

TARTU ÜLIKOOL
Filosoofiateaduskond
Filosoofia ja semiootika instituut

Martin Oja
FILMIBLOGID FILMISOTSIOLOOGILISE MÕTTE TAUSTAL

Magistritöö

Juhendaja:
prof. Peeter Torop

Tartu 2008

SISUKORD

SISUKORD.....	2
SISSEJUHATUS.....	4
1. FILMISOTSIOLOOGILISE MÕTTE ARENG JA VAATAJA-UURINGUD.....	10
1.1. Eelfilmisotsioloogiline faas.....	11
1.2. Payne'i fondi uuringud.....	13
1.3. Kracaueri "Caligarist Hitlerini": rahvuse vaim või vaatajaskonna ootused.....	17
1.4. Filmoloogia.....	20
1.4.1. Filmoloogia institutsiooniline tegevus.....	21
1.4.2. Cohen-Séat: filmifaktist, kinofaktist ja filmi universaalsusest.....	23
1.4.3. Etienne Souriau ja erinevate märkide mõju vaatajale.....	25
1.4.4. Empirismi küsimus filmi uuringul.....	26
1.4.5. Filmilise representatsiooni ja reaalsuse suhe: probleemi käsitletlus filmoloogidel ja laiemas kontekstis.....	29
1.4.6. Filmoloogid ja psühholoogia küsimused.....	32
1.5. Ian Jarvie katsed piiritleda kinosotsioloogiat.....	35
1.5.1. Vaatajad ja massimeedia.....	37
1.5.2. Filmide mõju vaatajaile.....	41
1.5.3. Filmide hindamise sotsioloogiast.....	43
1.6. Adorno ja retseptsioon. Halli kodeerimine ja dekodeerimine. Geertz ja semiootiline antropoloogia.....	45
1.6.1. Theodor Adorno retseptsioonikäsitletlus.....	46
1.6.2. Stuart Halli kommunikatsioonikirjeldus.....	49
1.6.3. Kultuuriantropoloogia: Clifford Geertz ja tihe kirjeldus.....	52
1.7. Uued käsitletlused: film ja kino ühes raamistikus. Graeme Turner ja film kui sotsiaalne praktika.....	55

2. FILMIBLOGI KUI FILMIRETSEPTSIOONI REFLEKSIIVNE KAJASTUS...	58
2.1. Blogi spetsiifikast.....	58
2.2. Filmiblogi kui uus võimalus vaataja-uuringutes.....	60
2.3. Filmiblogide refleksiivne, subjektiivne ja autoetnograafiline mõõde....	61
2.4. Filmiblogide pidamise põhjused. Blogija motivatsioon.....	65
2.5. Filmiblogide formaalsed väljendusvõimalused.....	70
2.6. Filmiblogide sisulistest omadustest: tekstide tüpoloogia.	
Kes kirjutavad filmiblogisid. Filmiblogid ja muutused filmikriitikas.....	72
2.7. Filmiblogi kui retseptsiooni kajastaja.	
Filmi subjektiivse hindamise küsimus.....	75
2.8. Vaataja habituse ja kontekstide koosmõju subjektiivse retseptsiooni	
mudelis.....	80
3. KOKKUVÕTE.....	84
4. KIRJANDUS.....	87
5. SUMMARY. FILM BLOGS ON THE BACKGROUND OF THE	
VIEWER-ORIENTED FILM THEORIES.....	90

SISSEJUHATUS

1.

Käesoleval töö on kaks teemaderingi: filmisotsioloogiline mõte ning filmiblogid. Esimene kui tunduvalt avaram hõlmab suuresti teist. Peamiseks nendevaheliseks puutealaks on retseptsioon. Töö viimases, analüüsivas faasis vaatangi filmiblogisid kui filmiretseptsiooni kajastusi. Töö esimene ja pikem osa on ülevaateline, käsitledes ajaloolises perspektiivis filmisotsioloogilise mõtte arengut kui siiani võrdlemisi vähe käsitlust leidnud valdkonda. Avara teemana nõuab see kitsendust – seetõttu lähtun ka selles ennekõike huvist vaataja-uuringute vastu.

Nii on töö objektiks filmiblogid kui subjektiivsed vaatajatekstd¹, mis peegeldavad teksti autorite retseptsiooniga seotud iseärasid, ja ka filmisotsioloogiline mõte. Mõlema objekti käsitluses on kesksel kohal tähenduse mõiste, mis seob töö meetodi semiootikaga. Käesolevas ei näe ma vajadust tõmmata jäika piiri kultuuri- ja sotsiosemiootika vahele: pean tähenduste puhul ühtviisi tähtsaks tekstuaalsete ja kontekstuaalsete komponentide mõju, arvestades olulise konteksti osana ka filmi ja vaatajat ümbritsevaid sotsiaalseid tegureid.

Niisiis paigutub käesolev töö filmisemiootika² traditsiooni, lähenedes filmile kui märgisüsteemile. Sealjuures vaatab ta märgisüsteemi selle kontekstis: filmil kui uurimisobjektile on siinkohal laiem tähendus, mis ei hõlma ainult teksti, filmile omaste ja filmis kasutatavate väljendusvahendite uurimist ning nendega seostuvate semiootiliste mehhanismide kirjeldamist. Eesmärgiks on liikuda funktsiooni tasandile, vaadelda teksti aktiivses tähendusloomes, millesse on kaasatud teksti looja(d) ning vastuvõtja(d); vahendajad, uuendajad ning teistel viisidel lisatähenduste andjad. Suurimat huvi tunneb

¹ Siinkohal *ad hoc* loodud mõiste, et tähistada filmivaataja loodud tekste, millel on seos kindla filmiga. Vaatajatekstd on metatekstuaalse olemusega, nende tähtsaim omadus on väljendada vahekorda vaadatud filmi ja iseenda kui vastuvõtja või reflekteerija vahel. Tüüpilised vaatajatekstd on filmide kommentaarid netis, filmiblogid, fan-fiction, ühesõnaga kõikvõimalikud isiklike filmikogemuste kirjeldused.

² Robert Stam jt. näevad filmisemiootika erinevate astmetena saussure'ilikust strukturaallingvistikast mõjutatud lähenemist kui alustpakkuvat teoreetilist mudelit; Althusseri poolt mugandatud marksistlikke tendentse ning lacanlikku psühhoanalüüsi; pluralistlikku perioodi, milles ennekõike feminism kritiseeris ja mõjutas endaga külgnevaid suundi; ning lõpuks poststrukturelismi, mis jahutas varase strukturalistliku semiootika totaalsusele pürgivaid ambitsioone (Stam jt. 2002: X)

käesolev töö selle vastu, kuidas tekivad ja muutuvad filmiteksti tähendused kontekstist pärit märkide mõjul. Eesmärgiks on uurida vaataja, teksti ja konteksti interaktsioonis tekkivaid tähendusi, mille olemus on osaliselt alati ühiskondlik. Kuna eristusi tehakse mitmesuguste kontekstide, üldtasandil tavaliselt tekstuaalse ja sotsiaalse konteksti vahel (näiteks Turner 1993: 77), on vaja käesolevas kontekstis mõistet piiritleda. Jätan selle ülesande meelega töö lõpuossa, lastes empiirikal näidata, millistest kontekstidest on (minu poolt vaadatud materjali puhul) retseptsiooni kirjeldades õigustatud rääkida. Ühtlasi paigutan need kontekstid kommunikatsiooniskeemi, millega väljendan erinevate pertseptsiooni käigus tähendust kujundavate mõjurite omavahelisi suhteid.

Nimetasin töö esimese osa huvisfääri filmisotsioloogiliseks mõtteks. See määratlus vajab selgitust. Hoidusin otsesest "filmisotsioloogia" mõistest, sest ühtse filmisotsioloogia distsipliini piiritlemine on seotud raskustega. Esiteks paikneb filmisotsioloogia filmiteooria ja sotsioloogia piiril, omades seetõttu kaksikidentiteeti: ühelt poolt on eesmärgiks uurida filmi sotsioloogia vahenditega, teiselt poolt aga uurida sotsioloogilisi tendentse, vaadates neid läbi filmide pakutud näidete. Käesolev töö ühtib positsioonilt pigem esimese lähenemisega. Lisaks nõuab "filmisotsioloogia" mõiste kõrvutamist "kinosotsioloogiaga" (*sociology of cinema / sociologie du cinéma*). Nende kasutamises võib märgata sünonüümsuse ja vastanduse dünaamikat. Vastanduse ühe alusena võib näha Gilbert Cohen-Séat' eristust filmi- ja kinofakti vahel, kus film on seotud rohkem teksti tasandiga, kinofakt aga kino kui institutsiooniga. Sünonüümsuse tendentsi põhjustab aga kino ja filmi olemuslik lahutamatus – kinofaktist tulenevad asjaolud ümbritsevad filmi ja osalevad selle tähenduste kujundamises. Nii on kerged tulema kõhklused, kas manifesteerida huvi *filmide* või *kino* vastu, kuigi sisuliselt puudutatakse mõlemat. Seda illustreerib näiteks Ian Jarvie raamatu pealkiri "Filmid ja ühiskond: kinosotsioloogia suunas". Kui soovime jääda instrumentaalse eristuse juurde, võib filmisotsioloogiat seostada huviga tekstide vastu sotsiaalses ruumis ning kinosotsioloogiat vaadata kui tööstuse, filmide tootmise ja levitamise süsteemide käsitlemist.

Tahan filmisotsioloogilist mõtet positsioneerida mõnevõrra teistsuguse rõhuasetusega. Lähtun kaudselt Brian Hendersonist, kes jagab oma artiklis "Kahte tüüpi filmiteooriad" (1971) traditsioonilised filmikäsitlused kahte üldisse kategooriasse.

Esimesed, Eisensteinist lähtuvad teooriad, tegelevad osade ja terviku suhtega; teised, Bazinist lähtuvad, tegelevad kino ja tõeluse (*reality*) suhtega. Henderson kritiseerib mõlema lähenemise puudusi ning leiab, et filmiteoorial oleks vaja pöörduda hoopis filmi ja vaataja interaktsiooni poole (Henderson 1971: 41). Muidugi ei aita Hendersoni seisukoht illustreerida filmiteooria praegust olukorda, kuid see aitab korrastada üldpilti filmiteooriast.

Mulle näib, et filmiteooriat sobib jagada kahte üldsuunda hoopis nii, et esimese moodustavad mõlemad Hendersoni kategooriad, mis käsitlevad sisuliselt filmi väljendusvahendeid, teine suund aga kaasab teoriasse vaataja. Sarnast jaotust näeb Graeme Turner filmi ja kultuuri seoseid käsitlevate teooriate raames, eristades tekstuaalset ja kontekstuaalset lähenemist, millest esimene teeb filmi kultuurilise funktsiooni kohta järeldusi filmiteksti põhjal, teine aga analüüsib kultuurilisi, poliitilisi, institutsionaalseid ja rahvusliku filmitööstusega seotud mõjureid (Turner 1993: 131, 132). Kõnekalt lõpetavad ka Robert Stam jt oma filmisemiootika ülevaate sotsiosemiootikat käsitleva peatükiga, milles rõhutavad, et sellal kui keel (tekst) struktureerib maailma (konteksti), struktureerib maailm ka keelt, ning just semiootika ülesanne on teksti ja konteksti vahelisi seoseid kirjeldada (Stam 2002: 213, 214). Kui tekstikeskset filmiteooria osa võime kokkuvõtvalt nimetada filmikeele uuringuteks, jääb lahtisemaks, kuidas võiks kokku võtta konteksti- ja vaataja-keskset lähenemist. Näib, et selle nimetamisel oleks parem loobuda "filmisotsioloogiast" ja rääkida "filmisotsioloogilisest mõttest", mis ei ole nii kitsalt piiratud ning arvestab muuhulgas filmi ja kino lahutamatumust. Oma töö esimeses osas tahangi anda kompaktse ülevaate sellest, mida võiks Tiit Hennostet parafraseerides³ nimetada hüpeteks filmisotsioloogilise mõtte poole, piirates sealjuures huvisfääri vaataja ning retseptsiooniga seonduvaga. Ülevaate ülevaatelisuus on paratamatult mõjutatud minu kui uurija piiratud vaateväljast ning allikatest, mida õnnestus kätte saada. Selle iseloomuks pole pakkuda kõikehaaravat üldpilti, vaid pigem illustreerida erinevate näidete varal üldiseid, filmisotsioloogilisele mõttele omaseid tendentse.

³ "Hüpped modernismi poole", Vikerkaar 1993 nr 10, lk 41-50.

2.

Nüüd võibki asuda filmisotsioloogilise mõtte keskse probleemi: retseptsiooni, vaataja probleemi juurde. Mõistagi pole see filmispetsiifiline, vaid puudutab kõiki tekste, nende vastuvõttu, nendesse kätketud tähenduste edastamist ja taasloomist. Sellest tuleneb veel üks eristuse problemaatika. Nii filmisotsioloogilise mõtte, filmisotsioloogia ja -semiootika kui ka filmiteooria huvivälju iseloomustab (osaline) kattumine massikommunikatsiooni ning kultuuri-uuringute omadega. Retseptsiooni probleem on seega üldine ning seotud kõikide kultuuritekstidega, millel on oma vaatajad, lugejad, kuulajad või interaktiivsed osalejad. Käesolevas pole mul siiski võimalust pikemalt peatuda teadusmetodoloogilisel küsimusel (millele üheseid vastuseid ilmselt ei ole), kuidas peaks filmiteooria kultuuri-uuringutega maid jagama, või millise tasandini ulatub kultuuri-uuringute üldistusvõime. Näen võimalust neist küsimustest mööda pääseda, kui tunnistan filmi- ja kultuuriuuringute vahelist komplementaarsust, sujuvat teineteisetäiendust. Keskendumist filmi temaatikale võib näha võttena, milles üksiknäitest rääkides viidatakse üldist iseloomustavale tendentsile.

Raskused vaatajaga tulevad kontrastina esile just tekstiga seotu taustal, mis on tunduvalt läbipaistvam valdkond. Üks põhjusi, miks strukturealne semiootika on ennast pikka aega hästi tundnud fikseeritud süsteeme või suletud tekste uurides, on see, et nendes laotub info võrdlemisi lihtsalt uurija ette. Tõelised probleemid algavad seal, kus küsitakse autori, ja veelgi rohkem, lugeja⁴ järele. Mingis mõttes on juba autor oma teksti lugeja, kontekstist või intertekstuaalsest ruumist pärit tekstijuppide – autoriteksti ehituskivide lugeja, samas ei saa filmi autorit peaaegu kunagi võrdsustada ühe inimesega, ja üldse on autori võrdsustamine mistahes persooniga problemaatiline. Filmiautori temaatikal peatusin pikemalt oma bakalaureusetöös "Sissevaateid Jim Jarmuschi autoripoeetikasse" (Oja 2005). Olulisim on sealt käesolevasse tuua autori mõiste formuleering, mille järgi saab autorit vaadata kui erinevate tähendust loovate intentsioonide summat.

⁴ Kasutan siin meelega kirjandusest lähtuvat mõistet, et viidata samale probleemile läbi erinevate diskursuste. Raamatu lugejale ja filmi vaatajale on siinse töö seisukohalt sobiv anda ühisnimetuseks *vastuvõtja*, sest tegeleme põhimõtteliselt kommunikatsiooni uurimisega. Kasutan seda sünonüümselt *vaataja* ning *lugejaga*.

Kui autor on *must kast* mattklaasist akendega, näivad vastuvõtja seinad sootuks läbipaistmatud. Vastuvõtjat on palju raskem empiiriliselt uurida kui teksti või sõnumit, mis on fikseeritud. Raskendatud ligipääs autorile ja vaatajale ning teksti dünaamika märkamine on kaasa toonud teksti olemuse ümbermõtestamise, staatikast lahtiütlemise (Derrida, Barthes, Foucault). Samal ajal on dünaamilise struktuuri uurimiseks vaja see struktuur siiski ajutiselt fikseerida.

Järelikult seisame küsimuse ees, kuidas fikseerida vaataja seisundeid. Vaataja-psühholoogia seisukohalt tehtud filmikirjeldused (nt Plantinga ja Smith 1999), mis seletavad eri žanrite emotsionaalset vastuvõttu ning filmikeele erinevate üksuste võimeid vastavaid emotsioone esile kutsuda, on kahtlemata abivahendiks. Käesolevas tuleb siiski kaugemale vaadata nende poolt pakutavale teadmisele rajatud tõlgendustest, sest filmiteksti ümbritseva semioosi kirjeldamisel tuleb arvesse võtta ka tegureid, mis jäävad niiöelda "teistpoole vaatajat", avaldavad mõju teisest suunast kui filmitekstist tulenevad emotsioonide allikad. Tähenduse loomist ja transformeerumist mõjutavad kõikvõimalikud kontekstist tulevad nähtused: alates teistest vaataja teadvuses figureerivatest tekstidest, mis põimuvad vaadatava filmiga (näiteks sellesama filmi kriitika või eelnevalt nähtud trailer), lõpetades teguritega, mis mõjutavad vaatamist ja sõltuvad konkreetsest hetkest – näiteks ebamugav istekoht saalis, vaataja meeleolu ja tervislik seisund, teised vaatajad, kes mõjutavad oma tegevuse või kommentaaridega retseptsiooni ja muudavad selle teatud mõttes interaktiivseks, jagatud interpreteeringuks või vastuvõtuprotsessiks.

Nende tegurite arvestamisel sobib vaatajaga seonduvat käsitleda interdistsiplinaarselt, rakendades kontekstitundlikku metoodikat, näiteks Clifford Geertzi semiootilisest antropoloogiast lähtuvat kirjeldust, mille taga võib omakorda näha Max Weberi ideede ja subjektide seoseid kirjeldavate tööde mõju. Geertzi eesmärgiks on kultuuri vaadata kultuurikandja positsioonilt; väljastpoolt tuleva uurijana vaadata uuritavat selle lokaalses, "omakandi" kontekstis, sest ainult selline teadmine võimaldab interpreteerida kultuuri kui märgisüsteemi tähendusi. Taoline "tihe kirjeldus" on seotud refleksiivsuse, subjektiivsuse ja autoetnograafia mõistetega, mida käsitlen hiljem kui filmiblogide analüüsi teoreetilise raamistiku tugipunkte.

Kuidas seda kirjeldust aga rakendada, kui uuritavaks on filmi vaataja ning temas fikseeruv tähendus, ning ma ei kavatse uurijana istuda ühes vaatajaga kinosaalis, rääkimata häkkimisest tema ajusse nagu mõnes küberpungi narratiivis? Näen võimalust selles, et filmiblogija annab vaatajana ise oma retseptsioonist subjektiivse ja refleksiivse kirjelduse (mis väljendub selles, et vaataja on ühtaegu kirjeldavaks subjektiks ja kirjeldatavaks objektiks). Filmiblogide uurija asub sealjuures metatasandile ja interpreteerib eelmainitud kirjeldust. Käesolevas on eesmärgiks seda võimalust lähemalt hinnata ning vaadata, millist retseptsiooni puudutavat infot on meil reaalselt võimalik filmiblogidest ammutada⁵.

Suurimat tähelepanu pööran kahele küsimusele. Esiteks, mis on filmiblogide kirjutamise motiiviks, ning teiseks, mis mõjutab filmiblogijate arvates nende subjektiivset hinnangut vaadatud filmidele. Filmiblogide kirjutamise põhjustest saab teha otseseid järeldusi nende funktsioonide kohta, samuti viitavad need filmiblogide iseärale ja positsioonile teiste metatekstide seas. Vaataja poolt filmile antud hinnang on aga vahetult seotud filmi subjektiivse tähendusega. Seega pakub vaatajapoolse hinnangu uurimine minu arvates üht hõlpsamat ligipääsuteed vaatajale ning üht parimat viisi kirjeldamaks vaatajas fikseerunud tähendust.

3.

Töö on teemade põhjal jagatud kahte suurde peatükki. Esimene käsitleb, nagu eelpool viidatud, konteksti- ning ühiskonnakeskse filmiteooria (mis vastandub tekstikesksele) ilminguid. Ajaloolisele ülevaatele lisan analüüsivaid kommentaare, pidades silmas käsitledavate ideede sobivust ja potentsiaalset panust "filmisotsioloogilise mõtte" tinglikku nime kandvasse uurimisprogrammi. Töö teises osas tegelen filmiblogide analüüsiga, kasutades teoreetilist taustsüsteemi, mille poole olen järk-järgult töö esimeses osas liikunud.

⁵ Samas on kaudseks eesmärgiks hinnata uudset situatsiooni, milles interneti areng on teinud uurijale kättesaadavaks suure hulga erinevaid refleksiivseid tekste.

1. FILMISOTSIoloogilise MÕTTE ARENG JA VAATAJA-UURINGUD

Enne kui asun ajaloolise ülevaate juurde, peatun lühidalt allikatel, mille põhjal ülevaate tegin. Nii nagu esitan ülevaate enda kronoloogilises järjestuses, esitan ka allikad vastavalt teema arengule. Varasemat, eelsotsioloogilist või eelfilmisotsioloogilist faasi käsitlen peamiselt Steven J. Rossi koostatud kogumiku "Filmid ja ameerika ühiskond" (2002) näitel. Järgnevasse etappi, Payne'i Fondi uuringutesse lubab valgust heita Herbert Blumeri monograafia "Filmid ja käitumine: Payne'i fondi uuringud" (1933), samuti vaatab sellele põgusalt tagasi Jeff Lewise "Kultuuri-uuringud" (2002). Seejärel puudutan Siegfried Kracaueri ideid ühiskonna ja filmi suhetest, mida kajastab tema monograafia "Caligarist Hitlerini. Saksa filmi psühholoogiline ajalugu" (1947). Kracaueri juurest liigun Prantsusmaal 40ndate lõpus ja 50ndate alguses tegutsenud filmoloogia koolkonna juurde, millest on põhjaliku ülevaate kirjutanud Edward Lowry (1985). Siis vaatan ühte konkreetset katset visandada distsipliinile kindlaid piirjooni, mida teeb sotsioloogi taustaga Ian Jarvie oma raamatus "Filmid ja ühiskond" (1970). Nimetatud distsipliiniks pole küll filmi-, vaid kinosotsioloogia, kuid Jarvie puutub asjasse sellegipoolest. Esiteks ilmestab tema tekst, et filmi- ja kinosotsioloogia vahel on raske selget eristust teha, teiseks puudutab Jarvie vaatajaga seotud probleeme, mis on siinkohal olulised.

Hilisemaid arenguid käsitlen Francesco Casetti raamatu "Filmitooriad alates 1945" (2005) kinosotsioloogiale pühendatud peatüki ning Graeme Turneri raamatu "Film kui sotsiaalne praktika" (1993) toel. Turner peatub ajaloolisel plaanil põgusalt, kuid see-eest annab haardejõulise ülevaate kaasaegsetest probleemidest. Ka Turner käsitleb koos nii kino kui filmi puudutavat ja hoidub ilmselt meelega nende vahel ranget piiri tõmbamast. See väljendub kõige ilmekamalt raamatu pealkirjas.

Käesoleva osa viimases alapeatükis vaatan suundi, mis on teatud mõttes filmisotsioloogilisest mõttest avaramad või külgnevad sellega: puudutan põgusalt kultuuri-uuringute filmisotsioloogilise mõttega seonduvaid aspekte, eriti Stuart Halli kommunikatsioonimudelit "Kodeerimises / dekodeerimises" (1973). Peatun ka Clifford Geertzi semiootilisel antropoloogial – sellega seoses vaatan "Kultuuride

interpreteerimist" (1973) ja "Omakandi tarkust" (2003). Viimane alapeatükk saab ühtlasi üleminekuks ja eelraamistikuks töö teisele osale, filmiblogide käsitlesele.

Enne ülevaate juurde asumist sõnastaksin veel paar küsimust, mis seda teatud mõttes suunavad. Nimelt, mil viisil paigutub või võiks paigutada distsiplinaarsele väljale filmi (ja üldse kunstiteksti) sotsiaalsete aspektide uurimine? Millises olukorras on eristus tekstide esteetilise ja sotsiaalse mõõtme vahel progressiivne, millises aga pidurdav? Sellest lähtuvalt – millisel juhul on teoreetiliste konstruktsioonide loomise käigus õigustatud selle eristuse ületamine või purustamine, millal mitte? Loodetavasti õnnestub mul alljärgneva peatükiga pakkuda lisaks raamistavale informatsioonile ka põhjendusi ja selgitusi, kust ja millega seoses nimetatud küsimused esile kerkivad ja mis kuju võiksid võtta vastused.

1.1. Eelfilmisotsioloogiline faas

Filmisotsioloogilise mõtte ajaloo võib väita peaaegu sama vanaks kui filmi enda, või täpsemalt, paigutada selle alguspunkti esimeste meediumi üle reflekteerivate metatekstide juurde. Filmi- või kinosotsioloogiline komponent saadab suurt osa filmi kohta mõeldud mõtteid ja kirjutatud tekste, kus juureldakse kino ja ühiskonna vastastikmõjude üle. Ühe näitena paljude hulgast kirjeldatakse murelikul toonil 1907. aasta *Chicago Tribune*'is, kuidas töölt tulnud üksikud noored neid täidavad kella kuuese seansi ajal odava eeslinnakino saali. Reporter muretseb, et tüdrukud loovad kinos passivate vanemate meestega "sobimatuid" tutvusi (Ross 2002: 21). Siiski on enamikel sellistest juhtudest tegemist eel-sotsioloogiaga, kus puudub teoreetiline raamistik ja domineerivad subjektiivsed, emotsionaalsed hinnangud. Taolistest subjektiivsetest hinnangutest leiab endale aluspinda ka filmitsensuur, mis Lowry järgi oli olemas vähemalt 1909 USAs ja 1912 Inglismaal (Lowry 1985: 120).

Niinimetatud eelsotsioloogilist perioodi läbib kõige kõlavamalt vaidlus selle üle, milline on filmide mõju rahvale⁶. Kõikjal, eriti laste juures pandi tähele filmidest õpitud käitumismalle ja kardeti seepärast kino demoraliseerivat toimet. Erilist ohtu noorte

⁶ Kõnekas on, et probleem sõnastati pigem ühiskonna, mitte konkreetsete vaatajate keskselt.

moraalile nähti vägivalda ja seksuaalsust kujutavates kaadrites (Jarvie 1970: 121). Filmitööstuse vastu paisatud süüdistused noorsoo rikkumises tipnesid selliste raamatutega nagu Henry Formani "Our Movie-Made Children" (1933), mis omandasid isegi bestselleri staatuse (Ross 2002:109). Riiklikest tsenseerimiskomisjonidest alustas näiteks Pennsylvania oma tööd 1911, Ohio ja Kansase omad 1913. Hiljem astus USAs kino vastu teravalt välja katoliiklik kirik, mis rõhutas, et filmid peaksid välja tooma perekonna, valitsuse ja religiooni kui "ühiskonna nurgakivide" väärtust, mitte propageerima kuritegevust ja hälbinud elukombeid. Kiriku rüpest esile trüginud vaimulik Daniel Lord sai koguni uue tsensuurikoodeksi autoriks, mis jõustus 1930 (Ross 2002: 103-105). Samas ei tohi unustada, et vähemalt Hollywoodis mõjutasid tsensorlust otseselt majanduslikud põhjused – eriti 1930ndatel hoolitsesid kinoärimeeste mahitatud tsensuurikomiteed, et filmides poleks vastuolulisi ideid. Seeläbi loodeti linateosed müüdavaks teha võimalikult laia sihtgrupi jaoks (Ross 2002: 118). Tagantjärele vaadates on selge, et vähemalt kino esimestel aastakümnetel ei suudetud väiteid filmisisu kahjulikest mõjudest kuidagi siduda põhjanevate sotsioloogiliste uuringutega.

Teine oluline küsimus, mis eelsotsioloogilises faasis ühese vastuseta jäi, oli see, milliseid filme publik tegelikult näha tahtis. Ross toob esile, et publiku soov oli pigem abstraktne ja üldine – publik soovis meelelahutust. Samas võis meelelahutus võtta väga erinevaid vorme. Ross on seisukohal, et publiku soove polnud kuidagi võimalik teada saada, sest publik ei teadnud täpselt ka ise, mida ihaldas. Siiski, kui 1923. aastal küsitleti mõne New Yorgi suurema kino vaatajaskonda, milliseid filme see näha tahab, vastas neli viiendikku küsitletutest, et eelistab lihtsaid tõsielulisi lugusid fantastilistele ja vaatamängulistele⁷; samuti eelistati mõtteid inspireerivaid filme puhtale meelelahutusele (Ross 2002: 76, 86).

Sotsiosemiotilisest seisukohast võib siinkohal välja tuua mitmeid aspekte, mis ei lase taolist statistikat sajaprotsendiliselt tõsiselt võtta. Kõige esmasem probleem on, et ükski film pole tähenduselt monoliitne, vaid sisaldab palju erinevaid kihte, mis kõik võiksid pälvida eraldi hinnangu, rääkimata filmigruppidest või žanritest. Seega vajaksid taolised uuringud vähemalt mahedalt strukturalistlikku lähenemist filmitekstile ning

⁷ Samas paistab filmide kassaedust järeldatav näitavat otse vastupidist. Ross kirjeldab näiteks kinoärimeeste Balabani ja Katzi veendumust, et mida fantaasiaküllasemat kogemust pakkus kinoskäik, seda rohkem olid inimesed nõus selle eest maksma (Ross 2002: 71).

olulist täpsustamist, mida vaatajad ehk vastajad filmist rääkides täpsemalt silmas peavad. Teine suur probleem on seotud filmikeele iseära ja formaalsete vahenditega, mis on lahutamatult tähendusloomega seotud. Vaatajad võivad küll omada kompetentsi, et kirjeldada ja lahti mõtestada nähtut, kuid on selge, et keskmise vaataja märgisüsteem filmi kirjeldamiseks erineb oluliselt filmi loomise ja tootmise juures olevate inimeste omast, eriti neist, kelle kriitiku-, produtsendi- või režissöörikutse lubab mõista filmi kui tervikut moodustavate erinevate keerukate tähendusmehhanismide koosmõju. Seega jääb püsima küsimus, kuidas on võimalik ühe grupi soove teisele edastada. Küsimusena filmilisest kommunikatsioonist kui märgiprotsessist kutsub see enesele lähenema just semiootika vahenditega.

1.2. Payne'i fondi uuringud

Üks esimesi punkte, kus filmiteooria ja sotsioloogiliste uuringute teed tõsisemalt ristusid, on Payne'i fondi uuringute juures. Selle projekti tausta kirjeldab Lewis: 1920ndatel olid märgatava arengu teinud statistilised meetodid, mitmel pool Ühendriikides rajati kommunikatsiooni uurimise keskusi. Üha rohkem räägiti massimeediast, mille vastu tõusis ka akadeemiline huvi. 1928 kutsus Filmiuuringute Nõukogu (Motion Pictures Research Council) tegevdirektor William H. Short kokku grupi erinevate ülikoolide psühholooge, sotsiolooge ja haridusspetsialiste, et luua uurimisprojekt, mille eesmärgiks oleks hinnata filmide mõju lastele. Kuigi riiklikku finantseerimist polnud võimalik leida, saadi toetust privaatsfäärist, Payne'i fondist, mille järgi on uuringud ka oma nime saanud. Uuringud kestsid 1929-32, tulemusi hakati avaldama 1933 (Lewis 2002: 57).

