja filmimise kaudu. Milliseid salvestustehnikaid kasutada, oleneb kõigepealt inimese enda eelistustest. Ometi sõltub see suuresti vahenditest, mis on kultuuriliselt võimalikud ja teatud ajal sotsiaalselt aktsepteeritud. Saja aasta tagused mälestuste salvestamise võimalused erinesid paljuski tänapäevastest. Seega mõjutavad mälestuste jäädvustamise tehnilised vahendid mälu sisu. Kultuurilised vormid nagu näiteks päevikud ja fotod, määravad ära inimeste valikud, mida ja kuidas mälestustena tabada ja millisesse kommuniqueeritavasse vormi neid valada. (Samas, 265)

Teisalt ei ole mälu objektid ainult piiravad. Esiteks võimaldavad need struktureeritud väljendust, teisalt kutsuvad esile alternatiivseid või ebatavalisi väljendusvorme (näiteks paroodia). Mäluobjektid on loomingulised, need sünnivad individuaalsuse ja kultuurinormide vastandumisest. Paljud edukad kultuuri objektid nagu mängufilmid, teleseriaalid ja autobiograafiad on arenenud välja isiklike mälestuste alternatiivsetest vormidest. (Samas, 266)

Mälestuste jäädvustamise teine pool on vahendatud kultuuri kogumine ja tarbimine. Salvestatud mäluobjektide tuttavate või võõrastega jagamine on oluline viis kollektiivsuse

loomiseks. Lisaks paigutab iga indiviidi otsus osta raamat või vaadata televisiooni programmi teda ümbritsevasse kultuurikonteksti. Indiviidide vahendatud mälestuste loomine ei saa toimuda kultuurist eraldi, tehnoloogiliste vahendite ja populaarsete narratiivvormide kasutamine on alati segatud massikultuuri mõjutustega. (van Dijck 2004: 274) Isiklikud mälestused pakuvad ajaloole väärtuslikku tunnistust minevikust. Ajalugu seevastu pakub mälestustele raamistikku ja konteksti, milles neid mõtestada. Samas on isiklikud mälestused juba üldisest mõjutatud, nii tavade poolt, mida ja kuidas mäletada kui ka teiste inimeste objektistunud mälestuste (õpikud, filmid) poolt.

Kultuurimälu mõjutab inimest, konkreetsel juhul mõjutab film vaatajat ja viisi, kuidas ta teatud perioodi mäletab. Teisalt on oluline välja tuua selle protsessi vastaskülg, nimelt isiklikud mälestused võivad siseneda avalikku ruumi ning saada seeläbi osaks kultuurimälust. Navarro ja Spence toovad välja, et subjektiivsus on sama palju osa ajaloost kui nähtavad faktid. Mida usutakse juhtunud olevat näitab palju inimeste vajaduste, lootuste ja püüdluste kohta. Isegi vigased või puudulikud mälestused pakuvad informatsiooni, need annavad aimu sellest, kuidas inimesed soovivad, et nad oleksid elanud. (Navarro, Spence 2011: 44)

Subjektiivsed ajalookäsitlused on omamoodi vastus küsimusele, kellele kuulub ajalugu või õigus ajalugu taastada. Kui akadeemilisele ajalookirjutusele kui teadusele saavad rangelt võttes vastata vaid traditsioonilised, objektiivsed dokumentaalid, siis subjektiivses ja isiklikus võtmes saavad minevikku käsitleda mitmekesised teosed. Analüüsiv film “Disko ja tuumasõda” ei panusta rangelt võttes teaduslikku ajaloo loomesse, vaid pakub ühele temale just mälestustepõhise ja isikliku vaate. Isiklikud mälestused muudetakse selle filmiga avalikuks ja kõigile kättesaadavaks. Seda huvitavam on filmi ülesehitus, mis subjektiivse lähenemisega kombineerib dokumentaali reaalsuse tavad.

Analüüsitavas filmis on oluline tähendusloome vahend jutustaja. Jutustaja (jutustajate) kaudu väljendub filmi subjektiivne suhtumine ehk kõige selgemalt. Jutustaja rolli analüüsimiseks filmis saab kasutada Gérard Genette’i jutustuse tasandite jaotust ning lingvistikast deiksise analüüsi.

(a) Jutustuse tasandid Gérard Genette’i narratiivi teoorias

Jutustaja analüüsimiseks kasutab Gérard Genette “hääle” terminit, mis tegeleb küsimustega, kes ja milliselt positsioonilt jutustab. Jutustav isik ei pea terve teose jooksul samaks jääma ning jutustaja varieerumine on iseloomulik ka “Disko ja Tuumasõja” filmile. Genette jagab jutustamise situatsiooni kolmeks samaaegselt toimivaks elemendiks: jutustamise aeg,

jutustamise tasand ja jutustav persoon. Need elemendid kirjeldavad jutustaja ja tema poolt edasi antava loo vahekorda.

Kuigi jutustamise koht ei pruugi loos välja tulla, on võimatu jätta jutustamise ja loo toimumise vahekorda ajas paigutamata. Selle põhjus on lihtne, lugu peab olema jutustatud, kas oleviku, mineviku või tuleviku vormis. Genette eristab nelja jutustamise aja tüüpi, mis sõltuvad jutustamise aja ja loo aja vahekorra: (a) mineviku vormis jutustus, mis on neljast tüübist kõige sagedasem; (b) ennustav jutustus, mis võib grammatiliselt olla väljendatud nii tuleviku kui oleviku vormis; (c) jutustamine toimub sündmustega samaaegselt ning (c) jutustamine toimub sündmuste vahepeal. (Genette 1993: 217) Oleviku vormis, sündmustega samal ajal toimuv jutustamine, võib olla kõige objektiivsem ja läbipaistvam jutustamise liik. Mineviku vormis jutustus ei eelda, et jutustamise aja ja loo aja vaheline intervall on teada. Samuti ei pruugi jutustamise aeg lugejale teada olla, samas kui loo aeg seda on. (Samas, 219-220)

Jutustuse tasandid sõltuvad maailmast, kus tegevus toimub. On võimalik eristada (a) ekstradiegeetilist tasandit; (b) diegeetilist tasandit; (c) metadiegeetilist tasandit ja vajadusel lisandub veel meta-meta diegeetiline tasand. Tasandite vahelist erinevust saab iseloomustada selle järgi, et iga sündmus, millest narratiiv jutustab on kõrgemal diegeetilisel tasandil, kui tasand, kus sellest sündmusest jutustamine toimub. Esimene, ekstradiegeetiline tasand, kuigi fiktsionaalne, kõnetab otse publikut. Selle tasandi jutustuse sees olev narratiiv on diegeetiline ning teise tasandi narratiiv metadiegeetiline. Seejuures esimese tasandi narratiiv ei paku teise tasandi omale vaid sissejuhatusest ja kokkuvõttest koosnevat raami, vaid teise tasandi loo jutustaja on ise tegelane esimese tasandi omas. Nii on teise tasandi loo jutustamine sündmus esimesel tasandil. (Genette 1993: 228)

On mitmeid viise, kuidas metadiegeetiline narratiiv diegeetilisega ühendatud on. Esimene võimalus on ühendada metadiegeetiline ja diegeetiline tasand põhjusliku seose abil, andes nii metadiegeetilisele tasandile seletava funktsiooni. Sellisel juhul kirjeldab metadiegeetiline narratiiv, missugused sündmused on kõnealuse situatsioonini viinud. (Samas, 232) Teine võimalus on ühendada tasandid temaatilise seosega, mis ei eelda ajalis-ruumilist järjepidevust diegeetilise ja metadiegeetilise tasandi vahel. Kolmas võimalus ei nõua temaatilist suhet kahe loo tasandi vahel. Oluline on diegeetilisel tasandil toimuv jutustamise tegevus ise ning see ei pea seostuma metadiegeetilise jutustuse teemaga. Nendes kolmes viisis jutustaja tähtsus aina kasvab. (Samas, 233) Üleminek ühelt narratiivselt tasandilt teisele saab üldiselt toimuda ainult jutustamisega, mis pakub uude situatsiooni sissejuhatuse (Samas, 234).

Juri Lotman on kirjutanud võttest tekst-tekstis, mille puhul tekstiosade erinev kodeeritus muudetakse teksti loomise ja vastuvõtmise oluliseks faktoriks. Tekst-tekstis lihtsaim näide on sellise lõigu tekstis kasutamine, mille kodeerimisel on kasutatud ülejäänud tekstiga sama koodi, ent topelt. Tekst-tekstis situatsiooni iseloomustab reaalne-tinglik eristus ning mäng erinevalt kodeeritud tekstiosade piiridega. (Lotman 1990: 294-296)

Jutustaja persoon oleneb tema suhtest looga ning on võimalik eristada kahte tüüpi: heterodiegeetiline, kus jutustaja puudub loost, mida ta jutustab ja homodiegeetiline, kus jutustaja on üks tegelane loos, mida ta ise jutustab. Kuna jutustaja kohalolu teoses võib olla erinev, saab homodiegeetilise tüübi sees eristada teoseid, kus jutustaja on oma loo kangelane, või kus jutustaja on vaateleja või tunnistaja rollis. (Genette 1993: 245)

(b) Deiktilisus

Deiksis on oma olemuselt teksti ja konteksti sidumise vahend. Kontekst võib seejuures olla nii füüsiline reaalsus kui diskursuse maailm. Igas keeles leiduvad deiktikud on sõnad, millel on vaene leksikaalne tähendus, kuid mitmekülgne kasutamine. Nende sõnade ülesandeks on siduda teksti, mis on mentaalse maailma osa ja reaalsust, milles inimene eksisteerib. Deiktikute kasutus ja interpreteerimine sõltuvad täielikult situatsioonist, mis nende lausumise hetkel valitseb ja lausumise konteksti teadmata pole võimalik deiktiliselt sõnu lõpuni interpreteerida. Deiksise abil kaasatakse kuulaja mõtteliselt maailma, millest jutustaja räägib, kuid mida kõnesituatsioonis vahetult kogeda pole võimalik. (Pajusalu 1999)

Deiktikud jagatakse kolme rühma: ruumideiksis (see, too, siin, seal), isikudeiksiseks (mina, sina, tema, meie, teie, nemad) ja ajadeiksiseks (nüüd, praegu, täna, eile, homme). Mina-siin-praegu positsioon määrab ära kolme rühma nullpunkti. Deiktilise sõna või väljendi interpretatsioon oleneb sellest, kus reaalses maailmas asub selle sõna nullpunkt. Isikudeiksise põhikategooriad moodustavad mina ja sina ehk kõneleja ja vastuvõtja. Siia kuuluvad ka meie ja teie, kus meie-ga viidatakse kõnelejale ja veel kellelegi, kusjuures vastuvõtja võib olla meie hulgas, aga ei pruugi. Meie-deiksis väljendab kollektiivi, mille liikmed teatud vestlushetkel kõnelevad, mõtleavad, tunnevad ja tegutsevad identsetena. Teie viitab vastuvõtjale ja veel kellelegi, kuid kõneleja pole nende hulgas. Ruumideiksise viitab kõneleja sellele, mis on tema ümber ning ajadeiksise määratleb kõneleja positsiooni ajas. (Pajusalu 1999)

Jutustaja olulisus subjektiivsuse sissetoomisel uuritavas filmis peitub asjaolus, et jutustaja on see, kelle mälestusi esitatakse. Seega on jutustaja samastatav mäletajaga. Kunagine osaline sündmustes annab nüüd neid teistele edasi.

3. FILMI “DISKO JA TUUMASÕDA” ANALÜÜS

Töö kolmas peatükk on filmi “Disko ja tuumasõda” analüüs. Pärast filmi väljendusvahendite tutvustamist uurin Kressi ja Leeuweni modaalsuse markerite järgi väljendusvahendite reaalsusmodaalsust. Seejärel analüüsin Bolteri ja Grusini ülevahendamise võtete põhjal elementide kombineerimise viise filmis. Gérard Genette’i jutustuse tasandite jaotusele ja deiksise käsitlusele toetudes toon välja jutustaja ülesanded tähenduse loomisel teoses.

3.1. Teose väljendusvahendite tutvustus

Filmi “Disko ja tuumasõda” kirjeldamisel võib lähtuda lappteose mõistest. Teose ülesehitusel on kasutatud mitmesuguseid värvikaid väljendusvahendeid. Filmi põhiosa on kombineeritud arvukatest pildi- ja videomaterjalidest, kuid laiendatud lappteose mõiste abil võib tervikusse kaasta ka lavastatud stseenid ja intervjuud. Seega võib filmi väljendusvahendid jagada laias laastus järgmiselt. Arhiivimaterjalid:

- (1) dokumentaalsed (must-valged ja värvilised fotod, salvestised kõnedest, videoreportaažid, uudiste saated, kroonikakaadrid, ringvaated).
- (2) fiktsionaalsed (must-valged ja värvilised mängufilmide ja teleseriaalide kaadrid ning lõigud, reklaamid).

Helina on filmis kasutatud:

- (1) ekstradiegeetilist heli (jutustajad, muusika, näiteks “Väikeste luikede tants”, “Dallase”, “Night Rideri” ja “Star Warsi” intro),
- (2) diegeetilist heli (nii dokumentaalsete (näiteks soomekeelne reportaaž Praha kevadest) kui fiktsionaalsete (Tupla reklaam) arhiivimaterjalide originaalne heli, diegeetiline jutustaja).

Lisaks arhiivimaterjalidele on filmis kasutatud ka teisi dokumentaali elemente nagu

- (1) intervjuud
- (2) lavastatud osa.

Kõigepealt võib tuua tabelina (Tabel 1) näite filmi ülesehitusest esimesel kuuel minutil.