Kuigi hilisem kultuuriteooria on Payne'i fondi uurimismudelitesse leigelt suhtunud, olid nende tulemused mitmeti ootamatud ja tõid senistesse arvamustesse korrekture. Paljude entusiastlike massikommunikatsiooniuurijate jaoks tähendasid need pettumust. Tuli välja, et senine kriitikute poolt kardetud meedia mõju rahvale pole sugugi otsene ja totaalne, vaid varieeruv ja raskesti piiritletav. Payne'i fondi uuringud näitasid ka, et tuleb ettevaatlikult suhtuda seni au sees olnud primitiivsesse massimeedia teadete-

edastamist kirjeldavasse kommunikatsioonimudelisse, mis koosneb saatjast, teatest ja vastuvõtjast, arvestab saatjapoolset teate kodeerimist, teate kandumist läbi meediumi, vastuvõtja-poolset teate dekodeerimist ja tagasisidet. Näiteks Herbert Blumer, kes uuris muuhulgas filmi mõju kuritegevusele, leidis, et see varieerub ning võib olla vastuoluline, sõltudes ühelt poolt kujutatud teemade ja sotsiaalsete keskkondade mitmekesisusest ning teiselt poolt konkreetse vaataja hoiakutest ja huvidest (Lewis 2002: 57-58).

Blumer võtab oma tulemused kokku monograafias "Filmid ja käitumine", mis muuhulgas võimaldab meil vajaliku pilgu heita ka Payne'i fondi uuringute metoodikale. *"Uuring kasvas välja soovist selgust tuua, mida on võimalik filmide mõju kohta teada saada vaatajate isiklike kogemusi uurides. Kasutatud protseduur oli äärmiselt lihtne – panna inimesed ausal ja usaldusväärsel moel kirjutama oma filmivaatamise-kogemustest (Blumer 1933:192)."* Samas mõõnab autor oma projekti nõrku külgi. Näiteks toob ta välja, et on käsitletud ainult filmikogemusi, võrdlemata või kõrvutamata neid teiste mõjuallikatega, mis samuti sotsiaalsele käitumisele oma pitseri vajutavad (samas). Samuti kuulus suur osa uuringutes osalenud inimestest keskmisest kõrgemalt haritute hulka (valdavalt olid vastajad ülikooli- või kolledžitudengid), mis aga tähendab läbilõikelist ebavõrdsust. Blumer ei usu küll, et erinevalt haritud ühiskonnakihid filme põhimõtteliselt erinevalt vastu võtaksid, kuid arwab, et vähemharitud klassidele on filmide mõju suurem (Blumer 1933: 193).

"Filmide ja käitumise" kokkuvõttes toob Blumer välja, et nagu arvatud, on kinol tõepoolest suur mõju laste mängule. Imiteeritakse filmides nähtud poose ja käitumist, iseäranis seksuaalkäitumist⁸ (samas). Uuringud on Blumeri sõnul ka näidanud, et filmid mõjutavad vaataja emotsioone, varustavad inimesi käitumist juhtivate kontseptuaalsete skeemide ja stereotüüpidega ning võivad sisendada hoiakuid (Blumer 1933:194). Kuna küsitletavatest suurema osa moodustasid noored, nendib ta, et andmeid tuleks interpreteerida vastavalt uuritud grupi iseärale: filmide kaudu puutuvad teismelised kokku küsimustega, mis neid kõige rohkem huvitavad, ja ammutavad ka juhiseid käitumiseks (eriti mis puudutab suhtlemist vastassugupoolega): alates riietusstiilist ja lõpetades muude tähelepanu püüdvate käitumistega. Blumeri arvates organiseerivad

⁸ Siinkohal Blumer ei täpsusta, kas ta räägib ikka veel lastest või juba täiskasvanud vaatajatest

filmid noorte vajadusi ja viitavad võimalustele, kuidas neid vajadusi rahuldada (Blumer 1933: 195).

Blumer puudutab ka fantaasia ja tõeluse dihhotoomiat filmides. Ta leiab, et pole õige filme näha vaid fantaasiamaailmana, kuhu vaataja eluraskuste eest põgeneb, sest paljude jaoks võivad filmid olla elu tõetruud kujutused, kust saab ammutada nii käitumismalle kui ideid tegelikkuse kohta. Selle tõttu on filmidel ka tugev hariduslik potentsiaal; nad pole harivad üksnes kitsas mõttes, edastamaks konkreetseid ajaloo- või geograafiateadmisi, vaid laiemalt, pakkudes praktilisi ja vahetuid juhiseid eluks. Blumer nendib, et filmid võivad vastuollu sattuda teist tüüpi hariduseallikatega. Talle näib, et filmide mõju isiksusele on suurem keskkondades, kus ametlike institutsioonide surve on väiksem, ja vastupidi (Blumer 1933: 196-198).

Kokkuvõtteks rõhutab Blumer, et filmide sisendusjõu peamine põhjus on nende emotsionaalses mõjus. Kordaläinud linateostel õnnestub vaatajat draamaga paeluda nii, et ta teataval määral enesekontrolli kaotab. Seeläbi võib vaataja muutuda näidatava suhtes kaitsetuks ning toimida vastupidiselt harjumuspärasele. Siiski kehtvat filmi mõju all olemise seisund enamasti lühikest aega. Samas nendib Blumer, et erinevalt teistest hariduslikest institutsioonidest pole valdaval osal filmidest eesmärki anda edasi konkreetseid teadmisi, maailmavaadet või elufilosoofiat, pigem keskendub suurem osa filme lihtsalt emotsionaalsele stimuleerimisele. Emotsioonide, ideede ja teemade mitmekesisus, kaootilisus, ja (iseäranis erinevate filmide koosmõjul) süsteemitu üksteise otsa kuhjamine võivad kokkuvõttes mõjuda vaatajale tuimestavalt, viies ta segadusse ja muutes ühtlasi paljude signaalide suhtes ükskõikseks. Viimaks juhib Blumer tähelepanu, et ebakõlad ja arusaamatused võivad tekkida sellest, et filmi loojad mõtlevad ühte, kuid vaatajad näevad teist. Blumeri sõnul võib juhtuda, et vaatajad ei pruugi mõista standardeid ja koodi, mis muudavad objekti kunstiks. Näiteks võivad filmitegijad enda meelest luua kunsti, vaatajad aga näha tulemusel pornograafiat. Ühesõnaga seisab probleemi tuum selles, et erinevate standardite ja koodidega varustatud inimesed võivad sama filmi puhul näha erinevaid asju (Blumer 1933: 198-200).

Kuigi Blumer räägib filmisisu erinevatest mõistmisvõimalustest esteetika terminites, puudutab ta kaudselt midagi palju fundamentaalsemat – koodide küsimust üldse. Siin ongi ühenduslülili, mis lubab Payne'i fondi uuringute ajal kerkinud

problemaatikat seostada hilisemate kommunikatsiooniuuringutega, näiteks Briti kultuuriuuringutega.

"Valestimõistmise" probleemile võib läheneda ka tõlkimise metafoori kaudu, jälgides, mis põhjustel milline informatsioon "tõlkes kaduma läheb" või millist on õnnestunud edukalt edastada. Sellisel juhul on filmilises kommunikatsioonis vajalik eristada vähemalt kahte tekstitasandit, mille vahel tõlge toimub: filmi autori ning vaataja teksti. Samas olen varasemalt bakalaureusetöös näidanud (Oja 2005), et filmi autorist rääkimine on problemaatiline mitmel põhjusel: filmi kui enamasti kollektiivselt loodava teksti "autor" on erinevate intentsioonide summa ja seega pigem *post factum* konstruktsioon, mille kinnistamises ühe isiku juurde on enamasti tunda kompromissi hõngu. Lisaks on filmi vaatajal võimalused lõplikuks autorluseks, tähendusahela sulgemiseks. Seega näib juba tekstide eristamine olevat rajatud ohtlikule pinnale. Sellepärast tundub olevat paslikum astuda tõlkimise metafoorist samm edasi ning rääkida interpretatsioonist. Sellega avardame teoreetilist mängumaad: interpretatiivne tegevus eeldab tõlkimisega võrreldes vaataja suuremat vabadust: vabadust mänguks, omatähenduste invasiooniks jne. Nii tõlkimise kui interpretatsiooni võimalus seostuvad filmilise kommunikatsiooni semiootiliste mudelitega, milles näen filmisotsioloogilise lähenemise jaoks korrastavat, ühendavat jõudu.

Tulles veelkord tagasi Blumeri juurde, tõstan esile üht poolikuks jäänud, ent perspektiivikat mõtet. Blumeri tähelepanekud filmikogemuse ladestumisest ja teatavast immuunsusest, mis see vaatajas filmi mõjude vastu tekitab, seostuvad laiemalt vaataja strateegiatega, piisavalt kogenud vaatajas kujunenud teadlike või vähemteadlike metaskeemidega, mis juhivad massimeedia mõjuväljas kulgemist. Blumeri-ajastust hilisemad arengud (eriti televisiooni võidukäik ja televisiooniuuringud) on näidanud, et pidev kokkupuude audiovisuaalse meediaga ei muuda vaatajaid ainult üksikõikseks, vaid õpetab ka vähemalt primitiivsel tasandil oma kogemust analüüsima, suurendab vaatajate refleksiivsust. Heaks näiteks on reklaam. Iseäranis siis, kui vaataja ei kuulu reklaami sihtgruppi (järjekindel televaataja puutub kokku nii reklaamidega, mis talle mõjuvad kui ka nendega, mis teda külmaks jätavad), on tal suuremad eeldused läbi näha, et reklaamitavat kaupa puudutav on sageli pooltõde ning elustiil või vajaduste rahuldamine, mida reklaam töötab, on samuti kunstlik või ebatõenäoline.

1.3. Kracaueri "Caligarist Hitlerini": rahvuse vaim või vaatajaskonna ootused

Payne'i fondi teadlastega võrreldes opereerib veelgi üldisemate kategooriatega Siegfried Kracauer oma filmiteooria klassikaks saanud ning rohkelt tsiteeritud töös "Caligarist Hitlerini. Saksa filmi psühholoogiline ajalugu" (esmailmunud 1947). Kracauer rajab oma teooria avaratele ja justkui romantismitraditsioonist esile pudenenud mõistetele "saksa hing", "rahvuse psühholoogiline portree", "inimeste sisemised, alateadlikud hoiakud". Need variandid tähendavad tegelikult üht ja sama teoreetilist üksust, mis on oma laisuses paraku ka laialivalguv. Sellest hoolimata on Kracauer veendunud, et nimetatud hoiakuid ehk rahvuse hinge tuleks uurida, ja parim meetod selleks on filmide analüüs.

Kracauer ütleb, et teaduses peetakse rahvuslikke iseärasid pigem tagajärjeks, mitte põhjuseks, kusjuures põhjustena funktsioneerivad looduslikud, ajaloolised, majanduslikud ja sotsiaalsed tegurid. Tema järgi võivad aga rahvuslikud iseärad muutuda üsna kergelt põhjusteks (Kracauer 1966: 9), millest tuleks teadlik olla, et saaks kaardistada rahvuse psühholoogilist ajalugu. Ta leiab, et võrreldes majandusliku, poliitilise või kultuuriajalooga on psühholoogilist ajalugu väga vähe uuritud, kuid seda peaks tingimata tegema (Kracauer 1966: 8). Psühholoogilise ajaloo vajalikkust põhjendab Kracauer ennekõike sellega, et muude vahenditega pole piisavalt hästi suudetud seletada Hitleri esile kerkimist ja võimu. Kracaueri enda seisukoht on üldjoontes, et natsidele edu taganud keskklassi toetus tulenes keskklassi vaimsest madalseisust, mis omakorda peegeldus vastava ajastu filmides (Kracauer 1966: 10-11).

Kracauer kritiseerib eelnevalt saksa kino kohta kirjutatud kui liialt esteetika-keskset filmides autonoomseid struktuure nägevat. Ta ütleb, et kriitikud ei märka filmikunsti evolutsiooni ega selle põhjuseid, näiteks ei anta kusagil vastust sellele, miks just saksa kinos "saavutati kaamera täielik liikumisvabadus" ning teistele sarnastele küsimustele. Samas rõhutab Kracauer filmi tehnikate, sisuplaani ning rahvuse kino arengu vahel valitsevat tihedat seost, kuid ütleb, et see saab mõistetav olla vaid rahvuse psühholoogiliste iseärade taustal (Kracauer 1966: 4-5). Kracauer sedastab, et nii mängu-

kui dokumentaalfilmid (*films of fiction and films of fact*) sisaldavad tohutul hulgal komponente reaalsest maailmast, mida nad ühtlasi peegeldavad (Kracauer 1966: 7). Kuigi Kracauer seda eraldi ei rõhuta, võib arvata, et just nende komponentide kaudu seob Kracauer filmireaalsust filmivälisega. Siit hargneb üks filmiteooria ja visuaalse representatsiooni fundamentaalsemaid probleeme: kui vaatame neid komponente märkidena, siis millise mudeliga filmilist tähistamist kõige paremini kirjeldada? Kas näha filmitekstis märke, mis viitavad "reaalsetele" objektidele filmitud misanstseenis? Või märkidele, mis viitavad omakorda märkidele? Jäägu need praegu tahes-tahtmata õhku paisatud, kerge provokatsiooni hõnguga küsimusteks.

Tulgem nüüd Kracaueri süsteemi tuuma ja hilisema filmiteooria jaoks väärtuslikema osa juurde. See seisneb põhjenduses, miks just filmid on parimaks rahvusliku mentaliteedi indikaatoreiks. Kracauer toob esile kaks tegurit: esiteks on filmid peaaegu alati **kollektiivse produktsiooni** tulemus. Kuna filmide tegemisel põrkuvad pidevalt erinevate osapoolte huvid, siis tuleb meeskonnatöö käigus esile tendents materjali käidelda ja korrastada nii, et indiviidide isiklikud ja liialt äärmustesse kalduvad visioonid lükatakse kõrvale ja võimule pääseb seisukoht, mis sobib paljudele korraga. Teiseks on filmid tehtud vaatamiseks anonüümsele, soovitavalt arvukale publikule. Seega on filmidel kalduvus rahuldada masside soove ja ihasid (*desires*) (Kracauer 1966: 5). Muidugi toimib ka vastassuunaline mõju – filmid konstrueerivad vaatajate ootusi – kuid Kracauer näib vaatajate majanduslikku survet filmitööstusele tähtsamaks pidavat. Muuhulgas märgib ta Hollywoodi kohta, et ameerika filmivaatajad küll tarbivad seda, mida Hollywood neid tarbima paneb, kuid pikemas perspektiivis määravad Hollywoodi filmide olemuse siiski publiku soovid (Kracauer 1966: 6).

Kracaueri meetodist rääkimine nõuab veel ühte täpsustust. Nimetalt rõhutab ta, et filmide uurimisega rahvuse psühholoogilistele mustritele lähenedes pole tähtsaimaks statistiliseks ühikuks konkreetsete filmide populaarsus, vaid filmides esinevate pildiliste narratiivsete motiivide populaarsus. Nende motiivide järjekindel kordumine on tema meelest rahvuse sisemiste tungide väljapoole-projektsioon (Kracauer 1966: 8).

Kracaueri huvi rahvuse alateadlike hoiakute ja filmide suhte vastu paigutub hästi filmisotsioloogilise mõtte kaksikidentiteedi teljele. Nagu eelpool viitasin, on üks võimalus uurida filmi ühiskondlikku mõju sotsioloogia vahenditega, teine aga uurida

sotsioloogilisi tendentse, vaadates neid läbi kino prisma. Kracauer, rõhutades ise, et kino on hindamatu allikas nii ajaloolase kui sotsioloogi jaoks, valib selgelt teise võimaluse. Seda tehes võtab ta pigem sotsioloogi kui filmiteoreetiku rolli. Selles võib ka näha tema vastandumist varasemale traditsioonile, mille huvi tõukus rohkem huvist kino ja massimeedia kui uute ning üllatusvõimeliste meediumite vastu. Kracauerit motiveerib aga Saksamaale poliitiliselt täbarate aastate mõtestamise vajadus.

Kracaueri teoorias näib kõige hapramaks lüliks olevat enesekindlus, millega ta ühiskonnas toimuva ja filmides kujutatava *põhjus-tagajärg* suhtesse seab. Selles aspektis esitab tabava kriitika Pierre Sorlin (keda tsiteerin läbi Casetti, kuna mul puudub võimalus seda otse teha): kino ei esita meile kujutist ühiskonnast, vaid sellest, mida ühiskond esitamise jaoks sobivaks peab. Seega ei reprodutseeri film tõelust (*la réalité*), vaid tõeluse käsitlemise viise (Casetti 2005: 147). Seega on filmitekstid mitmekordselt vahendatud reaalsus (mille olemasolu võiks poststrukturealistide eeskujul samuti küsimuse alla seada) ning filmide kollektiivne tootmine suurele sihtgrupile pole piisav aluspind, millest tuletada kindlaid tähendusi.

Kracaueri suunda, mida hiljem jätkasid näiteks Galli, Rositi, Wolfenstein, Leites ja Ferro (Casetti 2005: 144), iseloomustab samasugune distsiplinaarne pidetus, mis ähvardab filmisotsioloogilist mõtet tervikuna: üheltpoolt tuleks haarata nii filmi kui tema (sotsiaalset) konteksti, mis on tähenduse kujunemisel lahutamatud. Teiselt poolt on mõlemad objektid nii avarad, et nende ühisel vaatlemisel ei suuda uurimisvälja haarata ka kõige jõudlikum pilk. Laiad mõisted kannavad endaga ka teist needust – tähenduse hajumist ja lahjenemist⁹. See võib viia olukorrani, kus tahetakse rääkida kõigest, kuid ei räägita millestki.

Kuigi Kracaueri seisukohtadele toetudes on väga raske arendada empiirilist teadust, võlgneb filmiteooria talle mõned olulised suunanäitamised. Väga oluline moment on, et Kracauer näeb filmi valmistamises ja publikuni jõudmises ühtset dünaamilist protsessi, mis on lahutamatus seoses ümbritsevaga, eitades (laiemalt) kino ja (kitsamalt) konkreetse filmi hermeetilist endassesuletust. Kracaueri poolt teele saadetuna võiks

⁹ Kracauerit saaks raskustesse viia juba lihtsa küsimusega, kuidas liigendub struktureaalselt tema baaskategooria "rahvuse sisemine hoiak". Edasi võib pärida, kas mingi üldise hoiaku täheldamiseks on vajalik selle hoiaku olemasolu kindlal protsendil rahvusest? Ning, kas rahvus jääb samaks rahvuseks näiteks sisemise poliitilise lõhenemise korral?

semiootikust ränduri pilk leida ka väga huvitavaid sidemeid kino ja kultuuritüpoloogia vahel. Võibolla osutuks Kracaueri motiivide ning ajavaimu seos kasulikumaks, kui seda rakendada mitte niivõrd filmi sisulistele elementidele, vaid filmikeelele, kõikvõimalikele formaalsetele võtetele¹⁰.

Vaataja-uuringutega on Kracaueril kaudne, kuid siiski märkimisväärne seos: rääkides küll ühiskonnast ja rahvusest, viitab ta sisuliselt sellele, kuidas vaatajad võivad oma ootustega kujundada filmiteksti tähendusi.

1.4. Filmoloogia

Filmoloogia suund prantsuse filmiteoorias on tänapäevase vaatleja jaoks tahaplaanile nihkunud ja unustatud, eriti kui võrrelda seda samaaegse Cahiers du Cinéma ümber toimunud liikumisega. Sellest hoolimata on filmoloogide tegevuses tähtsaid momente nii filmikeelt uurivale kui ka sotsioloogilist mõtet käsitlevale filmiteooriale.

Filmoloogia raskuspunkt ongi pigem viimase, ehk filmi ja ühiskonna suhteid uuriva lähenemise juures. Filmoloogide käe all said alguse empiirilised uuringud filmipsühholoogias; püstitati teoreetiline raamistik vaataja reageeringute uurimiseks. Filmoloogid osalesid diskussioonis filmi ja mälu suhetest, filmist kui pedagoogilisest vahendist ning formuleerisid põhiküsimused psühhoanalüütilise filmiuuringu jaoks, mis jätkus ja saavutas suure populaarsuse alles paarikümne aasta pärast, 1970ndatel. Siiski väärib filmoloogia puhul enim tähelepanu kahe tasandi – filmi kui teksti ning filmi kui ühiskondliku fenomeni – hõlmamine ühtsesse uurimisprogrammi, või vähemalt sellise hõlmamise vajalikkuse tunnetamine.

Kuna filmoloogia raames kirjutatud tekstid osutusid mulle kui autorile enamjaolt kättesaamatuks, annan ülevaate filmoloogia-liikumise raames võrsunud vaatajat ja

¹⁰ Huvitavaks näiteks on kasvõi mängufilmide montaaži kiirenemine 1990ndate keskel, eriti noorte- ja põnevusfilmides. Selles võib märgata muusikavideode mõju. Muusikavideod on mõistagi seotud teatud ajastuga, teatud kommunikatsiooniviisiga. Montaaži kiirenemise juures võiks jälgida selle mõju vaataja harjumustele, vaataja pertseptsiooniviiside ja eelistuste muutumisele. Huvitav oleks uurida, kuidas on montaaži kiirenemine kui uus formaalne võte ületanud uue ja tuntu piiri ning harjutanud vaatajaid endaga ning enda poolt kantud tähendustega.

retseptsiooni puudutavatest ideedest Edward Lowry monograafia toel. Kaasnevat referatiivsust püüan kompenseerida omapoolsete analüüsivate kommentaaridega.

1.4.1. Filmoloogia institutsiooniline tegevus

Peatudes kõigepealt filmoloogia **institutsioonilisel tegevusel**, võib öelda, et filmoloogia kasvas välja filmiklubide traditsioonist, mis koondas erinevatest valdkondadest pärit filmihuvilisi ning lõi soodsa pinna filmialaseks diskussiooniks (Lowry 1985: 11-13). Pärast Teist maailmasõda hakkasid Prantsusmaal mõtestamist nõudma küsimused, mis kerkisid kitsastest sotsiaalsetest oludest ning prantsuse kinole kahjulikest lepingutest. Turule tungisid ameerika filmid, ärgitades diskussiooni kvaliteedist ning ameerikalikust mõjust prantsuse vaatajaskonnale. 1946 korraldas filmikool IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) koguni küsitluse, milles esitati näiteks selliseid küsimusi: "Mida kinokülastaja filmilt ootab?" ning "Kas publiku harimine on vajalik ja võimalik?" Järgnesid vaidlused tsensuuri vajalikkuse üle, sest esile kerkis uus probleem – filmi ja moraali vahekord (Lowry 1985:21-25).

Filmoloogia enese lähtepunkt on lahutamatult seotud Gilbert Cohen-Séat' raamatuga "Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma" ("Essee filmifilosoofia printsiipidest"), mis ilmus 1946 ning lõi alused, kui Imre Lakatosi väljendit kasutada, uuele uurimisprogrammile. Lühidalt öeldes tõi see programm filmiuuringud akadeemilisse huviorbiiti ning asetas positiivsete, empiiriliste teaduste hulka.

Paralleelselt "Essee..." avaldamisega lõi Cohen-Séat Prantsuse Filmoloogia Uurimise Assotsiatsiooni. See ühendus seadis endale kolm suuremat eesmärki: 1) välja anda ajakirja, mis saaks filmoloogiliste arutluste tallermaaks, 2) korraldada rahvusvaheline konverents, 3) luue mõne ülikooli juurde filmoloogia uurimise keskus (Lowry 1985:49).

Ajakirja nimeks sai "**La Revue Internationale de Filmologie**", selle esinumber ilmus 1947 suvel. Avanumbri sisus väljendus varase filmoloogia eklektiline vaim ja püüd teha sissejuhatusi filmoloogia erinevatesse huvisuundadesse nagu filmiga seotud psühhofüsioloogilistesse probleemidesse (Henri Wallon), filmi ja kirjanduse võrdlusse

(Henri Agel), positivistliku lähenemise võimalikkusse filmi esteetikas (Etienne Souriau) jne. Läbivalt peatuti esimeses numbris Cohen-Séat' eristusel filmi- ja kinofakti vahel, leides selle üldjoontes kattuvat esteetilise ja sotsiaalse dimensiooni vastandusega (Lowry 1985:56-57). "Revue..." viienda numbri (1949) eessõnas jõuti kokkuvõtvalt ja lühidalt filmoloogia programmi manifesteerimiseni. Kirjutati, et filmoloogia uurimisobjektiks on vaatajate reaktsioonid filmile ning tingimused või asjaolud, mis neid reaktsioone esile kutsuvad (Lowry 1985: 62).

Filmoloogia distsipliini teadusmaastikule kinnitamises oli suur osa esimesel **Rahvusvahelisel Filmoloogia Kongressil**, mis toimus septembris 1947. Hulk erineva teadusliku taustaga osavõtjaid Itaaliast, Šveitsist, Inglismaalt, Belgiast ning mujalt Euroopast kinnitas uue distsipliini populaarsust. Kuna Cohen-Séat' eristus filmi- ja kinofaktide vahel ei paistnud kongressi struktureeriva printsiibina väga hästi sobivat, loodi viis sektsiooni teistel alustel. Esimene grupp tegeles Henri Walloni juhtimisel psühholoogia ja filmipertseptsiooni suhetega, puudutades filmi vastuvõtu ja vaataja kultuuritausta suhet. Teine grupp, mis koondus "filmiempirismi arengu uurimise" egiidi alla, tegeles Lowry sõnul tegelikult rahvusvahelise filmoloogiateaduse organiseerimise praktiliste küsimustega. Kolmas grupp kandis suurejoonelist, kuid õõnsana kõlavat nimetust "Esteetiline, sotsioloogiline ja üldfilosoofiline uuring", ning tegeles filmile omaste esteetiliste kategooriatega, kaaludes muuseas Husserli ja Sartre'i rakendatavust filmile – selles, mis puudutas aistitavat objekti ja sellest tekkinud kujutluspilti. Neljanda grupi huviorbiidiks oli "väljendusest lähtuv võrdlev filmiuuring" (Comparative Research on Film as a Means of Expression). Põhiliselt tähendas see seda, et võrreldi filmi teiste kunstiliikidega, lootuses süstemaatiliselt kirjeldada erinevusi ja sarnasusi. Viies grupp pidi tegelema filmifakti ja pedagoogika suhetega, samuti meditsiinilise psühholoogia kui filmi uurimise abinõuga. Kokkuvõtteks võib öelda, et erinevate gruppide tegevus ja huviorbiit kattus pidevalt; see seadis antud jaotuse küsimärgi alla (Lowry 1985: 50-52).

Omapoolse hinnangu või spekulatsioonina tahan lisada, et Esimese Filmoloogiakonverentsi ebaõnnestunud gruppide jaotus ning pealkirjastamine võisid saada juba eos saatuslikuks tervele filmoloogiale, õõnestades distsipliini tulevikku ja tingides probleemid, mida hiljem filmoloogia kriitikud sagdasti ette heitsid – nimelt eklektilisuse, teooria ja praktika ühendamatuse.

Viimase Cohen-Séat' püstitatud eesmärgina täitus **akadeemilise uurimis- ja õppeasutuse** loomine **Filmoloogia Instituudina**, mille haridusminister 1948 septembris Sorbonne'i ülikooliga liitis. Instituut oli jagatud neljaks osakonnaks: 1) psühholoogilised uuringud, 2) tehnilised uuringud, 3) üldine filmoloogia ja filosoofia, 4) võrdlevad uuringud. Nominaalne õppeaeg Filmoloogia Instituudis oli kaks aastat; kolm korda nädalas peeti loenguid, lisaks toimus praktiline ja eksperimentaalne töö "uurimislaborites". Esimese Sorbonne'i ülikooli filmialase doktorikraadi (Doctor d'Etat) sai 1951 Marie-Thérèse Poncet väitekirjaga "Joonisfilmi esteetika" (L'esthétique du dessin animé) (Lowry 1985: 53-55).

Filmoloogia instutsiooniline tähtsus on võibolla suuremgi kui tema raames esile kerkinud teaduslike ideede oma: filmoloogia muutis filmiuuringud akadeemiliseks distsipliiniks ning andis vähemalt ettekujutuse, milline võiks olla ühe uurimisprogrammi alla koondatud filmiuurimine. Sellega oli filmoloogia sisuliselt interdistsiplinaarsete lähenemiste eelkäijaks.

1.4.2. Cohen-Séat: filmifaktist, kinofaktist ja filmi universaalsusest

Filmoloogia pinnalt esile kerkinud teroeetilistest konstruktsioonidest väärrib esmalt tähelepanu Gilbert Cohen-Séat (s. 1907) eristus filmi- ja kinofakti vahel. Cohen-Séat' jaoks tähendab film suurt sotsiokultuurilist jõudu, mis toimib täiesti uuel moel, kätkedes sellisena ühiskonna muutmise potentsiaali. Tema arvates on tingimata vajalik põhjalikult uurida filmi sotsiaalseid mõjusid ja vajaduse korral filmi abil ühiskonda mõjutada, liikudes esteetika abil humanismi ning sotsioloogia abil demokraatia poole.

Cohen-Séat' eeskujuks on Emile Durkheimi sotsioloogiline meetod, mis seab endale eesmärgiks "sotsiaalsete faktide" uurimise. Cohen-Séat' arusaam kino-instituutsioonist kui representatsioonide süsteemist on lähedalt seotud Durkheimi "kollektiivsete representatsioonide" mõistega. 1946. aastal ilmunud "Essee..."-s käsitletud filmi- ja kinofaktist räägibki ta Durkheimi "sotsiaalse fakti" eeskujul.

Kui Durkheimi jaoks eksisteerivad sotsiaalsed faktid looduses, lubades sotsioloogiat pidada loodusteaduseks (Durkheimi jaoks on sotsiaalne fakt tegelikult iga

käitumisviis), siis Cohen-Séat' jaoks tähendab "film" pigem materiaalsed objektid ja "kino" sotsiaalsed süsteemid. **Filmifaktis** (filmic fact) näeb Cohen-Séat elu, mõtte ja maailma väljendust ning asjade või olendite väljendamisest läbi kombineeritud kujundite kindlaksmääratud süsteemi (Lowry 1985: 42-43). Filmifaktiga on seotud filmi tähenduse ja filmikeele küsimused.

Kinofakt (cinematic fact) kirjeldab filmi kui sotsiaalset fenomeni. Kinofakt on seotud inimgruppides ringlevate eluliste ideedega, tunnete ja mõtetega, millele film on vahendajaks. Seega on "Kinofakt" väga lähedane mõiste Durkheimi "sotsiaalsele faktile", ainuke vahe on, et "kinofakt" seostub kitsamalt just filmi sotsiaalse rolliga.

Cohen-Séat nendib, et kumbagi fakti ei saa teisest fundamentaalsemaks pidada ning praktikas on need komplementaarsed, mitte teineteisega konkureerivad. Nende dihhotoomiasuhe on enamvähem analoogne esteetilise ja sotsioloogilise plaani eristusega. Siiski arvab Cohen-Séat filmoloogina, et uuringud peaksid algama filmi vaatamise, mitte valmistamise juurest. Teatud mõttes on kinofakt laiem ja justkui raamistab filmifakti. Pealegi näis Cohen-Séat'le kui positivistile, et kinofaktide sfääris on põhjuste ja tagajärgede seaduspärad selgemini eristatavad. Seega omandab kinofakti uurimine Cohen-Séat' järgi suurema kaalu (Lowry 1985: 43-44).