	Väljendusvahend	Sisu	Heli	Sisu
	Must-valge foto	Poiss, Jaak, režissöör	Mina-jutustaja (Jaak)/ taustamuusika	See olen mina, Jaak. Parasjagu olen ma 8-aastane.
00.27	Must-valged fotod	Elamurajoon, pildistav Jaak, televiisor, fotod reklaamidest	Mina-jutustaja/ Pildistamise heli	Elan Õismäel..., Mu elu on suurepärane, sest ma näen Soome televisiooni. Isa kinkis fotoaparaadi...
01.02	Must-valged fotod	Sugulased	Mina-jutustaja	Külas on sugulased Lõuna-Eestist
01.08	Must-valge foto televiisorist	Televiisorist mängib "Dallas"	Mina-jutustaja/ taustamuusika	Sugulased näevad "Dallast" esimest korda./ "Dallase Intro"
01.15	Kolmest pildist kombineeritud visuaal	Must-valged fotod sugulastest, keskel mängib must-valgest televiisorist värviline "Dallas"	Mina-jutustaja	See on teine "Dallas", mida nemad näevad.....
01.18	Kolmest pildist kombineeritud visuaal	Äärtes kaks fotot sugulastest, keskel värviline "Dallase" tegelane.	Mina-jutustaja	See on lummas spiritistlik seanss....
01.20	Kolmest pildist kombineeritud visuaal	Äärtes tegelased sarjast, keskel osa must-valgest fotost.	Mina-jutustaja	...kus minu ema on meediumiks....
01.32	Must-valged fotod, värvilised kaadrid "Dallases"	Fotod Jaagu sugulastest vahelduvad kaadritega "Dallases"	Mina-jutustaja	Meie sugulased näevad siin esimest korda inimesi, kes käivad tööl pilvelõhkujas.....
02.00	Must-valged fotod	Jaagu sugulased, keskmes tüdruk.	Mina-jutustaja	Siis ma lubasin oma onutütrele Urvele, et ma kirjutan talle iga nädal..., et ta ei kaotaks sidet selle päris maailmaga...
02.05	Lavastatud osa	Poiss (Jaak) paneb kirja ümbrikusse, järgmises stseenis vaatab pikalt kaamerasse ning postitab kirja.	Taustamuusika	Originaalne filmimuusika
02.19	Lavastatud osa	Tegevus toimub nüüd maal, tüdruk jookseb posti järele, loeb teistele kirja ette.	Muusika/ meta-metadiegeetiline jutustaja (Urve)	Lavastatud osa Urve loeb Jaagu saadetud kirja ette.
02.43	Lavastatud osa	Lapsed seisavad seina ääres ja vaatavad kaamerasse, lavastatud osa muutub ülevalgustatud pildiks (fotoks).	Pildistamise heli	
	Algustiitrid		Muusika	
03.09	Must-valge videosalvestis	Poiss loeb luuletust	Salvestise originaalne heli	Luuletus
03.22	Must-valged videosalvestised	1. mai paraad, lehvivad ametnikud, rongkäigus marssiv rahvas, pillimehed	Lõpeb poisi luuletuse lugemine./ Üldine jutustaja/ salvestise originaalne hääl	Üldine jutustaja: "Me kasvasime üles külma sõja ajal..."
03.50	Must-valge maakaart, must-valged salvestised	Meri, raadio, mees raadiot kuulamas jpm	Üldine jutustaja	Meie ja vaba maailma vahel oli raudne eesriie....., räägib raadiolainetest, mis jõudsid

				Eestisse
04.32	Must-valge foto, pealkiri	Foto Tallinnast, pealkiri: Tallinn 1955		
04.36	Videosalvestised	Videosalvestised telemajast, telesaate algus naisdiktoriga, arhiivikaadrid Tallinnast, maakaart, videosalvestis mehest maja ees metsa sees	Muusika/ Originaalne heli naisdiktoriga telesaatest/ Üldine jutustaja	Üldine jutustaja: Teelained jõuavad põhja poole, Soome. Soomlastel oma telekanalit pole...
05.21	Numbrid enne eetrise minekut, telesaade	Intervjueeritakse töölisi	Üldine jutustaja	...saated, milles kõnelevad rõõmsad nõukogude töölised...
05.30	Telesaade	Tööliste intervjuerimine	Saate originaalheli soome keeles	...töölised on selle üle rõõmsad...
05.45	Intervjuu visuaal	Intervjueeritav Esko Salminen, taustaks punane kardin.	Räägib intervjueritav	Intervjueeritav räägib propagandakanali Soome suunamisest
05.54	Must-valge videosalvestis	Tänavameelu	Kõigepealt jätkub intervjueritava jutt/ seejärel alustab üldine jutustaja	Propagandakanal oli suunatud Soome. Käib külm sõda....

Tabel 1. Näide teose ülesehitusest filmi alguses.

3.2. Reaalsusmodaalsus

Selleks, et analüüsida autentsuse probleemi teoses, võib alustada väljendusvahendite reaalsusmodaalsuse, nende usaldusväärsuse uurimisest. Alapeatükis 2.1. sai mainitud, et dokumentaal, mis püüab taasluua tõetruud tegelikkust, teeb seda väiksemaid tükke kokku liites. Oluline on seejuures nii nende osade autentsus kui teose terviklik tõetruudus. Seega, kuna tervik koosneb osadest tuleb kõigepealt uurida osade usaldusväärsust.

Nii tekstilise kui pildilise sõnumi usutavus on kommunikatsioonis äärmiselt oluline. Nagu alapeatükis 2.4. kirjeldatud, toovad Gunther Kress ja Theo van Leeuwen välja kaheksa modaalsuse markerit, mille järgi visuaalset pilti hinnates peaks olema võimalik otsustada pildi reaalsusmodaalsuse, selle usaldusväärsuse ja usutavuse üle. Loomulikult tuleb seejuures arvestada, et pildi markerite järgi hindamine pole täpisteadus, vaid teatud määral subjektiivne. Sellest hoolimata on modaalsuse markerid toodud abinõuks jõudmaks selgusele visuaalse sõnumi tõeväärtuses. Analüüs modaalsuse markerite järgi peaks andma visuaalsel tasandil vastuse, kui usutav näidatu on, kuivõrd võib vaataja erinevate visuaalsete väljendusvahendite poolt edastatavat informatsiooni usaldada.

(a) foto

Modaalsuse analüüsi võib alustada Jaagu sugulasi kujutava foto (01.06) näitel. Kuna foto on must-valge on selle värvimarkerid kõige madalama modaalsusega. Konteksti modaalsus on fotol kõrge, ruum, kus inimesed istuvad ning esemed, mis seal leiduvad on selgelt näha. Kuna fotolt paistab välja rohkelt detaile (näiteks tapeedi- ja riiete mustrid), kuid samas on esiplaanil kujutatu teravam kui tagaplaanil, on ka kujutamise marker kõrge modaalsusega. Sügavuse tagab fotol keskmine perspektiiv, mis naturalistliku standardi järgi annab markerile kõrgeima modaalsuse. Võib aimata, et valgusallikas on fotografeeritud toas olnud aken, mis küll pildil ei paista, kuid pildi suurem heledus vastavas küljes, lubab oletada, et just seal on valgusallikas. Ka on fotol paigas varjude mäng, aknast eemale jääv on pildil tumedam. Seega on valguse marker pigem kõrge modaalsusega.

Foto omadused nagu detailitruu kontekst ning aimatav aken valgusallikana on olulised, kuna näitavad, et foto pole tehtud kunstlikes tingimustes (näiteks stuudios), vaid loomulikus keskkonnas, mis omakorda suurendab pildi väärtust ajastu jäädvustajana. Foto on terav, kujutatust saab selgesti aru, pildil pole vaid must ja valge, vaid halli erinevad toonid. Valgusallika poolne osa pildist on küll veidi liiga hele, kuid ei alanda heleduse markeri modaalsust oluliselt.

(b) videosalvestis

Foto on vaid üks näide laiast valikust dokumentaalsetest arhiivimaterjalidest, mida filmis on kasutatud ning nii fotode kui ka videosalvestiste kvaliteet on erinev. Filmi teises pooles on kasutatud värvilisi videosalvestisi. Näiteks võib tuua salvestise poes kaupa rabavatest inimestest (50.01), mis pole must-valge, vaid erinevate värvidega. Ometi ei saa öelda, et salvestise pilt oleks vaatajale tajutav nüüdisaegsena, kuna värvide küllastumise ja modulatsiooni markerid on madalama modaalsusega. Seda, et visuaal on küll värviline, kuid mitte vastavuses harjumuspärase fotograafilise pildiga võib arhiivisalvestiste juures märgata tihti. Mõned salvestised eristuvad oma märgatavalt punaka koloriidiga (näiteks 42.58). Samuti on nii konkreetselt selle poe salvestise kui ka paljude teiste piltide heleduse marker liiga tumeda või liiga heleda visuaali tõttu madal, muutes foto ülevalgustatuks või ähmaseks ja detailide eristamise raskemaks. Kohati on fotodel ja videosalvestistel mustad täpid, kriipsud ja virvendused. Naturalistliku standardi järgi muudaksid kõik need näitajad (madalad värvi- ja heleduse markerid, ebatäiuslik fotograafiline filmipilt) pildi kui terviku modaalsuse madalamaks.

Ometi tuleb arvestada, et sellised iseloomulikud omadused on tingitud ajastu tehnoloogilisest võimalusest. Näiteks olid 80ndatel must-valged fotod (nagu foto Jaagu sugulastega) ja salvestised tavalised. Samuti oli värvikasutus tänapäevases mõistes ebatäiuslik. Tuleb välja, et modaalsuse markerid ei võta arvesse ajalist moodsust. Kress ja van Leeuwen märgivad, et naturalistliku standardi järgi oleneb realistlikkus sellest, kui sarnane on esitis objektist sellega, mida me oma silmaga näeme. Mida suurem on sarnasus, seda kõrgema modaalsuse markerid pildile annavad. Ometi on lisaks usutavusele, mis tuleb asjaolust, kui täpselt pilt tegelikkust imiteerib oluline usutavus, mis tuleb vanema ajastu salvestistele sarnanemisest. Vanemate salvestiste juures muutuvad oluliseks teistsugused markerid, oma ajastu märgid. Nõnda saavad näitajad, mis praegusel ajal pildi tõsiseltvõetavust vähendavad ning pigem kunstilistele taotlustele viitavad, hoopis kinnituseks dokumentaalsete kaadrite usutavusest ja tõeväärtusest. Nii must-valge pilt, tuhmid värvid kui ka kriipsud ja virvendused filmilindil tõstavad dokumentaalsete fotode ja salvestiste usaldusväärset, kuna teatakse, et vanematel salvestistel tõesti on sellised omadused. Seega saab öelda, et fotol Jaagu sugulastest ja salvestisel kaupa rabavatest poekülastajatest on kõrge modaalsus.

Tänapäevased ja vanemad salvestised erinevad nende poolt loodava vahetuse või vahendatuse mulje poolest. Kui tänapäevase visuaali ideaaliks on luua mulje autentsest ja täpsest vahendamata kogemusest, siis vanemate salvestiste juures on nende vahendus eriliselt silmapaistev. Samas ei riku arusaam, et tegemist on vahendatud mulje või kogemusega pildi usutavust. Toimub üleminek vahetult vahendatud kogemusele, kuid samas tekib sellega seoses veendumus, et teatud olukorras võib vahendatud kogemus mõjuda vähemalt sama usaldusväärset.

Vahetu kogemuse mulje on ühest küljest seotud igapäevase tehnoloogiaga, teisalt tava või harjumusega. See, mida me oma silmaga näeme ei muutu, küll aga muutub viis kui hästi seda annab kujutada. Kui varem polnud tehnoloogiliselt võimalik luua tänapäevaselt harjumuspärast visuaali, siis ei tähenda see automaatselt pildi kunstlikkust. Samuti on siin võimalik välja tuua erinevus oleviku ja mineviku rekonstrueerimisel. Omadused, mis oleviku kujutamisel selle reaalsusmuljet lõhuvad, tugevdavad seda mineviku kujutamisel.

(c) telesaated ja mängufilmid

Fotode ja dokumentaalsete salvestistega kõrvuti on filmis kasutatud ka nõukogudeaegsete telesaadete ja mängufilmide lõike ning kaadreid. Sarnaselt dokumentaalsetele materjalidele on kasutatud nii must-valgeid kui värvilisi fiktsionaalseid materjale. Esimese näiteks võib tuua lõigu filmist "Ninotška", mille visuaalsed näitajad modaalsuse markerite järgi hinnates

sarnanevad paljus fotoga Jaagu sugulastest. Teise näiteks võib vaadata kaadrit “Dallasest” (01.34). Modaalsuse markerite järgi analüüsides ei ole pildil võrreldes värvilise videosalvestisega erinevusi. Siin on samuti iseloomulik värvi- ja heleduse markerite madalam modaalsus. Värvid on pildil vähese modulatsiooni ja küllastumisega ning pilt on liiga hele, et mõjuda naturalistlikult.

Lisaks leiab järgnevatel “Dallas” kaadritel tehnilisi viperusi nagu must (või hele) riba, mis jookseb kaadri keskelt läbi ja teraline pilt. Kuigi tegu on kaadritega telesarjast, võib ka siin sarnaselt dokumentaalsetele fotodele ja salvestustele põhjust otsida ajastule vastavatest tehnoloogilistest võimalustest. Nii salvestamise tehnoloogia kui ka salvestiste kandjad lihtsalt polnud sel ajal nii võimekad kui praegu. Seega on nii dokumentaalsetel fotodel ja salvestistel kui ka mängufilmilistel kaadritel nende jäädvustamise ajastu tehnoloogilised märgid.

Kuna modaalsuse markerid peaksid võimaldama pildi tõepärasuse ja usaldusväärsuse kohta midagi öelda ning näitama, kuidas erineva tõeväärtusega visuaalid üksteisest erinevad, on siin kohane küsimus, miks dokumentaalsed ja mängufilmilised (fiktsionaalsed) materjalid modaalsuse markerite poolest eristatavad pole. Markerite järgi analüüsides on nii dokumentaalsetel materjalidel kui mängufilmi- ja telesarja lõikudel sama usaldusväärsus, nende visuaalne tasand ei erine usutavuse poolest üksteisest. Siiski on need väljendusvahendid tajutavad kui erineva usutavusega osad. Erinevus ei teki siin mitte visuaalse tasandi näitajate hindamisest vaid pigem pildi sisust ja teadmises (kas jutustaja poolt antud või vaataja enda varasemast kogemusest), et ühel juhul on tegemist fiktsionaalse telesarja või mängufilmiga.