Kuna kinofakt haarab kõike seda, mis jääb filmitekstist väljapoole ja ümbritseb filmi, iseloomustab seda avarus, milles orienteerumiseks läheb tarvis teadmisi erinevatest distsipliinidest: sotsioloogiast, ajaloo, psühholoogiast, antropoloogiast, epistemoloogiast, majandusest jne. See muudab kinofakti uurimise keeruliseks ja hädaseks ülesandeks, millega võrreldes filmifakti uurimine ja piiritlemine on märksa konkreetsem. Filmi ennast on hõlpsam uurida kui selle konteksti – ajaloolisi ja sotsiaalseid faktoreid, mis filmi ümbritsevad ning selle tähendust mõjutavad; olgu siis filmi loomise või retseptiooni hetkel. Keerukust lisab retseptseptsioonihetkede paljus, mis toob kaasa konteksti liikuvuse ja pideva muutumise. Need ongi ühed tähtsamad, kui mitte kõige määravamad põhjused, miks filmisotsioloogiline mõte on võrreldes filmile endale keskenduvate suundadega tahaplaanile jäänud.

Cohen-Séat' arvates jagab inimkond ühiseid visuaalse pertseptiooni mehhanisme, pidades kinofaktiga seotud märke (*cinematic signs*) **universaalseks** ja inimkonnale ühiselt mõistetavaks (Lowry 1985: 32-35). Film tähendab Cohen-Séat'le uut

tüüpi reaalsust, mis muutub kollektiivse teadvuse osaks ning avaldab senitundmata mõju, toimides *gestalti* tasandil, see tähendab kehale ja mõttele korraga. Cohen-Séat' arvates on vaataja üpris passiivne, alludes linateosele; võrreldes teiste kunstiliikidega on filmi puhul vaataja loominguline osa väike. Cohen-Séat võrdleb filmi poolt vaatajas tekitatud omalaadset seisundit hüпноосiga, mis nõrgestab patsiendi ego ja enesekontrolli. Inspireerituna vaid mõne aasta tagustest propagandalahingutest, eriti sellest, kuidas natsid suutsid suuri rahvahulki mõjutada, näeb ta filmis olulist mõjurit masside moraalile. Seega on filmikunst, millel on tema arust siiani lastud areneda täiesti kaootiliselt ja kontrollimatult, ühtaegu nii suure destruktivse kui ka ühendava potentsiaaliga. Filmi mõjumehhanismide uurimist, alustades vaataja psühholoogiast, peabki Cohen-Séat filmoloogia kõige tähtsamaks ülesandeks (Lowry 1985: 36-39).

Kui filmiga seotud märkide universaalsuse teevad küsitavaks raskused piiride tõmbamisega individuaalse ja kultuuriliste samasuste ning erinevuste vahel, siis kino- ja filmifakti eristuses võib tunda midagi olemuslikku. See peegeldub ka käesolevat tööd pidevalt saatvas seisukohas kahest üldsuunast, mida filmiteooria võtta võib. Cohen-Séat' arvamus, et need on teineteise suhtes komplementaarsed, näib vastu kajavat tunduvalt hilisemates käsitlustes, näiteks Turneril (1993: 132), kes näeb suurimat potentsiaali tekstuaalse ja kontekstuaalse lähenemise ühendamises. Ilmselt on siin mõttesuguluse põhjuseks siiski üheselt tajutav sarnasus uurimisevälja jaotuses.

1.4.3. Etienne Souriau ja erinevate märkide mõju vaatajale

Kunstifilosoofia pinnalt tõukuv Etienne Souriau (1892-1979) eristab filmivormis kaht jaotust – pildi formaalseid omadusi (kompositsioon, kontrast jne) ning "morfoloogilisi ilmnevusi", näiteks inimeste või objektide representatsioonid. Need kaks pildi omaduste valdkonda võivad Souriau' järgi olla omavahel viit erinevat tüüpi suhtes: 1) eksisteerida sõltumatult, teineteist mõjutamata, 2) esimene aitab teist esile tuua, 3) töötavad vastastikku teineteise kasuks, 4) olla teineteisega vastuolus, 5) formaalsed omadused annavad tähendusomadustele enda poolt lisavarjundi (Lowry 1985: 80-81).

Kuigi Souriau teooria sõnastus pole õnnestunud ning jaotuse printsiibid jäävad häguseks (näiteks morfoloogia mainimine toob rohkem segadust kui selgust), on selles huvitavad ja inspireerivad ideealged, mida rakendades saab läheneda visuaalkunsti sisu ja vormi temaatikale. On tähtis silmas pida, et antud juhul pole tegemist tähistaja ja tähistatava suhte kirjeldamisega, vaid selle alternatiiviga; vaatenurgaga süsteemile, kus tähistaja ja tähistatav on segunenud, isegi lahutamatud. Tegelikult võibki lõhestada üht filmisotsioloogilise mõtte põhiküsimust – "kuidas liikuv pilt vaatajale mõjub?" küsimuseks, kuidas mõjuvad märgid, mille denotatsioon on vaatajale automaatselt selge (see vastab Souriau' teisele kategooriale), ning küsimuseks, kuidas mõjuvad märgid, mis ei tähista otse, vaid pigem vihjavad millelegi (nimelt koloriit, kaamera liikumised, teatud tüüpi heliriba jne). Kas piisab näiteks, kui formaalsete võtete mõju kirjeldamisel kasutada konnotatsiooni mõistet? Milline on nimetatud representatiivse ja formaalse vahekord tähistaja ja tähistatavaga, kui me nende kattumise tagasi lükkame? Just need probleemid iseloomustavad minu meelest kõige rohkem esteetika või filmikeele teooriate seost filmiuuringute sotsioloogilise küljega ning väärivad kindlasti täiesti iseseisvat lähenemist.

1.4.4. Empirismi küsimus filmi uuringul

Christian Metz peab filmoloogiast rääkides selle suurimaks panuseks filmivaatajate empiirilist uurimist (Metz 1974: 14), mis ei tõukunud küll alati koolkonnasisesest üksmeelest ning pakkus vasturääkivaid tulemusi, kuid pani aluse metodoloogiale. Ka käesoleva töö autorina olen seisukohal (hoolimata kriitilisest suhtumisest naiivempirismi), et konkreetsetele mõõtmistele alust pannes nihutas filmoloogia filmiteooriat teaduslikkusele oluliselt lähemale. Samas, kuigi see võib kõlada paradoksaalselt¹¹, pean vastustest ja tulemustest tähtsamaks küsimusi, mida filmoloogid püstitasid.

¹¹ Selgituseks võib öelda, et käesolevas on eesmärgiks hüljata teadmise pealmised struktuurid, mis peaksid minu arvamust mööda tekkima alati koha peal, tähendusprotsessi tulipunktis, *ad hoc* ja seoses konkreetse objektiga, ning liikuda tagasi baasteadmiste või baasküsimuste juurde. Kui näiteks filmoloogide katsetulemused on auklikud ja teooriaga piisavalt põhjendamata, tuleb tagasi pöörduda nende katseteni viinud küsimuste juurde ja vajaduse korral modifitseerida neid, et saaksime aluse parematele, teoreetilisel koherentsematele katsetele.

Filmoloogide poolt toime pandud empiirilised uuringud jagunevad üldjoontes kahte laia kategooriasse: 1) vaataja psühhofüsioloogiliste reaktsioonide uurimine (filmile kui stiimulile), mis keskendus suures osas ajuaktiivsuse mõõtmisele elektroentsefalograafi abiga, ning 2) vaataja reaktsioonide, mõistmise ja mälugevuse uurimine vastavate psühholoogiatestide abil (Lowry 1985: 137).

Filmirütmide ja keharütmide seoste vastu tunti huvi juba 1920ndatel. Filmoloogid tsiteerivad oma eelkäijatena Dr. R. Mourage'i ja Dr. E. Toulouse'i, kes uurisid vaatajate hingamissagedust erinevates vaatamissituatsioonides; ning nimetavad inspiratsiooni- allikana muuhulgas Hugo Munsterbergi töid. "Päris-filmoloogide" katsete ülevaadest võiks alustada Rooma Ülikooli professori Enrico Fulchignoni eksperimendist, millega ta demonstreeris projektsioonikiiruse 24 kaadrit sekundis alandamist 16-ne peale: selle tulemusel aeglustus vaatajate hingamine ja muutus sügavamaks (Lowry 1985: 139). Yves Galifret püstitas 1948. aasta "Revue's" (3/4) küsimuse, kas aju autonoomsed alfarütmid¹² on interferentsiaalses suhtes filmi projektsioonirütmidega. Vähemalt osalise vastuse andsid Gastaut' ja Rogeri poolt Marseille' Ülikoolis tehtud katsed. Katseisikuile ei näidatud küll filmi, kuid nende suletud silmade ees välgutati rütmiselt valgusallikat ning registreeriti elektroentsefalograafia muutusi ajurütmides. Stroboskoobi-katse põhjal leiti, et valgusstimulatsioonil on selged psühholoogilised ja somaatilised mõjud, samuti kutsus see esile muutusi ajurütmides. Leiti, et visuaalsed impulsid jõuavad nägemisorganitest suurajusse kõige efektiivsemalt, kui need leiavad aset iga 40 kuni 100 millisekundi järel; kõige optimaalsemaks osutus aga 70 millisekundit, mis vastab filmi puhul 15 kaadrile sekundis (Lowry 1985: 139-140).

Cohen-Séat ja Faure esitlesid uurimistulemusi, mille kohaselt üritab perifeerne närvisüsteem (*superious nervous system*) tervet organismi kohandada filmireaalsusega. Selle juures osalevad ka vaatajapoolsed kaitsemehhanismid. Cohen-Séat ja Faure sedastasid, et teatud elemendid filmis, nagu kõne kiire varieerumine, pildi visklev liikumine või selle heleduse järsk vaheldumine mõjuvad vaataja närvisüsteemile agressiivselt; mängulised elemendid, ülevad ja mõõduka tempoga kõnekatkendid aga mõjusid rahustavalt (Lowry 1985: 141).

¹² Sagedusega 8-12 hertsi.

Lowry järgi oli just Cohen-Séat see uurija, kes avastas filmilindile peidetud, ülipõgusate ja vaid alateadlikult tajutavate piltide mõju¹³ vaataja teadvusele. Ta teatas oma avastusest valitsusele, kuid president Vincent Auriol isiklikult käskis tal sellest rahvusliku julgeoleku huvides vaikida. Cohen-Séat katkestas uurimuse ning ei viinud seda kunagi lõpule (Lowry 1985: 142).

Filmi ja mälu suhete kohta ilmutasid artikli Paul Fraisse ja G. de Montmollin, kes olid näidanud sajale tudengile filmilõike ja palunud pärast kõik üles kirjutada, mida nad mäletavad. Fraisse ja Montmollin tegid tulemustest järelduse, et filmist ei jää vaataja mällu kuigi palju rohkemat peale üldise tähenduse ja atmosfääri. Mälu ei tööta filmi taasesitajana, vaid uuesti konstrueerijana, nentisid Fraisse ja Montmollin. Nad sedastasid, et mälu kondenseerib narratiivi taasloomise ajal kaadreid, täidab ajalisi lünki ja sulatab kokku erinevaid vaatepunkte. Paremini mäletati kaadreid, mis olid pikemad, väljendusjõulised (*explicit*) ja tihedalt seotud narratiivi arenguga (Lowry 1985: 149). Mälutegevuse uurimisest järeldasid Fraisse ja Montmollin, et vaataja pole filmi ajal passiivne, vaid selekteerib nähtava ja kuuldava hulgast seda, mis on loo mõistmiseks vajalik. Samas organiseerib vaataja aktiivselt filmi elemente, paigutab neid hierarhiasse, interpreteerib neid, ühesõnaga – loob tähendust paralleelselt filmiga (Lowry 1985: 150).

Minu hinnangul on Fraisse ja Montmollini lähenemine on filmoloogiadiskursuse empiirikast üks huvitavamaid ja perspektiivikamaid. Filmivaataja mälutegevuse uurimine võib aina tõhusamaid võtmeid retseptsiooniprobleemide avamiseks pakkuda just tulevikus, kuna hetkel tunnistavad mälupsühholoogid (näiteks Tulving 2002: 34), et nende uurimisvald on veel noor ja selle faktid võivad vajada korrigeerimist.

Viimaks võib tuua näite ühest katsest, mida kirjeldas Etienne Souriau (keda huvitasid ka kollektiivse ja individuaalse reaktsiooni erinevused filmile). Nimetatud katse pidi valgust heitma filmi tempo ja rütmi tajumisele. Selle käigus näidati 14-le Filmoloogia Instituudi tudengile Jean Grémilloni filmi "Taevas on teie juures" (*Le Ciel est à vous*). Iga 20 sekundi tagant anti märguanne, mille peale nad pidid üles tähendama, kas antud koht filmis on nende meelest liiga kiire, liiga aeglane või paraja tempoga. Hoolimata publiku kohatistest erimeelsustest nentis Souriau, et grupiviisiline filmirütmi

¹³ Humoorikas viide selle avastuse kasutusvõimalustest on näiteks David Fincheri filmis *Fight Club*.

tajumine on üsna üksmeelne ja korrelatsioonis, eriti neil juhtudel, kui tajuti rütmi "õigsust" (Lowry 1985: 83-84).

Viimane näide iseloomustab ehk kõige paremini selliste "laborikatsete" olemust: neid iseloomustab enamasti probleemistik, mille võib kokku võtta ühe lausega: raske on hoida uurimistegevust ja uurijat objekti mõjutamast. Viimati kirjeldatud katse on täiesti lootusetu juba selle tõttu, et regulaarsete märguannetega lõhuti publiku loomulik vaatamissituatsioon, rääkimata osavõtjate väikesest arvust ning kuuluvusest suhteliselt homogeensesse sotsiaalsesse gruppi.

Samas ei näe ma, et filmoloogiale oleks empirismi-illusiooni lammutamine kasu toonud. Empirism aitas tugevalt kujundada filmoloogia olemust, andes filmoloogiale teatud mõttes "oma näo" ning sisendas positiivset, kuigi naiivset usku, et humanitaaria ja sotsiaalia (mille alla filmoloogia siiski liigitus) küsimustele saab vastuseid anda reaalteaduse vahenditega. Tagantjärele vaadates, eriti kui arvestada kognitiivteaduste arengut, ei saa selliseid lootusi päriselt eirata. Küll aga tuleks ettevaatlikult suhtuda naiivempirismi, mis seab katse ja sellest vääramatu kindlusega tuleneva fakti esikohale. Nagu kirjutab Chalmers, "*saab faktidest, millele teooria viitab ja millele ta peaks vastama, rääkida ainult teooria enda mõistestikku kasutades. Me ei küüni faktideni ega saa neist rääkida sõltumatuna oma teooriaist*" (Chalmers 1998: 214)." Seega ei anna empiirika häid vastuseid enne, kui on püstitatud head küsimused.

Kui rääkida filmisotsioloogilise mõtte hüpoteetilisest jätkumisest kujul, kus püütakse ellu äratada filmoloogia meetodeid, tuleks liikuda "lollikindlamate" katsemeetodite suunas ning esmalt silmas pidada, et korralikult läbitöötatud teoreetiline raamistik on igasugusele katsele vääramatuks eelduseks.

1.4.5. Filmilise representatsiooni ja reaalsuse suhe: probleemi käsitlemine filmoloogidel ja laiemas kontekstis

Eelpool peatusime Cohen-Séat' seisukohal filmimärkidest kui universaalsetest ja üheselt mõistetavatest. Cohen-Séat on koguni avaldanud arvamust, et filmi puhul ei saakski justkui märkidest rääkida, sest filmilise kujutise (*filmic image*) ning reaalsuse

vahel valitseb samasus, mis teeb filmi mõistetavaks kõikidele inimestele. Lisaks võib tuua Jacques Guicharnaud' tähelepaneku, mille järgi on filmikunst ainulaadne märgi ja tähistatava objekti läheduse tõttu (Lowry 1985: 95).

Cohen-Séat'le on selles küsimuses üsna lihtne vastu vaielda, viidates kultuurikoodidele, mis määravad visuaaltekstide interpreteerimist, või esitades näitena Lumière'ide esimeste filmide retseptsiooni, milles reaalsuse ja filmimaailma kattumine on tõeliselt "üle vindi keeratud". Vaatajate põgenemine kinolinal kujutatava rongi eest indikeerib vaieldamatult teistsugust reaalsuse ja pildi suhestumist võrreldes hilisemaga, kui vaatajad olid filmidega juba "harjunud", seega praktikas tunnistanud filmi märgilist olemust. Filmilise kujutamise ja reaalsuse samasust ümber lükkavad tulemusi leiame isegi filmoloogia-distsipliini seest: John Maddison annab "Revue's" (nr 3/4) ülevaate retseptsioonikatsetest põlisaafriklastega, kellel puudus eelnev filmivaatamise kogemus. Näiteks oli nimetatud nigeerlastel raskusi ekraaniruumi ja selle kahedimensionaalsuse mõistmisel. Maddison kirjeldab juhtumit, kui filmilõigus näidatud kana kõndis kaadrist välja ning vaatajad imestasid, kuhu kana kadus. Samuti, tõdeb Maddison, ei tundnud aafriklastest vaatajad ebamugavust, nähes filmis rasedaid naisi, kes, nagu Maddison väidab, oleksid inglise vaatajas piinlikkust tekitanud. Sellest järeldab Maddison, et nii filmi pertseptsioon kui ka sisu mõistmine on mõjutatud vaataja kultuurilisest taustast (Lowry 1985: 104). Kommentaariks võib märkida, et kindlasti valitsevad suured erinevused teemades, mis tekitasid lääne filmivaatajas piinlikkust viiskümmend aastat tagasi, ja teemades, mis suudavad seda teha nüüd.

Morini ja Friedmani arvates on filmi sisu rangelt määratud filmi loomise hetke poolt¹⁴; filmi ajalooline ja sotsiaalne sisu sageli omavahel tihedalt läbi põimunud. Populaarsete filmide puhul on tähtis müütiline komponent, mis omakorda on seotud psühholoogiliste või antropoloogiliste sisuelementidega¹⁵. Need elemendid on Morini ja Friedmanni järgi universaalselt mõistetavad, tehes sama vesterni või Tarzani filmi arusaadavaks nii euroopa, jaapani kui aafrika publikule. Müütilised, primitiivsed teemad

¹⁴ Sõnastaksin selle väärtusliku mõtte leebemale kujule, mis muudaks ta üldistavast instrumentaalseks: "Iga film sisaldab oma loomishetkele, või täpsemalt, loomise aegruumile viitavaid markereid". Nende markerite otsimine ja analüüs näib olevat üks filmisotsioloogi tuumtegevusi.

¹⁵ Kas psühholoogilised ja antropoloogilised sisuelemendid on sünonüümsed, Lowry raamatust täpselt ei selgu. Kui Morin ja Friedmann jagavad filmi sisuanalüüsi kolmeks, siis peaks mõlemad nimetatud mahtuma ilmselt kolmanda jaotuse, "antropoloogilise" alla.

ja ka äärmiselt lihtsustatud filmivorm ongi tegurid, mis ületavad kultuuripiire ning teevad populaarsed filmid ülemaailmselt mõistetavaks. Samas rõhutavad Morin ja Friedman, et mõned filmid pole nii universaalsed kui teised. Filmid, milles rõhutatakse rahvuslikke või ajaloolisi iseärasid, riskivad jääda universaalse tähelepanu ja mõistmiseta. Mida realistlikum ja temaatilisem on film, seda väiksemale grupile see korda läheb (Lowry 1985: 111-112).

Niisiis oleneb filmiteksti pertseptsioon ka stiilist või kunstilistest paradigmatel, mis on teksti loomist mõjutanud. Näiteks Peter Wollen rõhutab 20ndate avangardkino ja eriti Jean-Luc Godard'i tähtsust modernistliku filmi pioneeridena. Wollen kirjeldab filmiteksti, mida iseloomustab avatus (võrreldes klassikalise tekstiga, mis nõuab vaatajalt vaid koodi tundmist, mis on olemas juba enne vastuvõtjat ning mille vastuvõtt on automaatne). Avatud teksti lugemine või vaatamine tähendab ühtaegu teksti valmis tegemist. Taoline, modernistlik tekst nõuab dekodeerijalt pidevat jõupingutust, dekodeerija või vastuvõtja poolset panust tähendusloomesse (Wollen 1998: 112-113). Nii ei saagi me teatud tasanditel rääkida universaalsest filmikeelest, vaid erinevatest väljendusstiilidest, mis erinevad oma suhte poolest reaalsuse.

Seega näib mõttetu vaielda küsimuse üle, kas filmikeele märgid on ainuliselt kultuuriüleselt või kultuurispetsiifiliselt mõistetavad¹⁶. Cohen-Séat' äärmusesse kalduv väide pole sellisel kujul konstruktiivne, kuid selles on siiski väljendatud visuaalsete- või filmimärkide puhul olulist tendentsi, mis on seotud minu hinnangul filmisemiootikale väga perspektiivika teemaga – reaalsuse tajumisega filmi pertseptsioonis, veel täpsemalt – reaalsuse ja kokkuleppelisuse vahekorra tajumisega. Paistab, et see teema on üks alasid, kus leiab aset filmikeele-uuringute ja filmisotsioloogia kokkupuude, teisisõnu filmi- ja kinofakti lahutamatus. Siin näivad filmisotsioloogia tulemused filmikeelt puudutavatele küsimustele vastuseid pakkuvat.

Ühe tähtsamatest küsimustest on minu hinnangul, kuidas saab filmis väljendatavat ja tajutavat reaalsuse määra interpreteerida pidevuse ja diskreetsuse mõistetest lähtuvalt. Kas peaksime rääkima vähemalt kahest "reaalsusest" – filmi loojate ja vaatajate omast?

¹⁶ Tegelikult nõustub Cohen-Séat, et filmi piltidesüsteemis on esindatud erinevad märgitüübid. Cohen-Séat' puhul on oluliseks momendiks, et ta teeb eristuse pilditasandi ja piltidel olevate objektide vahel (Lowry 1985: 95-96). Siit areneb huvitav vastuolu: ühelt poolt oleksid need kujutatavad objektid peaaegu identsed reaalse maailma objektidega (tehes filmi justkui universaalselt mõistetavaks), teiselt poolt tunnistab aga C-S, et alles piltide süstemaatilisel kasutamisel toimub põhiline tähendusloome.

Kas võib öelda, et taju hüpe vaatajas, kui ta märkab mingil hetkel filmi konstrueeritust ja märgilisust ning lakkab olemast filmitõeluse mõjuväljas, on diskreetne? Kas reaalsuse suurenemist ja kokkuleppelisuse vähenemist (või vastupidi) erinevate filmide lõikes on sobiv kirjeldada pidevuse skaalal? Ning lõpuks: millistesse filmikeele märkidesse armastab end peita reaalsus, millistesse konstrueeritus? Kas võime põhjendatult väita, et näiteks misantseen või näitleja keha on seotud pigem reaalsusega, kaameratöö, kunstlik valgustus või filmikaadrite digitaalne järelmanipulatsioon aga konstruktsiooniga? Millistel filmikeele märkidel on rohkem ikooni, indeksi ja sümboli omadusi?

Olgu need küsimused aluseks võimalikele edasistele mõttekäikudele, mis paraku ulatuvad käesoleva, filmisotsioloogilisele mõttele keskenduva töö piiridest välja.

1.4.6. Filmoloogid ja psühholoogia küsimused

Käesolev alapeatükk jätkab filmoloogia jaoks keskse teemaga (mille juurde pöördusin tõsisemalt juba empiirika-osas ning filmi ja reaalsuse vahekorra käsitluses) – filmi mõjuga vaatajale. See on tihedalt seotud tsensuuri ja kino reguleerimise küsimustega, mis on nii filmisotsioloogist mõtet kui filmoloogiat algusest peale saatnud.

Filmoloogid ei loonud filmi sisu ja vaataja käitumise vahele nii lihtsaid seoseid kui seda tehti enne Teist Maailmasõda Ameerikas. Edgar Morin näiteks pani tähele, et kino ohtlikest mõjudest rääkides unustatakse sageli filmi esteetiline külg. Tema arvates tühistas kino kui esteetilise nähtuse katarktiline toime filmides näidatava kuritegevuse ja vägivalla mõju. Veelgi enam – kino pakub Morini meelest võimalust agressiivsetest impulssidest vabanemiseks (Lowry 1985: 122-123).

Et paremini mõista filmi mõju ühiskonnale, küsiti selle järele, kuidas film mõjub indiviidile. Pertseptsiooniuuringutele pühendati terve "Revue" number 3/4 (1948). Dr. R. C. Oldfield Oxfordi ülikoolist kinnitas, et visuaalne pertseptsioon pole passiivne välise stiimuli salvestamine, vaid pertseptiivse subjekti aktiivne tegevus. Ta peatus lühidalt mitmetel faktoritel, mis loovad vaatajale illusiooni "reaalsusest", näiteks ekraani heletumedusel, gestaltpsühholoogilisel tähelepanekul, mille järgi objektide positsioonid vaateväljas jäävad samaks hoolimata silmade, pea ning keha liikumisest; perspektiivi-

põhisest sügavuse tajumisest ja fii-fenomenist, mis loob liikumise mulje (Lowry 1985: 129). Terminoloogilise täpsustusena peab märkima, et filmimeediumi pertseptiivseks aluseks oleva kujutise jäävuse illusiooniga on tegelikult seotud beeta-liikumise nimeline nähtus. Nii seda kui ka fii-fenomeni kirjeldas Max Wertheimer 1912 uurimuses "Eksperimentaalseid uuringuid liikumise nägemisest".

Pierre Francastel seevastu pidas esmatähtsaks filmis aset leidvat "aja ja ruumi konflikti". Ta rõhutas, et film erineb teistest kunstiliikidest (mainides kirjandust ja muusikat) ennekõike selle tõttu, et "postuleerib ruumi". Francastel leidis, et filmoloogia põhiülesandeks peaks olema uurida erinevaid rütme ja aegu, nii filmis kui vaataja teadvuses (Lowry 1985: 130).

Marc Soriano võrdles kino raamatute lugemisega ning leidis, et sellal kui lugemine põhineb märkide ja tähenduste ükshaaval vastuvõtmisele ning on seega justkui vahendatud, mõjub film otse ja vahetult. Sellepärast on lugemine omane "treenitud" kultuurile, kino aga jõuab kiiresti suure hulga vaatajateni. Henri Wallon rääkis aga sellest, kuidas vaataja filmi ajal ennast unustab ja ekraanil olevaga identifitseerub, nii et kaob justkui erinevus ekraanil ja teadvuses olevate kujutiste vahel. Vahetu pertseptsiooni suhtes skeptiliselt meelestatud tegid aga korrekture ning küsisid, kuidas on samal ajal vaataja teadvusse jõudvate vahetute kujutistega siiski võimalik see, et nad ka tähendusi konstrueerivad (Lowry 1985: 131-132). Siin puutume jälle kokku endise filmikeele probleemiga – millistest märkidest koosneb filmitekst – ning vastus oleneb juba filmi tüübist ja "raskusastmest". Nagu Morin ja Friedman väitsid, on populaarse filmi keel väga lihtsustatud. Teiselt poolt sõltub modernistliku filmi tähendusrohkem sümboli-tüüpi märkidest ja nõuab vaatajalt kirjakultuurile sarnanevat tihedamat kultuurilist ettevalmistust.

Psühholoogiauuringutega seostus ka **filmi mõistmise** probleem. Selle teema käsitlemisega paistsid kõige rohkem silma René ja Bianka Zazzo, kes korraldasid rea katseid, mis pidid selgitama seoseid filmi mõistmise ja vaataja vaimse taseme vahel. Iseäranis huvitasid Zazzo'sid lapsed: nad püüdsid selgitada, millises vanuses vaataja on võimeline filmist aru saama ning milliseid elemente mõistab ta kõigepealt. René Zazzo rõhutas, et filmist arusaamise aluseks on detsentraliseerumise võime (psühholoog Piaget' mõistes). Ta ütles, et väga väikestel lastel seda võimet pole – see tähendab, nad ei suuda

oma vaatepunkti muuta. Filmi mõistmine eeldab aga enese detsentraliseerimist ajas ja ruumis; sellega seoses räägib Zazzo filmist kui uuest keelest või diskursusest, mis opereerib aja ja ruumi piiridega. Katseisiku detsentraliseerimise võimet pidi Zazzo meelest hästi näitama see, kas ta saab aru dialoogi kujutamisest *shot/reverse shot*'i kombinatsiooniga. Zazzode katsete meetodika kohta võib öelda, et need hõlmasid erinevas vanuses lastele filmilõikude näitamist ning hiljem esitatud küsimusi nähtu kohta (Lowry 1985: 142-144).

Siinkohal neil katsetel pikemalt ei peatu, refereerin vaid paari olulisemat järeldust. Zazzod jõudsid seisukohale, et eraldi tuleks hinnata filmi kui terviku mõistmist ning üksikust detailist aru saamist; filmist aru saamine pole seotud üksnes "vaimse eaga", vaid ka kultuurilise tasemega. Bianka Zazzo avastas 53 Pariisi koolitüdrukuga tehtud uurimuse põhjal, et filmi tegevusest hakkavad aru saada keskmiselt 7-aastased lapsed. Bianka Zazzo tegi ka kindlaks, et lapsed mõistavad pildikeelt tunduvalt varem ja kiiremini, kui suudavad seda verbaalselt ümber jutustada. See tulemus toetaks justkui tugevalt filmikeele universaalsuse ideed; ainult et Bianka Zazzo jättis arvestamata katseisikute eelneva filmivaatamise kogemuse, mis võib mõjutada erinevate filmitehnika mõistmist. Siiski on Zazzo idee väärtuslik pedagoogika seisukohalt, tuues esile asjaolu, et filmide abil on lastele võimalik teadmisi edastada varasemas eas kui seda saab teha sõnalise tekstiga (Lowry 1985: 144-145).

Laste pildikeele mõistmise küsimus illustreerib hästi filmisotsioloogilise mõtte (ja üldse humanitaarteaduste) võimaluste ja kitsaskohtade vastuolu. Üheltpoolt võime saada tulemuse, mis esmapilgul lubab koostada suuri, filosoofilist mõõtu baastõdemusi, aga teiselt poolt jäävad nii need tulemused kui ka "baastõdemused" küsitava väärtusega pooltõdedeks. Kui näiteks füüsikas tulevad Kuhni "normaalteaduse" raames tehtava katse eeltingimused üsna rangelt paradigmat ja on sellega piiritletud (uurijal on selge ettekujutus, milliseid mõjureid ta objekti puhul arvestab), valitseb humanitarteadustes segadus juba paradigma sees. Uurides grupi filmivaatajate vastuseid mingile küsimusele, on arukal teadlasel algusest peale selge, et ta on sunnitud tegema vägivaldse ja kunstliku äralõike, jättes arvestamata katseisikute individuaalse taustaga ning selle kujunemist suunanud määramatu hulga sündmustega, millel võib olla äranägematu mõju nii filmikeele mõistmisvõime arengule või ükskõik millisele muule tulemusele, mille

ilmumine kunagi ankeedivastusena on väiksem kui jäämäe tipp. Kas uurija peakski siis leppima selle tulemusega ja loobuma küsimast põhjusemehhanismide järele? Kuivõrd aitab meid statistiline keskmine, traditsioonilise sotsioloogia lemmik? Millised võimalused päästaks taolisest humanitaarskisofreeniast?

Nende küsimuste aktuaalsus suunabki käesoleva töö teises, analüüsivas osas pöörduma subjektiivsemate, teatud mõttes fenomenoloogiliste meetodite juurde, nagu autoetnograafia või Clifford Geertzi tihe, kontekstitundlik kirjeldus.

1.5. Ian Jarvie katsed piiritleda kinosotsioloogiat

Kui varem vaatasime filmisotsioloogilise mõtte ilminguid, mis kerkisid esile erinevate filmi- või ühiskonnauuringute raames, siis Ian Jarvie monograafia "Filmid ja ühiskond" väärib tähelepanu kui üks väheseid katseid piiritleda kinosotsioloogiat ja kirjeldada seda kui iseseisvat distsipliini. Sarnastest võiks veel nimetada George A. Huaco "Filmikunsti sotsioloogiat" (1965) ja Andrew Tudori "Pilt ja selle mõjud: filmisotsioloogia uuringud" (1975), millega mul õnnestus vaid tutvuda retsensioonide kaudu ja seepärast ma neid siin käsitleda ei saa. Jarvie kaudu jõuan ma ka filmi kui meediumi käsituseni.

Ian Jarvie näeb kino ennekoike sotsiaalse institutsioonina. Ta leiab, et varasemad kinosotsioloogiaga tegelevad tööd pole üldiselt tabanud eesmärki ning on sattunud eksiteedele, näiteks suubunud vaatajapsühholoogia küsimustesse, piirdunud huviga kinoskäimise sageduse ja publiku intelligentsuse suhte vastu jne. Üldse aetakse Jarvie meelest sotsioloogia mõiste liiga tihti segamini sotsiaalpsühholoogiaga (Jarvie 1970: 6). Jarviele ei meeldi, et kriitikud tegelevad pidevalt filmi moraalsete väärtustega ning toovad laitvalt esile kohti, kus film väänab elutõde; tema meelest on selline lähenemine pealiskaudne (Jarvie 1970: 9). Ta kirjeldab, kuidas filmisotsioloogia vastandub filmi-kriitikale ja esteetidele: kui kriitiku huviorbiidis on "parimad" filmid, siis sotsioloog

vaatab "halbu"¹⁷ (Jarvie 1970: xv). Ta rõhutab, et kinol on ühtaegu nii sotsiaalne kui esteetiline mõõde, ja need on omavahel tihedalt põimunud. Kui Jarvie ütleb, et vaja oleks kirjeldavamalt sotsioloogiat, mis kaardistaks erinevaid institutsioone (Jarvie 1970: 11), on üsna selge, et tema jaoks sulanduvadki esteetiline ja sotsiaalne mõõde "institutsiooni" all ühte. See ka ajastu märk, üheltpoolt võimule hiiliva postmodernismi, teisalt McLuhanliku meediateadlikkuse kuulutaja, mis tõepoolest näib pakkuvat tõukepinda kvalitatiivseks hüppeks ka kinosotsioloogiale.

Nii pole üllatav, et Jarvie mainib mitmel pool (Jarvie 1970: 4, 129) toetuspunktina Marshall McLuhani, kelle tööd alles põhjalikumalt juhatasid küsimuseni, mida meedia õigupoolest ühiskonnaga teeb. Põhiline moment, millega arvestamine Jarvie meelest kinosotsioloogiale ära kulub, on see, et tehnoloogia ei muuda ainult reaalsust, vaid reaalsuse tajumist. McLuhani "Gutenbergi galaktikat" silmas pidades viitab Jarvie sellele, kuidas kirjakunst on muutnud täielikult mäletamist ja ühiskonna suhet ajaloosse. Seega muutub tehnoloogia meie närvisüsteemi laienduseks. Mis puutub filmi kui meediumit, siis Jarvie arvates on kõige tähtsam, et film lubab meil näha asju, mida me ilma filmita kuidagi näha ei saaks¹⁸. McLuhani kuulsat lauset "meedium on teade" parafraseerides arvab Jarvie selle mõtteks olevat, et meedium on teade terve inimkonna jaoks (Jarvie 1970: 130). McLuhanilt laenatud mõistetega räägib Jarvie ka jahedatest ja kuumadest meediumitest (esimesed, nagu näiteks trükisõna, nõuavad publikult suuremat iseseisvat pingutust ja aktiivsust, kuumad meediumid, nagu näiteks kino, on väliselt aktiivsemad ja suruvad ennast peale).

Enne, kui Jarvie asub visandama, millise kuju võiks kinosotsioloogia võtta, toob ta välja neli põhjust, miks on kinosotsioloogiaga siiani vähe tegeletud. Esimene põhjus, arvab ta, on valearusaam selle suhtes, mis on sotsioloogia¹⁹ ning millega peaksid sotsioloogilised uuringud tegelema. Teiseks valitseb suur puudus ühiskonna

¹⁷ Tuleb arvestada, et see mõte on kirja pandud ajal, kui postmodernism polnud "hea" ja "halva" mõistet lootusetult segi paisanud. Praegu oleks sobiv rääkida pigem massi- ja eliitkultuuri, või keskme- ja perifeerse kultuuri tekstidest.

¹⁸ See pealtnäha triviaalne tähelepanek avab meile Jarvie arusaama filmist kui märgisüsteemist. Nähtub, et Jarvie jaoks on filmil oluline roll "reaalse" maailma objektidele viitajana või nende vahendajana; märkide kandjana, mis viitavad reaalse maailma asjadele.

¹⁹ Jarvie vastandub sotsioloogilise traditsiooni raames funktsionalismile; sellele, kui arvatakse, et tegevusi (actions) saab lahti seletada bioloogiliste baasvajaduste ja lihtsate psühholoogiliste tungidega (Jarvie 1970: 15).

institutsioone kirjeldavast sotsioloogiast. Kolmandaks mõjuvad pärssivalt kinoga seotud vulgaarsed assotsiatsioonid, mis on põhjustatud kino uudsusest ja populaarsusest. Neljandaks valitseb tunne, et see vähene, mida kinosotsioloogia öelda võiks, on kõigile teada ja palju korratud (Jarvie 1970: 6).

Viimane on tõepoolest üks tabavamaid kriitikanooli filmisotsioloogilise mõtte suhtes. Samas võib selgesti mõista, et antud kriitika lammutab vaid seda osa kinosotsioloogiast, mida Jarvie ka ise kritiseerib ja tõtt-öelda õigeks kinosotsioloogiaks ei pea. Jarvie arust peaks kinosotsioloogia unustama taolised triviaalsed küsimused nagu "kas populaarsus ja kasum on seotud?", "kas publik saab seda, mida ta tahab ja väärrib?" jne (samas). Esitatud näited on rõhutatult lihtsalt ja iseloomustavad pigem filmisotsioloogia "eelsotsioloogilist ajajärku", selle tõttu tundub mulle, et Jarvie pingutab oma kriitikaga pisut üle. Kui me muudaks aga sõnastust ja küsiks, *kuidas* on kasum ja populaarsus seotud, võiksime jõuda märksa keerukamate mudelite konstrueerimiseni ja huvitavate tendentside kirjelduseni. Nii võib ühelt poolt Jarvie kriitikaga nõustuda, teiselt poolt aga vastu vaielda argumendiga, et filmisotsioloogia ei pea tingimata otsima uusi uurimisobjekte, vaid piisab muutusest küsimuste asetuses. See võib viia juba uue kvaliteedini. Kuid vaatame, milliseid võimalusi pakub Jarvie kinosotsioloogia reformimiseks.

Jarvie sõnastab **kinosotsioloogia** jaoks **neli küsimust**, mis ongi sisuliselt tema positsiooni tuumaks ja moodustavad ühtlasi "Filme ja ühiskonda" struktureeriva selgroo. Need on: 1) kes teeb filme ja mis põhjusel? 2) kes vaatab filme ja mis põhjusel? 3) mida filmides nähakse, kuidas ja miks just seda? 4) kuidas antakse filmidele hinnanguid, kelle poolt ja miks just selliseid, nagu antakse?

Esimesel küsimusel kui filmitööstust puudutaval ma ei peatu, sest käesolevas on esikohal huvi vaataja vastu.

1.5.1. Vaatajad ja massimeedia

Jarvie vaatajaile pühendatud osa esimeseks eesmärgiks on võidelda eelarvamuse vastu, nagu oleks publik passiivne. Jarvie on seisukohal, et filmi vaatamist võib võrrelda

raamatu lugemisega, mille puhul on selge, et see pole passiivne ettevõtmine. Ta võrdleb raamatu lugejat "ühest inimesest koosneva publikuga" (Jarvie 1970: 85), kuid nendib, et filmi vaadata on tavaliselt lihtsam kui raamatut lugeda, sest viimane nõuab vaatajalt suuremat kujutlusvõime pingutamist.

Jarvie leiab, et meie ühiskond ongi teatud mõttes publikute ühiskond, mille liikmed on iga päev erinevate meediate publikuks erinevates kohtades ja kontekstides. Jarvie toob esile, et sotsioloogid defineerivad publikut kui struktureerimata gruppi. "Struktureerimata" viitab selle grupi hajusatele, ajutistele omadustele ning üürikesele eksistentsile. Jarvie tsiteerib Blumerit, kelle järgi pole struktureerimata grupil sotsiaalset organiseeritust, traditsioone, sätestatud reegleid ega rituaale, staatuseid, rolle ega liidreid. Ainus häda on selles, leiab Jarvie, et taolist publikut tegelikult ei eksisteeri, või eksisteerib ainult sotsioloogide jaoks (Jarvie 1970: 89). Nagu ta mõista annab, sõltub tegelikkuses publikust väga palju ja filmilooja jaoks on loomulik arvestada neid, kellele ta sõnum või töö on suunatud. Film kui äri peab ennast ära tasuma ja näiteks Hollywood uurib seetõttu oma publikut; korraldatakse filmide eellinastusi katseisikutele ja sageli tehakse filmides veel muudatusi vastavalt nähtud reaktsioonidele (Jarvie 1970: 90).

Jarvie liigub vihjavalt mõtte suunas, mida mul, julgen arvata, õnnestub paremini ja tabavamalt kokku võtta: nimelt on publikul topelt- või kaksikolemus. Pealtnähes ja kokkuvõetuna on publik küll struktureerimata grupp, kuid publiku liikmed üksikult võetuna ei kaota oma struktureerivaid tunnuseid. Nii kannavad konkreetset vaatajad kaasas oma ideoloogilisi taustsüsteeme, kombeid ja traditsioone, kontseptuaalseid ettekujutusi ja juhendeid tekstide tarbimiseks, milledest omakorda tulenevad lihtsad maitse-eelistused ja individuaalsed reaktsioonid filmile. Seetõttu on publiku uurimine grupikesksete teooriate abil tugevalt piiratud.

Nüüd aga tagasi Jarvie juurde, kes peatub televisiooni mõjudel vaatajaskonnale. Jarvie ütleb, et televisiooni tulek suurendas konkurentsi tihendamise kaudu tohutult vaatajate valikuvabadust ja sundis filmide tootjaid suhtuma publikusse uuel, arvestaval moel, mitte nagu passiivsesse, anonüümsesse massi²⁰ (Jarvie 1970: 94-96). Seega võiks

²⁰ Uut ja väga võimsat kvalitatiivset hüpet filmitegijate–vaatajate suhetes võib täheldada seoses digitaalmeediumi tulekuga. Minupoolne lihtsustatud visand põhjuslikust ahelast oleks selline: 1) digitaalrevolutsioon on muutnud filmi tegemise ja levitamise odavamaks, 2) see annab aluse enneolematule

Jarviest lähtudes visandada mudeli, milles publik ja filmitööstus teineteist vastastikku kujundavad ja struktureerivad, kusjuures arengud meedias (näiteks tele võidukäik) mõjuvad tugeva katalüsaatorina.

Jarvie üheks põhiküsimuseks on, miks vaatajad kinos käivad ning mida ühiskond sellega võidab, et tema liikmed kinos käivad. Jarvie nendib, et see on alaprobleem üldisemast küsimusest "mis on massimeelelahutuse funktsioon?" ning sellele lähenedes ei tohiks laskuda psühholoogia-tasandile ning viia probleemi samale tasandile küsimustega, miks inimestel on vaja religiooni, armastust jne. Jarvie rõhutab, et pole mõtet küsida, miks inimene läheb kinno filme vaatama nagu mõnesse muusse paika mõnd muud meelelahutust saama, vaid seda, miks inimene läheb antud juhul just kinno ja mitte kuhugi mujale. Seega tuleks küsida, milliseid sotsiaalseid eeliseid, funktsioone ja atraktsioone kino pakub (Jarvie 1970: 97-98).

Vastamist alustab Jarvie üldtasandilt, kuhu ta endale seatud juhiseid järgides justkui jõudma ei peaks. Ta juhib tähelepanu, et sotsiaalne tegevus võib olla ühiskonnale väga kasulik ka ilma, et oleks otseselt produktiivne, ilma et selle tulemusel valmiks mingid asjad. Durkheimile toetudes ütleb ta, et kollektiivsetel tegevustel on ühiskonnas kandev ja siduv roll; lääne inimese jaoks on kinokülastus tseremoonia, osavõtu ja jagamise rituaal (Jarvie 1970: 98-99). Kinoskäimise eripära kirjeldades paneb Jarvie tähele, et erinevalt kontsertidel, kirikus või tantsupidudel toimuvast on kinos aset leidev esitus (*performance*) pidev ja matab vaataja üleni endasse, laskmata tal aduda kaasvaatajaid või nende vaatamisreaktsioone. Filmivaatajal puudub üldiselt "etenduse" ajal sotsiaalne läbikäimine teiste omasugustega, kuigi kinoskäimise juures on ka sotsialiseerumise elemente, näiteks siis, kui kinos käiakse mitmekesi. Siiski teeb just kollektiivse vastuvõtu puudumine kino Jarvie jaoks tõeliseks massikunstiks (samas). Jarvie pisut hämarat seost lahti seletades tundub mulle, et "massiga" konnoteerub siinkohal ennekõike anonüümsus.

Kuigi kino ja televisioon on pärast algset võimuvõitlust jõudnud sümbioosini, jagades palju ühiseid struktuure, on nad Jarvie meelest sotsiaalse tegevuse mõttes erinevad nagu öö ja päev. Just see annab aluse nende komplementaarsuseks.

pluralismile, 3) mis omakorda avaldab filmitegijale, kes tahab läbi lüüa, erilist survet kvaliteedi osas ning 3a) sunnib aina täpsemalt tundma õppima oma filmi sihtgruppi.

Kinoskäimine on Jarvie meelest seotud rituaaliga, pingetõusuga ja väljumisega argise sfäärist, televisioon aga surutud kodusesse pingevabasse mitteformaalsusse (Jarvie 1970: 102).

Jarvie on kriitiline sotsioloogide suhtes, kes kalduvad meediat vaatama ühe lahutamatu üksusena ja omistama sellele ühtseid sotsiaalseid funktsioone. Jarvie toob negatiivsete näidetena kaks massimeedia mõju kirjeldavat sotsioloogiliste teooriate gruppi, mida ta Herbert Gansi (1959) eeskujul nimetab Süstlateooriaks (*Hypodermic theory*) ja Selektiivse pertseptsiooni teooriaks. Süstlateooria näeb massikultuuris propagandat ja sotsialiseerivaid signaale, mida süstitakse täiesti passiivsesse, tuimestatud publikusse. Selektiivse pertseptsiooni teooria vaidleb vastu, väites, et inimesed selekteerivad selle, mida nad näevad, vastavalt oma eelteadmistele, -arvamustele jne. Sealjuures omistavad nad nähtule oma tähendusi. Seega massimeedia mitte ei valgusta inimesi, vaid pigem juurutab nende eelarvamusi. Jarvie hinnangul on mõlemad teooriad massimeedia suhtes väga kriitilised, vahe on aga selles, et süstlateooria on optimistlik, jättes võimaluse publikusse positiivseid ideid süstida. Selektiivse pertseptsiooni teooria on aga väga pessimistlik, väites, et meedia on jõuetu ja publik kõikvõimas. Jarviele endale sümpatiseerivad vahepealsed variandid, mis ei näe meediat ei kõikvõimsana ega ka jõuetuna, vaid kaasavad meedia ja publiku vahekorra kirjeldamisse võrdlusi mänguga, seoseid õppimisteooriaga ja sotsialisatsiooniga (Jarvie 1970: 102-103).

Omapoolse kommentaarina lisan, et üks võimalus oleks vaataja ning massimeedia vahekorda interpreteerida läbi kontekstiteadliku retseptsiooni mudeli (mis aktualiseerub täieas mahus töö teises, filmiblogisid käsitlevas osas), milles vaataja iseseisvus korreleerub refleksiivsusega.

Viimaks tõdeb Jarvie seniste vaataja-uuringute äärmist kesisust. Probleemid algavad juba sellest, et valdavalt uuritakse vaid inimesi, kes käivad mingil perioodil kinos, kuid ei vaadata populatsiooni tervikuna. Sageli varjavad kommertsile orienteeritud filmitöösturid (eriti Hollywoodis) turu-uuringute tulemusi. Siiski toob Jarvie valikuliselt tabelite kujul ära Briti Filmitegijate Föderatsiooni (1963) uuringute tulemusi, millest siinkohal pean metodoloogia huvides tulusamaks ära tuua küsimused, mitte vastused. Levinumad huvisuunad on: kui paljud vaatajad käivad kinos üksi; kellega koos käivad ülejäänud; kui selge oli vaataja ettekujutus filmist, mida ta kinno vaatama läks; kas

vaataja kogemus vastas ootustele; millepärast keegi filmi vaatama läks (sisu, näitleja, režissöör, sõprade soovitusel, loetud filmikriitika); kui tihti keegi kinos käib (korra nädalas, korra kuus, paar korda aastas). Sealjuures jäi uurimatuks see, kuidas erinesid vaatajate parameetrid filmide lõikes (Jarvie 1970: 106-117). Nii näiteks on tänapäeva kontekstis selge, et näiteks "Harry Potteri" ja Bondi-filmi publikud võivad olla erineva struktuuriga; teadmine, mille poolest nende filmide vaatajaskonnad erinevad, võib juba viia pinnasele, kus meil õnnestub uurijatena märgata seoseid esteetiliste ja sotsiaalsete parameetrite vahel.

1.5.2. Filmi mõju vaatajaile

Küsimusega, kui palju sotsioloogilist informatsiooni saab publik filmi vaadates ja kas see info teda kuidagi mõjutab, läheneb Jarvie vaatajas tekkivale tähendusele (sotsiosemiotilises mõttes). Jarvie arvates saab vaataja filmist üsna palju sotsiaalset infot, kuid on selle mõjuväljas palju vähem kui ärritunud kriitikud usuvad²¹. Rääkides filmi mõjust publikule, viitab Jarvie Payne'i fondi jt tehtud uuringutele, mis lükkavad ümber väited, et kino muudab vaatajad vägivaldseks või põhjustab muid käitumishälbeid. Jarvie on seisukohal, et kui inimesel on mingiks käitumiseks eelsoodumus, siis leiab ta ajendeid samahästi ka siis, kui tal filme käepärast pole. Jarvie arust on sama absurdne väita, et näiteks Dostojevski lugemine ajendab inimesi mõrvale (Jarvie 1970: 119).

Filmikogemuse mõjudega jätkates käsitleb Jarvie moraali, sotsiaalsfääri ja poliitikat puudutavaid väiteid, distraheerimist (*distraction*)²² ja katarsist, mida film publikule pakub. Ta on seisukohal, et viimatinimetatud mõjud on palju tähtsamad kui lihtne imitatsioon, ning just nende kaudu avaldub kino tõeline jõud: filmid võivad meile rääkida tõesid või valesid. Jarvie toob ka välja, et filmide kaudu saab vaataja teada asju võõraste maade ja kultuuride kohta, ja mitte ainult – lisaks faktidele võimaldavad filmid kogeda võõraste paikade, kultuuride või tegevustega seotud meeleseisundeid. Muuhulgas

²¹ Tuleks arvestada Jarvie raamatu ajastuga. Praegu, nelikümmend aastat hiljem, on poleemika filmide mõjust peaaegu olematuks raugenud ja asendunud laialdase debatiga arvutimängude kahjulikkusest.

²² Siin pörkame kõvasti vastu eesti keele väljenduspiire. *Distraction* 'i tähendus siinkohal oleks reaalsusest eemaldamine, sealt pagamise võimaldamine.

kirjeldab Jarvie oma isiklikke kogemusi vesternide vaatamisega ja seda, kuidas ta viieteistkümnenda-aastasena sai Kazani "Kaldapealsel" ("On the Waterfront") vaadates esimest korda teada korruptsioonist ameerika ametiühingutes (Jarvie 1970: 123-124). Vastukaaluks rõhutab Jarvie, et täiskasvanud vaatajad ei aja kino eluga segamini ning on reaalsuse suhtes väga tundlikud; iseäranis lihtsad vaatajad (mitteintellektuaalid) on varmad realistliku filmi juures kriitiliselt välja tooma, kui miski kunstlik ja uskumatu näib. Teiselt poolt annab Jarvie mõista, et reaalsus on konventsiooni küsimus ning seda ei saa mingite absoluutsete mõõdupuudega mõõta ega ka tõelusega segamini ajada (Jarvie 1970: 126-127).

Mulle paistab, et tegevuste, karakterite või nähtuste kujutamisele pole sedavõrd kasulik läheneda tõe või vale, vaid väärtushinnangute seisukohalt. Tõeteadused tuleks jätta filosoofide pärusmaaks ning keskenduda märkidele ja tähendustele, mis lubavad endas aimata hoiakuid, seisukohti ja positsioone objektide, inimeste või nähtuste suhtes – võtkem need kokku "väärtushinnangu" mõistega. Raskusi valmistab muidugi see, et väärtushinnangu mõiste on hägune, seega moodustavad väärtushinnangud keeruliselt piiritletava ja uuritava märgisüsteemi. Samas võib kujutleda mudelit, milles poolvarjatud väärtushinnangute kiht kinnitub selgete ja nähtavate märkide (narratiivi üksused, sõnad karakterite dialoogis jne) pinnale. Tundub, et sellest mudelist lähtuval väärtushinnangute kommunikatsiooni²³ uurimisel ja kirjeldamisel oleks perspektiivi. Käesolevas töös küll sellel arenguvõimalusel pikemalt ei peatu, kuid uurimistsrateegia näeks minu arvamust mööda ette erinevate tähendukihtide visandamist audiovisuaalsetes tekstides, ning ühe taolise kihina väärtushinnangute piiritlemist (luues eelnevalt muidgi vajalikud kriteeriumid selleks piiritlemiseks), meetodika loomist, mille kaudu saaks neid väärtushinnanguid teksti arengu ja dünaamika erinevates etappides fikseerida, ning sellest lähtuvalt saada selgemaks, millised väärtushinnangud on tekstiga põimitud selle loomisfaasis, millised aga jõuavad kohale erinevatele vaatajatele²⁴. Sellele järgnevalt võib küsida, kui suur on väärtushinnangute mõju ning millistel alustel vaataja kui

²³ Omaette küsimus on, kuidas kommunikatsiooni mõiste sobitub väärtushinnangutega. Mis on siin kommunikatsiooni miinimumtingimusteks? Kas vastuvõtja-pool peab väärtushinnangud "omandama" või piisab nende äratundmisest, kusjuures aktsepteerimine pole vajalik? Selle juures on veel probleemiks, et omandamine võib toimuda ilma äratundmiseta, just väärtushinnangute peitliku spetsiifika tõttu.

²⁴ huvitavaks uurimismaterjaliks oleks nõukogude multifilmid, milles arendati väärtushinnangute tasandit järjekindlalt ja programmiselt, muutes väärtushinnangute sisendamise noortes vaatajatesse sisuliselt pedagoogilise süsteemi osaks.

kommunikatsiooniahelas paiknev vastuvõtja nendest teadlikuks saab – teisisõnu – milline kood võiks toimida väärtushinnangute kommunikatsioonis.

Pöördudes mehhanismide juurde, mis kirjeldavad publiku ja filmi suhestumist, kirjeldab Jarvie neid samastumistooriana (*Identification Theory*), mille keskmes on vaataja samastumine filmitegelasega ning sellest tulenev rahuldus või muud tunded, põgenemistooriana (*Escapist Theory*), mis lisandus eelmisele viiekümnendatel, kui realistlikud filmid briti töölisklassi hulgas järjest läbi kukkusid ja viisid arusaamale, et publik käib kinos eesmärgiga põgeneda argipäevasesest rutiinist, ja distraheerimistooriana (*Distraction Theory*), mida Jarvie ise peab põgenemistooriast adekvaatsemaks: inimesed tahavad pigem, et neid eemale kistaks oma igavuse ja tegevusetuse juurest ja ühtlasi sunnitaks probleeme unustama. Sealjuures sedastab Jarvie eri tüüpi teooriate seoseid ühiskonnaklassidega: kui töölisklassi puhul võib põgenemistooria tõesti toimida, siis keskklassi vaatamismehhanismi iseloomustab paremini distraheerimistooria (Jarvie 1970: 142-143).

Jarvie põiked vaatajapsühholoogiliste mehhanismide juurde lähenevad kahtlaselt valdkonnale, mida filmisotsioloog tema enda sõnul vältima peaks. Olgu sellega, kuidas on, kuid ühelgi nimetatud teooriatest pole lootust pretendeerida publiku ja filmi haakumismehhanismide rahuldavale kirjeldamisele, sest taoliste teooriate peamine joon on üldistus ja ühe tunnuse esiletõstmine teiste arvel. Kirjeldaksin publiku ja filmi interaktsiooni pigem kui erinevate tähendusväljade lõikumist, semiootilise piiri ületust, keerukat märgiprotsessi, milles osaleb palju eri tüüpi märke. Filmi vaatamisel elustuv märgiprotsess on alati bahtinilikult karnevallik ja polüfooniline. Seega toimivad erinevad tähendused üheaegselt – nii võime vaatamisprotsessis eristada samastumise, põgenemise ning distraheerimise mehhanisme, ja ilmselt ka mitmeid teisi.

1.5.3. Filmide hindamise sotsioloogiast

Viimane osa Jarvie raamatust tegeleb teemadega, mida ma eelnevalt juba riivasin väärtushinnangutest rääkides ning millele keskendun ka filmiblogisid uurides, et saada jälile vaatajas fikseeruvale tähendusele.

Jarvie peab silmas vaataja hinnangut filmile: seda, kas film tundus hea või halb. Sellega seostab ta küsimuse, miks inimesed lähevad mingit filmi vaatama ja mõnda teist mitte. Jarvie üritab selgust leida, kirjeldades filmi hindamise dünaamikat. Ta on veendnud, et hindamine toimub terve filmi "elu vältel"²⁵ (*throughout the life of film*), alates idee sünnist ja filmi tootmisest, lõpetades linastuste ja sellele järgnevaga (Jarvie 1970: 179).

Jarvie vaatleb hindamise mehhanisme produktsiooni juures, filmide katsetamist testpubliku peal, kriitikute tegevust ning kassaedust tulenevat tagasidet filmile. Viimase puhul tõdeb ta, et kassanumbrid (*box office*) on filmi hindamiseks vilets kriteerium, sest pettunud vaataja piletit tagasi ei osteta ning seega ei kajastu publiku negatiivsed elamused (Jarvie 1970: 181). Sama skeptiline on Jarvie kriitikute mõjujõu suhtes. Kuigi ta kirjeldab stuudiote korraldatavaid ja kriitikuile suunatud pressilinastusi, on ta seisukohal, et filmide ja nende kohta erinevates väljaannetes ilmuva kriitika hulk on liiga suur ja kirju, et kunagi saavutada mingit ühesuunalist, märgatavat tulemust. Kriitikute tegevus on Jarvie meelest pigem hariduslik ja esteetiline, toimides kitsamal tasandil ja seisnedes põhjendustes, miks mõni film on hea ja mõni teine halb. Seega jääb Jarvie meelest kriitikute mõju sotsioloogia huvisfäärist väljapoole (Jarvie 1970: 193-194).

Seda, miks inimesed siiski mingit filmi vaatama lähevad, seletab Jarvie enda loodud hüpoteesiga filmi imidžist või kuvandist, mis asub vaatajate meeltes (*mind*). Jarvie ütleb, et inimesed lähevad filmi vaatama siis, kui see kuvand on atraktiivne. Atraktiivseks võivad kuvandi muuta oskuslikult näitlevad suured staarid, aga ka huvitav lugu või see, et film on tervikuna haarav. Jarvie järgi ei saa seda kuvandit tahtlikult tekitada, sest see sünnib reklaami, publiku ja filmi enese vahelisest interaktsioonist. Kuvandi teke algab Jarvie arvates siis, kui filmi tegemisel planeeritakse mingid detailid või elemendid tõmbenumbriteks (*sales points*) ning rõhutakse neile filmi reklaamikampaanias. Edasi ehitavad ja kannavad filmi kuvandit juba reklaamid (kaasarvatud kriitika) ning suusõnaliselt levivad hinnangud. Võrdlemisi keeruline on aga küsimus, mis muudab ühe kuvandi müüvaks kuvandiks. Jarvie arvab, et siin mängivad tähtsat rolli meeleolud ja hetketrendid. Ta toob näiteks, kuidas sõjafilmid olid menukad

²⁵ Käesoleva töö terminites võiks see kõlada ka: "filmikommunikatsiooni ahela kõikides etappides".

Teise Maailmasõja ajal, kuid üllatavalt ebapopulaarsed vahetult pärast seda; täpselt sama tendents kordus Korea sõja ajal (Jarvie 1970: 189).

Kuvand on üpris hea mõiste, millega Jarvie tahes-tahtmatult seob filmisotsioloogiat laiemate sfääridega. Kuvandi mõiste aitab avardada vaatevälja ja liikuda kõikvõimalikke tooteid saatvate kuvandite juurde, tõmmates selgeid paralleele näiteks reklaamiteooriatega. Semiootik näeks kuvandis ennekõike märkidekogumit, kus võib sarnaselt filmiteksti enesega eristada silmatorkavaid ja peitunud tähenduskihte. Nii nagu kirjeldasin mudelit, kus väärtushinnangud paiknevad selgeltnähtavate märkide pinnal ja mõjuvad kaude, võiks ka kuvandi puhul näha toimimas väärtusi, mis pole enam väärtused hea või halva²⁶ skaalal, vaid väärtused absoluutses mõttes, selles mõttes, et nad kannavad mingit tähendust, ükskõik milline see tähendus ka poleks.

1.6. Adorno ja retseptsioon. Stuart Halli kodeerimine ja dekodeerimine. Geertz ja semiootiline antropoloogia.

Järgnevalt peatun Frankfurdi koolkonna retseptsioonikäsitlel, kultuuriuuringutel eesotsas Stuart Halliga ning Clifford Geertzi kontekstitundlikul semiootilisel antropoloogial. Kuigi need suunad pole otseselt seotud filmiga, ei saa neist mööda minna retseptsiooni käsitledes. Retseptsiooni olemusele, eriti aga filmi tempo ja vaatja reaktsiooni seostele viitajana (Adorno), filmilise, kuid samal ajal sotsiaalseid tähendusi edastava kommunikatsiooni kirjeldusele alust pakkuvana (Hall) ning kontekstis olulist tähenduslikku alget nägeva (sotsio)semiootilise lähenemisena (Geertz) võib neid näha kaudsete panustajatena filmisotsioloogilisse mõttesse. Adorno mõtted on huvitavad pigem ajaloolisest perspektiivist, Halli ja Geertzi suundades (mis teatud mõttes teineteist täiendavad) on aga minu hinnangul elemente, mida võiks aktiivselt sünteesida filmisotsioloogilise mõtte raamistikku.