(d) lavastus

Ka lavastatud osa visuaal ei erine eelnevatest pildimaterjalidest paljus, enamikus on modaalsuse markerid sama modaalsusega, mis Jaagu sugulaste fotol. Erinevusena võib välja tuua värvimarkerid, mis lavastatud osal on kõrge modaalsusega. Kohati on lavastatud osa pilt sarnaselt dokumentaalsetele ja mängufilmilistele materjalidele liiga suure heledusega, kohati on see ka kvaliteedilt ebatäiustega, näiteks võib tuua lavastatud osa visuaali sõitvast autost (43.50), kus pilt on tuhmim ja tumedam. Lavastatud osa puhul pole aga enam tegemist filmimise ajastu tehnoloogilistest puudujääkidest tulevate omadustega. Siin on tegemist arhiivimaterjalidele omase visuaali imiteerimisega, mille eesmärk on luua teatud perioodile omast visuaali. Sellise võtte eesmärk võib olla tekitada muljet nagu oleks tegemist autentse minevikust pärit salvestisega, või nagu oleks tegemist minevikustseeniga, mis salvestatud toonastes tingimustes. Mõlemal juhul loob kunstiline taotlus ajalist sulandumist vanade ja uue

meediumi vahel. Samuti iseloomustab selline võte kaasaegset tehnoloogiat, mis võimaldab teistele perioodidele iseloomulikke visuaali imiteerida.

Taaskord võib veenduda, et ainuüksi pildi vormis selle erinevus teistest visuaali liikidest ei avaldu. Kuna lavastatud osa tegevus toimub praegusest erinevas ajastus, on nii tegevuspaikade valimise ja kujundamise kui ka riiete, soengute ja kõikvõimalike esemete kasutamise puudunud võimalikult ajastutruu visuaali poole. Ometi on lavastatud stseenid tajutavad tinglikemana kui näiteks dokumentaalsed salvestised. Selle põhjus peitub teatraalsetes stseenides, kus näitlejad seisma jäävad ning rõhutatult kaamerasse vaatavad. Seda teeb poiss enne kui ta kirja postkasti paneb, lapsed, kes seina ääres seisavad jt. Ühelt poolt sobituvad sellised seisvad momendid oma staatilisuses fotodega, mida arhiivimaterjalide hulgas on rohkesti kasutatud. Teisalt rõhutavad sellised stseenid lavastatu kunstlikkust.

(e) Intervjuu

Eraldi võib analüüsida intervjuu stseenide visuaali. Värv- ja heleduse markerid on siin kõige kõrgema modaalsusega, nii värvikasutus kui pildi heledus mõjuvad harjumuspäraselt ja loomulikult. Seega mõjub intervjuu visuaal nüüdisaegsena. Madalama modaalsuse saab aga konteksti marker, kuna lähivaates intervjuueeritava taustal on ainult punast värvi kardin ja ei midagi muud. Seega võib jääda mulje, et konteksti loomisega pole vaeva nähtud. Ometi mõjub intervjuu visuaal usaldusväärset. Põhjus peitub siin asjaolus, et intervjuueeritavad räägivad otse kaamerasse ning mõjuvad seega vahetult, immediaalselt nagu räägiksid otse vaatajaga. Arusaadavalt konstrueeritud situatsioon, skemaatilises võtpeaigas kaamerasse rääkiv inimene, mõjub siin ausalt ja realistlikult. Seejuures sarnane kaamerasse pöördumine ja vaataja kõnetamine lavastatud osas tõstab selle tinglikkust ja teatraalsust.

Tuleb välja, et pelgalt modaalsusmarkerite analüüsi põhjal ei saa öelda, miks tajub vaataja filmis kasutatud väljendusvahendeid erinevalt, erineva tõeväärtusega. Ühest küljest on põhjus selles, et ainult pildi visuaalsete näitajate uurimine jätab kõrvale tinglikkuse, mille annab pildile tema sisu, kuid mis vaataja jaoks usaldusväärset vähendab. Sama võib kehtida ka realistlikkuse loomise juures, näiteks antud juhul mõjub intervjuu nähtavalt konstrueeritud situatsioon ausamalt kui konstrueerituse rõhutamine, mis toimub lavastatud osas.

Teisalt, on just ajaloodokumentaali juures oluline, et modaalsusmarkerite süsteem ei arvesta ajalise mõõtmega, mille puhul hakkavad usaldusväärset tõstjana tööle teistsugused näitajad kui nüüdisaegset pilti hinnates. Modaalsuse markereid mõjutab ka asjaolu, et need on

mõeldud eelkõige staatilise pildi hindamiseks. Nii ei arvesta need audiovisuaalsete teoste filmimise ja salvestamisega seotud omapärasid, näiteks värisevat, käes hoitud kaamera loodud visuaali (või sellele vastavat efekti), mis samuti toimib sageli usaldusväärse näitajana. Ka kriipsud ja virvendused filmilindil on liikuva pildi tunnused.

Lisaks ei õnnestu modaalsuse markerite järgi tuvastada olukorda, kus ühe väljendusvahendi visuaal imiteerib teist, antud juhul uus vanemat salvestist ehk modaalsuse markereid on võimalik nii-öelda ära petta. Kui pildi usaldusväärse hindamisel pole võimalik toetuda selle sisemistele tunnustele, muutub kaheldavaks ka pildi usaldatavus reaalse maailma tõendina. Mõningate materjalide puhul on nende fiktsionaalne iseloom pildi sisust kohe tabatav, kuid alati pole ei pildi sisu ega konteksti põhjal võimalik materjali algupärast kuuluvust tuvastada. Seekaudu muutub pildimaterjal filmitegijate jaoks lihtsamini manipuleeritavaks ja seda on kergem kombineerimise teel ühe idee vahendamiseks kasutada.

3.3. Väljendusvahendite kombineerimise viisid

Vähemalt osaliselt kujuneb arusaam pildi tõeväärtusest läbi viiside, kuidas see on teiste piltidega kombineeritud. Seekaudu saab oluliseks tervik ning mil moel erinevad osad on üheks tervikuks seotud. Neid kombineerimise viise aitab uurida Bolteri ja Grusini ülevahendamise teooria (pikemalt alapeatükis 2.6.), ühe meediumi teises kasutamine ning selle võtte kolm võimalust: vana meediumi rõhutamine uues, vana meediumi ümberkujundamine uues ning vana meediumi uues sulandamine.

(a) Ülerõhutamine (vana meediumi rõhutamine uues)

Film algab fotode ülevahendamisega. Fotosid on esimese viie minuti jooksul kasutatud palju ning kuna omanikul on ühest olukorrast mitmeid veidi erineva nurga alt pildistatud fotosid, loob nende vahetumine liikuvuse. Siin on asjaolu, et tegemist on fotodega rõhutatud, neid pole muudetud, vaid uues meediumis ülevahendatud.

Isiklikke fotosid, peale Jaagu ka teistest poistest, näidatakse filmi jooksul veel. Iseloomulik on nende ülevahendamine dokumentaalfilmi meediumis, pilti ei teiste väljendusvahendite ega jutustaja poolt ümberkujundamata. Rõhutamise näitena võib veel tuua videosalvestise luuletust lugevast poisist (03.06), salvestis kestab pikalt (pikemalt kui teised salvestised üksinda joosta jõuavad), poisil lastakse luuletus peaaegu lõpuni lugeda enne kui pilt läheb edasi teistele arhiivimaterjalidele ning vaataja saab aru, kuidas eelnev salvestis

kontekstiga sobitub. Samuti on heaks näiteks ajaleht, mis suurendatud piisavalt, et vaataja sealt vajalikku lugeda näeks.

Omaette näide rõhutamisest on tumedad või heledad kastid teatud videosalvestiste ümber, näiteks telediktor teleriekraanil (04.59). Kuigi raam pildi ümber tuleb salvestise ajalisest (tehnoloogilisest) eripärast, on selle dokumentaalfilmis säilitamine vana meediumi rõhutamine. Hästi illustreerib seda asjaolu, et kõigepealt täidab visuaal diktoriga ekraani täielikult, seejärel aga näidatakse valget kasti diktori ümber. Seega pole vana meediumi märkide näitamine tehniliselt vajalik, vaid esteetiline võte.

(b) Ümberkujundamine (vana meediumi ümberkujundamine uues)

Filmi alguses vahelduvad fotod Jaagust ja tema sugulastest ning kaadrid “Dallases”. Kui fotod on uues meediumis ülerõhutatud, siis “Dallase” kaadrid on juba ümberkujundamise tulemus. Nimelt on “Dallase” telesari ülevahendatud seisvate kaadrite vahetumisena, mitte ühe jooksva telesarja lõiguna. See muudab “Dallase” visuaali sarnaseks fotodega. Vahelduvaid fotosid ja “Dallase” kaadreid on ka üheks pildiks kokku kombineeritud. Eeskujul kolmest kõrvutatud osast visuaali loomiseks, mida eraldavad mustad triibud tuleb sarjast endast. Must-valgest televiisorist jooksvast “Dallases” on näha, et sarja algustiitrite ajal on kasutatud tervikpildi mustade vahejoontega kolmeks jaotamist ning samasugune võte on üle võetud ka dokumentaalfilmi. Poolikud fotod ja pildid sarja tegelastest on kombineeritud üheks pildiks, kõigepealt värviline “Dallase” tegelane keskel ja must-valged inimesed fotodelt kahel pool ümber ning järgmises kaadris vastupidi (01.17).

Ühest küljest tuleb sellise kombineerimise tulemusel välja telesarja kaadrite tinglikkus vastavas kontekstis, näiteks on arhiivimaterjalid selles filmi osas veel must-valged (aja lineaarne kulgemine, mis vastab visuaalsete näitajate täiustumisele), värviliste kaadrite paigutamine must-valgete fotode vahele juhib kohe tähelepanu nende teistsugusele staatusele. Teisalt näitab sellisel kujul ümberkujundamine nii dokumentaalse foto kui ka fiktsionaalse telesarja ning nende kaudu dokumentaalfilmi enda konstrueeritust.

Ümberkujundamine on ülevahendamise võte, mida filmis kõige rohkem kasutatud. Enamasti koosnebki arhiivimaterjalide tasand videosalvestistest, mis on küll kokku kombineeritud üheks lineaarseks looks, kuid mille üksikud osad (lõigud nii dokumentaalsetest kui mängufilmilistest salvestistest, kõnedest, koduvideotest, fotod) on võetud väga erinevatest allikatest. Luuletust lugevale poisile järgneb salvestis esimese mai paraadist, sellele maakaart, millel käed askeldavad, kaader merest, lõik raadiomajast ning seejärel õiget raadiojaama

otsivast mehest (jne). Need on kõik materjalid, mis antud teoses on ülevahendatud, kuid mitte tervenisti vaid lühikeste või pikemate juppide kaudu.

Kontekstist väljavõtmise tulemusel ja uude konteksti, ühte tervikusse ja üksteisega kõrvuti asetatuna, omandavad visuaalsed materjalid uue tähenduse. Erinevatest ülevahendatud arhiivimaterjalide juppidest tekib eklektiline ja kollaažilik järgnevus. Kuna materjalid on nii paljudest erinevatest allikatest, siis tervikuks kokku sidumisel on ülioluline roll jutustajal. Oluline on, et hinnanguliselt moodustab must-valgetest materjalidest, või värvilistest aga siiski ajastu tehnoloogiliste märkidega (tuhmid värvid, virvendused, kriipsud pildil), suurem osa filmi visuaalist. Eriti paistavad seejuures välja lõiked intervjuude tänapäevasesse visuaali.

(c) Sulandamine

Eraldi ülevahendamise moodusena võib välja tuua momendid, kus vahendatud meediumid on sulandatud. Selle näiteks võib filmi algusest tuua juba eelnevalt mainitud kaadri, kus must-valgel fotol olevast televiisorist jookseb "Dallase" seriaal (01.09). Kohe järgmises kaadris on kasutatud juba tuttavat kolmest pildist kombineeritud visuaali, siin on küll kõik kolm komponenti võetud must-valgetest fotodest, kuid keskmes on sama "Dallase" seriaaliga televiisor. Kuidas selline dokumentaalse foto sees fiktsionaalse telesarja ülevahendamine mõjuma peaks? Juri Lotman on kirjutanud võttest tekst-tekstis (Lotman 1990: 295), mille kasutamisel mõjub esimene tekst realistlikult, selle sisse paigutatud teine tekst aga kunstlikult. Kuigi must-valge foto mõjub siin realistlikult võib vaielda, kas sellisel moel kasutatud telesari aga tingliku mulje jätab.

Meediumide sulandamise näiteid leiab veelgi, näiteks esimene lavastatud osa Urvest. Pärast seda kui Urve on kirja ette lugenud, jäävad kõik lapsed seina äärde seisma ja kaamerasse vaatama. Pilt muutub värvilisest must-valgeks ja seejärel ülevalgustatuks nagu oleks tegemist ülevalgustatud fotoga. See on tunnus, mis suurendab lavastatud osa tinglikkust. Selline võtte lähendab lavastatud osa visuaali arhiivimaterjalide tasandi väljanägemisele, must-valget lavastatud osa võib käsitleda kui ülemineku momenti lavastatud osa ja pärast algustiitrid tuleva must-valge arhiivimaterjalide tasandi vahel. Sulandamise näiteks on ka Soome telesaade, kus õpetatakse diskot tantsima ja mis jookseb kõigepealt lavastatud osa tuppa paigutatud televiisorist.

Väljendusvahendite kombineerimise viisid mõjutavad erinevalt tervikteose usaldusvääruse teket. Ülerõhutamine võiks iseloomustada kõige enam pildimaterjali illustratiivset kasutust dokumentaalides. Kuigi foto või salvestis on ülevahendatud uues meediumis, ei ole muudetud selle sisulist tähendust. Ümberkujundamine seevastu toob esile

teose konstrueerituse, mida kõige nähtavamalt teevad selle äärmuslikumad variandid nagu kirjeldatud visuaal kolmest pildist. Sulandamise efekt aga tuleb visuaali sisesest piiride liikuvusest, kuna tegemist pole kombineerimisega kõrvutamise või vastandamise teel, vaid sooviga muuta kaks väljendusvahendit üheks, mis aga täielikult ei õnnestu.

On oluline eraldi välja tuua, et kõik väljendusvahendid, ükskõik, mis vormis nad on ülevahendatud, on ülevahendatud dokumentaalfilmi poolt. Erinevalt tajutavate modaalsustega osad on pandud toimima dokumentaalfilmi tervikusse. Erinevad dokumentaalsed materjalid (fotod ja salvestised), mida teoses on kasutatud on oma algallikast välja võetud ning fiktsionaalsete materjalidega suurepäraselt koos toimima pandud. Selline ümberkujundamine paneb kahtlema ka dokumentaalsete materjalide usaldusväärsuses.