²⁶ Jarviet oleks hõlbus kritiseerida "hea" ja "halva" mõistete liig kergekäelises kasutamises.

1.6.1. Theodor Adorno retseptsioonikäsitus

Frankfurdi koolkonna seotus filmiteooriaga pole vahetu; esmajärjekorras tegeleb nimetatud suund massikultuuriga. Film, tõsi küll, on tähtsal kohal kui üks kõige levinumaid massimeediume tol ajastul (1944, mil Adorno oma peamised seisukohad sõnastas). Peab silmas pidama, et Frankfurdi koolkonna ja Theodor Adorno (kelle tööd on tugevalt mõjutanud kultuuri-uuringute sotsiaalse suuna arengut) põhieesmärgiks polnud objektiivne sotsioloogiline analüüs, vaid kultuuriteooriasse kalduvate küsimuste püstitamine ning üldskeemide kujutamine.

Adorno töid tuleb vaadata tihedas seoses Walter Benjaminiga, kellega ta oli aastatel 1928-1940 intensiivses kirja- ja ideevahetuses. Võib öelda, et Benjamini tuntuim essee "Kunstiteos mehaanilise reproduktsiooni ajastul" (1936) on esmakirjeldanud fundamentaalseid muutuseid kultuuris ja seega avaldanud mõju tervetele põlvkondadele 20. sajandi kultuuriteoreetikutele: Adorno pole selles suhtes erand.

Diane Waldman vaatab oma 1977 ilmunud artiklis Adorno kultuuritööstuse-kriitikat filmi seisukohast, võrreldes muuhulgas Benjamini ja Adorno seisukohti. Waldman toob peamise lahknevusena esile Benjamini optimismi ja Adorno pessimismi filmimeediumi suhtes. Sellal kui Benjamin suhtub filmisse optimistlikult, jagades visiooni filmi revolutsioonilisest potentsiaalist näiteks Brechtiga, näeb Adorno filmis kultuuritööstuse peamist manipuleerimisvahendit (Waldman 1977: 41).

Benjamin järgi sõltus traditsioonilise kunstiteose väärtus tema autentsusest, originaali kohalolekust. Mehaaniline reproduktsioon tõi kaasa radikaalse muutuse, röövis kunstiteost ümbritseva "aura" ja rebis teose traditsioonist välja. Benjamin näeb selles ka positiivset: kunstiteos saab lahti "parasiitlikust" seotusest rituaaliga. Kunst muutub demokraatlikumaks, jõudes rohkemate inimesteni. Film revolutsiooniline potentsiaal seisneb Benjamin jaoks selles, et film võib muuta masside suhtumist kunsti: igaüks võib lasta end filmida ja saada seeläbi kunstiteose osaks; film annab aluse kollektiivseks kogemuseks nagu arhitektuur või eepiline poeem varasematel aegadel. Samas takistab kapitalistlik süsteem modernse inimese reproduktsioonivõimaluste teostumist ning toidab masse illusoorsete meelelahutuste ja spekulatsioonidega (Waldman 1977: 42). Viimatimainitus on Adorno ja Benjamin selgelt ühel meelel.

Benjamini ja Adorno seisukohad lahknevad aga retseptsiooni küsimustes. Benjamini jaoks tõi suurenenud kunstiteosest osasaajate (*participants*) arv kaasa tõsised muutused retseptsioonis. Benjamini järgi pole sellel arvukal publikul aimu, kuidas tuleks kunstiteose pertseptsiooni ajal keskenduda ja mõelda. Massikunstiga vastamisi sattumine paneb aga publiku lahendama uusi ülesandeid, millega muidu kokku ei puutuks. Adorno seevastu ei näe massiretseptsioonis uute võimalustega kohanemist, vaid nüristavat, taandavat tendentsi. Näiteks populaarsest muusikast kirjutades väidab ta, et see muudab kuulajad passiivseks, nüristab nende kuulmisvõimet ja tekitab hirmu ning vastumeelsust kõige uue suhtes, viies nad seisu, kus nad reageerivad ainult varemkuuldule. Adorno džassi-kriitika tugineb väitele, et džässiga kaasneb individuaalse subjekti häving – see muutub pigem tantsu- ja taustamuusikaks ning seda ei kuulata enam otse (Waldman 1977: 43-44).

Adorno arvates surub film vaatajale peale kindlad pertseptsiooniviisid, mis lõpuks viivad vaataja loomingu- ja kujutlusvõime kadumiseni. See toimib just loo tiheda ja kiire esitamise kaudu – publik ei taha vahele jätta ühtegi detaili ja see sunnib tema pertseptsiooni kiireks ja poolautomaatseks; nii ei jäägi kohta kujutlusvõime jaoks. (Waldman 1977: 44). Selles aspektis on Adornot lihtne kritiseerida, öeldes, et ta ei arvesta stiilide ja žanride mitmekesisust. Diane Waldman rõhutab, et kui Hollywoodi "nähtamatus"²⁷ stiilis vändatud film võib vaatajale mingeid pertseptsiooniskeeme peale suruda, nõuab näiteks Eisensteini intellektuaalse montaaži jälgimine hoopis teistsugust osavõttu. Ühesõnaga jätab Adorno välja tähelepanelikkusele ärgitavad eksperimentaalsed filmid, vaadates mööda asjaolust, et filmid võivad varieeruda äärmisest abstraktsusest naturalismini (Waldman 1977: 49).

Filmi sotsiaalsest aspektist rääkides peatub Adorno ka retseptsiooni kontekstil. Ta toob varasema filmiteooria suhtes kriitiliselt välja, et liialt on keskendutud filmide sisu analüüsile ning eiratud konteksti, nägemata "filmi kavatsuste" ja nende tagajärgede vahel lõhet, mis on paratamatult meediumist tulenev. Film sisaldab Adorno järgi erinevaid vastuste- või reaktsioonide (*response*) mustreid, mis kõik ei pruugi realiseeruda. See

²⁷ Film ei tõmba tähelepanu oma konstrueeritusele, olles seetõttu salakaval, presenteerides reaalsust "justkui see olekski nii".

tähendab, et tööstuse poolt filmi kätketud ideoloogia ei pruugi automaatselt vaatajatele mõjuda (Adorno: 1981/1982: 201).

See on Adorno ideedest käesoleva töö jaoks ehk olulisim. Olles küll baastasadi tõdemus, on sel tugevalt mõttevälja korrastav iseloom. Samas haakub see kõige enam filmilise kommunikatsiooni semiootilise mudeliga: lõhe filmisse kätketud kavatsuste ja vaatajani jõudvate "tagajärgede" vahel on sarnane lõhega filmi tegemise ajal filmitekstisse kodeeritud tähenduste ning vaatamisel dekodeeritavate tähenduste vahel.

Filmiteooria ning eriti retseptsiooni seisukohalt on huvitav üks nüanss, mida pole Adorno puhul kuigivõrd märgatud ja esile tõstetud: nimelt koht, kus ta kirjeldab filmi toimemehhanismi publiku peal. See seletus näib Adornol olevat puhtalt üldisema tasandi teenistuses, põhjendamaks totaalset kontrolli, kuid tegelikult osutub huvipakkuvaks just eraldi, ideoloogiasüsteemidest lahutatuna. Lühidalt öeldes on filmi mõjuvõimu põhjuseks kiire tempo, millega lugu jutustatakse. Adorno järgi tahab vaataja selle tempoga sammu pidada ning selleks kujuneb välja poolautomaatne retseptsiooniviis, mis ei jäta enam iseseisvaks mõtiskluseks aega. Kuigi võib otsekohe näiteid tuua filmidest, mille esteetika on justnimelt üles ehitatud sündmustevahelisele "tühjale ruumile", mis kutsub vaatajat omapoolsetele täiendustele ja meelterännakule (iseäranis Tarkovski ning Jarmuschi filmid), saab sellest Adorno tähelepanekust tuletada väga oluline opositsiooni: üheltpoolt pealetükkiv tempo ja narratiivikesksus, teiselt poolt vaatajale loodud audiovisuaalne meditatsioonikeskkond. Nende vahel asuv pidev telg annaks meile juba raamistiku (sic), mille taustal võiksime analüüsida kõike filme.

Sama huvitav näib mulle Adorno puhul probleemistik, mis on seotud sotsiaalse konteksti arvestamisega. Siinkohal avaldub Adorno kõige vastuolulisemana, kirjeldades kultuuritööstust küll ühesuunalise süsteemina, kus impulsid liiguvad selgelt filmitegijatelt massidesse, kuid mööndes ka, et filmisse sisestatud reaktsioonimustritest realiseeruvad vaid osad. Siit on lühike tee ühe filmisotsioloogilise mõtte põhiküsimuse juurde (millele Adorno ise ei jõudnud vastata): millised reaktsioonimustrid millises kontekstis realiseeruvad? Kuidas kirjeldada nende realiseerumise põhjuseid? Parafraseerides sotsioloogi vaatenurgast – millised sotsiaalsed markerid mõjutavad filmist saadud käitumissignaali realiseerumist? Ja semiootiku vaatenurgast – millised märgid osutuvad filmi-kommunikatsioonis kui märgiprotsessis elujõuliseks? Milliseid märke

märgatakse? Kuidas toimub filmist pärit märkide lõikumine sotsiaalsest kontekstist pärit märkidega vaatajat ümbritseval semiootilisel väljal?

1.6.2. Stuart Halli kommunikatsioonikirjeldus

Kultuuri-uuringute raamest on käesoleva töö seisukohalt kõige olulisem Stuart Halli kommunikatsioonikäsitlus essees "Kodeerimine / dekodeerimine". See on küll kirjutatud televisiooni silmas pidades, kuid iseloomustab kommunikatsiooniahelat, mis on rakendatav ka filmidega seotud märgiprotsesside ning filmiretseptsiooni kirjeldamiseks.

Stuart Hall jagab nimetatud kommunikatsiooni neljaks omavahel seotud, kuid siiski eritavaks staadiumiks: produktsiooniks, ringluseks, jagamiseks/tarbimiseks ning reproduksiooniks. Seda, mida produtseeritakse ja edasi antakse, vastu võetakse ja tarbitakse, nimetab Hall nii tähenduseks kui teateks. Tuleb märkida, et igal faasil on oma modaalsus ja tingimused.

Halli järgi on otsustavateks etappideks kodeerimine ja dekodeerimine – need on teatud mõttes piirid, kust alates mingi mõte saab tekstilise kuju ning kust see jälle mõtteks reproduktseeritakse. Hall toob näite, et mingit ajaloolist sündmust ei saa esitada selle toorel kujul: televisioon esitab selle audiovisuaalses vormis, ja kord märgiks või teateks saanuna allub "sündmus" keerulistele formaalsetele reeglitele, mille abil keel tähistab. Paradoksaalselt öeldes peab sündmus saama enne "looks", kui ta muutub kommunikatiivseks sündmuseks. Teate vorm on sealjuures otsustava tähtsusega.

Produktsioon, mille käigus koostatakse teade, vajab eeldusena institutsiooni, mis televisiooni puhul on saateid tootev üksus. Sellega seostuvad omakorda produktsiooni praktikad, tootjate ideoloogiad, teadmised jne. Produktsioonisüsteem pole suletud süsteem. Võib välja tuua selle vastastikmõju vaatajaskonnaga, mille tagaside mõjutab produktsiooni (Hall 1993: 91-92).

Enne, kui avaldub vastuvõetud teate mõju, tuleb teade dekodeerida. Teatel võib olla väga keerukas emotsionaalne, ideoloogiline ning käitumuslik mõju. Teade võib instrueerida, meelt lahutada, veenda jne. Teadete dekodeerimine on seotud nendest aru

saamisega ja sotsiaalsete ning majanduslike suhetega, mis mõjutavad nende realiseerumist vastuvõtja-poolses otsas. Teade on suhteliselt autonoomne, kuid siiski determineeritud. Kodeerimise ja dekodeerimise koodid ei pruugi olla sümmeetrilised. Samas määrab nende sümmeetria aste arusaadavuse astme (Hall 1993: 93)

Stuart Hall ütleb, et kodeerimise ja dekodeerimise protsessi ei saa mõista lihtsate biheivioristlike teooriate najal. Ta on arvamusel, et nüüd, kui semiootiline lähenemine on hakanud biheiviorismi kõrvale tõrjuma (võrdluseks: kui biheiviorist räägiks vägivallast teleekraanil, räägiks semiootik selle asemel "teadetest vägivalla kohta"), võib avaneda uusi perspektiive vaatajauuringutes (Hall 1993: 94-95).

Edasi peatub Hall reaalsuse keelelisel vahendatusel ning rõhutab, et ikoonilised märgid on samuti kodeeritud nagu teised märgitüübid. Filmis tekib reaalsuse illusioon siis, kui on saavutatud koodide osas üksmeel. Kuigi ikoonilised märgid on vähem meelevaldsed kui keelelised märgid, tuleb nende kergem loetavus sellest, et pertseptsioonikoodid on väga laia levikuga (Hall 1993: 95-96).

Hall näeb televisiooni puhul peamist tähendusprotsessi toimuvat just konnotatiivse tasandi kaudu, mis on denotatiivsest tunduvalt avatum. Siiski hoiatab ta, et polüseemiat ei tohi näha pluralismina: konnotatiivsed koodid pole omavahel võrdsed. Nad on seotud diskursusele mõjuvate jõududega nagu sotsiaalne kord, praktikad ja uskumused ning ettekujutused sotsiaalsetest struktuuridest; legitimeeringute, piirangute ja sanktsioonide struktuur (Hall 1993: 98-99).

Vaataja subjektiivsusest rääkides kritiseerib Hall selektiivse pertseptsiooni teooriat, öeldes, et pertseptsioon ei ole nii juhuslik ja eraviisiline (*privatized*) kui väidetakse. Enamasti valitseb kodeerimise ja dekodeerimise vahel mingilgi määral vastastiksuhe. Kodeerimine limiteerib teatud määral dekodeerimise võimalusi. Kui poleks piire, võiksid vastuvõtjad välja lugeda ükskõik mida. Samas on raske leida kommunikatsiooni, mis oleks täiuslik ja läbipaistav teate edastus. Kodeerimisel ei saa garanteerida, mida dekodeerimisel välja loetakse (Hall 1993: 100).

Viimaks pakub Hall välja kolm hüpoteetilist dekodeeringu võimalust. Esimest nimetab ta dominantseks-hegemooniliseks. Sel juhul dekodeerib vaataja konnoteeritud tähenduse vastavalt kodeerija poolt kasutatud referentskoodile. Siis võime öelda, et vaataja opereerib dominantses koodis. See ongi läbipaistva kommunikatsiooni ideaal.

Teiseks eristab Hall kokkuleppivat, sobitavat (*negotiated*) võimalust. See toimib siis, kui suur osa publikust saab küllalt adekvaatselt aru, mis on dominantne. Dominantsed väljendused ühendavad sündmusi suurte üldistuste alla, seovad neid kindlate maailmavaadetega. Sobitatava koodi sees opereerimine sisaldab nii dominantsega leppivaid kui sellele vastanduvaid elemente. Üldistel tasanditel tunnustab kokkuleppiv või sobitav võimalus dominantse koodi õigust teha üldistusi (näiteks rahvuslike huvide küsimuses), kuid loob üksikasjades oma reegleid. Kolmandaks võimaluseks on see, et vastuvõtja mõistab väga hästi nii sõnumi sõnasõnalist kui konnotatiivset tasandit, aga loobub täiesti dekodeerimast sõnumit saatja poolt vihjatud viisil, saavutades nii vabaduse dekodeerida seda vastavalt mingile hoopis teisele koodistikule. Siis opereerib ta vastanduva (*oppositional*) koodi raames (Hall 1993: 101-103).

Halli kommunikatsioonikäsitlus on üldisemas tähenduses oluline selle tõttu, et võimaldab semiootilisel paradigmat ühineda sotsiaalse raamistikuga, olles aluseks nii edasistele tekstianalüüsile kui etnograafilistele uuringutele. Filmisotsioloogilise mõtte raames annab see aluse erinevate kommunikatsioonifaaside eristuseks ning retseptsiooni seisukohalt loob kirjeldused, mis võimaldavad vaatajas tekkivat tähendust näha kindlas suhtes filmi looja poolt konstrueeritud tähendusega.

Kokkuvõtvalt saame "Kodeerimise / dekodeerimise" lõikes välja tuua kaks tähtsat momenti. Esiteks mõjutab iga kommunikatsioonietapp dekodeeritavat tähendust. Samas on küsitav, kas tõlgenduse võimalus kommunikatsiooni käigus kitseneb, sest hilisemas etapis võib lisanduda sootuks uut infot. Teine tähtis moment on see, et teadet saab vastu võtta ainult siis, kui see on äratuntav. Halli teooriast kumab läbi, et kui teade kohale ei jõua või pole mingit kattuvust saatja ja vastuvõtja koodipagasis, siis pole ka mõtet kommunikatsioonist rääkida.

Lähenedes Hallile mõõduka kriitikaga, näen ma, et probleem võib kerkida ennekoike seoses teate piiritlemisega. Filmi puhul võime küsida, kas teade või edastatav tähendus on film tervikuna²⁸, või piisab mingist filmi segmentist, emotsioonist või sündmusest, mida edastatakse. Filmi puhul võime kergesti ette kujutada hüpoteetilist olukorda, kus mingite segmentide või tähenduste edasiandmisel kommunikatsioon läbi

²⁸ Täpselt sama võiks küsida telesaate puhul.

kukub, aga seevastu näib toimivat üldtasandil. Samahästi võib mitte kohale jõuda filmisse kätketud üldisem idee (Kui sellist üldse on. Või kui pool vaatamise ajast vaataja tundis, et film lahutab ta meelt, ning pool ajast ei tundnud, mida siis võime järeldada meelelahutamise kui teate päralejõudmise kohta?), aga märkamatuks jääda mingid detailid, mille vastuvõtuks puudub vaatajal kood.

Ma ei taha sellega manifesteerida retseptiivset kaost ja käsitleda vaatajat subjektiivsemana kui Hall, kuid juhin tähelepanu sellele, et Halli mudel on teatekeskne, mitte tekstikeskne. Üksiku teate puhul saame rääkida kodeerija ning dekodeerija koodide sümmeetriast jne, kuid teksti puhul peame arvestama, et tavaliselt on selles erineva tasandi üksikteateid palju. Terviktekstile lähenemisel on Halli mudelil pigem sissejuhatav väärtus.

Üht võimalust Halli mudeli kommunikatsioonikirjelduse täiendamiseks näen selles, et analüüsida lähemalt konteksti (kuipalju see sisaldab koodi, on keerulisem küsimus), mis vaatajapoolset dekodeerimist mõjutab, ja mis esmatähtis, mõjutab ka seda, milliseid üksikteateid vaataja üldse dekodeerima hakkab ja millised kõrvale jätab.

1.6.3. Kultuuriantropoloogia: Clifford Geertz ja tihe kirjeldus

Konteksti tähtsustamisele kultuuri uurivates distsipliinides on oluliselt kaasa aidanud Clifford Geertz (1926-2006), kelle tööd tõid kultuuriantropoloogiasse semiootilise pöörde; kellelt pärineb vaade kultuurile kui sümbolite süsteemile ning *tiheda kirjelduse* kontseptsioon. Annan neist lühikese ülevaate ning vaatan võimalust rakendada tihedat kirjeldust filmi retseptsioonile.

Geertzi meelest ei saa kultuuri analüüs olla eksperimentaalteadus, mis püüab kindlaid seaduseid tuletada, vaid tähenduste otsinguile suunatud interpretatsioon. Kultuuri käsitlemiseks on Geertzi arust kõige parem vaadata seda kui sümbolite süsteemi, mille elemente tuleb uurimise käigus isoleerida; vaadata elementide-vahelisi sisemisi suhteid ning teha üldistusi terve süsteemi kohta vastavalt sellele, milliste tuumiksümbolite ümber see on organiseerunud, milliseid alusstruktuure võib märgata või millistel idoloogilistel printsiipidel süsteem põhineb (Geertz 1973: 5, 17).

Tähendused ja interpretatsioon on Geertzi teoorias kaks võtmesõna. Etnograafia kui antropoloogia töömeetodi sisuks on kirjeldada tähenduslike/tähistavate struktuuride hierarhiaid, mis on enamasti keerulised üksteisest üle- või üksteise sisse ulatuvad, ebaregulaarsed ja sageli häguselt väljendunud (Geertz 1973: 7, 10); taoliste struktuuride hoomamine ja reprodutseerimine on etnograafi ülesandeks. Etnograafi tööks on Geertzi järgi sotsiaalse diskursuse *kirja panemine*. Seeläbi muutetakse ajutine sündmus millekski, mille juurde saab uurija hiljem korduvalt tagasi pöörduda. Geertz esitab endale Paul Ricoeuri sõnadega kriitilise küsimuse, "mida siis õigupoolest kirjutamisega fikseeritakse?" ja vastab, et ei fikseerita mõistagi sündmust ennast, vaid selle tähendust (Geertz 1973: 19). Geertz usub, et kuigi sellised kirjapanekud võivad osutuda ebatäpseiks ja väga lünklikuks, ei tasu meelt heita: selleks et aru saada *millestki*, pole tema arvates vaja teada *kõike* (Geertz 1973: 20). Geertzi parafraseerides ja üldistades: selline detailidele tuginemine ja teatud struktuuripunktile toetudes tervikmodelite loomine – sealjuures arvestades oma eksimise võimalust; oma mudeli pidevat täiustumise ja teisenemise võimalust – antropoloogia, ongi kultuuri-uurimise ja kaudselt kogu humanitaarteaduse olemus.

Interpretatsioon on Geertzi jaoks lähedalt seotud **tiheda kirjeldusega**. Tiheda kirjelduse mõiste on õigupoolest laenatud briti filosoofilt Gilbert Ryle'ilt, kes tõi ka tuntud näite tiheda kirjelduse illustreerimiseks. Ryle kirjeldab kahte poissi, kellest mõlemad oma paremat silma pilgutavad. Esimesel pilgub silm tahtmatult, teisel aga on see vandenõulaslik märguanne kambajõmmile. Liigutustena on mõlemad silmapilgutused identsed. Nii jäävad need välise vaatleja jaoks, kes pöörab tähelepanu ainult liigutustele, eristamatuks ning vaatleja ei oska öelda, kummal juhul oli tegemist pilgutuse, kummal juhul tõmblemisega (Ryle 1968). Ryle'i näide on pikem, kuid eelnevaga on oluline öeldud: uurija ei saa objektist õiget aimu, kui ta ei tunne konteksti. Selle põhjal eristab Ryle hõredat (*thin*) kirjeldust, mis sedastab vaid, et poisi parem silm pilgub, ja tihedat (*thick*), mis seletab ka pilgutamise põhjuseid (samas).

Kuigi Geertzi arust on Oxfordi filosoofide näited tihti kunstlikud ja väljamõeldud, leiab ta, et just tihe kirjeldus peaks olema etnograafia (ehk kultuuriantropoloogia põhimeetodi) sisuks. Ryle'i väljendus "koodide analüüs" näib Geertzile liiga kohmakana;

viimane rõhutab, et interpretatsioon peaks sarnanema rohkem kirjanduskriitiku kui dešifreeriva ametniku tegevusele (Geertz 1973: 7,9). Tiheda kirjelduse mõtteks on Geertzi järgi kultuuri mõistmine sellisel tasemel, et võiksime inimeste teguviise jälgida nende lokaalses kontekstis, nende tegevusi ümbritsevate igapäevaste asjaolude raames. Nii on Geertzi antropoloogias uuritav subjekt kontekstualiseeritud, tema tähendustele vajutab tugeva pitseri kohalik eluruum, "oma kant" (näite Geertz 2003: 90) Seega peaks uurija jõudma seisu, kus ta, veidi klišeelikult väljendades, hakkaks nägema uuritava vaatepunktist. Nii defineerub Geertzi jaoks kontekstina kaudselt terve kultuur, koosnedes läbipõimunud, tuumiksümbolite ümber koondunud märgisüsteemidest.

Tihedat kirjeldust sobib minu hinnangul rakendada tervele filmilisele kommunikatsioonile, näiteks võib fikseerida tähendusi, mis kerkivad esile režissööri ja stsenaaristi vestlustes, kui filmist pole ülesvõetud veel kaadritki; võib vaadelda reklaamimeeskonna tööd filmiplakati kujundamisel või produtsentide kalkulatsioone. Tihedalt kirjeldada võib samahästi lavastaja tööd näitlejaga kui kaamerameeskonna diskussioone erinevate valguslahenduste valikul. Kõigis nendes faasides tekivad tähendused, millest osa fikseerub filmitekstisse, suurem osa aga läheb kaduma peaaegu sama kiirelt kui nad tekkisid (ilmselt pühenduks nende kaduvate tähenduste fikseerimisele ainult iseäranis usin filmiuurija). Tähenduste juurdevool ei peatu ka siis, kui film on saanud digitaalse või tselluloidse kuju ning on valmis ekraanile jõudma. Siis astuvad tähenduste mängu kõrvaltekstid, suulised ja kirjalikud, kriitikute ja levitajate hinnangud, juba filmi näinute kommentaarid ja mõtteavaldused.

Vaatamise hetke, sellega kaasnevat või sellele järgnevat refleksiooni võib pidada tähenduste seisukohalt eriti tähtsaks, isegi kõige intensiivsemaks momendiks. Juri Lotmani kujundit laenates võib filmi esmase vaatamise hetke kirjeldada plahvatuse metafooriga. Siin seisab filmitekstisse kätketud tähendustekogum samuti mitmete võimaluste, mitmete sihtsuundade ees. Määramatus pole küll täielik, nagu näitas Stuart Hall, aga osaline kindlasti. Kui tuletame meelde Adorno kirjeldatud filmisse "programmeeritud" tähendusi, siis just selle plahvatuse hetkel selgub, millised neist tähendustest konkreetse vaataja puhul realiseeruvad, millised aga mitte. Et meil oleks sellest semiootilisest protsessist võimalik ülevaadet saada, peame kindlasti arvestama konteksti, mida tihe kirjeldus meile pakub.

Sellest lähtuvalt näib vaatamissituatsiooni uurimine olevat võtmevaldkonda terve filmisotsioloogilise mõtte raames. Vaataja juures või vaataja peas toimuv on olnud uurijale raskeski kättesaadavaks terve filmiteooria ajaloo vältel. Tahan jõuda aga küsimuseni, kas olukorda on võimalik parandada tiheda kirjeldusega.

Esmapilgul näivad vaatajas toimuvad kognitiivsed protsessid "lähikirjeldaja" jaoks sama suletuks kui ükskõik millise muu uurija jaoks. Olukord võib muutuda aga siis, kui **lähikirjelduse annab vaataja ise**. Filmiblogi, mis on kultuurimaastikul värske nähtus, sellise lähikirjelduse elemente just pakub. Uurija jaoks ei ole see situatsioon kvalitatiivses mõttes sajabrotsendiliselt uudne, sest juba Payne'i fondi uuringute raames lasti vaatajatel oma filmikogemusi vabas vormis kirjeldada, kuid on on uudne kindlasti kvantitatiivses mõttes: kunagi varem pole olnud nii erinevaid allikaid erinevatest keskkondadest pärit vaatajate hulgast²⁹, ja mis kõige tähtsam, nad pakuvad oma "tiheda kirjelduse" vabatahtlikult. Selles peitub oluline moment: vaataja on blogi kirjutades ise teinud automaatse valiku, mida ta oluliseks, st fikseerimisväärseks peab. Sellisena, vaataja enese poolt antuna, kattub tihe kirjeldus suuresti refleksiivsuse ja autoetnograafia mõistetega, mida ma blogisid analüüsisvas osas kasutan.

1.7. Uued käsitlused: film ja kino ühes raamistikus. Turner ja film kui sotsiaalne praktika

Filmi- või kinosotsioloogiaga tegelemine on algusest peale seotud vastuolude ja probleemidega. Baastasandi lahknevuste probleemi võtab kokku Francesco Casetti raamatu "Filmiteooriad alates 1945" kinosotsioloogiale pühendatud peatükis³⁰. Nimelt pole kino sotsioloogide jaoks enam kui üks uurimisobjekt võrdses reas teiste sarnastega, millest ükski ei huvita uurijat oma eripära poolest, vaid üldise sotsiaalse reaalsuse peegeldajatena. Filmiteoreetikute jaoks seevastu ei tähenda sotsioloogia rohkemat kui üht

²⁹ Tõsi küll, minu seisukohtade kriitik võiks alustada ühistest ja kitsendavatest parameetritest, mida kõik filmiblogijad kannavad - nad on kõik interneti ja arvuti kasutajad, nad on keskmisest suuremad filmihuvilised jne.

³⁰ Casetti peatükk käsitleb autoreid (Kracauer, Jarvie, filmoloogid jt) ja ideid, mis suurelt jaolt leiavad vähemalt üldisel tasandil märkimist ka käesolevas töös. Seetõttu ma siinkohal Casettil pikalt ei peatu ning toon ära vaid tema sõnastuse põhiprobleemist.

uurimismeetodit paljude seast, mis pole sealjuures täiuslik ning sunnib uurijaid alatasa pöörduma mitmete abistavate distsipliinide, näiteks psühholoogia ja semiootika poole (Casetti 2005: 123).

Kuna filmiteoreetikuil on kombeks tegeleda pigem üksikjuhtumitega, sotsiaalteadlastel aga opereerida statistika ja massidega, ei paista sellised äärmused hästi kokku sobivat. Casetti tsiteerib 30ndate Itaalia filmielust pärit kõnekäändu, mis illustreerib valitsevat arusaama kahe pooluse vahelisest teravast lõhest: "Film on kunst, kino aga tööstus!" (Casetti 2005: 124). Casetti hinnangul näitas just filmoloogia-liikumine head potentsiaali selle vastuolu leevendamiseks, toimides justkui tõlgina kahe erineva pooluse vahel. Filmoloogia võttis tema arvates algusfaasis endale progressiivse programmi, pürgis kartmatult oma piiride laiendamisele ja erinevate distsipliinide integreerimisele enda koosseisu (samas).

Sellest hoolimata põhjustas distsiplinaarne killustatus filmoloogia programmi hääbumise. Filmoloogide ajakiri "La Revue..." jätkas 1961. aasta sügiseni (jõudes siis oma 39. numbrini). Samal aastal toimus Milaanos esimene Visuaalse Informatsiooni Uurimise Kongress. See kujunes teetähiseks, mis märkis filmoloogiliste uuringute lõplikku vaibumist ja suubumist massikommunikatsiooni uurimisse. 1962 nimetati "Revue" ümber "Ikon"-iks ja selle toimetus kolis Pariisist Milaanosse (Lowry 1985: 64-65).