Omaette küsimus on telesarjade ja mängufilmi lõikude roll. Kuigi nad on tajutavad fiktsionaalsematena kui dokumentaalsed salvestised, täidavad nad ometi filmis dokumendi rolli. Nende dokumendi staatus tuleb sellest, kui vaadata igat filmi kui oma ajastu peeglit. Siin võib tuua paralleeli Rosenstone'i arusaamaga, et iga film annab aimu oma ajastu sotsiokultuurilistest oludest ning võib seetõttu olla ajalooline (Rosenstone 2001: 51). Oma ajastu peeglina on kasutatud dokumentaalseid salvestisi, need on arhiivikaadrid tänavatel jalutavatest inimestest, autodest, poes kauba pärast tunglevatest ostjatest, paraadidest, parteibosside kõnedest ning parteiistungitest. Samas on oma ajastu kultuurilised dokumendid ka mängufilmid, reklaamid ja telesarjad. Esiteks ütlevad need midagi oma tegemise ajastu kohta, teiseks on need teosed, mida inimesed tööpoolest käsitletaval perioodil vaatasid. Seega vahetavad mängufilmilised materjalid oma reaalsusmodaalsust. Kuigi fiktsionaalse iseloomuga, muutuvad nad oma ajastu dokumentideks.

Kuna eriti noorte maailmapildis muutusid Soome televisioonist jooksvad sarjad nagu "Dallas" ja "Night Rider" ülimalt oluliseks, hakkas fiktsionaalne maailm telekraanilt mõjutama inimeste igapäevast päris elu. Näiteks Toomas ja teised poisid, kes "Night Riderist" nähtu eeskujul õues välismaa autodega rääkisid. Samuti Urve lugu, kuidas "Dallase" uudistega kursis olek viis päris elu puudutavate muudatusteni. Kaadrid ja lõigud fiktsionaalsetest saadetest ja filmidest muutuvad dokumentideks sellest teisest, paralleelsest tegelikkusest, kus tolle aja lapsed justkui elasid. Lubab ju Jaak hakata Urvele kirjutama, mis "Dallases" toimub, et Lõuna-Eestis elavad sugulased ei kaotaks sidet selle pärismaailmaga, millega nad Jaagu pere Õismäe korteris kohtusid. Hiljem on lisaks "Dallasele" käsitletud ka "Night Riderit" kui ühte sarjamaailma, milles lapsed hakkavad justkui kõrvuti oma tegeliku maailmaga elama.

Sellises kontekstis on huvitav, et sarja kaadrid ei ole modaalsuse markerite järgi madalama modaalsusega, vaid isegi vastupidiselt, tänu kõrgmatele värvimarkeritele võiks neid isegi tõlgendada kui kõrgema modaalsusega osi. Võib-olla ongi värvilised “Dallase” kaadrid dokumendid reaalsemast elust kui must-valgete fotode poolt vahendatu.

Siiani kirjeldatud näited fotode ja “Dallase” kaadrite vaheldumisest ning esimene lavastatud osa Urvega, mida näidatakse isegi enne filmi pealkirja, moodustavad teose sissejuhatuse. Sissejuhatust võib vaadata kui võtit nii ülejäänud teose visuaali kui ka filmi sisulise idee mõistmiseks. Visuaalsel tasandil antakse kõigepealt vihje selle kohta, et teoses hakatakse kasutama erineva modaalsusega väljendusvahendeid. Lisaks näitavad vaheldumisi kulgevad või üheks tervikpildiks kombineeritud dokumentaalsed ja fiktsionaalsed materjalid kõrvutatuna lavastatud osaga, mil viisil väljendusvahendid terve filmi ulatuses toimima hakkavad.

Samas tehakse sellise kombineeritud visuaali abil filmile sisuline sissejuhatuse. Kooskasutatud dokumentaalsed fotod ja fiktsionaalne telesari annavad väljendusvahendite tasandil vihje kahest paralleelselt eksisteerivast tegelikkusest. Filmi põhiideeks on, et Soome televisiooni kaudu inimesteni jõudnud telekangelased ja popkultuur mängisid kehtiva võimu lagunemiseni viinud õõnestustegevuses üliolulist rolli. Teose sissejuhatuses tutvustatav “Dallas” oli üks aken Soome televisiooni vahendusel inimesteni jõudnud paralleelmaailmast, mis andis aimu, kuidas võidi elada mujal maailmas. Jutustaja tasandil näiteks ütleb Jaak: “Meie sugulased näevad siin esimest korda inimesi, kes käivad tööl pilvelõhkujates.....” See oli kokkupuude teistsuguse eluga, millest inimesed soovisid osa saada ja mille võimalikkust Soome televisioon näitas.

Pärast alguspealkirja hakkab lugu lineaarselt kulgema alustades ajast, mil Soome televisiooni polnud, Soome televisiooni tuleku ja selle mõjutusteni, kuni jõutakse Nõukogude Liidu lagunemise ja Eesti iseseisvumiseni. Filmi kandva sõnumina oli Soome televisioon üks arvestatavaid tegureid Nõukogude Liidu lagunemiseni viinud sündmustest, kuna mõjutas inimeste igapäevaelu ja suunas omal viisil võimu vastasele meelsusele ja tegevusele.

3.4. Jutustaja funktsioonid teoses

Kui eelnevalt keskendusin teose visuaalsetele väljendusvahenditele, siis edasi võib uurida jutustaja funktsioone teoses. On huvitav, mil viisil jutustaja suunab teoses ülevahendatud meediumide tähendusloomet ja kujundab uues kontekstis kasutatud materjalide tõeväärtust.

Erinevatest väljendusvahenditest moodustub filmis kolm peamist tasandit: arhiivimaterjalide tasand, lavastatud osa ja intervjuud. Kasutades Genette'i mõisteid, võib tasandid nimetada diegeetiliseks, metadiegeetiliseks ja ekstradiegeetiliseks, et näidata, millises seoses erinevatel tasanditel jutustatud lood teineteise suhtes on (pikemalt alapeatükis 2.7).

Põhilise loo tasandi moodustab fiktsionaalsete ja dokumentaalsete arhiivimaterjalide lõikude kollaaž ning seda võib nimetada diegeetiliseks tasandiks. Väljendusvahendite poolest on see tasand kõige eklektilisem. Siia on ümberkujundamise teel kombineeritud originaalseid fotosid ja videoid, mängufilmi kaadreid, lõike nõukogudeaegsetest telesaadetest, salvestisi parteiülemate kõnedest, reklaame, maakaarte ja tõenäoliselt veel üht-teist, mille päritolu nimetada ei oska.

Sellel tasandil jutustatakse vaatajale, millised muutused 1950ndatest kuni 1990ndate alguseni ühiskonnas toimusid. Kuigi kitsamalt on teose fookus infolevikul – Soome ja Eesti telekanalite poolt edastataval, pakub arhiivimaterjalide tasand üldisemat ajaloolist konteksti, milles asjaolu, miks telekanalitest ja eriti Soome televisioonist edastatav nii oluline oli, tähenduse omandab. Eesti kui Nõukogude Liidu osa, külm sõda, Praha kevad, Nõukogude Liidu juhtide vahetumine ja sellega ühiskonnas kaasnev ning lõpuks laulev revolutsioon – selline ajalooline kontekst mõtestab Soome televisiooni vahendusel levinud lääne popkultuuri mõju Nõukogude Eesti noortele. Seega annab arhiivimaterjalide tasand edasi üldist riiklikul tasandil käsitletavat ajalugu.

Lavastatud osa on arhiivimaterjalide suhtes metadiegeetiline. See jutustab lugu, mis juba on osa teisest, suuremast, arhiivimaterjalide poolt väljendatud raamjutustusest. Arhiivimaterjalide tasandiga temaatiliselt seotud lavastatud osa ei too kaasa nihkeid ajas, vaid vaatepunktis. Siin ei ole enam tegemist üldiselt kulgeva ajaloo ja riiklikel tasanditel teostatava poliitikaga, vaid väga isiklike sissevaadetega käsitletud perioodi. Lavastatud osa vahendab nelja 1970ndatel kasvanud lapse mälestusi ja näitab, millist konkreetset rolli Soome televisioon nende elus mängis.

Kaheksaastane Jaak vaatab koos emaga Tallinna kodus “Dallast”. Pärast Lõuna-Eesti sugulaste külastust, kes esmakordselt selle maailmaga kohtuvad, hakkab ta oma onutütrele

Urvele iga nädal kirjutama, et neid sarjas toimuvaga kursis hoida. Teine mälestuste maailm näitab Urve vaatepunktist, kuidas ta “Dallases” saadud uudistega igas kodus oodatud külaline on. Joosepi isa ehitab Soome televisiooni plokkke ja tema ise müüb koolis ema ümber kirjutatud Soome telekavasid. Toomas on aga üks poistest, kes pärast “Night Rideri” vaatamist elektroonilise kella abil välismaiste autodega räägib. Kolme poisi mälestuste lood kohtuvad kauaoodatud õhtul, mil televiisorist näidatakse “Emmanuelli”.

Eraldi meta-metadiegeetilise tasandi, ehk loo metadiegeetilise tasandi sees, moodustavad lavastatud osaga sulandatud dokumentaalsed ja fiktsionaalsed arhiivimaterjalid nagu telesaated ja -sarjad ning originaalsed ajalehed. Näiteks lavastatud osa toa televiisorist jooksev Soome disko saade (22.58) või ajaleht Nikolai Haugi tegevust kujutavas lavastatud osas (55.06). Tinglikumasse lavastatud ossa sisestatud originaalsed materjalid ühendavad selle tasandi taas üldise ajaloo, näidates, et need kultuuritekstid olid tol ajal osa inimeste elus.

Omaette loo tasandi moodustavad intervjuud. Intervjueeritavate hulgas on ajakirjanik, raamatu “Uus külm sõda” autor Edward Lucas, professor, raamatu “Strateegiline sõda” autor Georgi G. Potcheptsov ja ajaloo professor Esko Salminen, kes pakuvad objektiivset, teadlase perspektiivi toleaegetele sündmustele. Endine ETV programmijuht Voldemar Lindström, teleinsener Arvo Sildnik, sotsioloog ja endine ETV direktor Hagi Shein ning Soome TV endine juhataja Sakari Kiuru suhestavad arhiivimaterjalide tasandil nähtu taas oma kogemuse ja mälestustega. Kui lavastatud osas jagavad oma mälestusi toleaegetes lapsed, ühed paljudest, kes Soome televisiooni mõju kõige paremini tunda said, siis intervjuudes jagavad oma kogemusi tunnustatud isikud, kes olid erinevatel viisidel televisiooniga seotud protsesside juures. Leiutaja Nikolai Haug, kõige värvikam intervjueeritavatest, räägib aga kuidas ta keeldude kiuste uusi mooduseid leidis, et Soome televisiooni näha.

Intervjueeritavate tasand, mille võib nimetada ekstradiegeetiliseks, on meie ehk vaataja maailm. Intervjuude visuaal on tänapäevane, immediaalsus aitab luua muljet nagu saaks vaataja osa intervjueeritavate vestlusest otse ilma vahendava meediumita. Lisaks mõjub intervjuu aus konstrueeritus, mis ei püüagi jätta muljet nagu osaleksid intervjueeritavad mõnes loos. See kõik loob mulje, et intervjueeritavad kõnetavad vaatajat samast perioodist, ilma ajalise distantsita. Nii annavad intervjueeritavad meie aega ulatuva raami toimunud ajaloole. On huvitav, kuidas käsitleda ekstradiegeetilist tasandit viiekümne või rohkemate aastate pärast. Ka siis loob intervjueeritavate otse kaamerasse rääkimine, ilma loo tegevustikus otseselt osalemata mulje, et nad räägivad otse vaatajale. Ometi ei saa siis vaataja enam käsitleda seda kui osa tema maailmast, kuna ajaline distants on tõenäoliselt liiga

märgatav. Samuti pole võimatu, et tuleviku vaataja tõlgendab antud filmi hoopis teistsuguses, enda ajastule sobivas võtmes.

(a)

Ekstradiegeetiline tasand koosnebki intervjueeritavatest- jutustajatest, kuid nii diegeetilisel arhiivimaterjalide tasandil kui metadiegeetilisel mälestuste tasandil on omaette jutustajad. Diegeetilist arhiivimaterjalide tasandit saadab üldine jutustaja, kelle üks ülesannetest on hoida kogu teost koos ja viia lugu edasi. Ometi pole tegemist dokumentaali tõlgendavast laadist tuttava objektiivse ja autoriteetse kõiketeadva jutustajaga. Vastupidi, üldine jutustaja on subjektiivne, visuaalis nähtavaga seotud ning selle kohta arvamust avaldab. Ajaloolist tasandit saatev üldine jutustaja on oma jutustuses ise osaline. Seda antakse teada jutustaja esimeste sõnadega ning see leiab kinnitust läbi filmi.

Enda ajaloolise maailmaga sidumiseks kasutab üldine jutustaja „meie“ deiksist. „Me kasvamise üles külma sõja ajal,“ on lause, millega arhiivimaterjalide tasandile sissejuhatus tehakse. Fraasiga „me kasvasime“ seob jutustaja ennast kõigepealt ajaloo maailmaga, andes teada, et tema on üks sellest maailmast, üks nendest, kes kasvas külma sõja ajal. Samas võib „meie“ siduda jutustaja ja ajaloolise tasandi ka vaatajaga. „Meie“ kõnetab kõiki, kes ennast selles ära tunnevad ning nii seotakse nad vahendatava ajaloomaailma ning jutustajaga. „Meie“ vormi kasutab jutustaja filmi jooksul palju, viidates sellega Nõukogude Eesti ja täpsemalt Tallinna inimestele (meie põlvkond, kuigi paljud meist polnud siis veel sündinud...; meilt 80 kilomeetrit Soomes... ; meilt Tallinnast levivad raadiolained...).

Nagu väljendusvahendite analüüsis vaadeldud sai, on arhiivimaterjalide tasandil ülevahendatud hulgaliselt salvestisi ja fotosid erinevatest allikatest. Kõik nad on kaasatud teosesse vaid lõiguti, mitte terviklikult ning on jutustaja oluline funktsioon need tükid tervikuks siduda. Seda tehes annab ta dekontekstualiseeritud materjalidele uue, dokumentaalteose tervikpildist lähtuva tõlgenduse. Esimese näite uue tõlgenduse loomisest võib tuua arhiivimaterjalide järgnevusest, mis käsitleb Praha kevadet (07.36). Filmi ülevahendatud must-valge salvestis näitab kätlevaid mehi ja skandeerivaid inimesi. Järgmine lõik näitab aga tanke, varemeid, meeleavaldajaid langetatud lippudega, lippu kandvat meest, kel pea verine.