Filmi- ja kinotasandi või ühiskonna- ja tekstikesksete meetodite ühendamine saab minu hinnangul interdistsiplinaarsete teooriate valguses uue perspektiivi. Iseloomulik on erinevate suundade koondumine katusdistsipliinide alla, nagu kultuuri-uuringud või kultuurisotsioloogia. Näiteks viimase huvi on pöördunud Jacobi ja Spillmanni järgi praktikate, võimusuhte, diskursuse ning transindividuaalsete tähendusprotsesside suunas, pakkudes kontseptuaalseid tööriistu, et ühendada makrotasandi sotsiaalsed dünaamikad ja mikrotasandi subjektiivsus (Jacobs, Spillman 2005: 2,3).

Sarnaseid tendentse filmikäsitluses esindab Graeme Turner, kelle raamatu "Film kui sotsiaalne praktika" pealkiri on tähendusrikas juba iseseisvalt, ühendades "filmi", mis viitab tekstuaalsele ja "sotsiaalse praktika", mis viitab ühiskondlikule tasandile. Turnerist lähtuvalt ongi võimalik jõuda faasi, kus pole mõtet eristada filmi- ja kinosotsioloogiat, vaid näha üht praktikat, milles on tekstuaalne ja ühiskondlik komponent läbi põimunud.

Sõnastades semiootilisest perspektiivist, tuleb filmiga seotud tähenduste kirjeldamisel käsitleda nii filmi kui kinoga seotud, nii tekstuaalseid kui kontekstuaalseid tähendusi.

Turner vaatab filmi popkultuuri raames kui üht representatsiooni ja sotsiaalse praktika vormi. Keskse koha omandab vaataja, kes dekodeerib filmiteksti tähendusi vastatavalt oma kompetentsile ja ootustele. Tähendused genereeruvad filmi ja vaatajaskonna vahelises interaktsioonis; ühel tekstil võib sõltuvalt lugejate / vaatajate hulgast olla palju erinevaid lugemisviise.

Seega ei mõista vaataja filmi passiivselt ning ka filmi enda tähendused pole tekstuaalselt fikseeritud. Ühe filmi vaatamine mõjutab järgmisi filmikogemusi; üks kinokülastus modifitseerib vaataja kogemust ja kujutlust filmidest, žanridest, staaridest ning kino poolt pakutavast meelelahutusest. Filmide vormist ja funktsioneerimisest arusaamisel on vältimatult oluline filmi ja vaatajaskonna suhe, samuti suhe filmi ja kultuuri vahel (Turner 1993: 178).

Turner ütleb ka, et filmianalüüsi on pikka aega domineerinud esteetilised lähenemised, mis on tahaplaanile tõrjunud filmi tegemise, vaatamise, kriitika, levitamise ja reklaami sotsiaalsed ning kultuurilised aspektid. Nüüd (ehk 1993) võib täheldada murrangut kultuuri ja ideoloogia tähtsustamise suunas. Turneri arust pole filmi interpreteerimine tingimata esteetiline, vaid sotsiaalne praktika, mis kaasab endaga kõiki kultuurisisesi tähendussüsteeme (Turner 1993: 178-179).

Vaadates filmilist kommunikatsiooni retseptsiooni seisukohalt, saab Turneri jt. kultuuri-uuringutest mõjutatud lähenemiste toel visandada skeemi, milles on omavahel suhestatud kolm üldist üksust: tekst, vaataja ning kultuur. Kui varasemalt oli juttu kontekstide eristamise probleemist, siis võib ülaltoodu põhjal näha just kultuuris kõikehõlmavat konteksti, mille raames allkontekstide eristamine sõltub juba konkreetsest objektist, mida me kirjeldame. Milliste allkontekstide eristamise vajadust filmiretseptsiooni puhul peegeldavad filmiblogid, vaatan allpool.

2. FILMIBLOGI KUI FILMIRETSEPTSIOONI REFLEKSIIVNE KAJASTUS

Mulle teadaolevalt pole Eestis varem filmiblogisid käsitletud. Võimalik, et käesolev töö on esimene selletaoline. Vastavateemalisi artikleid ei õnnestunud leida ka rahvusvahelisest akadeemilisest diskursusest, kuigi, nagu alljärgnevas esile toon, käsitlevad filmiblogide pidamist blogijad ise refleksiivselt.

2.1. Blogi spetsiifikast

"Blogi" on lühend sõnast *weblog* ehk võrgupäevik, blogi kirjutajat kutsutakse *bloggeriks* ehk blogijaks. Blogi on veebileht, mille sissekanded on tavaliselt varustatud kuupäevaga ning paiknevad kronoloogilises järjekorras, hilisemad kõigepealt.

Blogide arv suurenes hüppeliselt 1999. aastal, kui levis laiemalt blogimiseks mõeldud tarkvara, vabastades blogija vajadusest kirjutada HTML-i või vormistada muul viisil oma kirjutatu veebilehena. Kui 1998 oli blogisid umbes 30000, siis 2002 oli nende arv tõusnud poolele miljonile (Richardson 2003: 39). 2007 jälgis blogidele suunatud otsingusüsteem Technorati juba 112 miljonit blogi.

Blogimiseks mõeldud tarkvara on kergesti kättesaadav ning mitmed selle arendajatest pakuvad blogijatele tasuta võrguruumi, mis võimaldab üles laadida lisaks tekstile ka pilte, videolõike jne. Seega võib blogi iseloomustada kui multimediaalset teksti, mis võib linkide kaudu olla ühenduses teiste hüpertekstidega.

Kommunikatsiooni seisukohalt on blogi tähtsaim aspekt leviulatus. See on ühine omadus teiste võrgutekstidega, mis kuuluvad Lev Manovich'i üldmõiste "uue meedia" alla. Manovich võrdleb uue meedia tulekut kahe suure kultuurilise revolutsiooniga, trüki- ja fotokunsti leiutamise, ning on arvamisel, et käesolev on kõige ulatuslikum, mõjutades erinevalt eelnevatest kõiki kultuurilise kommunikatsiooni faase ning meedia liike (Manovich 2001: 19). Digitaalsete tekstide, sh blogide avaldamise lihtsus, millega kaasneb potentsiaalne ulatus kõigi internetti kasutavate lugejateni, muudab tekstid

raskesti kontrollitavaks ja tsenseeritavaks. See tähendab blogijale suurt vabadust kirjutise sisu ja võrdlemisi suurt vabadust vormi osas. Viimast piiravad blogitarkvara võimalused. Erinevalt traditsioonilisest kirjastamisest ei piira blogijat ka trükikulud.

Oluliseks blogimise tunnuseks (mis ei erista küll blogi vana meedia tekstidest, kuid kujundab blogide tekstuaalset omapära) on võimalus anonüümseks jääda. Anonüümsust loob pseudonüümi all kirjutamine. Sageli esitatakse (eriti personaalses) blogis infot refleksiivselt, seostatuna blogija isikuga – seega avaldub anonüümsus vastuolulisel kujul: me võime blogist inimese kohta teada saada isiklikke detaile, teadmata tema nime. Anonüümsuse piir sõltub blogiteksti sotsiaalsest valulävest. Kuna blogija isikut on võimalik arvuti aadressi järgi kindlaks teha, on juhtumeid, kus blogimine on kaasa toonud kohtuasju ja töökohast vallandamisi, samuti on blogijate elu sattunud ohtu poliitiliste avalduste tagajärjel.

Problemaatilisem blogi omadus on interaktiivsus. Manovich kirjeldab interaktiivsust ühe uue meedia põhitunnusena: vastupidiselt vanale meediale, mille struktuur oli fikseeritud, võib uue meedia kasutaja valida, millist elementi vaadata või millises järjekorras "rada" läbida. Sellega loob ta iga kord unikaalse teose (Manovich 2001: 49). Interaktiivsuse osas on põhjust Manovichile vastu vaielda, sest saab viidata vana meedia tekstidele, mille puhul lugeja võib samuti otsustada, milliseid lõike lugeda (näiteks entsüklopeediad). Teisalt võib elektroonilise meedia tarbimises märgata lugejastrateegiaid, mis on pärit vana meedia ajast. Juba blogide kronoloogilise korrastuse printsiip sunnib peale lineaarset lugemist. Kui interaktiivsus elektroonilise teksti puhul tõeliselt esile tõuseb, siis on see tekstiga seotud otsingumootori kaudu. Otsingumootor aitab blogi sissekannetest kiiresti leida huvialuse teema.

Täiesti teist tüüpi interaktiivsus avaldub blogi kommenteerimisvõimaluste kaudu. Blogi sissekannet kommenteerides osalevad lugejad hüperteksti laiendamises, luues dialoogilise, polüfoonilise ning avatud teksti. Kommentaaridega blogiteksti autorlust võib käsitleda kahel viisil: esiteks võib käsitleda teksti blogi kirjutaja ja kommenteerijate vahelise interaktsiooni tulemusena ning rääkida seega kollektiivsest autorlusest; teisalt on alati võimalik eristada blogi autori kirjutatut ning näha tema teksti kommentaaridega võrreldes hierarhiliselt kõrgemal.

Blogid võivad olla kollektiivsed ka ilma kommentaarideta. Ühe pseudonüümi all võib kirjutada mitu inimest, samuti võib ühel blogil olla mitu tõelist autorit (näiteks Pimedate Ööde Filmifestivali blogil). Blogi võib kuuluda mingi muu elektroonilise väljaande raamesse ning olla osa ajalehe võrguväljaandest. Näiteks Briti ajaleht "The Guardian" võõrustab oma võrguruumis mitmeid kollektiivseid blogisid, mis pühenduvad eri teemadele – tehnoloogia, mängud, sport, reisimine jne (<http://blogs.guardian.co.uk/index.html>).

Blogijad moodustavad sageli virtuaalseid kommuune, mis defineeruvad läbi liikmete vastastikkuste blogiküllastuste, kommentaaride ning linkimiste. Seega on blogimises personaalse eneseväljenduse kõrval tähtsal kohal suhtlustasand, diskussioon ja vastukajade väärtustamine. Sellel peatun lähemalt allpool, vaadates filmiblogide omadusi ja blogijate motiive.

2.2. Filmiblogi kui uus võimalus vaataja-uuringutes

Blogisid võib jagada mitmete tunnuste alustel: kas nad on personaalsed või käsitlevad avalikke teemasid; millised väljendusvahendid neis domineerivad – selle põhjal võib rääkida näiteks foto-, video- ja tekstiblogidest – ning, kuidas on blogi määratletud temaatiliselt. Filmiblogi eristub just viimase tunnuse alusel.

Filmiblogi puhul tuleb rõhutada kahte aspekti. Esiteks jagab filmiblogi omadusi uue meedia tekstidega. Teiseks, retseptsiooni-uuringute seisukohalt, on filmiblogi vaatajatekst³¹, milles võivad kajastuda retseptsiooni iseärad. Lähtudes retseptsiooniteooriast (Stuart Hall jt), mis kirjeldab tähenduse tekkimist teksti ja vaataja koosmõjus ja näeb dekodeerimist aktiivse, interpretatiivse protsessina, toimib filmiblogi kui vaatajatekst selle tähenduse peegeldajana. Filmiblogi võimuses on viidata ka tekstuaalsele ja sotsiaalsele kontekstile, mis tähenduse tekkimist ümbritsevad.

³¹ Käesolevas *ad hoc* sõnastatud määratlus, mis ei viita küll millelegi kvalitatiivselt uuele, kuid võtab minu hinnangul hästi kokku lugemispäevikute, referaatide, elamuskirjelduste jne ühise omaduse – tekst on sekundaarne ja on sündinud reaktsioonine mingile sündmusele või teisele tekstile; tekst on sündinud retseptsiooni tulemusena. Kui kirjanduses võiks rääkida lugejatekstidest, siis filmi puhul on sobivaim kasutada vaatajateksti mõistet. Laiemas tähenduses on ka filmiarvustused vaatajatekstid.

Filmiblogi kujutab endast nende kahe aspekti lõikumispunkti, milles ühinevad uus ja vana. Seetõttu väärib filmiblogi tähelepanu kui potentsiaalselt uue kvaliteediga juurdepääs retseptsioonile, mis võimaldab eredamat valgust heita vaatajas toimuvatele märgiprotsessidele.

Lasta vaatajal kirjeldada oma vastuvõtumuljeid pole retseptsiooni uurimisel uus meetod. Nagu eelpool välja tõin, julgustati Payne'i Fondi uuringute raames vaatajaid vabas vormis kirjutama oma filmivaatamise-kogemusest. Kirjandusteadusest võib paralleele tuua lugemispäevikute näol, mis on uurijale informatiivseks objektiks. Blogide puhul tulevad siiski mängu eristavad momendid: esiteks vabatahtlikkus, teiseks uue meedia tunnused. Vabatahtlik, omaalgatuslik kajastus välistab võimaluse, et uurija kui kirjutise "tellija" mõjutab kuidagi vastust. Blogide-põhise retseptsiooniuuringu heaks töötavad uue meedia omadustest ennekõike digitaalse teksti leviulatus (uurijale on neti kaudu võrdselt kättesaadavad nii geograafiliselt lähedal kui kaugel asuvate blogijate tekstid) ja interaktiivsus.

Käesoleva peatüki eesmärgiks on lähemalt visandada filmiblogidele olemuslikud tunnused ning uurida, millist retseptsiooniga seotud informatsiooni pakuvad filmiblogid. Samuti huvitab mind uurijana, kuidas suhestub vaataja *habitus* (Bourdieu' mõistes) vaatajas fikseeruva tähendusega ning seda tähendust mõjutavate kontekstidega. Pöördun allpool ka kontekstide eristuse küsimuse juurde.

Käsiteldavate filmiblogide valiku põhimõte oli lihtne ja järgis interneti sisemist loogikat: Google'i otsingumootoris sisestatud "*film blogs*" tõi esimeseks tulemuseks about.com (http://worldfilm.about.com/od/blogs/Movie_Blogs.htm) veebilehe, mis pakub nimekirja "parimatest" filmiblogidest. Pöörasin uuriva pilgu sealt nimekirjast pärit või nimekirja-siseste blogide viidete abil leitud blogidele, lastes viidetel ka edasi hargneda.

2.3. Filmiblogide refleksiivne, subjektiivne ja autoetnograafiline mõõde

Enne, kui asun filmiblogide vaatluse juurde, visandan kiiresti teoreetilise raamistiku, milles võiks filmiblogidele – täpsemalt blogijatele – sõna anda ning vaadata,

mida neil on retseptsiooni kohta öelda. Filmivaataja poolt kirja pandud subjektiivse teksti paiknemist positsioonil, kus see on üheltpoolt objektiks, teiselt poolt aga retseptsiooni ja filmi kui objektide kirjelduseks, selgitan siinkohal kolme kultuuriteoreetilise mõistega: refleksiivsuse, subjektiivsuse ja autoetnograafiaga.

Autoetnograafiast rääkimine on seotud performatiivse pöördega sotsiaalteadustes. Autoetnograafia on tekkinud reaktsioonina koloniseerivale etnograafiale, mis vaatas mööda uurija subjektiivsusest ning omistas uurijale absoluutse autoriteedi objekti kui "teise" kirjeldamisel. Autoetnograafias seevastu võib subjekt muutuda objektiks ja rääkida enda nimel, endast, enesekeskselt. Seega võib öelda, et subjekt ja objekt sulavad kirjeldajas kokku; keha, emotsioonid ja läbielatud kogemused transformeeritakse tekstideks. Saadud tekst on tihedalt seotud aja ja ruumiga, kus kirjeldaja paiknes. Autoetnograafiline kirjutus pöörab teistpidi opositsioonid individuaalse ja sotsiaalse, kogemuse ja teooria vahel (Gannon 2006: 474, 475).

Viimatimainitud nüanss tõrjub teooria sekundaarsele kohale: see on üks peamisi punkte, milles on alust autoetnograafiat kritiseerida. Teine probleem tuleb esile poststrukturealismis kontekstis. Kuna autoetnograafia pakub osalist, ebatäielikku teadmist, ühildub ta selles aspektis hästi poststrukturealistliku mõttega. Seos poststrukturealismiga toob aga samal ajal esile vastuolu, kuna poststrukturealistlikud teooriad kahtlevad subjekti eneseteadlikkuses ning näevad kirjutamises hoopis subjektide loomise tehnikat (Gannon 2006: 477-478).

Näen kahte võimalust, mis lubavad meil kirjeldatud vastuolust mööda vaadata. Esiteks näib loomulik, et ebatäielik ülevaade või osaline selgus ei iseloomusta üksnes objekti, vaid objekti ja subjekti ühtesulamise tulemusel paratamatult ka subjekti. Kandes selle omaduse üle subjekti eneseteadlikkusele, võime jõuda kompromissini ja eeldada, et subjekt on *osaliselt* eneseteadlik. Mis puudutab kirjutust kui subjekti (enese)loomise tehnikat, siis tuleks hoiduda nägemast subjekti ja tema kirjutatud teksti kahe jäigalt lahusoleva entiteedina ega tõmmata diskreetset piiri. Kui näeme nende vahel sujuvat, pidevat üleminekut, siis tundub olukord, kus "tekst kirjutab kirjutajat", palju vähem vastuoluline.

Autoetnograafia raskuseid teooriaga põhjustab üldisem asjaolu: teaduslikele teooriatele on omane kokkuvõtlikkusele ja üldistusele püüdlemine. See eeldab arvukaid

üksikjuhtumeid, mida iseloomustavad sarnased reeglid. Kui lähtuda aga rõhutatult üksikjuhtumite individuaalsusest, tekib üksiku ja üldise tasandi vahele lõhe.

Subjektiivsuse mõistel peatudes juhib tähelepanu sarnasele probleemile, vastuolule mikro- ja makrotasandi vahel, Carlos Cornejo, kes kirjeldab põhimõttelist erinevust strukturalistlike ja fenomenoloogiliste lähenemiste vahel (Cornejo 2005: 245). Mõlemad tegelevad tähendusega, kuid esimesed keskenduvad objektiivsetele nähtustele ühiskonna või kollektiivi tasandil, teised aga näevad tähenduses küll kontekstist sõltuvat, kuid subjektiivset konstruktsiooni (Cornejo 2005: 246). Sotsioloogias väljendub see vastandus klassikalise debatina struktuuri ja agentsuse (*agency*) primaarsuse üle, kus *agency* viitab indiviidi võimalustele iseseisvaid otsuseid teha.

Sherry B. Ortner näeb just subjektiivsuses agentsuse jaoks aluspinda, mis võimaldab aru saada, kuidas inimesed maailmas käituvad (*act*) või püüavad käituda. Ortner defineerib subjektiivsust kui mõtetest, tunnetest, refleksiivsusest moodustunud keerulist struktuuri; samuti kui kultuurilist ja ajaloolist teadlikkust. Teadlikkus ei välista Ortneri jaoks Freudi mõistes alateadvust või Bourdieu' *habitust*, aga ta rõhutab, et see on midagi rohkemat. Ortner rõhutab, et sotsiaalsed tegutsejad (*actors*) on vähemalt osaliselt "teadlikud subjektid", nad on teatud määral refleksiivsed oma ihade suhtes ning neil on aimu, kuidas sotsiaalsed olud neid kujundavad (Ortner 2007: 34, 37).

Ühe subjektiivsuse-keskse uurimustüübi näitena toob Ortner, kuidas vaadatakse kannatavaid sotsiaalseid grupe, näiteks India või beduiini naisi, ja pööratakse tähelepanu sellele, millised vahendid on neil üle saamaks oma subjektiivsetest hirmudest ja segadustest. Teine levinud praktika on vaadata, kuidas mingid kultuuristruktuurid subjektiivsusi formeerivad. Sellega seoses rõhutab Ortner Clifford Geertzi tähtsust. Geertzi subjektiivsuse mõistet on inspireerinud Max Weber oma kirjeldustega protestantismist kui subjektide kujundajast ja nendesse tunnete jm struktuuride sisendajast (Ortner 2007: 34, 36). Geertzi jaoks on kultuurid avalikud, jagatud sümbolsüsteemid, mis kujundavad subjekti. Näiteks võrdleb ta Bali kukevõitlust lääne kunstivormidega ning leiab, et neil on ühine funktsioon – nad korrastavad subjektiivsust (sest see ei saa ilma korrastamata korralikult eksisteerida), aitavad inimesel oma subjektiivsust märgata (Geertz 1973: 450, 451).

Ortner võtab ka lühidalt kokku Pierre Bourdieu' seisukoha, mille järgi subjekt internaliseerib välise maailma struktuure, need internaliseeritud struktuurid moodustavad *habitus* (Ortner 2007: 33). Kui Bourdieu rõhutas struktuuride tähtsust ja eeldas, et kõik subjekti koostisosad on internaliseeritud, st pärit väljastpoolt, siis pole see vastuolus subjektiivsusega. Võime kujutleda mudelit, milles detailid moodustavad terviku, mis on kvalitatiivselt enamat kui tema koostisosade summa. Seda tervikut ehk elementide unikaalset mustrit võibki pidada subjektiivsuse lähtekohaks.

Käesolevas töös on oluline jälgida, kuidas filmiblogi autori subjektiivsus suhestub filmitekstide ja erinevate kontekstidega kui väliste sümbolsüsteemide või struktuuridega. Lähtudes blogi autori subjektiivsusest, huvitab meid vaatajatekstide juures **refleksiivsus** ehk see, kuidas subjekt ja objekt teineteise kirjeldusi vastastikku mõjutavad. Sellega on seotud ka filmivaatajast autori püüe mõista või mõtestada ennast läbi kirjeldatava materjali ehk filmide, ning vastupidi: paratamatult mõistab vaataja materjali läbi enda subjektiivsuse.

Refleksiivsuse mõiste on ennekõike seotud Bourdieu'ga, kelle jaoks terve sotsioloogia defineerus refleksiivse teadusena: laiemas tähenduses viitab refleksiivsus sellele, kuidas objektiivne struktuur ja subjektiivne kogemus üksteist täiendavad (näiteks Robbins 2007: 92). Bourdieu' refleksiivsust käsitlevas artiklis eristavad Kenway ja McLeod kolme kitsamat refleksiivsuse määratlust. Esiteks iseloomustab refleksiivsus kaasaegseid biograafiate käsitusi, kus pööratakse suurimat tähelepanu eneseteadlikkusele ning oma identiteedi konstrueerimisele. Teiseks ilmneb refleksiivsus kui metoodiline hoiak, kus uurija on tähelepanelik oma rolli ja uurimusele avaldatava mõju suhtes. See aspekt on seotud ka nn autobiograafilise pöördega metodoloogiates (Kenway ja McLeod 2004: 526).

Kolmas määratlus on vahetult seotud Bourdieu' refleksiivse sotsioloogiaga, mis püüab ületada objektivismi ja subjektivismi dualismi *habitus* ja välja mõistete abil. Ent vaidlus jätkub ka seal tasandil: Kenway ja McLeod väidavad, et *habitus* (kui subjektiivse) ja välja (kui struktuuri, objektiivse) vahelised jõupositsioonid on siiani vaieldavad. Samas on välja ning *habitus* suhe Bourdieu' refleksiivsuse täpsemal mõistmisel keskseks teguriks. Bourdieu'le on tähtis vaatepunkt konkreetsel väljal; täpsemalt konkreetse distsipliini (Bourdieu' puhul sotsioloogia) vaatepunkt. Seega ei näe

Bourdieu refleksiivsuses lihtsalt üksiku uurija autobiograafilist eneseleviitamist, vaid teadlikkust terve distsipliini sotsiaalsest organisatsioonist ja "epistemoloogilisest alateadvusest" (Kenway ja McLeod 2004: 527)

Refleksiivsust viimases tähenduses (kriitilist suhtumist ennast ümbritsevasse akadeemilisse välja) oleks käesolevas raske rakendada, sest blogide autorid ei järgi meelega ühegi kindla distsipliini juhiseid. Seega on alljärgneva raamistusel aktuaalsem refleksiivsuse lihtsam tähendus, millest oli juttu eespool.

Filmiblogisid ja individualset retseptsiooni autoetnograafia, subjektiivsuse ja refleksiivsuse taustal käsitledes pean ka oluliseks jälgida, kuidas nimetatud mõisted antud ainese puhul töötavad: intuiitiivsel tasandil tehtud valiku alusena tunduvad need skeemid käesoleva töö vaatepunktiga kõige paremini haakuvat, kuid alles alljärgnevas selgub täpsemalt, millises aspektis osutuvad need progressiivseks ja millises mitte.

2.4. Filmiblogide pidamise põhjused. Blogija motivatsioon

Alustan filmiblogide lähemat vaatlust küsimusega blogimist motiveerivate tegurite kohta. See on valdkond, milles sõna otseses mõttes transformeeruvad sotsiaalsed (kontekstilised, struktureeritud) tähendused subjektiivseteks ja tekstuaalseteks tähendusteks, või mõjutavad vahetult viimaste teket.

Käesoleva probleemi käsitlemise teeb tunduvalt lihtsamaks hea materjal, millega filmiblogisid uurides kokku puutusin. Filmiblogija Girish Shambu, kes on põhikohaga majandusprofessor Canisius College'is New Yorgis, ning on muuhulgas avaldanud filmianalüüsi "Senses of Cinema" veergudel, esitab oma filmiblogis lugejatele (kellest suurem osa on omakorda ise filmiblogide pidajad) küsimuse, miks nad blogivad (Shambu 2008). Vastused moodustavad huvitava autoetnograafilise materjali. Toon kõigepealt väljavõtteid vastustest ning seejärel teen lühikese kokkuvõtte üldistest suundumustest. Vastajate puhul toon olemasolu korral ära ka andmed nende sotsiaalse tausta kohta, mis enamasti piirdub elukohaga või puudub hoopis. Otsesed tsiteeringud toon kursiivi vormis, ümberjutustatud teks jääb eraldi markeerimata.

Teemat sissejuhatavas lõigus vastab **Girish Shambu** esmalt ise: *filmi-blogosfäär on ennekõike õppimise ja teadmiste kogukond (community), mille moodustab suur dünaamiliselt muutuv grupp filmisõpru, kes 24 tundi ööpäevas üksteiselt õpivad ja omavahel teadmisi jagavad*. Shambu lisab hiljem, et teeb ise keskmiselt ühe sissekande nädalas.

Michael Guillen (kasutajanimega Maya) jutustab, kuidas raske haigus ja töövõime kaotus põhjustasid talle töökaotuse. Ta minetas ka tahtmise suhelda. Selle asemel vaatas ta kodus päevad läbi vanu filme, kuni mõtles, et hakkab neist kirjutama. Siis tuli Michaelil mõte, et võiks blogi põhjal saada ajakirjaniku pääsme filmifestivalile. Ta näitas oma kirjutisi ja sai väga positiivset tagasisidet, samuti pakuti talle võimalust kirjutada filmikriitikat ajalehtedesse. Michael ütleb, et blogimine on seotud ambitsioonidega, aga küsimus pole rahas, vaid eneseväljenduses. Samuti aitab blogimine korrastada elu (*keep integrity*) ning luua sõprussidemeid teiste blogijatega.

Tucker USAst õppis kolledžis filmi, vahepeal töötas muul erialal, kuid kaotas töö. Lähedase kaotus ja depressioon süvendasid tunnet, et on vaja luua side mingi lähedase, armastusväärse valdkonna ja tegevusega. Tuckeri meelest blogimine just võimaldab seda. Ta rõhutab, et blogides saab virtuaalselt kohtuda nendega, kellega muidu ei kohtuks.

Darren Hughes ütleb, et pärast nelja aastat ameerika kirjanduse õpinguid oli ta unustanud, kuidas lugeda, filme vaadata ja kirjutada lõbu pärast. Blogima hakkaski selleks, et kirjutamisest taas mõnu tunda. Darren tähtsustab blogimise käigus loodud suhteid. Samuti tunnistab ta, et pöörab nüüd rohkem tähelepanu, kuidas filmid töötavad (ta nimetab seda formaalseks analüüsiks). *Kirjutamine on nagu avastus: kui keskendunult mõelda mingile konkreetsele filmile või stseenile ning lõpuks saada ka ühele poole selle kirjeldamisega, siis oled sa midagi uut teada saanud, ja loodetavasti lugeja ka.*

Marilyn Ferdinandi (USA) blogimine sai alguse, kui ta püüdis interneti kaudu leida kontakte teiste filmi-huvilistega. Ferdinand ütleb, et on professionaalne kirjutaja ning varem juba filmidest kirjutanud foorumites. Ta tunneb rõõmu võimaluse üle kasutada oma teksti illustreerimiseks fotosid ning on rõõmus, et blogimine on avardanud tema stilistilist amplituudi. Ferdinand peab oma missiooniks tuua "meeste poolt

domineeritud filmifriiklusse" feminiinset häält. Ta tunnistab, et peab hoiduma muutumast liiga professionaalseks, et oleks edaspidigi lõbus.

Nitesh (21-aastane, Indiast): *Blogi alustamine on väga lihtne, kuid sellega jätkamine raske.* Nitesh jutustab, kuidas ta leidis blogimises "maagilise" võimaluse unustada kolledžiprobleeme, muret oma kaotatud elukoha ja pankrotti läinud lühifilmi pärast, mis ta viimastest tudengisäästudest ilma jättis. Niteshi arvates seostub blogimine kõige rohkem uute teadmiste omandamisega.

Ryland Walker Knight (USA, California, 25-aastane) toob blogide negatiivse küljena välja, et kuna need pakuvad võimalust avalikuks diskussiooniks, siis ähvardavad blogisid tobedad vaidlused maitseküsimustes. Ryland tahab ise arendada tõsist kriitikat filmide, raamatute, muusika, luuletuste, näidendite ja fotode kohta – kokkuvõttes – terve elu kohta. Tema meelest on tähtis (kogemust) jagada.

Sarcastig (22-aastane, naine, füüsikatudeng Hollandist) on lapsõlvest peale kirjutanud ja vahelduva eduga päevikut pidanud, avaldanud tekste koolilehtedes jne. Blogimist (mida ta on teinud 5 või 6 aastat) peab ta lihtsalt eelneva laienduseks.

Kimberly Lindbergs, kes peab blogi Cinebeats'i nime all, väärtustab blogimise juures uurimistöö külge: poole rõõmust annab huvialuse teema kohta lugemine. Ta ütleb, et on suur vajadus jagada teistega seda, mis talle endale meeldib. Kimberly rõhutab, et naisblogijaid oli vähe ning tema pidi oma hääle lisama. Teda on inspireerinud kommentaarid, mida kriitikud ja isegi tuntud režissöörid on vastukajana jätnud.

Paul C. (USA, Ohio, 30-aastane) kirjeldab, kuidas tema kirjasõbrad on ajapikku muutunud: nüüd kirjutab ta valdavalt blogisõpradele, keda pole kunagi päriselus kohanud. *Kui muidu mõjutavad tutvusi juhus ja ruumiline lähedus, ühendab internet inimesi nende ühise filmi-armastuse kaudu.*

Campaspe (USA, naine) tunnistab, et hakkas blogima selleks, et uude linna kolinuna vaimset tasakaalu säilitada.

Brian (34-aastane, USA, San Francisco) ütleb, et tema blogimine kasvas välja arutlustest filmide üle netifoorumites. Ka tema tunnistab, et blogimise jaoks andis tõuke madalseis elus: töökaotus oma sünnipäeval. Blogijate kommuuni toetus ja tagasiside on aidanud tal elus rasketest hetkedest üle saada. Brian ütleb, et loodab blogimisega parandada kirjutamisoskust ning võimet filmidest aru saada.