Jutustaja juhatab kõigepealt sisse esimese lõigu: „Nõukogude televisioon näitab niisugust pilti,“ ning seejärel kirjeldab pildil toimuvat: “Siin tervitavad tšehhid külalisi Nõukogude liidust,“ ning „ja näete, siin skandeerib tädi „drušba-drušba“. Säilitatud on ka lõigu originaalne heli, paraadimuusika. Järgmise salvestise juhatab jutustaja sisse sõnadega:

„Soomlased meist 80 kilomeetrit põhja pool näevad sellist pilti.“ Edasi kirjeldab olukorda soomekeelne naisreporter. Ülevahendatud on kahte arhiivisalvestist, millest esimene on (kui uskuda jutustajat) osa saatest, mida näidati Nõukogude Eesti televisioonist ja teine, mida näidati Soome kanalilt.

Algselt pidi esimene salvestis näitama rahulikku, enamgi veel, sõbralikku olukorda ja teine raporteerima tegelikest sündmustest Tšehhoslovakkias. Jutustaja abil kokku kombineerituna illustreerivad need lõigud aga vastuolu, mis valitses Nõukogude Eesti ja Soome telekanalilt edastatud infos. Kombineerimine rõhutab, millist valeinfot edastati Eesti televisioonist ja kuidas tänu Soome televisioonile said Eesti vaatajad näha maailmas toimuvat hoopis teise nurga alt. Samal põhimõttel on lõik Eesti televisiooni moesaatest (30.46) kõrvutatud lõiguga Soome televisioonist, mis Eestist tulevaid moesaateid pilab. Üldine jutustaja seob üheks, kuidas Eesti televisioonist tõsimeeli jooksnud moesaade Soomes inimestele nalja tegi.

Siin toimub omamoodi reaalsusmodaalsuse vahetus. Dokumentaalsena mõeldud väljendusvahendi sisu, tegelikkus, mida see on jäädvustanud, muudetakse fiktsionaalseks. Esimesel juhul tuleb kahe saatelõigu kõrvutamisel ja jutustaja kaasabil välja, et salvestise sisu oli vale, see ei näidanud tegelikke sündmusi, teisel juhul muudetakse algse salvestise sisu huumoriobjektiks. Kuna salvestise sisu muutub fiktsionaalseks, vahetub justkui ka selle tekstifragmendi enda staatus.

(b)

Lisaks sellele, et jutustaja kõrvutatud väljendusvahendid ühendab ja uue teose idee teenistusse seob, ankurdab jutustaja pildid enda öelduga, luues neile nii uue tähenduse. Näiteks kirjeldades võimu suhtumist Soome televisiooni, järgneb üldise jutustaja kommentaarile: „Karme käske ja keelde sajab Vaino kontorist meile jäise paduvihmana kaela,“ pilt kahest paduvihma kaitseks kile all istuvast tüdrukust (34.44). Alustades väljendusvahendite tasandist on kõigepealt dokumentaalfilmi meediumis ülevahendatud lõik dokumentaalsest arhiivisalvestisest, kus jäädvustatud lapsed laulupeol. Kuigi algselt ongi ilmselt jäädvustatud vihma käes istuvaid tüdrukuid, annab jutustaja pildile lisatähenduse, viidates, et need on käsud ja keelud, mille alla eesti tüdrukud on jäänud. Kommentaarile: „Soome televisioon on võtnud nõuks dehumaniseerida nõukogude inimest vägivalla, julmuse ja seksuaalse lodevusega,“ järgneb lõik päevitusriietes tantsivatest neiudest ja noormeestest. Dokumentaalfilmis ülevahendatud (võib-olla Soome) telesaate lõik demonstreerib nüüd tänu

jutustaja sõnadele noorte seksuaalset lodevust. Tõlgendus, mida lõigu jäädvustamise ajal vaevalt saavutada sooviti.

Intervjueeritava Sakari Kiuru jutu, kuidas võimude arvates soovis Soome televisioon noorsugu dehumaniseerida, illustatsiooniks näidatakse lõiku robotina liigutavast naisest (11.44). Võimalik, et mõnest mängufilmist või fiktsionaalsest telesaatest pärit ülevahendatud lõik viitab nüüd ebainimlikkusele, mida Nõukogude inimeses tahab saavutada Soome televisioon. Hoolimata sellest, milline võis algselt olla salvestise mõte. Jutustaja ülesanne on siduda filmis ülevahendatud dokumentaalsete ja fiktsionaalsete salvestiste lõigud, mis muidu seosetuks jäävad ühtseks narratiiviks, andes seda tehes ülevahendatud lõikudele uue tõlgenduse. Mõnede materjalide puhul pole aga ei teiste väljendusvahenditega kombineerimist ega jutustaja suunamist tarvis. Arhiivimaterjal võib teose tervikus ja uuel ajastul juba iseenesest ja koos oma originaalse heliga uskumatult mõjuda. Näiteks propaganda film, mis hoiatab soome turistide eest (42.50).

(c)

Iseloomulik viis, kuidas jutustaja pildi kontekstiga seob on deiksis. Deiktikuid kasutades annab jutustaja muidu suvalistele või üldistele piltidele kindla tähenduse, ta seob visuaali jupid diegeetilise maailma ja õige kontekstiga. Näiteks lause: „Kuskil siin KGB peamaja korrustel...“ ajal näidatakse must-valget fotot majast, kusjuures fotole on veel lisatud pealkiri „Moskva 1972“ (15.00). Või: „Siin kirjutab Brežnev alla Helsingi hartale,“ koos videosalvestisega konverentsist, kus tõepoolest on näha Brežnevit millelegi alla kirjutamas. Iseasi, kas salvestise tähendus Helsingi harta allkirjastamise dokumendina oleks arusaadav ka ilma jutustaja tähelepanu juhtimiseta. Samuti, kas ilma viiteta oleks filmis ülevahendatud fotol äratuntav KGB maja. Jutustaja näitab deiktikute kasutamisega, et tal on toimuva üle kontroll ja teadmised, mida ta vaatajatega jagab. Koha- ja isiku deiksis on filmis visuaalile tähenduse andmiseks kasutatud rohkelt (siin marsib meie põlvkond, siin nad istuvadki, siin on näha...).

Teine jutustaja iseloomulik omadus on tema suhtumise väljendamine. Kui Soomes toimub Lenini kuju avamine, kommenteerib jutustaja pildil olevate inimeste ilmeid: „Naeratavad nagu oleks neil pool sidrunit suus“ (27.08). Ühtlasi võiks see olla inimeste reaktsioon Nõukogude liidu mõjutsooni märgistamise kohta. Oma suhtumist väljendab jutustaja veelgi, näiteks tunnistatakse Soome saatetele vahetiitrite kirjutamise kava “lolluseks”, Soome televisiooni juhid aga on kokku keeranud “jama”.

Arhiivimaterjalide erineval moel rekontekstualiseerimine, suhtumise väljendamine, jutustaja enamasti olevikus, kuid vähemalt ühel korral tulevikku hüppav aja kasutus („Varsti sünnib ühes köögis salaplaan, aga sinna me veel jõuame.“) näitab, et arhiivimaterjalide tasandit saatev üldine jutustaja on ise oleviku, filmitegemise ajastu hääl. Nii tekib filmi peamisel, diegeetilisel tasandil olukord, kus arhiivimaterjalid, nii dokumentaalsed kui fiktsionaalsed, on minevikust, käsitletavast külma sõja perioodist. Jutustaja, kes visuaalsed materjalid tervikuks seob on aga olevikust. Audiovisuaalsed allikamaterjalid on põimitud filmitegemise aja suhtumisega, jutustaja kaudu ilmneb, kuidas tänapäeval mineviku dokumente ümber mõtestatakse. Iga olevik loob oma arusaama minevikust ja seda protsessi väljendab antud filmis jutustaja.

(d)

Lisaks üldisele jutustajale ning intervjueeritavatele on filmis kasutatud nelja mina vormis jutustajat, kelle räägitu saadab lavastatud tasandit. Kuigi tegemist on mängufilmilise osaga, iseloomustavad seda siiski just pealelugevad jutustajad ning diegeetilisi (filmimaailma) helisid on lavastatud osades vähe, pigem saadab visuaali muusika. Erandiks on filmimaailmas tegutsev Urve, kes Jaagult saadud kirju ette loeb, Endeli telefonivestlus ning helid nagu telefonihelin, lifti- ja välisukse sulgumine. Mineviku vormis lood lubavad arvata, et jutustajateks on samad täiskasvanud, keda ekraanil lastena tegutsemas näeme ning kes nüüd suurtena lapsepõlve meenutavad ja oma mälestusi teistega jagavad.

Lavastatud maailm pole ainuke, mida mina-jutustaja saadab. Film algab arhiivimaterjalide tasandil, kuid enamasti seda tasandit saatva üldise jutustaja asemel, mina jutustajaga, kui Jaak ennast tutvustab: “See olen mina, Jaak, parasjagu olen ma kaheksaastane.” Ka arhiivimaterjalid eristuvad ülejäänud diegeetilise tasandi omadest, sarnaselt jutustajale pole need üldised vaid isiklikud. Näidatakse fotosid noorest Jaagust, tema sugulastest ja nende koosviibimisest. Isiklikelt fotodelt läheb visuaal üle lavastatud osa tasandile.

Samamoodi, näidates must-valgeid isiklike fotosid, tutvustavad ennast filmi jooksul ka Joosep (12.31) ja Toomas (40.51). Poisid tutvustavad ennast ainult esimesel korral, kuid aeg-ajalt näidatakse filmi edasises osas enne lavastatud tasandile üleminekut fotot inimesest, kelle mälestusi järgnev lavastatud osa vahendama hakkab (34.56 foto Joosepist, 01.04.09 foto Jaagust). Enne lavastatud tasandile üleminekut näidatakse aga sellega temaatiliselt sobivaid arhiivimaterjale, näiteks pilt tuumaplahvatusel enne Toomase mälestust tuumasõja õppusest. Iga poisi mälestused tuuakse sisse uue teema juures ning poisid meenutavad erinevaid

telesarju ja nende mõju oma elule. Ainult “Emmanuelle” seob meenutajad kokku, nii poiste kui noore Nikolai mälestused.

Koos isiklike arhiivimaterjalidega moodustab lavastatud osa ühe terviku, mida saadab ja mõtestab mina-jutustaja. Nii seovad isiklikud arhiivimaterjalid üldise diegeetilise ja lavastatud metadiegeetilise tasandi näidates, et mina-jutustajad mälestuste maailmast on osalised üldises ajaloo maailmas. Lavastatud tasandi mälestuste lood annavad isiklikuma ja individuaalsema sissevaate diegeetilisel tasandil käsitletavast ajaloo maailmast.

Filmi alguses ennast tutvustav poiss Jaak on üks filmi režissööridest. Isiklikud arhiivimaterjalid on temast endast ning need on autori mälestused, mille maailma vaataja viiakse. Kuna režissöör esitleb ennast filmi sissejuhatuses, mis koosneb ainult isiklikust tasandist – isiklikest arhiivimaterjalidest ja lavastatud osast, näitab see prismat, mille läbi ka ülejäänud sündmused vaatajale avanevad. Lisaks autori enda pildimaterjalidele on ta teosesse toonud ka oma hääle, olles ise mina-jutustaja endast rääkival mälestuste tasandil. Filmi eellugu ei jää ainsaks autori eneseesitluseks, läbi teose esitleb ta end korduvalt nii pildis kui helis. Nii filmi keskel, kus enne pioneerilaagrisse minekut kirjeldab mina-jutustaja Jaak, kuidas “Dallase” hooaja viimases osas peategelast tulistati, kui filmi lõpuosas, kus Jaak meenutab suve pioneerilaagris. Ka filmi teine režissöör on teose lavastatud osas jutustajaks.

Erinevate loo tasandite kombineerimist jutustaja abil nagu mina-jutustaja arhiivimaterjalide tasandiga tuleb filmis ette veel. Lisaks mina-jutustajale sisenevad ka ekstradiegeetilised intervjueeritavad ja üldine jutustaja teistele loo tasanditele. Kuigi peamiselt mõtestab üldine jutustaja just arhiivimaterjalide tasandit, haarab ta aeg-ajalt enda alla osasid teiste väljendusvahenditega edastatud lugudest, peamiselt selleks, et tutvustada intervjueeritavaid. Ühe sellise näitena saab tuua stseeni (35.51), kus üldine jutustaja tutvustab leiutaja Nikolai Haugi. Kuigi visuaal on juba intervjueeritava jätkab üldine jutustaja ise tema tutvustamise ja ta konteksti paigutamise: “See pealtnäha lihtne mees on üks esimestest, kes langeb kurja kampaania ohvriks.” Edasi räägib Nikolai oma lugu juba ise.

Samamoodi, olles visuaalis liikunud juba intervjueeritava peale, tutvustab üldine jutustaja näiteks Edward Lucast ja professor Potcheptsovi. Intervjueeritavate seletused saadavad aga sageli arhiivimaterjalide tasandit üldise jutustaja asemel. Näiteks kui professor Potcheptsov räägib huvitavatest noorsoo kohta käivatest nõukogude dokumentidest on visuaalis näha arhiivikaadreid rahvarietes jooksvatest lastest (33.50). Samamoodi nagu mina-jutustaja arhiivimaterjalide tasandil sidus lapsed, kelle isiklike mälestusi hakati kujutama üldise ajaloo, seob üldine jutustaja intervjueeritavad ajaloo tasandiga. Intervjueeritavaid tutvustades näitab ta, et neil on ajaloos (ajaloo tasandil) oma koht ja oma osa.

Arhiivimaterjalide tasandit saatvad intervjueeritavad aga kinnitavad sellel tasandil kulgevat lugu.

Huvitavalt on lahendatud Nikolai Haugi esitamine. Olles tutvustatud üldise jutustaja poolt ning esinenud siis intervjueeritavana, näeb teda ka lavastatud tasandil. Edaspidi näidatakse teda vaheldumisi intervjueeritavana ning tegelasena lavastatud osas, kusjuures viimasel juhul on jutustajaks ikka intervjueeritav Nikolai. Selline esitamine juhhib tähelepanu, et Nikolai on osaline kõigis loo tasandites. Ta on üks osaline üldises ajaloomaailmas, samas näeb vaataja tema isiklike mälestusi ning seejuures on ta osa meie tänapäeva maailmast. Kõik kolm loo (ajaloo) tasandit saavad tema abil kokku põimitud. Üldine ajalugu, indiviidi mälestused sellest ning ühest küljest viis, kuidas individ olevikus oma minevikku käsitleb, teisalt aga meie ajastus elava inimese tunnistus, et teiste tasandite poolt käsitletu tõepoolest oli nii.

(e)

Sarnaselt Nikolaile võib sama teema olla ülevahendatud erinevatel tasanditel. Näiteks räägib üldine jutustaja arhiivimaterjalide tasandil, kuidas seoses Soome televisiooni näitamisega levib Eestis põrandaalune äri Soome telekavadega (19.58). Seejärel minnakse üle lavastatud ossa, kus Jaak meenutab, kuidas ta oma emal Soome telekavasid ümber kirjutada aitas ning neid koolis müüs. Arhiivisalvestisele laulvatest pioneeridest (01.03.54) järgneb foto Jaagust, kus temagi pioneerina rivis ning mina-jutustaja seob pildi Jaaguga: „See olen mina, Jaak“. Edasi liigub visuaal lavastatud osa tasandile. Diskot tutvustatakse kõigepealt meta-metadiegeetilisel tasandil (Soome telesaade lavastatud osa toas, 22.46), seejärel meenutab Jaak metadiegeetilisel tasandil, kuidas diskolaulud muutusid kiirelt populaarseks ning edasi räägib üldine jutustaja arhiivimaterjalide taustal, milline oli võimude reaktsioon disko levikule. Kusjuures pärast lavastatud osa näidatakse fotosid, mida võiks nimetada pool isiklikeks. Need on ülesvõtted lastest, mis sobituvad hästi eelneva meenutusega koolilastest, kuid fotosid ei seota deiksise kaudu ühegi mina-jutustajaga.

Teema ülevahendamine toimub ka diegeetilise arhiivimaterjalide tasandi ja ekstradiegeetilise intervjuude tasandi vahel. Näiteks võib tuua juba eelpool kirjeldatud noorsoo dehumaniseerimise väite. Kõigepealt näidatakse üldise jutustaja selgituste saatel arhiivimaterjalide tasandil ajalehte, mille andmetel on lääne info eesmärk dehumaniseerida nõukogude inimest. Kusjuures kaamera suumib nii, et õiget lauset saaks ajalehest lugeda ka vaataja. Kohe seejärel meenutab Sakari Kiuru, kuidas ajalehes kirjutati Soome kavatsusest Eesti noori dehumaniseerida. Nagu eespool vaadeldud on intervjueeritavad vaatajaga samast ajastust, seega tekib viimase näite puhul ka teema ülevahendamine uude aega.

Selline sama teema erinevatel meediumi ja loo tasanditel ülevahendamine näitab, et teema oli asjakohane erinevates ühiskonna tasandites. Nii suuremas plaanis riigi (liiduvabariigi) kui üksikute indiviidide ja perekondade elus. Erinevatel tasanditel ülevahendamine näitab sama teemat teisest vaatepunktist. Kui Jaagu sõnade järgi oli diskolugude levik ühiskonda midagi, mis puudutas igaüht ning mille sõnum oli uudne (rääkida inimestevahelistest tunnetest), siis üldine jutustaja räägib, kuidas välismaiste diskolugude levik oli midagi laiduväärset ja ohtlikku, mis tuli nõukogude vormi ümber valada. Kui arhiivimaterjalide tasand näitab, milline oli riiklikul tasandil suhtumine Soome televisiooni, siis Sakari Kiuru väljendab oma arvamust selle absurdse väite kohta.

3.5. Teos kui tervik

Erinevate väljendusvahendite poolt esitatud tasandite kooskasutamisest filmis tekib efekt, mida Bolter ja Grusin nimetavad ülivahendatuseks. Kuigi nii lavastatud osa, intervjuud kui arhiivimaterjalidest kombineeritud tasand pakuvad oma vahetut sissevaadet ajastusse, on otsustatud kõigi väljendusvahendite kombineerimisega luua minevikust mitmevaatelisem teos. Nii ei anna film ühte vahetut mineviku tegelikkust, vaid kolm. Need sissevaated avavad ajaloolise tegelikkuse erinevaid tahke.

Erinevate tasandite järgi korrastuvad teoses väljendusvahendid ja nende kombineerimise viisid. Tabel 2 võtab kokku diegeesi tasandi, sellel tasandil kujutatud maailma ning kasutatud väljendusvahendid, tuues võimalusel juurde väljendusvahendite kombineerimise viisi.

Diegeetiline arhiivimaterjalide tasand, mis vahendab ametlikku ajalugu on kõige keerukama sisemise struktuuriga ning oma väljendusvahendite poolest kõige mitmekesisem. Siin on kombineeritud arvukalt arhiivimaterjale, kõigepealt must-valgeid ja värvilisi dokumentaalseid tekstifragmente minevikust. Arhiivimaterjalidel on filmis mitu funktsiooni. Kõigepealt toimivad arhiivimaterjalid kui mineviku hääl. Need on audiovisuaalsed allikafragmendid kõneldavast ajastust, mis loovad vaatajas tunde, et ta on tunnistajaks ajaloolisele tegelikkusele. Dokumentaalsete arhiivimaterjalide visuaalsed tunnused (must-valge või ebatäiuslike värvidega pilt, kriipsud, virvendused filmipildil, suurem heledus või liigselt tume pilt) toovad nende usaldusväärsusel allikmaterjalidena veelgi esile. Sellisel kujul peaksid arhiivimaterjalid toimima kui tõendid filmis toodud argumentide õigsusest, kuna

vaataja võib ju seda pildilt ise näha. Seega peaks arhiivimaterjalide tõelisus langema kogu narratiivile.

Otsemaid tekib aga küsimus, miks on lisaks dokumentaalsetele materjalidele kasutatud ka must-valgeid ja fiktsionaalseid tekstifragmente. Kuigi oma visuaalsetelt näitajatelt on nad dokumentaalsete materjalide sarnased, omades näiteks samasuguseid ajastu tehnoloogia märke, on nad siiski oma tõeväärtuselt ja usaldusväärsuselt eristatavad, tuues teosesse fiktsionaalsust. Ometi toimivad ka need materjalid teoses mineviku häälena. Need on omamoodi dokumendid, mitte kui jäädvustused inimestest tänaval, vaid kui kultuuridokumendid, mis paljastavad midagi oma ajastu ja selle harjumuste kohta. Teose terviku kontekstis toimivad nad kui viited Soome televisiooni kaudu elanikeni jõudnud ja paralleelselt eksisteerinud tegelikkusest.

Erineva modaalsusega arhiivimaterjalide tasandi ülesehitusel on kasutatud kõiki uuritud väljendusvahendite kombineerimise viise, mis näitab selle tasandi sisemist keerukust. Põhjus, miks väljendusvahendid on mitmetel viisidel kombineeritud, peitub vajaduses erineva iseloomuga ning erinevatest allikatest pärit materjalid ühtseks looks kokku põimida. Kasutatud materjalid on võetud välja oma algsest kontekstist ning ülevahendatud dokumentaalfilmis. Selle käigus on nad paigutatud uude konteksti ning paljudele lõikudele on selle protsessi käigus loodud uus tähendus, mis ei pruugi kattuda salvestiste originaalse tähendusega. Väljendusvahendite ülevahendamise viiside tõttu tuleb mõnede materjalide fiktsionaalne iseloom rohkem esile kui teiste. Filmis on kasutatud hulgaliselt lõike must-valgetest Nõukogude ja Soome mängufilmidest ja reklaamidest, mis aga üldisest tasandist liialt välja ei paista. “Dallase” kaadrid eristuvad must-valgetest fotodest aga eriliselt, nii värvilise ja must-valge kõrvutamise kui ka piltide kombineerimise viisi tõttu.

Arhiivimaterjalide tasand ei võimalda puhast minevikku sisenemist, kuna audiovisuaalsed fragmendid minevikust on pidevalt dialoogis filmitegemise ajastu ehk oleviku häälega. Oleviku häälena toimib filmis üldine jutustaja, kes ühelt poolt vaatajat soovitud tõlgenduseni suunab, teisalt rekontekstualiseeritud materjalide usaldusväärsust loob. Kõigepealt seob jutustaja kõrvutatud arhiivikaadrid ning annab neile seekaudu uue tähenduse. Veel kasutab jutustaja tähenduse loomiseks ankurdamist, sidudes pildi soovitud ideega. Jutustaja annab pildile tähenduse ka deiksise abil ning väljendades oma suhtumist visuaalsel tasandil nähtusse. Kuigi üldine jutustaja suunab erinevate võtetega tähendusloomet, kujuneb lõplik tähendus vaataja peas.

Erineva modaalsusega arhiivimaterjalide keeruka kombineerimise tulemusel, millele lisanduvad jutustaja tähendusloome viisid, ei toimi arhiivimaterjalid filmis ainult mineviku

fragmentidena, vaid nad on ka narratiivi elemendid mineviku tegelikkusest jutustavas loos. Arhiivimaterjalide narratiivsete elementidena kasutamine seab aga kahtluse alla nende esimesest funktsioonist tuleva tõendi staatuse. Kui salvestised on oma õigest kontekstis välja võetud, uues teoses ülevahendatud ning seejärel rekontekstualiseeritud, tekib küsimus, kui usaldusväärset vaadet minevikust nad pakuvad. Kuigi materjal võib olla autentne, on teda tõlgendatud sobituma loo tervikideega. Loo kui terviku jaoks toimivad ühtemoodi hästi nii dokumentaalsed kui fiktsionaalsed materjalid, kuid kohati võib vaatajale fiktsionaalsetel kujutatul mõjuda isegi tõepärasemalt ja usutavamalt kui dokumentaalse päritoluga salvestistelt nähtu. Nii pole kogu filmi toon päris tõsine, vaid kohati humoorikas, kohati irooniline. Eraldi võib veel mainida meta-metadiegeetilist tasandit, mis väljendub lavastatud ossa paigutatud arhiivimaterjalides.

Mälestusi vahendav lavastatud osa, mis oma visuaalsete näitajate poolest sarnaneb värvilistele arhiivimaterjalidele, toob teosesse kõige märgatavamalt sisse tinglikkuse, teatud mängulise momendi. Kui lavastatud osa ei saagi rõhuda viitelisele seosele minevikuga, ehk võibki siis isiklik olla käsitletud vimkadega. Tingliku väljenduslaadi põhjust võib otsida ka asjaolust, et kuigi inspireeritud autori isiklikest mälestustest, pole tegemist täielikult tõestatavate või konkreetsete isikutega seotud lugudega. Intervjuudest filmi autoritega tuleb välja, et ühe lapse lugu filmis ei kattu ühe inimese mälestustega tegelikkuses. Alguse on laste lood saanud ühest konkreetsest juhtumist, kuid edasine on mäng (Tarmo Tederi intervjuu Jaak Kilmiga *Sirbis* 02.04.2009). Mingil määral näitab see ka individuaalsete mälestuste laialivalguvust, asjaolu, et ühe inimese mälestused võivad olla paljust mõjutatud ja aja jooksul paratamatult muutunud. Teisalt peegeldub selles soov tuua teosesse kokku koondkujud ühe või teise telesarjaga seotud mälestustest.

Intervjuude ülesanne on teoses olla mõistuse hääl ning kinnitada selle tõeväärtust, mis teiste tasandite kaudu vähemal või rohkemal moel tinglikult on edastatud. Intervjuud on tunnistused teadlastelt, autoriteetidelt ja kõneldud ajastul tegutsenud isikutelt, kes justkui garanteerivad, et see, mis ajaloolisest tegelikkusest räägitakse oli tõepoolest nii. Tänapäevasust ja tõeväärsust sisendab ka intervjuude visuaal. Kaasaegse standardi järgi loomulik visuaal (terav värv, paigas heledus) näitab ausalt konstrueeritud intervjuueerimise situatsiooni. Enamik intervjuueeritavaid ei osale lavastatud maailmas, mille realistlikkuses võiks kahelda, kuid on sellegi poolest üldise ajaloo tasandiga seotud. On huvitav märkida, et ka filmitegijad ise tunnistavad intervjuude kasutamist panusena teose tõeväärtusesse, kui ütlevad, et ameerikalike “rääkivate peade” kasutamine oli nende jaoks mäng žanriga (Intervjuu *Eesti Ekspressis* mõlema autoriga 05.04.2009).

Diegeesi tasand	Maailm	Kasutatud väljendusvahendid	Väljendusvahendite kombineerimise viisid tasandil
Diegeetiline tasand	Ametlik ajalugu	Dokumentaalsed ja fiktsionaalsed arhiivimaterjalid. Üldine jutustaja, mina vormis jutustaja.	Ülerõhutamine, ümberkujundamine, sulandamine. Üldise jutustaja, mina-jutustaja tähendusloome
Metadiegeetiline tasand	Mälestused minevikust	Lavastatud osa, mina vormis jutustaja.	(Sulandamine, nt fotolik ülevalgustamine)
Meta-metadiegeetiline tasand	Ametlik ajalugu mälestuste sees	Ajastu dokumendid (ajaleht, telesari) lavastatud osas	Sulandamine
Ekstradiegeetiline tasand	Tänapäev	Intervjuud pildis ja helis	

Tabel 2. Diegeesi tasand – maailm – kasutatud väljendusvahendid.

Isiklik lugu – terve põlvkonna lugu

Nagu eespool näidatud on tegemist ühe autori väga isikliku looga. Filmis on kasutatud fotosid ühe autori enda arhiivist ning mina-jutustajate jaoks on oma hääle andnud mõlemad autorid. Kuna eelkõige on autori enda materjale kasutatud teose sissejuhatuses annab see kogu ülejäänud teosele isikliku vaatepunkti, kuid autor näitab ennast filmi jooksul veel, nii filmi keskel, kui lõpuosas. Seega on tegemist kõigepealt ühe indiviidi looga, tema mälestustega oma lapsepõlvest külma sõja aegses Nõukogude Eestis.

Ajaloo tasandil on arhiivimaterjalid kui mineviku fragmendid kõrvutatud rõhutatult subjektiivse üldise jutustajaga, kelle kaudu väljendub oleviku hääl. Kui vaadata filmi autobiograafilise teosena omandab teise tähenduse üldise jutustaja seotus kirjeldatava tegelikkusega ajaloo tasandil. „Meie põlvkond“, „me kasvasime“, millega jutustaja ennast kirjeldatava ajaloo tasandiga seob, viitab taas autori(te)le. „Meie“ deiksist saabki tõlgendada kõigepealt kui filmi kahte autorit, nemad kasvasid, see on nende põlvkond ja nemad ise, kes Soome televisiooni vahendatud ideoloogia poolt kõige enam mõjutatud said. Samas seob „meie“ endaga ka vaataja, kes ennast selle põlvkonna osana tunneb.