Weepingsam (USA) arvab, et blogi on netis kirjutamiseks kõige elavam ja aktiivsem meedium. Ta on bloginud 5 aastat. Alustas sellepärast, et luges ise palju blogisid ning tahtis vastukaja avaldada. Talle meeldivad netivestlused, sest "kirjutamine ja lugemine" jätavad aega järele mõelda. Weepingsam rõhutab vabaduse tähtsust: kirjutada võib ükskõik millest; samuti on blogi juures vabadus kasutada videot, pilte, muusikat ja helisid.

Moviezz (USA) juhib tähelepanu, et 1990ndate keskel olid filmialaste diskussioonide asupaigaks AOL foorumid, kusjuures arutlustest võtsid osa ka tähtsamad kriitikud. Nimetatud foorumid olid sarnased tänapäeva blogidega, seega võib neid pidada blogide eelkäijateks. Moviezz ütleb, et ta ise blogib eesmärgiga kirjutada filmidest ja staaridest, kes on unustatud ja keda võibolla enam ei mäletata.

Toodud väljavõtted viitavad hoolimata oma tagasihoidlikust mahust mitmele huvitavale tendentsile. Esiteks tuleb mitme vastaja puhul välja, et nad on blogima hakanud reaktsioonina oma isiklikele või sotsiaalsetele probleemidele. Need probleemid võivad olla seotud väljakutsete või loominguvõimaluste ajutise puudumisega. Nii viitavad mitu näidet blogimisele kui **kompensatsioonimehhanismile** ja näitavad, et blogimise sotsiaalseks põhjuseks võib ühelt poolt olla frustratsioon ja teiselt poolt lootus eneseteostusele.

Kompensatsioonitendents haakub sujuvalt kahe faktoritega, mis tulevad esile kõige selgemalt ja on minu hinnangul ka kõige fundamentaalsemateks tõukejõududeks blogide pidamisel. Üldistades võib neid nimetada **kommunikatsiooni ja autokommunikatsiooni vajaduseks**. Peaaegu kõik vastajad peavad väga tähtsaks enesearendamist ja kontaktide või sõprussuhete loomist. Enesearendamine on seotud mõlema kommunikatsioonitüübiga; autokommunikatsioonina paigutub see vältimatult kommunikatsiooni laiemasse raamistikku. See toimub ennekõike läbi suhtluse ja läbi dialoogide teiste blogijatega. **Enesearenduse** soovis tuleb esile kaks tasandit: esiteks soov omandada uusi teadmisi ja lihvida oma kirjutamisoskust, teiseks jõuda paremale filmide mõistmisele. Just viimase kaudu on autokommunikatsioon üldisema kommunikatsiooniga seotud, sest filmide mõistmisele näib kaasa aitavat dialoog ning "teise arvamuse" olemasolu. Seda protsessi võib mõista refleksiivsena: filmiblogi kirjutav

aktiivne vaataja tahab, et tema subjektiivne, filmi vaatamisel tekkinud tähendus astuks dialoogi teiste vaatajate tähendustega, moodustaks nendega komplementaarseid suhteid ja täienuks nende kaudu.

Vaataja subjektiivse tähenduse, täpsemalt filmi kohta antava hinnangu muutumisel peatun pikemalt allpool, antud momendil on aga selge, et see on lahutamatu kontekstist. Kontekstuaalse ja individuaalse vahelist dünaamikat võib kirjeldada refleksiivsusega. Võib ka oletada, et tahtmises astuda dialoogi peegeldub soov olla osa kollektiivsest vastuvõtjast. Väga huvitav on, et enda subjektiivsusele otsitakse vastukaaluks objektiivsust **teistest subjektiivsustest**. Selle seletuseks võib taas kohandada mudelit, kus kahe üksuse liitmisel saadakse enam kui nende summa: kaks subjektiivsust võivad anda juba mingi madalama taseme objektiivsuse. Lähenedes strukturalistlikult, on sellisel juhul kaks näidet absoluutseks miinimumiks, mida kõrvutades võib uurija tuletada ettekujutuse struktuurist.

Individuaalsus ja tähenduste jagamine paistavadki kahe otspunktina, mis blogijat oma gravitatsiooniväljas hoiavad. Blogijate **virtuaalse kommuuni** liikmeks olemine aitab luua (enese)identiteeti, teiselt poolt on identiteet seotud **sõltumatus**ega, mida mitmed blogijad väärtustavad. Sõltumatus ja väljendusvabadus on seotud vähese tsensuuriga ja võrdlemisi avarate formaalsete väljendusvahenditega. Samas väärib märkimist, et sõltumatusel pole vastustes kaugeltki nii tähtis koht kui dialoogi vajadusel.

Identiteeti konstrueeriv jõud on omane ilmselt kõikidele tegevustele, nii ei saa seda eksklusiivselt blogimisega siduda. Selle koha pealt on siiski huvitav Michael Guilleni (Maya) näide, kelle blogima-hakkamine seostub vähemalt osaliselt identiteedikriisiga (vt lähemalt viidet Shambu küsitlusele). On kõnekas, et pakkumised ajalehes kriitikat ja intervjuusid avaldada ning seeläbi institutsionaliseeruda aitasid ilmselgelt Michaeli eneseusku taastada. Seega võib (filmi)blogide puhul küll näha eelist väljendusvabaduses, kuid samas tõdeda, et "ametlikku" meediasse kirjutamisega kaasneb suurem prestiiž.

Eraldi motiivina tuleb esile tõsta ka **jagamise** soovi. Antud juhul on tegemist ennekõike informatsiooni jagamisega. Tuleb silmas pidada, et digitaalsel ajastul on jagamine saanud uue tähenduse. Informatsiooni aspekt on muutunud tähtsamaks kui kunagi varem; paljud asjad, mis varem olid lahutamatud objektist kui oma vormist,

võivad nüüd eksisteerida põhiasjalikult informatsiooni kujul (muusika, filmid, fotod, helid). Informatsiooni jagamine erineb väga palju selle poolest, et jagaja ei jää jagatust ilma. Seda võib sõnastada ka teisiti: informatsiooni paljundamine on uue meedia ajastul suurusjärgude võrra vähem kulukas. Minu seisukoht on, et kirjeldatud olukord eemaldab traditsionaalsed jagamist takistanud asjaolud, võimaldades segamatult läheneda jagamise fenomenile ning kirjeldada selle seostuvat. Praegu toon välja vaid ühe seose: jagamise võib ahvatlevaks muuta see, et koos mingi väärtuse või maitse-eelistuse jagamisega (näiteks vähelevinud või unustusse langenud filmide tutvustamisega) jagame või paljundame automaatselt ka endale meelepärast ideoloogiat kui maailmavaadet. Vanade või marginaalsete filmide tutvustamisel on ka üldine **säilitamise, väärtuste alalhoidmise ja korrastamise** mõõde. Blogijaid, kellele on kõige tähtsam see aspekt, võib tegevuselt ja mõtteviisilt võrrelda kollektsionääridega.

2.5. Filmiblogide formaalsed väljendusvõimalused...

...mõjutavad otseselt blogitekstide tähendust ning seostuvad blogija vabadusega. Blogi tehnilisi omadusi ja nende tähenduslikku mõju kirjeldades jätkan alapeatükis "blogi spetsiifika" alustatut; nüüd seostan blogi väljendusvõimalused filmidest kirjutamisega ja liigun seeläbi detailsemale tasandile.

Esmalt võiks jätkata **hüpertekstuaalse** aspektiga. Kuna filmiblogi on meta- või vaatajatekst, siis on ta paratamatult viitelistes suhetes filmidega, millest räägib. Blogi multimeedialine iseloom annab viitamiseks mitmekesisemad võimalused kui on näiteks paber kandjal tekstil. Linkidega Youtube`is või teistes *online*-videopankades paiknevatele filmilõikudele saab filmiblogi pidaja viidata otse käsitletavatele tekstidele (näiteks blogis <http://www.ferdyonfilms.com>). Siiski tundub, et suurem osa filmiblogisid praegu videolõikudele ei viita. Paljude filmide materjal on autorikaitse all ning blogi võib osutada paremini loetavaks, kui multimeedialisusega üle ei pakuta.

Liikumatu pildi ja teksti ühendamine on filmiblogides seevastu väga levinud. **Illustratsioonid** võivad olla sekundaarsed, st nende eemaldamine ei mõjuta põhitasandil verbaalse teksti tähendust; või toimida ka tähenduslike osadena tekstist ning tunduvalt

kergendada teksti sisu mõistmist. Selle näiteks on pildid David Bordwelli blogis, kus autor annab ajaloolise ülevaate ühest kaameratöö võttest (<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=382>).

Pildimaterjal filmiblogis on minu kogemuse põhjal ka üllatavalt heaks "järjehoidjaks" või **markeriks**, mis aitab blogi sirvides otsitavat teemat või lõiku kiiresti üles leida. See eeldab, et blogi autor varustab illustratiivse pildiga kõik sissekanded (taolisi filmiblogisid on päris palju), luues süstemaatilise kartoteegilise vastavuse.

Nii nagu blogija võib viidata kõnealustele filmidele, on tal võimalus viidata ka kõikvõimalikele muudele tekstidele, mis on loodud tema enda või kellegi teise poolt. Kuna blogi osa hüpertekstist, võib ta linkide kaudu olla otseselt seotud oma **tekstuaalse kontekstiga**. Kuulumine hüpertekstide võrku mõjutab ka blogi lugemisviisi. Konkreetse filmiblogi piirid võivad lugeja ees hajuda; läbi erinevate linkide liikudes loob lugeja tekstile ise algus- ja lõpp-punkti, mille vahele võib mahtuda osa filmiblogist. Siin avaldub just Manovich'i kirjeldatud interaktiivsus.

Suurem osa blogisid on varustatud **kommenteerimisvõimalusega**, mis loob eeldused dialoogiks või koguni foorumiks. Konkreetsetele teemadele pühendunud blogi võib suunata foorumi vahendid probleemide süstemaatilisele lahendamisele (heaks näiteks on Girish Shambu küsitlused), osaledes seeläbi pöördes polüfoonilise kirjakultuuri poole (varasemalt on sünkroonne polüfoonia iseloomustanud pigem suuliseid foorumeid nagu nõupidamisi või koosolekuid – kui just ei peatu Bahtini romaanižanri käsitusel – kirjakultuur on küll suutnud teenida massikommunikatsiooni huve, kuid jäänud sellena liiga ühesuunaliseks, kusjuures tagasiside jälgimine on jäänud seotuks ajaliste raskustega).

Mitmed (filmi)blogid lõikavad kasu tehnilisest eelisest, mis elektrooniliste tekstide puhul iseloomustavad kõige rohkem andmebaase: sama informatsiooni on võimalik **struktureerida** erinevate põhimõtete alusel. Vaatajale võib anda võimaluse sorteerida ja otsida blogist infot erinevate parameetrite põhjal nagu näiteks filmide valmimisaasta või žanr (<http://fletchujafilmid.blogspot.com>). Struktureerimisvõimalusega on seotud otsingumootori kasutamise võimalus. Otsing võib toimida blogisisiselt või ka laiemas kontekstis, blogidegrupi või terve Interneti üleselt.

Mõned filmiblogid sisaldavad ka **väärtushinnangute** väljendamise **süsteeme**, mis võrreldes blogitekstis peituvate verbaalsete hinnangutega lubavad seisukoha konkreetselt ja kiiresti kättesaadavalt välja tuua. Enamasti on selliseks hinnangusüsteemiks punktiskaala. Seda kasutavad blogid näivad matkivat ametlikku ajakirjandust, mis kasutab filmi- või plaadituvustustes punktiskaalat objektiivsuse mulje loomise huvides. Panin tähele, et väga vähe hinnati punktiskaalal filme ingliskeelsetes filmiblogides, küll aga kasutasid seda võimalust innukalt mõlema vaadeldud eestikeelse filmiblogi autorid (<http://fletchujafilmid.blogspot.com>, <http://13-street.blogspot.com>).

Filmiblogide väljendusvõimaluste hulka võib tinglikult lugeda ka blogideülesed üritused, näiteks temaatilised **blogimismaratonid** ehk *blogathonid*. Need seisnevad selles, et keegi blogijate kommuunist kutsub teisi blogijaid mingil etteantul teemal blogima. Näiteks Flickhead algatas Luis Buñueli ja tema filmide teemalise *blogathoni* (http://flickhead.blogspot.com/2007_09_01_archive.html). *Blogathonid* on heaks näiteks sellest, kuidas hüpertexti tehniline spetsiifika annab võimalused uuteks sisulisteks tähendusteks.

2.6. Filmiblogide sisulistest omadustest: tekstide tüpoloogia. Kes kirjutavad filmiblogisid. Filmiblogid ja muutused filmikriitikas

Hoolimata blogi avaratest väljendusvahenditest võib filmiblogide sissekannetes märgata juhendumist kindlatest žanritest, mida on filmidest kirjutades silmas peetud ka enne võrgutekstide ajastut.

Eristan viit suuremat kategooriat. See eristus ei pretendeeri olemuslikkusele, vaid on kantud puht-taksonoomilisest ambitsioonist. Samas olen seisukohal, et blogi autori poolt tahes-tahtmata valitud tekstitüüp (ja sellega seostuvad stilistilised valikud) annab selgelt aimu tema kui vaataja suhestumisest filmidega.

Esimeseks ja kõige levinumaks sisutüübiks paigutan **filmiarvustuse**, mille stiil imiteerib märgatavalt arvustusi trükimeedias. Arvustus sisaldab tavaliselt hinnangut filmile (mis võib väljenduda punktiskaalal) ning sageli jutustab ümber filmis juhtunut.

Tüüpiline arvutuse-blogi on näiteks 13-Street Filmiblog (<http://13-street.blogspot.com> – 13.05.08), mille üks autoreid Bruno isegi määratleb teksti sees, et kirjutab arvustusi.

Ajakirjanduslik žanr on ka **intervjuu**, mis on blogides märksa haruldasem. Silmapaistev hulk (enamasti meili teel tehtud) kõrgel tasemel intervjuusid on Michael Guilleni blogis (<http://theeveningclass.blogspot.com> – 13.05.08). Kolmandaks sisutüübiks võiks olla **temaatiline ülevaade**, tavaliselt mingist filmitehnilisest või - ajaloolisest probleemist lähtuvalt. Hea näide on David Bordwelli, Wisconsin-Madisoni ülikooli filmiuuringute professori filmiblogi (<http://www.davidbordwell.net/blog> – 13.05.08). Neljandaks tooksin välja staaride ja muu **kinomaailmaga seotud uudised** (<http://blog.spout.com> – 13.05.08). Sellise žanri tekste koostades on blogija tavaliselt sunnitud tsiteerima teisi allikaid; seeläbi on ta blogi kirjutades rohkem vahendaja ja koostaja rollis. Viimasesse kategooriasse võiks paigutada **arutlevad tekstid**, millega kaasneb oma argumentide põhjendamine ja kriitika teiste argumentide suhtes (näiteks <http://ferdyonfilms.com/2008/02/no-country-for-old-men-2007.php> – 13.05.08). "Arutlus" jaotus on kõige avaram ja hāgusamate piiridega. Sellega seoses pole arutlus isegi niivõrd tekstitüüpi, kui stilistilist lähenemisviisi iseloomustav kategooria. Arutlevate elementide olemasolu põhjal võiks sellesse kategooriasse paigutada enamus filmiblogisid.

Viidates tekstitüübi kasutuse ja blogija profiili seostele, võib lühidalt ka vaadata, kas saab eristusi teha blogijate lõikes. Blogijate isikuandmetest väga kesist ülevaadet omades pole kindlasti võimalik teha detailseid tähelepanekuid. Siiski tundub mulle, et tähenduslik on üks üldise jaotuse võimalus. Eelpool refereeritud küsitluse vastustes ja ka mitmel pool mujal tuleb välja, et mingil määral mängib rolli **professionaalsuse-amatöörluse telg**. Sellel ei pruugi ennast positsioneerida kõik blogijad, kuid mõnele on oma asukoha rõhutamine tähtis. Näiteks Andrew Tracy märgib oma sissekandes, et tegutseb professionaalse kriitikuna, viidates sellele kui põhjusele, miks tema arvamus vastandub mõnevõrra teiste teemast kõnelejate hinnangule (<http://www.girishshambu.com/blog/2008/01/films-evaluation-value.html>).

Kuigi filmidest blogimine pole enamjaolt seotud raha teenimisega, ei saa seda pidada amatööride žanriks, mis vastandub ametlikule filmikriitikale. Blogijate seas on filmiprofessionaale blogide-eelsest ajast (David Bordwell jt), kui ka neid, kes on filmikriitika-alasele tööle jõudnud filmiblogide kaudu. Üldse eeldab filmiblogi pidamine

pühendumust ja huvi filmide vastu. Filmiblogi pidamise fakt ise annab juba algtõuke professionaalsuse suunas.

Filmiblogide levik ja nihked professionaalsuse-amatöörluse vahelises piiris, mis on taas seostatavad uue meedia mõjudega, on seotud filmikriitika olemuse ja staatuse muutumisega. **Filmiblogide ja filmikriitika seos** vääriks värske, ühtaegu kultuuriliselt ja majanduslikult olulise teemana omaette uurimust. Käesolevas jõuan selle kohta esitada vaid paar mõtet.

Esiteks, nagu juba eelpool viitasin, põimuvad filmiblogid "ametliku", st kollektiivse ja angažeeritud (võrgu)meediaga. Siiski esindavad blogid valdavalt majanduslikult sõltumatut filmikriitikat. Sõltumatu ja sõltuva põimumisel aset leidnut sobib iseloomustada Matt Zoller Seitzi, New Yorki kriitiku ja filmitegija sõnadega: *üks tähtsamaid muutusi on see, et individuaalne, subjektiivne blogipõhine kriitika on ümber lükanud kujutelma kriitikust kui tarkuse ja tõe jagajast ning julgustanud inimesi aktsepteerima enda arvamuse muutlikkust* (<http://www.girishshambu.com/blog/2008/01/films-evaluation-value.html>).

Seitz ütleb, et blogipõhine kriitika vastandub ajalehtede ja ajakirjade sponsoreeritud kriitikale. Peab lisama, et see pole vastandus traditsioonilises mõttes. Kuna märgata võib nii tõukumise kui tõmbumise elemente, pidasin õigeks rääkida vastandumise asemel "põimumisest". Blogid võivad toimida mingi sponsoreeritud meediakanali allüksusena, olles sealjuures tsenseeritud; samas võivad ka sõltumatud blogijad tuua tahes-tahmata filmitootjatele või levitajatele majanduslikku kasu, kui nad filmidele kiitvaid hinnanguid jagavad. Kuid, nagu Seitz viitas, muudavad filmiblogid tugevalt lugeja ettekujutust filmikriitikust, ning sõltumatuse eelist kasutades meelitavad endale osa traditsionaalse kriitika lugejatest.

Põimumise mõju lühidalt kokku võttes: filmiblogid demokratiseerivad filmikriitikat ja laiendavad tunduvalt selle piire. Toetudes alapeatükile, milles käsitlesin filmiblogide pidamise motiive, võib prognoosida filmiblogide põhjustatud **nihet filmikriitika funktsioonides**: tähtsamale positsioonile tõotab asuda kommunikatsiooni ja autokommunikatsiooni aspekt. Kui filmivaataja ja kriitikatekstide lugeja märkab kriitiku positsiooni muutumist, on tal alust refleksiivselt ümber hinnata ka enese positsioon, mida mõjutab subjektiivsuse tõus. Filmikriitika "demokratiseerumine" ärgitab vaatajat otsima

traditsioonilise autoritaarse kriitika pakutud seisukohtade asemele uusi mehhanisme vaadatud filmide hindamiseks; minu arvates võib filmikriitika demokratiseerumine vaatajat suunata lähemale iseendale kui subjektiivsete tähenduste allikale.

2.7. Filmiblogi kui retseptsiooni kajastaja. Filmi subjektiivse hindamise küsimus

Filmile hinnangu andmise probleemistik on kesksemaid nii filmikriitikas kui käesolevas filmiblogide käsitluses. Ka rakurssi, millega lähenesin oma töö eelmistes peatükkides filmisotsioloogilise mõtte ajaloole, kallutas filmi hindamise küsimus ja sellega seoses filmiteksti tähenduse fikseerumise küsimus vaatajas. Seega käsitlen filmiblogisid kui vaatajatekste ning uurin, kas ja kuidas kajastub neis filmi retseptsioon läbi filmile antava subjektiivse hinnangu. Käesoleva töö üheks eesmärgiks on kindlaks teha, kas filmiblogide kui vaatajatekstide levik on uurija jaoks midagi muutnud, ning milliseid võimalusi üldse pakuvad filmiblogid retseptsiooniuurija jaoks.

Järgmises alapeatükis visandan omapoolse skeemi teguritest, mis mõjutavad tähenduse teket vaatajas, siin aga lasen filmiblogidel kui värskel uurimismaterjalil valgustada filmitekstile antavate hinnangute tagamaad. Piiritlen küsimuse: mille põhjal tekib vaatajas subjektiivne hinnang filmile?

Minu tööd kergendavad taas Girish Shambu kogutud andmed (<http://www.girishshambu.com/blog/2008/01/films-evaluation-value.html>), mida allpool refereerin ja interpreteerin. Girish palub oma blogi lugejatel kirjutada isiklikest kogemustest, kuidas nende jaoks on mingi filmi väärtus aja jooksul muutunud. Teemat sisse juhatades täpsustab Girish, et filmi väärtuse all ei mõelda siinkohal objektiivset, vaid vaatajapoolset, subjektiivset väärtust. *On selge, et see on keeruline, muutuv nähtus. Seega pole film ise staatiline, vaid sulandub diskursusega. Filmi ümber tiirlevad sündmused (events) moodustavad dünaamilise välja (samad).* Niisiis huvitab meid, milline on retseptsioonis filmi enda ja selle ümber "tiirlevate sündmuste" (diskursuse, konteksti...) koosmõju, samuti, millised on vaatajate isiklikud refleksiivsed strateegiad

oma subjektiivsete hinnangutega ümber käimiseks. Alustagem vastustest Girishi küsimusele.

Bradluen ütleb, et kui tuntud kriitikud räägivad positiivselt filmist, mida ta ise pole kõrgelt hinnanud, annab ta filmile "teise võimaluse" ja püüab ikkagi mõista, mis seal väärtuslikku oli. Kui aga kriitikute positiivne hinnang ühtib tema omaga, on ta kergesti nõus filmi suurepäraseks tunnistama.

John Hastings kirjeldab David Lynchi "Kadunud kiirtee" vaatamise kogemust. Kahel vaatamisel oli mitu aastat vahet. Esimest korda pidas John filmi prahiks, hiljem aga tunnistas väärtuslikuks. Ta seletab seda asjaoluga, et vahepeal sai vestluste käigus selgust, mis on kontseptuaalse filmitegemise väärtus ning hilisemal vaatamisel lähenes filmile suuremate kogemustega: muutunud oli arvamus sellest, milline "peab film olema".

Daniel (New Yorgist) ütleb, et filmide korduval vaatamisel muutub hinnang "liiga palju", kuid just see teebki tema jaoks filmikunsti imeliseks.

Ed Howard (26-aastane, New Yorgist) vaidleb vastu seisukohale, et filmi üle saab otsustada alles korduval vaatamisel. Ta ise väärtustab esimese vaatamise muljet. Howard ütleb, et tema blogi on orienteeritud esimesele vaatamisele ja selle sissekanded kirjutatud alati vahetult peale vaatamist, kõige hiljem järgmisel päeval. *Õigete sõnade otsimine kirjutamise käigus aitab muljeid ja mõtteid kodeerida ja selgitada.* Ütleb, et väga harva muutub arvamus filmist 180 kraadi; küll aga muutuvad hinnangute tugevused. Aja möödudes, nendib Howard, võib tema jaoks hinnang filmist muutuda abstraktsemaks; vahetu vastumeelsus võib kaduda ja hiljem võivad meenuda positiivsed aspektid filmis. Howardi meelest pole hilisem hinnang tõesem, vaid lihtsalt vähem seotud vaatamiskogemusega.

Klaus (Saksamaalt) toob välja, et tema puhul mõjutab hinnangut väga palju tuju vaatamise ajal. Mitte ainult isiklik tuju, vaid meeleolu üldiselt, mis vaatamise situatsiooni ümbritseb. Näiteks kaaslasega vaadates võib huvitav tunduda film, mis üksi vaadates igav tundub.

Dan Sallitt (52-aastane, New Yorgist) tunnistab, et vaatamisele järgneva hinnanguga tuleb ettevaatlik olla; tal endal on komme filmi kontseptuaalselt muuta vastavalt ettekujutustele, milline see film olema peaks.

Michael Kerpan (55-aastane, New Yorgist) ütleb, et tema jaoks on rohkem filme, mille väärtus ajaga kasvab. Neid, milles väärtus väheneb, on vähem.

Bob Westal (USAst, ajakirjanik): *On kohvifilme ja õllefilme. Mul endal on reegel: "mitte ühtegi subtiitrit pärast kella kümmet õhtul"*. Bob arvab, et kindlasti mõjutab filmihinnangut, kui sa oled enne vaatamist liiga palju sünninud või vaatad filmi tühja kõhuga, ning kas oled unine või mitte.

Girish Shambu, küsitluse algataja, ütleb, et tunneb suurt kiusatust filmi pärast vaatamist ümber mõtestada ning otsib sel eesmärgil erinevaid võimalikke seisukohti; näiteks, mida on filmi kohta öelnud kriitikud. Siis saab neid arvamusi oma vaatevälja lisada.

Bradluen lisab, et on mitmeid strateegiaid filmide vaatamiseks ja filmihuviline (*cinophile*) peaks neid valdama, omades võimalust sõltuvalt vaadatavast filmist sobiv strateegia valida. Kõige keerulisem ja meisterlikum on kasutada erinevaid strateegiaid samal ajal, näha filmi korraga erinevat tüüpi vaatajate pilgu läbi.

Dave McDougall (USA-st, 28-aastane) kirjeldab kriitikute poolt kiidetud filmi vaatamise kogemust ja analüüsib, miks talle film eriti korda ei läinud: ta kiirustas kinno ja jõudis napilt enne seansi algust, ei leidnud saalis istuvaid sõpru üles, sai kehva istekoha. Hiljem, vaadates, mida teised on selle filmi kohta kirjutanud ja mõtiskledes ise (seoses arvustuse kirjutamisega), tunnistab Dave, et tema arusaamine filmist sügavnes. Lisaks peatub Dave asjaolul, et on viimaste aastatega saanud teadlikumaks representatsiooniga kaasnevast ideoloogiast ning selle tõttu on mõni varasemalt ohutuna näiv film muutunud vastumeelseks. Dave ütleb ka, et mõned filmid on tema jaoks tihedalt seotud elulise kontekstiga (näiteks (Almodovari) "Räägi temaga" kinos vaatamine) ja et mitte mälestust rikkuda, hoidub Dave filmi uuesti vaatamast.

Weepingsam (USA) jutustab, kuidas David Lynchi varasemate teoste nägemine muutis tema arvamust "Kadunud kiirteed" üle vaadates, mis esimesel vaatamisel jättis külmaks. Pärast "Elevantmehe" ja teiste varasemate Lynchi teoste nägemist tundus "Kadunud kiirtee" talle uuel vaatamisel meistriteosena.

Campaspe (USA) tunnistab, et tema filmivaatamise elamused olid teravaimad nooruses. *Samad filmid hiljem vaadatult paistavad tihti teistsugused*. Campaspe kirjeldab, kuidas ta vaatas 18-aastaselt Kubricku "Kellavärgiga apelsini" öises kinos saalis purjus

publiku hulgas, kes eranditult oli Alexist vaimustuses, tema aga lausa vihkas filmi. Aastaid hiljem, pärast kodust ülevaatamist, sai ta aru, et reageeris asjadele, mida tegelikult filmis ei olnudki.

Matt Zoller Seitz (USA, New York, kriitik ja filmitegija) arvab, et subjektiivne blogipõhine filmikriitika on ümber lükanud kujutelm kriitikust kui tarkuse ja tõe jagajast ning julgustanud inimesi aktsepteerima oma arvamuse muutlikkust, samuti personaalse kogemuse (lapsepõlve trauma jne) mõju esmasele vaatamisreaktsioonile, samuti aktsepteerima puudusi oma vaateväljas.

Refereeritud vastuste abil saab visandada kiire ülevaate hinnangu (ja sellega koos filmi tähenduse) muutumisega seotud asjaoludest ning hindava/tähendust loova subjekti tegevusest. Esiteks kerkib üles **vahetu ja analüüsiva** hinnangu dilemma. Esimene tekib vaatamise ajal ja mõjub vahetult pärast filmi, hilisem on aga süntees vahetust hinnangust ja veel millestki. Mis võiks olla siis see lisanduv info? Ed Howardi näitel võivad meenuda detailid, mis vahetus kogemuses ilmselt kõrvale jäid. Seega on hinnangu andmine seotud mäluaga, mis kombineerib ümber varem sisestatud infot. John Hastingsi näitel võib hiljem ka täieneda kontseptuaalne raamistik, mis lubab teksti paremini mõista. Seega võib hilisemas, analüüsivas tähenduse tekkes omakorda kaht võimalust: kas vana info kombineerub ümber ja suhestub uut moodi hinnangut andva subjektiivse "minaga", või lisandub teksti- ja subjektivälistest ruumist uut infot, mis mõjutab tähenduse kujunemist.

Siiski tuleb tähele panna, et vahetu ja hilisema tähenduse teket kirjeldav mudel pole niivõrd realistlik kui instrumentaalne, mis markeerib äärmuspunkte. Sellele vastanduv, või pigem komplementaarne mudel kirjeldaks tähenduse kujunemist pideva protsessina, kus tähendus pole fikseeritud kindla hetke külge.

Käsitledes vaataja käitumist hinnangu kujundamisel võime visandada ka telje, millel eristub **passiivne ja aktiivne käitumine**. Nagu Girish Shambu märkis, meeldib talle vaadatud filmile tagantjärele tähendust otsida ning sel eesmärgil otsib ta teiste hinnanguid. See on hea näide aktiivsest hoiakust. Aktiivne strateegia on tahes-tahtmata ka **refleksiivne**: subjekt seab oma hinnangu vastamisi uute tähendustega ning laseb enda subjektiivsel hinnangul muutuda. Aktiivne suhe tähendustega sobib kokku filmiblogide

üldiste funktsioonidega: nagu eelnevas selgus, on üks (filmi)blogimise peamisi motiive kommunikatsioon. Teiste subjektiivsuste kaudu enda oma kujundamine või mitmete subjektiivsuste liitmisel objektiivsuse otsimine on osa sellest kommunikatsioonist.

Passiivse strateegia näiteks on Campaspe meenutus "Kellavärgiga apelsini" esmasest vaatamisest. Hilisem vaatamine seevastu märgib passiivse faasi muutumist aktiivseks.

Campaspe näitega ligineme taas **tähenduse subjektivälistele allikatele**. Siin on selgelt näha, kuidas kontekst omandab tähenduse loomise monopoli, tõrjudes teksti kui tähenduse allika kõrvale. Teiste vastajate näited pole nii totaalsed, kuid neiski kõlavad mõjuritena kas teksti ümbritsevat mõttelist raamistikku puutuvad (John Hastings, Bradluen jt) või vaatamise hetke mõjutavad asjaolud, nagu kaaslased, kellega koos filmi vaadata, meeleolu või teised psühhosomaatilised tegurid (Klaus, Bob Westal, Dave McDougall). Viimaste kaudu imbuvad filmikogemusse sotsiaalne ja kehaline tähendus. Filmi hinnangu ja tähenduste problemaatikas on neid ebaõiglaselt vähe arvestatud just fikseerimiskeskuste tõttu: lihtsam on uurida püsivamaid tekste, nagu filmid ise. Näen just refleksiivsetes, autoetnograafilistes lähenemistes värsket võimalust, et käsitleda vaatamishetke ümbritsevaid, mitte-tekstuaalseid, kuid teksti tähendust vaieldamatult mõjutavaid tegureid.