Seega on minevikupiltidega dialoogis olev oleviku hääl ja selle meelestatus esmalt väga isiklik autorite suhtumine oma nooruspõlve perioodi. Võib esitada küsimuse, kas nii pole mitte iga teose puhul. Ometi annab autobiograafilisus filmis teistsuguse mõõtme, kuna siin pole soovi olla objektiivne või mõjuda neutraalselt ning kaalutletult. See ongi väga subjektiivne vaade personaalsete mälestuste kõrval ka ühe ajastu ametlikule ajaloole. Seejuures on huvitav, et ka intervjuueeritavad annavad tegelikult kinnituse filmi autorite isiklikule lähenemisele ajaloost.

Samas saab ühe isiku lugu laiendada kogu põlvkonnale. Näiteks ei kujuta kõik lavastatud lõigud ühe lapse mälestusi, vaid näitavad mitme omi. Kui lähtuda sellest, et kogu mälestuste tasand tõukub ühest juhtumist, kuid edasise puhul pole pigem võimalik tõestada selle mitte toimumist, on tegemist autorite püüuga isiklikku lugu rohkemate inimestega seostada, neis sarnaseid jooni või motiive leida. Üldisel tasandil peegelduvat autorite isiklikku suhtumist võib nii laiendada näitamaks, et viis, kuidas tänapäeval toonast argielu mäletatakse ongi põimitud pentsikute, aeg-ajalt kummaliste asjaolude mäletamisega toonasest elust.

Isiklik ajalugu – ametlik ajalugu

Isiklikud (nii indiviidi kui põlvkonna) mälestused või isiklik ajalugu jookseb filmis paralleelselt üldise või ametliku ajalooa. Samas on need põimunud, kuna inimestel tuleb tegutseda kehtiva võimu raames, ükskõik, kas tegutsedes selle vastu või poolt. Tasandite kattumine tuleb filmis välja kõigepealt erinevate jutustajate sisenemisest teistele tasanditele. Näiteks mina-jutustaja poolt saadatud arhiivimaterjalid, et siduda metadiegeetilise lavastatud tasandi mälestused diegeetilise arhiivimaterjalide tasandiga. Omakorda põimub arhiivimaterjalide tasand ka intervjuueeritavatega, mis seob ka nemad üldise ajaloo tasandiga.

Isikliku ja ametliku kohtumine tuleb samuti välja ühe teema erinevatel tasanditel vahendamisest, mis toimub enamasti ühelt väljendusvahendilt teisele üle minnes. Näiteks arhiivisalvestised põrandaalusest telekavaärist, millele järgneb Joosepi mälestus telekavade ümberkirjutamisest või tuumapommi plahvatust näitav kaader, mille järel Toomas meenutab koolis läbiviidud õppusi õigest käitumisest tuumasõja puhkemise korral.

Sageli tuleb teema erinevatel tasanditel käsitlemise kaudu välja nende põrkumine. Teema oli küll aktuaalne ühiskonna kõigil tasanditel, kuid suhtumine sellesse oli erinevatel tasanditel vastupidine. Kui Joosep räägib, kuidas lääne diskolood puudutasid sügavalt kõiki, siis ametliku tasandi jaoks oli disko läänelik tantstõbi, mis tuli ümber suunata nõukogude vormi. Kui Toomas jutustab, kui oluline oli suhelda “Night Rideri” sarja eeskujul lääne autodega, siis arhiivisalvestis näitab, kuidas autode ümber kogunevaid lapsi tuli rahvamalevlastel eriti teraselt silmas pidada. Kohati vastavadki meenutustele paremini salvestised mängufilmidest ja telesarjadest kui päriselulised materjalid.

Omamoodi tuleb isikliku - ametliku eristus välja arhiivimaterjalide tasandi siseselt. Sama subjektiivne üldine jutustaja, kes on ühest küljest oleviku kriitiline hääl toob samas ka välja, et see, mida originaalsed salvestised näitavad ei pruugi kokku sobida viisiga, kuidas inimesed ise (ja eelkõige filmi autorid) oma lapsepõlve mäletavad. See on isiklike mälestuste

ja avalike-üldiste salvestatud materjalide vastukäivus, salvestatud materjalid näitavad küll, et asjad toimisid teatud moel, kuid kuivõrd usuti, et need ka tegelikult nii olid.

Nagu juba mainitud on teosel sissejuhatus, mis annab vihje nii ülejäänud filmi visuaali kui sisu kohta. Pärast sissejuhatust hakkab filmi lugu liikuma mööda ajalist telge Nõukogude Liidu lagunemise poole, näidates toonast elu kirjeldatud kolme tasandi kaudu. Seejuures on just lääne ideoloogia relv, mis sisemise õnnestustegevusega valitseva korra kokkuvarisemiseni viib. Avalik võitluse avapauk on Soome televisioonist näidatud tegelike sündmuste kajastus Tšehhoslovakkias. Tegemist on juba tutvustatud stseeniga, kus kõrvutatud kahte erinevat salvestise lõiku, esimene pärit ENSV ja teine Soome televisioonist.

Edasisest võib tuua vaid paar näidet, kuidas Soome televisioonist nähtu meelestas inimesi võimu vastaseks tegevuseks. 1980ndal aastal Tallinnas jalgpalli matšile ja rokk-kontserdile järgnenud noorte mäss „lollaka Nõukogude elu vastu“ süüdlaseks jäävad punkarid. Punkariks olemine on aga Nõukogude Eestisse jõudnud Soome televisiooni kaudu. Isiklikul tasandil avaldub vastupanu alguses väikestest asjadest, näiteks kui Joosep otsustab, et teda ei huvita enam ettenähtud reeglid, ta paneb kooli jalga botased, kuna õige pea saabub suvi ja suvel näidatakse kõige oodatumat filmi “Emmanuell”.

Mida edasi lugu jõuab, seda rohkem võtavad väljendusvahendite tasandil võimust isiklikud materjalid: isiklikud arhiivimaterjalid ja eriti lavastatud osa. Nii poiste kui noore Nikolai mälestused, mis muidu on seotud omaette teemadega, saavad kokku kaua oodatud filmi “Emmanuelle” näitamise õhtul. Vahetult enne filmi õhtu haripunkti jõudmist kasutatakse peamise väljendusvahendina lavastatud osa. Omamoodi kujutatakse sellega, kuidas isiklik tasand üldisest üle oli. Sõitsid Joosepi sõnul koguni Lõuna-Eestist kõik peale vanatädide ja laste Tallinna, et keeldudest hoolimata Soome televisioonist tulevat filmi näha.

“Emmanuelle” oleks peaaegu põhjustanud päris tuumasõja, nimelt segas Nikolai kraadiklaasiantenn läheduses asuva raketibaasi tööd. Hoopis olulisem on aga, et “Emmannuelli” on käsitletud kui otsustavat momenti ideoloogilises võitluses, kui otsustavat lööki Nõukogude võimu vastu. See on pehme jõu võitluse kulminatsioon, pärast mida pole enam miski endine. Isiklikul tasandil kirjeldab seda Joosep kui ta ütleb, et korraga ta mõistis, kuidas maailmas asjad käivad ning tema ei taha enam olla see, kes saab vahendamise eest kopika, kui keegi teine korjab terve varanduse. Pööre üldisel tasandil, mis saab alguse muutustest üksikindiviidides, toimub ka üldisel tasandil. Pärast “Emmannuelli” läheb arhiivimaterjalide poolt näidatu edasi Laulva revolutsiooni ja Nõukogude Liidu kapituleerumisega.

Kõikehaaravat muutust kommenteerib üldine jutustaja: “Sel ööl on Eestisse heidetud pomm, mis külma sõja lõpetab.”

Lisaks sissejuhatusele on filmil kokkuvõttev osa ja järellugu. Kokkuvõttev osa on salvestis Karl Vaino intervjuust, kus ta vastuseks esitatud küsimusele seostab Eesti iseseisvumisprotsessi Soome televisiooniga. Kajana sissejuhatusele, kus Jaak räägib, kuidas “Dallasest” nähti esimest korda rikkaid inimesi ja pilvelõhkujates töötamist, kirjeldab Vaino, kuidas Soome televisioonist nähti kapitalistliku maailma suuremaid võimalusi ja kõrgemat elukvaliteeti ning see pani inimesed mõtlema. Karl Vaino intervjuu vahele näidatakse fotosid oma lapsepõlve meenutanud lastest, seostades jutu nii isikliku tasandiga.

Järellooks on pärast filmi lõppu jooksvad kirjad ja fotod, mis annavad teada, mis teose tegelastest pärast filmis näidatud perioodi sai. Järellugu võtab kokku teose tegelikkusefiktsionaalsuse dünaamika, kuna ühtviisi oluliseks peetakse näidata, mis sai kõige reaalsemast tegelasest Nikolaist, lastest ja “Dallase” tegelastest. Lisaks on lõputiitrites tänatud ühtviisi nii intervjuueeritavaid kui filmis näidatud telesarjade ja mängufilmide näitlejaid.

Teose pooldokumentaalne vorm on hästi kooskõlas sisu humoorika, kohati iroonilise, kohati absurdse teemakäsitlusega. Teose teemapüstitus tingib filmi realistliku ja fiktsionaalse piiril oleva ülesehituse. Näiteks väide, et Eesti oli Nõukogude Liidu laboratoorium, kus tehti eksperimente, kuidas ideoloogia noorte inimeste mõtlemist ja suhtumist kujundab, riigi iseseisvumiseni viinud sündmused olid aga laboratooriumist välja pääsenud viiruse tulemus. Pooldokumentaalne vorm toetab hästi subjektiivset ja alternatiivse lähenemisega ajalookäsitlust.

Võib aga mõelda, kuidas toimivad kõik teoses kasutatud erineva usaldusväärsusega väljendusvahendid koos ülevahendatuna dokumentaalfilmi ruumi. Esimeses peatükis sai arutletud, et oma eripärase suhte tõttu reaalsusesse on dokumentaalfilmi ruum tajutav teisiti kui fiktsionaalse teose oma. Eeldatakse, et dokumentaalfilmil kui tervikul on aus ja usaldusväärne suhe reaalsusega. Samuti peaksid tõeväärtust ja usutavust sisendama filmis kasutatud dokumentaali tavad. Ometi tekib küsimus, mis saab selles tervikus erineva modaalsusega tükkidest, kas tegelikkuse poole püüdlev tervik muudab realistlikumaks ka omaette olles fiktsionaalse iseloomuga väljendusvahendid. Või toimub vastupidine liikumine, kus fiktsionaalsed osad ja materjali loominguline käsitlemine lõhuvad erilise dokumentaalse teose ruumi ning muudavad kõik, ka dokumentaalsed arhiivimaterjalid ja tunnistajate jutu tinglikuks ja kunstlikuks.

Näiteid võib leida mõlemasuunalisest liikumisest. Fiktionaalsed telesarjade ja mängufilmide lõigud muutuvad oma ajastu kultuuridokumentideks. Kõigepealt saab neist oma ajastu peegel, samas on nad ka teosed, mida inimesed tol ajal tõepoolest vaatasid. Dokumentaalse algupäraga materjalid, mille jäädvustatud tegelikkus muudetakse teiste väljendusvahenditega kõrvutamise tulemusel fiktsionaalseks, muutuvad ka oma staatusest fiktsionaalseks. Kõik dokumentaali tavad on filmis olemas, kuid ometi säilib küsimus teose tõeväärtusest. Kindlasti on see üks žanriga mängiva ja lappteosena erineva modaalsusega osi kaasava teose olemuslikest küsimustest.

KOKKUVÕTE

Käesolev töö on filmi “Disko ja Tuumasõda” objektikeskne uurimus. Film pakub oma käsitluse meie lähiajaloost, keskendudes 1980ndate aastate Nõukogude Eestile, mil Soome televisioon oli ainsaks aknaks lääne maailma. Selle vahendusel Nõukogude Eestisse jõudnud popkultuur mängis olulist rolli inimeste maailmapildi kujundamisel ja panustas sedakaudu võimul oleva ideoloogia õõnestamisele. Filmis segunevad ahvatlevad telesarjade ja mängufilmide maailmad päriseluga. Külma sõja ajal kasvanud lapsed, kes pehmest ideoloogiast enim mõjutatud said, elasid justkui kahes tegelikkuses paralleelselt. Selleks, et väljamõeldise ja reaalsuse piiril kulgevat tegelikkust paremini esile tuua on filmis kombineeritud mitmesuguseid väljendusvahendeid. Teosesse on kaasatud mitmeid nii dokumentaalse kui fiktsionaalse algupäraga arhiivimaterjale. Lisaks on kasutatud lavastatud osi ja intervjuusid, eraldi märkimist vajavad üldine ja mina vormis jutustaja.

Filmi on iseloomustatud kui mängulist- või pooldokumentaali, seega paikneb teos dokumentaalsuse ja fiktsionaalsuse piiril, olles mäng žanri ja selle usaldusväärsuse loomise võtetega. Samas taasloob teos oma versiooni ajaloost, olles nii minevikku kujutav audiovisuaalne tekst. Nii sai uurimisküsimus püstitatud vastavalt, millised on ajaloo kujutamise vahendid sellises žanriga mängivas teoses ja milliselt kujuneb teose kui terviku usaldusväärsus. Teose iseloomustamiseks sai sisse toodud lappteose mõiste, mida algupäraselt arhiivisalvestiste kombineerimise võttelt saab laiendada kõiki dokumentaali erineva modaalsusega väljendusvahendeid hõlmavaks mõisteks. Terviku usaldusväärsus sõltub sel juhul teose elementide koostoimest.

Filmi lugu – Soome televisiooni mõju Nõukogude võimu õõnestamisel ja Eesti taasiseisvumisel – hargneb kolme tasandi vahendusel, mille ümber koonduvad teoses kasutatud väljendusvahendid ja nende kombineerimise viisid. Need tasandid pakuvad omaette akna tollasesse maailma. Kõige keerukama sisemise struktuuriga on arhiivimaterjalide tasand, kus kõrvutatud nii dokumentaalseid kui fiktsionaalseid arhiivimaterjale näidates sedakaudu fiktsionaalsete teletegelaste sisenemist inimeste igapäevaellu. Kuigi arhiivimaterjalide roll on

olla kõigepealt fragment minevikust, toimivad nad tänu materjalide kombineerimise võtetele narratiivi elementidena ja nende tõendi staatus muudetakse kaheldavaks.

Märkimisväärne ülesanne tähendusloomel ja väljendusvahendite usaldusväärsuse kujundamisel on üldisel jutustajal, kes erinevatel viisidel suunab vaatajat visuaalis nähtut soovitud moel tõlgendama. Mitmekülgse ülesehitusega arhiivimaterjalide tasand vahendab käsitletava perioodi üldist või ametlikku ajalugu. Ometi ei lubata vaatajal täielikult minevikku siseneda, vaid hoitakse teda pidevalt kursis, mil moel minevikku tänapäevale kohaselt ümber mõtestatakse.

Lavastatud osa pakub vaadet Nõukogude Eestisse läbi tolaaegsete laste mälestuste. Lavastatud osa visuaali iseloomustavad püüd sarnaneda arhiivisalvestiste väljanägemisele ning teatraalsed momendid, mis lavastatud osa tinglikkust rõhutavad. Kuigi inspireeritud konkreetsetest lugudest on lapsed pigem koondkujud teatud telesarjade, -filmidega seotud mälestustest. Need lood on aga tõukunud filmi ühe autori enda mälestustest ja seda on autor isiklike arhiivimaterjalide ning enda hääle kasutamisega filmis näitlikustanud, andes nii tervele filmile autobiograafilise prisma.

Intervjueeritavate ülesanne on kinnitada teiste tasandite poolt kahtlustäratavalt esitatud informatsiooni õigsust. Seda rõhutatakse tänapäevase visuaali ning dokumentaalile harjumusliku intervjuu situatsiooniga, mille konstrueeritus vastupidiselt lavastatud osadele ausalt mõjub ja usaldust äratav. Intervjueeritavad mõjuvad teoses kui tänapäeva maailma hääli.

Läbi teose jookseb kaks suhete või vastanduste liini. Kuna teos on autobiograafiline on see kõigepealt väga isiklik ning subjektiivne lugu. Seetõttu väljendub ka arhiivimaterjalide tasandi oleviku hääles eelkõige autori(te) enda arusaam ja nägemus. Teisalt laiendatakse isiklik lähenemine viisile, kuidas terve põlvkond võiks oma lapsepõlve mäletada ja mõtestada. Isiklik (nii ühe inimese kui ühe põlvkonna) tasand vastandub ja põimub üldise ja ametliku ajaloo. See väljendub ühe teema puudutamises erinevatel tasanditel, kuid vastukäiva suhtumisega.

Teose terviklik usaldusväärsus tugineb tema dokumentaalfilmi raamistikule, kuhu erinevad väljendusvahendid on ülevahendatud. Lappteosena erineva modaalsusega osi kombineeriva teose terviklikus kontekstis on väljendusvahenditel võimalik vahetada oma staatust. Näiteks omandavad teoses fiktsionaalse algupäraga arhiivimaterjalid oma ajastu dokumendi staatuse. Algselt dokumentaalsed tekstilõigud muutuvad aga oma sisu fiktsionaliseerumise tõttu tinglikeks. Kuigi filmis on olemas kõik dokumentaali reaalsuse tavad jääb teose usaldusväärsus žanri piiril olevana siiski liikuvaks.

Töö edasiarendusena võiks liikuda kaugemale ühe filmi tasandist ning uurida pooldokumentaalsust eraldi tüübi või alažanrina. Seejuures võiks määratleda täpsemalt selle tunnuseid ning erinevust teistest fiktsionaalsuse-reaalsuse dünaamiliselt mängivatest teostest (näiteks libadokumentaalist). Kuidas vaataja sellise teose poolt edastatud informatsiooni vastu võtab ning milliseks kujuneb teadmiste usaldatavus, on samuti üks küsimustest, mis võimaldaks põhjalikumalt edasist uurimist.

KASUTATUD KIRJANDUS

Assmann, Aleida. 2008. Canon and Archive. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by – Astrid Erll, Ansgar Nünning. In collaboration with Sara B. Young. Walter de Gruyter: Berlin; New York.

Barthes, Roland. 2002. Ajaloodiskursus. *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Koostanud Marek Tamm. Varrak. 84 – 104.

Bazin, André. 1997. Fotokujutise ontoloogia. *Teater. Muusika. Kino*. Nr. 4: 55 – 59.

Bell, Desmond. 2011. Documentary film and the poetics of history. *Journal of Media Practice*. Nr 12:1. 3 – 25.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.

Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary: A Critical Introduction*. 2nd edition. Routledge: London, New York.

Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. 1st edition. Routledge: London, New York.

Corner, John; Rosenthal, Alan. 2005. Introduction. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press.

Dijck, José van. 2004. Mediated memories: personal cultural memory as object of cultural analysis. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. Nr 18:2. 261 – 277.

Ebbrecht, Tobias. 2007. Docudramatizing history on TV. German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005. *European Journal of Cultural Studies*. Vol 10 (1) 35 – 53.

Eco, Umberto. 2009. *Kuus jalutuskäiku kirjandusmetsades*. Kirjastus Varrak. Tallinn

Eitzen, Dirk. 2005. Against the Ivory Tower: An Apologia for “Popular” Historical Documentaries. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 409 – 418.

Ellis, John. 2005. Documentary and Truth on Television: The Crisis of 1999. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 342 – 360.

- Erl, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan: Basingstoke, New York.
- Fox, Broderick. 2010. *Documentary Media. History. Theory. Practice*. Boston: Allyn & Bacon.
- Genette, Gérard. 1993. *Narrative Discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Helme, Peeter. 2009. Ajalugu, kirjandus ja ajalookirjandus. *Tuna*. Nr 4: 2 – 4.
- Jones, Sara. 2013. Memory on film: Testimony and constructions of authenticity in documentaries about the German Democratic Republic. *European Journal of Cultural Studies*. No. 16: 194-210.
- Jong, Wilma de; Rothwell, Jerry; Knudsen, Erik. 2012. *Creative documentary: theory and practice*. Harlow, U.K: Pearson.
- Kerr, Paul. 1990. F For Fake? Friction over faction Rmt. *Understanding Television* – edited by Andrew Goodwin; Garry Whannel. Routledge: London, New York.
- Kilborn, Richard; Izod, John. 1997. *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester University Press: Manchester: New York
- Kivimäe, Mart. Kirjandus ja teaduslik objektiivsus ajaloos. *Sirp* 23.09.2005, 34: 3081.
- Kreem, Juhan. 2013 Ajaloost kirjanduseks ja tagasi. Balthasar Russowi kroonika kirjutamisest, kasutamisest ja ärakasutamisest. *Keel ja kirjandus*. Nr 8-9. 579 – 590
- Kress Gunther; Leeuwen Theo van. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge; London and New York.
- Kuehl, Jerry. 2005. History on the Public Screen II. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 372 – 381.
- Lee-Wright, Peter. 2010. *The Documentary Handbook*. Routledge: London, New York
- Lotman, Juri. 1999. Jumala tahe või hasartmäng? Seaduspärane ja juhuslik ajaloo protsessis. *Semiosfäär*. Tallinn: Vagabund. 123 – 137.
- Lotman, Juri. 2001. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I.B. Tauris Publishers, London, New York.
- Lotman, Juri. 1990. Tekst tekstis. – Rmt.: *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion, 280 – 303.
- Lotman, Juri. 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.
- McLane, Betsy. 2012. *A new history of documentary film*. Continuum: New York; London
- Märka, Veiko. Film päästetud põlvkonnast. *Sirp* 08.04.2009, 14: 3247.

Pajusalu, Renate. 1999. Deiktikud eesti keeles. (Võrguteavik). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Kättesaadav: <http://www.folklore.ee/seminar/deiktikud/>. 23.05.2014.

Pöldvee, Aivar. 2013. Aino Kallas: põgenemine ajalukku ja ajaloo eest. *Keel ja kirjandus*. 2013 nr 8 – 9.

Rabiger, Michael. 2004. Re-enactment, Reconstruction, and Docudrama. *Directing the Documentary*. 4th Edition. Amsterdam: Elsevier. 101 – 105.

Rabinowitz, Paula. 1993. Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory*. Vol. 32, Nr 2: 119-137.

Rigney, Ann. 2008. The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. Canon and Archive. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by – Astrid Erll, Ansgar Nünning. In collaboration with Sara B. Young. Walter de Gruyter: Berlin; New York.

Roscoe, Jane; Hight, Craig. 2005. Building a Mock-Documentary Schema. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 230 – 241.

Rosenstone, Robert A. 2001. The Historical Film: Looking at the Past on a Postliterate Age. *The Historical Film; History and Memory in Media*. Edited by – Marcia Landy, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 50 – 66.

Rosenstone, Robert A. 1988. History in images/ History in words. *The History on Film Reader*. 2009 – edited by Marnie Hughes-Warrington. Routledge: London, New York. 30 – 42.

Rosenstone, Robert A. 2013. The History Film as a Mode of Historical Thought. *A Companion to the Historical Film*. – Edited by Robert A. Rosenstone; Constantin Parvulescu. Wiley-Blackwell.

Rosentson, Robert; Parvulescu, Constantin. 2013. Introduction. *A Companion to the Historical Film*. – Edited by Robert A. Rosenstone; Constantin Parvulescu. Wiley-Blackwell.

Stam, Robert. 2011. Filmiteooria: sissejuhatus. Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia.

Spence, Louise; Vinicius Navarro 2011. *Crafting truth: documentary form and meaning*. New Brunswick (N.J.) Rutgers University Press

Tamm, Marek. 1998. Kuidas kirjutatakse ajalugu? *Vikerkaar*. Nr 9, 53-57

Teder, Tarmo. 2009. Soome televisioon oli meile hea võõrasema. *Sirp* 2.04.2009, 13.

Torop, Peeter. 2012. Ajaloo keeled. Halliki Harro-Loit, Monika Tasa (Toim.). *Õpetaja kui kultuurimälu vahendaja. Kultuurilise identiteedi mõtestamise ja tõlgendamise võimalusi*. Tartu: Kultuuriteooria tippkeskus. 21 – 43.

Tõnson, Margit. 2009. Külma sõja sangarid, absurdiarmidega. *Eesti Ekspress* 5.04.2009.

Väljataga, Märt. 2013. Dialoog ja demarkatsioonijoon ajalooteaduse ja kirjanduse vahel. *Keel ja kirjandus*. Nr 8 – 9.

Winston, Brian. 2005. Ethics. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 181 – 193.

White, Hayden. 1988. Historiography and Historiophoty. *The History on Film Reader*. 2009 – edited by Marnie Hughes-Warrington. Rotledge: London, New York. 53 – 61.

Youdelman, Jeffrey. 2005. Narration, Invention, and History. *New Challenges for Documentary*. Edited by – Alan Rosenthal and John Corner. Manchester University Press. 397 – 408.

KASUTATUD MATERJAL

“Disko ja tuumasõda” (2009). Autorid: Jaak Kilmi ja Kiur Aarma.

MEDIATING HISTORY: THE ANALYSIS OF SEMIOTIC MEANS IN DOCUMENTARY FILM

Summary

The Master's thesis is an empirical study of Estonian documentary film "Disco and Atomic War" (2009). The film takes the viewer to the period of Cold War in Soviet Estonia where Finnish television diffusing over the gulf to Northern Estonia is the only window to the western world. The western pop culture – disco and the heroes of television broadcasts – that reaches Estonians via Finnish television plays an enormous roll in the subversion of the Soviet regime. It is a period when movie heroes enter the everyday lives and especially children seem to live in two parallel worlds at a time. The film combines various archival materials of documentary origin (newsreels, recordings) as well as parts from feature movies, TV commercials and TV broadcasts. In addition to that it uses enactments and interviews, special attention must be paid to the versions of narrators in the movie.

The film can be characterized as a playful- or half documentary, meaning that it stands on the boarder between documentary film and feature movie. As a result it is a playful use of documentary conventions in a film that mixes reality with conditionality. On the other hand the film offers a personal and memory based version of Estonian's recent history being so an audiovisual text mediating the past. The thesis' purpose is to analyze the means of mediating history. However, that in a film that pushes the limits of a genre and uses the techniques normally constructing credibility and reliability in a documentary, in a work that plays with fictionality.

The work is divided into three chapters. Since it is difficult to give documentary a thorough definition, the first chapter explores the four relationships characteristic to it. A few examples are given of sub-genres that as a cause of bending these essential relations lie on the boarder of documentary and fictionality. The second chapter explores the question of constructing history in texts, focusing on depicting history in films. The special attention is on historical documentary and its most common elements that function as a guarantee of

reliability and credibility of the information given in a text. The third chapter offers the analyses of the film. It is done firstly by analysing the modalities of different means of expression used in the film and the way they are combined, focusing then on the functions of the narrators.

The means of expression used in the film and the ways they are combined build up three levels through which the story is told. Each of these levels offers a different viewpoint to the depicted period. The most complicated is the level of archival materials. Recordings should function firstly as fragments from the past providing a visual proof that what is seen in the film has actually happened. That raises the question about fictional audiovisual materials in the film. In fact, using various techniques of combination, the documentary and fictional archive materials function also as narrative elements showing the side of the official history of the period. Nevertheless, the viewer cannot completely enter the past. The visual fragments from history are in a dialog with the voice of the present time as the narrator plays an important part in the meaning making.

The enacted parts show the memories of children who grew up during the Cold War. These are playful scenes full of theatrical moments that bring the conditionality into the film in a most visible way. The interviews relate to the present day world of the viewer. They provide assurance that what is told by other levels is not a deception.

Two lines of relationships run through the film. Firstly, the film is autobiographic which is presented through the usage of personal archival materials and authors' voices in some parts of the film. This way it is a very personal and subjective understanding of a period's history. By the usage of the narrator, that understanding is however extended to the way a whole generation can remember their youth. Secondly, through the repetition of one theme on different levels it is shown how the personal history intertwines with the official one but often with an opposite attitude. It is important that all the different means of expression combined in the film are remediated into a documentary space. Within the whole the elements can change their modality.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina HELENA HALLER

(sünnikuupäev: 03.12.1988)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

AJALOO VAHENDAMINE: DOKUMENTAALFILMI SEMIOOTILISTE VAHENDITE
ANALÜÜS (“DISKO JA TUUMASÕDA” NÄITEL),

mille juhendaja on KATRE PÄRN,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 26. mai 2014