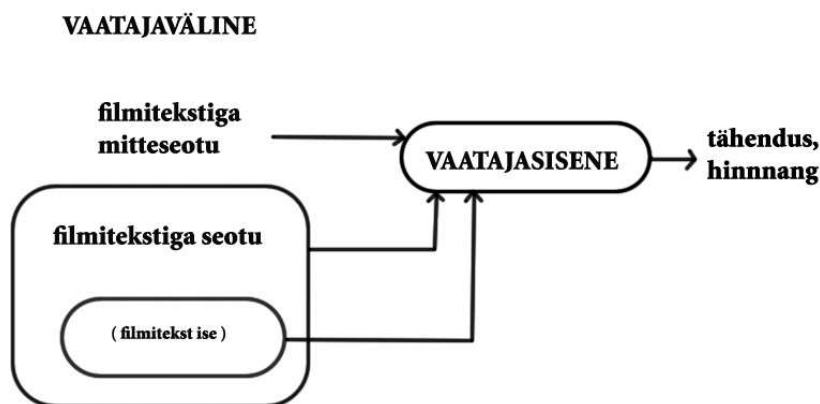
Filmi tähendust mõjutavate **ootuste** teemaga haakub Michael Kerpani näide, mis mõjub esmapilgul ebatavaliselt: filmide korduvad vaatamised pakuvad talle rohkem positiivseid kui negatiivseid kogemusi. Tegelikult viitab Kerpani näide elegantselt sellele, kuidas ootused hinnangut kujundavad. Antud juhul on ilmselt tegu subjektiivse, eripärase retseptsiooniga, milles vastuvõtja kaitseb ennast pettumuste eest: positiivne ootus tagab enamasti positiivse tulemuse.

Põhimõtteliselt võib ootusi käsitleda fakultatiivse vahe- või kõrvaletapina, mis kannab ise vaid tähendusi edasi ning on mõjutatud samadest teguritest kui "lõplikud", fikseeritud hinnangud. Sestap võime uuesti ligineda tähendust mõjutavatele teguritele ja püüda neid kokkuvõtteks süstematiseerida.

2.8. Vaataja *habituse* ja kontekstide koosmõju subjektiivse pertseptsiooni mudelis

Järgnevas visandan üldise ja sissejuhatava mudeli, mis kirjeldab vaataja, filmiteksti, tähenduse ning erinevate kontekstide omavahelisi suhteid retseptsioonis.

Alustan mudeli konstrueerimist kahest baaseristusest. Esiteks, vaatajasisese (vaataja subjektiivsusega seotu) ja vaatajavälise eristus. Teiseks, filmitekstiga seotu ning filmitekstiga mitteseotu eristus.



Skeem 1

Vaataja kirjeldamisel pean instrumentaalselt oluliseks *habituse* mõiste sissetoomist. Habitust kasutan Bourdieu tähenduses ning mõistan selle all indiviidi püsivat, kuid samas muutumisvõimelist hoiakute ning tajuskeemide süsteemi, mis juhib indiviidi käitumist (Bourdieu 1990: 53). Habituse dünaamika on vaidlusalune teema, kuid siin pole aega seda sügavamalt puudutada. Käesoleva teema seisukohalt on rääkimine ühe indiviidi lõikes habituse muutumisest ajas või ühe habituse asendumisest teisega sisuliselt samaväärsed. Piisab, kui eristame habituse erinevaid seisundeid, nagu habitus (1), habitus (2) jne.

Kirjeldades süsteemi, mille fikseeritud osadeks on vaataja³² ja filmitekst, ning dünaamilisteks osadeks vaataja habitus (mis paigutuks skeemil 1 "vaatajasisese" alla) ning kontekstid (mis hõlmavad nii filmitekstiga seotut kui mitteseotut), saab viimaseid kahte näha tähenduse muutumise võimalike allikatena. Just vajadus kirjeldada vaataja hinnangu muutumist, millest oli juttu eelmises alapeatükis, teeb tarvilikuks habituse mõiste kasutamise. On selgelt eristatavaid juhtumeid (näiteks John Hastingsi näide), kus filmi tähenduse muutumine ajas on seotud vaataja habituse muutumisega.

"Vaatajavälised" tähendused on jagatavad filmitekstiks ja kontekstideks. Lähtudes Girish Shambu hinnanguküsimuse vastustest, mis üldistatult räägivad subjektiivsest retseptsioonist, teen nüüd ka põhieristused kontekstide vahel³³. Kõige üldisemal tasandil paistab olemuslikuna eristus **filmi konteksti** ja **vaatamise (vaataja) konteksti** vahel. **Filmi kontekstiks** on sel juhul kõik filmi ümbritsevad tekstid, mis avavad või modifitseerivad filmiteksti tähendust ning on mingil viisil seotud filmitekstiga. Hea näide, kuidas filmi konteksti muutumine toob kaasa filmiteksti tähenduse muutumise, on Weepingsami juhtum: "Kadunud kiirtee" kontekst täienes aja jooksul mitme teise Lynchi filmi võrra ning muutis oluliselt vaataja hinnangut.

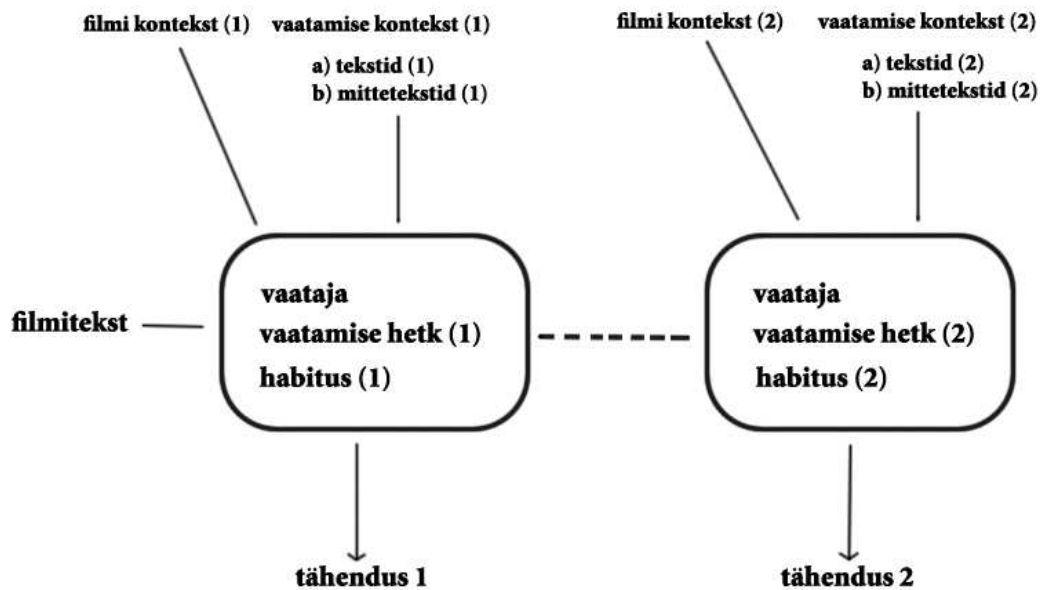
Vaatamise (vaataja) kontekst hõlmab kõike vaatajavälist, mis pole filmitekstiga seotud. Tundub instrumentaalne seda omakorda kaheks jagada: esimese kategooria moodustaksid **filmitekstiga mitteseotud tekstid**. Need on tekstid, mis pole konkreetse filmiga mingites otsestes, inter- või metatekstuaalsetes suhetes, nende seostumine filmiga toimub ainult vaataja subjektiivsuses. Näiteks Dave McDougall kirjeldab, kuidas ta filme vaadates tahes-tahtmatult arvestab representatsiooni-ideoloogiatega. Viimased on sattunud Dave'i retseptsioonikogemust mõjutama ilmselt mingite, võimalik, et tagantjärele raskesti tuvastatavate tekstide kaudu. Teise vaatamise konteksti alakategooria moodustaksid vaatamist ning vaatajaid mõjutavad **mitte-tekstid**, nagu vaataja

³² Võib öelda, et vaataja on jagatud siinkohal habitus(t)eks ja vaatajanimeks. Habitus on dünaamiline komponent, vaatajanimi aga staatiline. Vaatajanimi vajab fikseerimist sellepärast, et oleks võimalik selle taustal kirjeldada habituse dünaamikat. Et asja mitte liiga keeruliseks ajada, räägin töös staatilisest vaatajast ja dünaamilisest habitusest.

³³ Hoidun meelega tekstuaalse ja sotsiaalse konteksti eristusest, sest esiteks võib probleeme tulla "sotsiaalse" määratlusega. Põhimõtteliselt ei saa filmi kontekstist, mille moodustavad küll valdavalt tekstid nagu filmiplakatid ja -arvustused, trailerid, jne, välistada sotsiaalseid tähendusi, mis kanduvad edasi nendesamade tekstide kaudu; teiselt poolt sisaldab vaatamise kontekst elemente, mida võiks liigitada nii "sotsiaalse" kui "tekstuaalse" alla.

psüühilised olekud (meeleolud, nagu viitavad Klaus ja Dave McDougall) või kehalised seisundid (Bob Westali näited uimasusest ja tühjast kõhust). Need on asjaolud, mis võivad olla subjektiivsed, kuid ei kuulu habituse alla, sest on kiiresti mööduvad – habituse mõiste eeldab teatavat püsivust. Mitte-tekstid võivad olla ka jagatud ning ühiskondlikud, näiteks Klaus rääkis üleüldisest meeleolust ja tähtsustas seda, millises seltskonnas filmi vaadatakse.

Üks küsimusi, mis jääb siinkohal lahtiseks ja ootab edaspidist arutlust, on see, kuivõrd vajalik on lahutada filmi vaatamise ja tähenduse kujunemise hetked. Kui neid eristada, siis ei saa rääkida vaatamise ning vaataja kontekstist koos, nagu siinkohal seda teinud olen, vaid peab rääkima vaataja ja vaatamise kontekstist eraldi. Käesolevas tõin esialgse mudelina siiski lihtsama variandi. Esimese skeemi täienduseks visandan ka teise, mis võtab kokku habituse ja kontekstide mõju tähendusele ning kujutab tähenduse muutumise võimalust ajas (skeemil on fikseeritud kaks ajapunkti, aga neid võib olla rohkem).



Skeem 2

Kui kokkuvõtvalt võrrelda filmiblogisid teiste retseptsioonivormidega, seisavad blogide eripära taga kõige rohkem uue meedia tunnused: interaktiivsus ja hüpertekstuaalsus. Internetipõhise metakommunikatsiooni jõud peitub selles, et tekste ja metatekste annab ühendada omavaheliste linkidega, pannes nad vastastikku teineteisele viitama. Omavahel lingitud metatekstdid (nende näiteks on ka filmiblogi foorumis sama teema kohta avaldatud erinevad arvamused) aga pakuvad erinevaid tõlgendusi, luues võrdlusmomendi, murendades "ühe ja ainuõige tõlgenduse" autoriteeti ning julgustades interpreteerijat teemale lähenema subjektiivselt. Subjektiivsusega või kaasneda refleksiivsus: teadlikkus oma positsioonist ja oma subjektiivse retseptsiooni iseäradest.

3. KOKKUVÕTTEKS

Käesoleva töö aluseks oli eeldus, et filmiteooriaid iseloomustab tendents jaguneda kahte üldisesse kategooriasse: tekstikesksete ja vaatajakesksete teooriate alla. Tekstikeskseid võib nimetada ka esteetilisteks ning vaatajakeskseid sotsiaalseteks teooriateks. Selline jaotus tundub filmiteooriate juures olemuslik nii käesoleva töö autori meelest kui ka mitmete teoreetikute (Henderson, Turner, Stam jt) põhjal. Kui esteetilised lähenemised on läbi filmiteooria ajaloo olnud esiplaanil (sest tekst kui objekt on uurijale kergesti liginetav), siis sotsiaalsed teooriad on jäänud tõrjutud rolli. Alles viimaste aastakümnete jooksul, seoses kultuuri-uuringute arenguga, on toimunud pööre nende suunas ning on levinud seisukoht, et sotsiaalsete teooriatega saab seletada ka esteetilist dimensiooni, mitte aga vastupidi.

Siiski on vähe käsitlusi, mis võtaksid kokku vaataja- või ühiskonnakeskseid teooriaid (mis on oma varasemas faasis paratamatult seotud sotsioloogiliste, hilisemas faasis aga kultuuri-uuringuliste arengutega) ja vaataksid neid ühes raamistikus. See motiveeris mind kirjutama käesoleva töö esimest, ülevaatelist osa, mis loodetavasti järjestas mitmeid olulisi momente arengus filmisotsioloogilise mõtte eelsotsioloogilisest faasist kontekstiteadliku kommunikatsioonikäsitluse ja refleksiivse lähenemiseni. Nimetasin vaataja- ehk ühiskonnakeskseid teooriaid kokkuvõtlikult "filmisotsioloogiliseks mõtteks" ennekõike sooviga vältida eristust kino- ja filmisotsioloogia vahel. Oleksin ma huviobjektina määratlenud "kino-" või "filmisotsioloogia", oleks sellega kaasnenud kitsendus, mida ma käesolevas õigeks ei pea. Piiritlesin teemat hoopis vaataja kaudu, käsitledes ülevaates teemasid ennekõike retseptsiooni seisukohalt.

Kahtlus kino- ja filmisotsioloogia üldise eristamisvajaduse suhtes ongi üks tähtsamaid aspekte, mis minu töö esimesest osast lähtus. Kategoorilist eristust tegemast takistab see, et lähenedes filmile kui märgisüsteemile ja uurides selle tähendusi, märkame esteetiliste ja sotsiaalsete tegurite tihedat läbipõimitust ja vastastikmõju.

Minu hinnangul on semiootiline ehk tähendusekeskne lähenemine (näiteks Geertzil või Hallil) lihtne ja elegantne tee ületamaks filmiuuringutes kaua valitsenud

vastuolu esteetilise ja sotsiaalse vahel. Semiootika raamistikus, **märgisüsteemi** katusmõiste all sulavad sotsiaalne ja esteetiline tähendus kokku, ja nende eristamine muutub üksnes kohaliku tähtsusega instrumentaalseks otsuseks, mida võib *ad hoc* teha või tegemata jätta. Sealjuures jääb uurijal alati vabadus rääkida mingi uurimisvälja või objekti juures tähendustest, mis kalduvad esteetilise, ning tähendustest, mis kalduvad sotsiaalse suunas. Ilmselt on konstruktiivsem eristada nende asemel hoopis **tekstuaalset ja kontekstuaalset tähendust**, ja viimase raames, nagu ma leidsin filmiblogisid käsitlevas osas, teha vahet **filmi kontekstil ja vaatamise kontekstil**.

Pean esteetilise ja sotsiaalse dimensiooni ühtesulamist heaks aluseks interdistsiplinaarsusele, mis võib filmiteoorias väljenduda nõ totaalses lähenemises, kus semiootiline hoiak aitab suurendada erinevate meetodite vahelist komplementaarsust. Üht võimalust selleks nägin refleksiivses kirjelduses, mille ühe vormina uurisin filmiblogide tekste. Vaatasin lähemalt, kuidas filmiblogide kirjutajad kirjeldavad oma blogimise motiive ning retseptsioonikogemust. Viimase puhul huvitas mind vaataja subjektiivne hinnang nähtud filmile (mis minu arvates väljendab hästi vaatajas fikseerunud subjektiivset tähendust) ning see, mida blogijad välja tõid oma subjektiivsete hinnangute muutuste kohta.

Filmiblogisid käsitlevas osas leidsin, et filmiblogid on uue, elektroonilise ja interaktiivse meediaga seotud tekstid, mida iseloomustab võrdlemisi suur vabadus väljendusvahendite ja tsensuuri osas. Filmiblogi tekstide sisu varieerub filmimaailma uudistest ja intervjuudest filmiarvustusteni. Just viimase žanri kaudu on filmiblogid oluliselt hakanud mõjutama filmikriitika üldilmet, murendades professionaalse kriitiku autoriteeti ja tähtsustades vaataja subjektiivset hinnangut.

Elektroonilist filmikriitikat ja laiemalt kõiki filmidest kirjutatud metatekste iseloomustab iseäranis tihe seos kontekstiga. Piltlikult öeldes on kontekst hiirekliki kaugusel. See julgustab uut tüüpi, aktiivset filmivaatamist: vaatajal on rohkem võimalusi uurida filmiga seonduvaid üksikasju, lugeda filmitegijate intervjuusid ning tutvuda teiste vaatajate subjektiivsete arvamustega. Mõnevõrra spekulatiivselt võib selles näha ka olukorda, kus vaatajad otsivad teiste subjektiivsustest (ning enda ja teiste subjektiivsuste kõrvutamisest) objektiivsust.

Peamiseks motiiviks filmiblogisid kirjutada on vajadus suhelda, leida mõttekaaslasi ning vastukaja enda mõeldule või kirjutatule, arendades seeläbi ennast. Need motiivid võib kokku võtta kultuurisemiootika jaoks fundamentaalsete tendentsidega: vajadus dialoogiks, kommunikatsiooniks ja autokommunikatsiooniks. Esile tuleb tõsta ka jagamise soovi. Osutub, et blogimine võib toimida ka kompensatsioonimehhanismina, mis aitab üle saada isiklikest, peamiselt eneseväljenduse ning identiteediga seotud probleemidest.

Filmiblogid retseptsiooni kajastajatena pakuvad oodatust vähem autoetnograafilist materjali: blogijatel näib sageli olevat eesmärgiks matkida traditsioonilisi filmist kirjutamise žanre; enda subjektiivset, vaatamise või tähenduse kujunemise hetke puudutatakse vähe. Kui viidatakse kontekstile, siis pigem filmi, mitte vaatamise kontekstile. Viimast aitasid käesolevas töös käsitleda ennekõike Girish Shambu küsitlused.

Blogide põhjal retseptsiooni iseärade uurimisel tuleb olla enesekriitiline ennekõike seetõttu, et blogide põhjal saame filmiretseptsiooni kirjeldada kindlalt piiritletud vaatajaskonna – filmihuviliste, täpsemalt blogijate lõikes. Seega ootaks käesoleva töö jätkamisel kohe arutlust küsimus, millistest retseptsiooni või tähenduse kujunemisega seotud teguritest rääkides saame filmiblogijate refleksiivsetest tekstidest tuletatud seaduspärasid üldistada mitteblogijatele, inimestele, kes esindavad mingit muud vaatamiskultuuri ega pole näiteks filmi tähenduse suhtes nii aktiivsed kui filmiblogijad. Kaudselt haakub see küsimus ka probleemiga, kus tuleks eristada piiri filmi- ja muu massimeedia mõjude vahel.

Filmiblogide tähtsus ja tähenduslikkus avaldub minu hinnangul kõige rohkem kahes aspektis: esiteks on nad hüpertekstina seotud suurema tervikuga, võimaldades kontekstiteadlikku lugemist. Teiseks võib juba ühe filmiblogi tasandil moodustuda mitmehäälne ja dünaamiline foorum, mida saab jõuliselt rakendada konkreetsete teemade üle arutlemiseks või küsimustele vastuste otsimiseks, ilma et osalejaid kammitseksid suured ajalised või ruumilised kitsendused.

4. KIRJANDUS

Adorno, Theodor (1981/1982). Transparencies on Film, *New German Critique*, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, (Autumn, 1981 - Winter, 1982), 199-205

Barnett, Lisa A., Allen, Michael Patrick (2000). Social Class, Cultural Repertoires, and Popular Culture: The Case of Film. *Sociological Forum*, Vol. 15, No. 1

Benjamin, Walter (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction
Kättesaadav: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>
– 13.04.2008

Black, Gregory D. (2002). "Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940". via Ross, Steven J, edited by (2002). *Movies and American Society*. Malden: Blackwell

Blumer, Herbert (1933). *Movies and Conduct: A Payne Fund Study* Kättesaadav: http://www.brocku.ca/MeadProject/Blumer/1933/Blumer_1933_toc.html - 2008.03.29

Casetti, Francesco (2005). *Les Theories du Cinéma depuis 1945*, Paris: Nathan

Chalmers, Alan (1998). Mis asi on see, mida nimetatakse teaduseks? Tartu: Ilmamaa

Cornejo, Carlos (2005). The Locus of Subjectivity in Cultural Studies. *Culture & Psychology*, Vol. 13 (2): 243-256

Fetveit, Arild (2001). Anti-essentialism and Reception Studies. In *Defence of the Text*. *International Journal of Cultural Studies* 4(2)

Gannon, Susanne (2006). The (Im)Possibilities of Writing the Self-Writing: French Poststructural Theory and Autoethnography *Critical Methodologies*, 2006; 6; 474

Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books

Geertz Clifford (2003). *Omakandi tarkus*. Tallinn: Varrak

Hall, Stuart (1993). *Encoding/Decoding*. via During, Simon, ed. by. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge

Henderson, Brian (1971). Two Types of Film Theory. *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 3, (Spring, 1971)

Hennoste, Tiit (1993). Hüpped modernismi poole. *Vikerkaar* nr. 10

Jacobs, Mark D; Spillman, Lynn (2005). Cultural Sociology at the Crossroads of the Discipline. *Poetics* 33, 1-14

Jarvie, Ian (1970). *Movies and Society*. New York : Basic Books

- Kenway, Jane; McLeod, Julie (2004). Bourdieu's Reflexive Sociology and 'Spaces of Points of View': Whose Reflexivity, Which Perspective? *British Journal of Sociology of Education*, Vol. 25, No. 4
- Kracauer, Siegfried (1966). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. Princeton: Princeton University Press
- Lewis, Jeff (2002). *Cultural Studies: The Basics*. London: SAGE Publications
- Lotman, Juri (2005). *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak
- Lowry, Edward (1985). *The Filmology Movement and Film Study in France*. Michigan: UMI Research Press,
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press
- Metz, Christian (1991). *Film Language. A Semiotics of Cinema*. University of Chicago
- Oja, Martin (2005). *Sissevaateid Jim Jarmuschi autoripoeetikasse. Karakteri ja keskkonna suhe kui domineeriv vastandus Jarmuschi filmides*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool
- Ortner, Sherry B. (2005). Subjectivity and Cultural Critique. *Anthropological Theory*, Vol. 5 (1), 31-52
- Peck, Janice (2001). Itinerary of a Thought: Stuart Hall, Cultural Studies, and the Unresolved Problem of the Relation of Culture to "Not Culture" *Cultural Critique* - 48, Spring 2001
- Plantinga, Carl; Smith, Greg M, edited by (1999). *Passionate Views. Film, Cognition, Emotion*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Richardson, Will (2003). Web Logs in the English Classroom. *The English Journal*, Vol. 93, No. 1, Talking Literature, (Sep. 2003)
- Robbins, Derek (2007). Sociology as Reflexive Science: On Bourdieu's Project. *Theory, Culture & Society*, 2007; 24; 77
- Ross, Steven J., edited by (2002). *Movies and American Society*. Malden: Blackwell
- Ryle, Gilbert (1968). The Thinking of Thoughts: What is "*Le Penseur*" Doing? Reprinted from 'University Lectures', no. 18, 1968, by permission of the University of Saskatchewan. Kättesaadav: http://lucy.ukc.ac.uk/CSACSA/Vol14/Papers/ryle_1.html - 16.04.2008
- Savage, Mike; Burrows, Roger (2007). *The Coming Crisis of Empirical Sociology*. *Sociology* 2007; 41; SAGE Publications
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (2002). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London, New York: Routledge
- Tulving, Endel (2002). *Mälu*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- Turner, Graeme (1993). *Film as Social Practice*. London and New York: Routledge

Waldman, Diane (1977). Critical Theory and Film: Adorno and "The Culture Industry" Revisited. New German Critique, No. 12, (Autumn, 1977)

Wollen, Peter (1998). Signs and Meaning in the Cinema. Expanded edition. London: British Film Institute

FILMIBLOGID:

The Independent Eye. <http://www.ifc.com/film/indie-eye> (kollektiivne blogi)

Nitesh. <http://windsfromtheeast.blogspot.com>

Girish Shambu. <http://www.girishshambu.com/blog/>

Michael Guillen. <http://theeveningclass.blogspot.com>

Marilyn Ferdinand, Roderick Heath. <http://www.ferdyonfilms.com>

Sarcastig. <http://sarcastig.wordpress.com>

Tucker. <http://pilgrimakimbo.blogspot.com>

Darren Hughes. <http://filmofthemothclub.blogspot.com> (kollektiivne blogi)

Ryland Walker Knight. <http://mattzollerseitz.blogspot.com> - (kollektiivne blogi)

Kimberly Lindbergs aka Cinebeats. <http://cinebeats.blogsome.com>,

<http://www.cinebeats.com>

Paul C. <http://opalfilms.blogspot.com>

Campaspe. <http://selfstyledsiren.blogspot.com>

Brian. <http://monthlyfilmlog.blogspot.com>

David Bordwell. <http://www.davidbordwell.net/blog>

Ed Howard. <http://seul-le-cinema.blogspot.com>

Michael Kerpan. <http://rozmon.blogspot.com>

- kõik 28.04.2008

Jim Emerson. <http://blogs.suntimes.com/scanners>

Matt Zoller Seitz. <http://housecrit.blogspot.com>, <http://mattzollerseitz.blogspot.com>

GreenCine Daily. <http://daily.greencine.com>

Karina Longworth. <http://blog.spout.com>

Ray Young aka Flickhead. <http://flickhead.blogspot.com/>

Alliance of Women Film Journalists. <http://awfj.org/> (kollektiivne blogi)

Chicago Reader On Film. <http://blogs.chicagoreader.com/film> (kollektiivne blogi)

Guardian Unlimited Film. <http://blogs.guardian.co.uk/film> - (kollektiivne blogi)

Lost in the Frame: K. Silem Mohammad's Film Notes. <http://lostintheframe.blogspot.com>

Ralf. <http://fletchujafilmid.blogspot.com/>

- kõik 29.04.2008

Bruno, J2nku, Shin, Sander. <http://13-street.blogspot.com> (kollektiivne blogi)

- 30.04.2008

5. SUMMARY: FILM BLOGS ON THE BACKGROUND OF THE VIEWER-ORIENTED FILM THEORIES

The premise of my work lied in the overall and seemingly natural distinction in film theories: the tendence of orientating themselves toward film as a text, or, film as a process where the viewer must be studied in order to understand film. These different courses could be called esthetic and social as well. This distinction seems essential by me, and could be derived also from the works of Henderson, Turner, Stam etc.

If esthetical discussions have prevailed during the course of film theory, social ones have been rather neglected until the recent developments under cultural studies. The reason, in my opinion, is simple. By the point of view of researcher, the text is objectively more open and accessible than viewer, and all the more, the multiplicity of viewers. Now the Cultural Studies have reversed the understanding: the social or the meaning-centered theories can be seen as capable of explaining the esthetic phenomena, but not vice versa.

There are few works which treat this viewer- or sociocentric view – grounded in sociology in its earlier developments, and being supported by cultural studies later – as a whole. This was the premier motivation of mine to write the first part of my work. It is mostly an introductory overview which begins at the so-called pre-sociological era, where the assumptions of influences of films on the spectators were not grounded on serious theories nor even empirical research. Then I tackle the Payne Fund studies as the first organized research program in this field; take notice of Kracauer and his theory about connections between nation's mentality and film content; give an overview of filmology movement and the establishment of academic film studies by the filmologists. Then I make a stop at Jarvie's attempt to describe the sociology of cinema, see what Adorno has to say about reception, stop at Stuart Hall's essay "Encoding/Decoding" and Clifford Geertz's thick description. I finish my overview with Graeme Turner's "Film as a Social Practice" which basically seems to transcend the gap between esthetic and social dimensions.

The conclusions derived from my overview see the esthetic and social dimensions rather interweaved and even fused in the light of meaning-centered approaches, esp. semiotics. Speaking of sign systems, there is more likely to distinct textual and contextual dimensions or meanings. As speaking of meanings which are coined by the context, I came around to see the main distinction between the context of film and the context of watching (also can be said, viewer, or the moment of watching) while researching film blogs in the second part of my work.

In the second part dedicated to film blogs, I looked at the blog texts as reflexive descriptions about film reception. The theoretical framework of my approach contained the notions of autoethnography and subjectivity, too. I took interest in how bloggers describe the motives of the blogging about film, and, more importantly, what is behind their subjective evaluation of films. In a sense, the subjective evaluation of specific film is the indication of subjective meanings, created in the interaction between of that film text, the viewer and the contexts. In that aspect, the film blog of Girish Shambu was of a great help to my research. In Shambu's blog there were a poll about the same topic with several insightful answers which I took as reflexive descriptions for my research.

In general, as I realized, the film blogs could be described in the framework of Manovich's concept of new media. The characteristics of a blog contain usually a high level of expressing freedom, and most importantly, the interactivity. This comes through the properties of hypertext. One blog is usually the part of larger text corpus or even bloggers' community. The content of film blog is diverse: it can be enhanced by different medias: pictures, video clips or even audio files. As any hypertext, the blog can be quickly searched for the topic in mind, and in some blogs, the content information can be organized by different principles. Maybe the most important of the formal properties of a blog is its linkability. It means that context of the topic can be linked with the main story. As a saying goes, the context in the internet era is always a mouse-click away. This applies to the film watching too: there is possible for the viewer to log in and search for contextual information about the film he or she is watching.

There can be seen how film blogs have influenced the film criticism in the last years, subverting the power of institutional critics and opening the way for a multiplicity of opinions, as well as giving rise to subjective meanings. At the same time, there is yet

one interesting manifestation: people using film blogs for discussions about movies and looking for "other" opinions to readjust their owns. Seemingly they are out there on the quest for some objectivity, though it comes through others' subjectivities.

Speaking about the reasons why people keep film blogs, there is a need for communication and autocommunication at the first place. Bloggers value this possibility to find other people with same interests, to express themselves and get knowledge and writing practice during the course of blogging. There is one common line, which suggests blogging as a therapy: quite a lot of bloggers confessed that some crisis in their personal life forced them to turn to some new activities, and blogging about films was quite rewarding to them.

Film blogs as reflexive texts about reception contain less autoethnographic material than I expected. There is a tendency to imitate traditional film criticism genres in film blogs. Actually the moment of watching the film or the subjectivity of the writer is little expanded upon. If bloggers refer to context, they refer mostly to the context of films (the other criticism pieces, the information about the actors or directors etc), not to the context of watching (the personal mood or the texts not intertextually connected with the film, but still having occasional influence on the interpretation).

There are some problems we must deal with while researching viewers by the means of their blogs. There must be a caution kept considering generalizations we can make from the film bloggers and apply these to the viewers in general. We must consider the bloggers having special characteristics like interest in films, relatively good skills in writing etc. The next step would be to determine, which kind of characteristics lead us to more generic outcomes, and which ones speak only for the restricted occasions.

Olen oma magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Martin Oja

Kuupäev: 24.05.2008