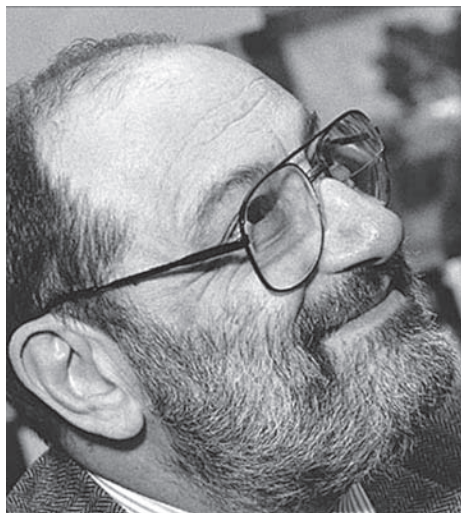


MÕNED TÕESTUSED: KINO JA NÜÜDISAEGNE MAALIKUNST I

UMBERTO ECO



Umberto Eco 1995. aastal.

Umberto Eco (sünd. 1932) üle 400-leheküljeline teos „**Puuduv struktuur**“ (La struttura assente) ilmus täies mahus esmakordselt 1968. aastal. Raamatu esialgne ja lühem versioon oli mõeldud üliõpilastele ning sisaldas 1967. aastal Firenze ülikooli arhitektuuriosakonnas peetud loengute konsepte. Loengumaterjalidest moodustus raamatu hilisema täisversiooni kolm esimest peatükki: kommunikatsiooni toimumise mehhanisme vaatlev „**Signaal ja tähendus**“ (Il segnale e il senso); visuaalseid koodu uuriv „**Diskreetne pilk**“ (Lo sguardo discreto) ning arhitektuuri semiootilisust käsitlev „**Funktsioon ja märk**“ (La funzione e il segno). Juurde tuli raamatu pealkirja kandev ning korduvalt uuendatud peatükk „**Puuduv struktuur**“ (La struttura assente), mis sisaldab filosoofilisi arutlusi strukturalismi üle, ning märgiuurimise võimalusi kajastav „**Semioloogiline piir**“ (La frontiera semiologica).

Eco teose läbivaks teemaks on kood ning selle struktuur. Kuidas kommuniqueeruvad erinevad koodid, võttes aluseks, et igas kultuurifenomenis toimub kommunikatsioon? Kas semiootiline analüüs on üldsegi põhjendatud? Sellistele küsimustele püüab Eco leida vastuseid, lahates visuaalset koodi, millele suur osa raamatust pühendubki, – peatükid „**Diskreetne pilk**“, „**Funktsioon ja märk**“ – meremärgid ja film, maal, arhitektuur ja disain jne. Tegu on ainesega, mis võimaldab katsetada semiootilist analüüsi pealtnäha loomulike ja spontaansete koodide juures, nagu lihtne joonistus hobusest või ükskõik milline kuulus maaliteos, ning tuvastada nende „kommunikatsioonivõime“.

Peatükis „**Diskreetne pilk**“, millest on pärit ka käesolev tõlge, keskendub Eco visuaalse koodi lahtiharutamisele. Seejuures olgu mainitud, et sõna „diskreetne“ ei viita antud kontekstis mitte teatud iseloomuomadusele, vaid mittepidevale, eraldatule, seega erinevate üksuste „nägemisele“ koodis. Seoses sellega seab Eco kahtluse alla müüdi, mille kohaselt on igal keelel sarnaselt verbaalkeelele kahekordne artikuleeritus, mille põhjal on süntaksis võimalik eristada foneeme – väiksemaid tähenduseta üksusi, ning moneeme – minimaalseid tähendusega üksusi. Eco asub tõestama, et eksisteerib kood, millel on kas suurem või väiksem artikuleeritus, tehes ettepaneku nimetada keeleks vankumatu kahekordse liigendusega verbaalkeele koodi ning koodiks teisi märgisüsteeme.

Üks visuaalne kood kuulub seega mitmeartikuleeritusega koodide hulka. Selle liigenduslikud üksused, millega Eco opereerib ka kinematograafilise koodi juures on seem kui lausetarind, mis kuulub mingi äratuntava

kujutise või pildi (hobune) juurde. Seemi võib nimetada ka ikooniliseks märgiks või ikooniliseks seemiks, sest igasugune kujutis kannab endaga kaasas süntagmat („see siin on üks hobune“), luues pildile sel moel konteksti. Seemist väiksem tähendust omav üksus on märk, mida ei tohi eelmisega segi ajada. Märk võtab osa seemi moodustamisest ning saab tähenduse alles paigutatuna seemi. Selleks võib olla kellegi sõrm või silmad. Märk moodustub omakorda figuuridest, seemi ehk ikoonilise märgi väiksematest diferentsiaalosakestest, millel puudub tähendus. Selleks võib olla näiteks mingi suvaline joon kujutisest. Vastavalt nende elementide esinemisele võib rääkida ühe, kahe, kolme artikulatsiooniga või siis üldse ilma artikulationita koodist nagu valget värvi kepp, mida pimedad kasutavad. Viimane on ise ikooniline märk ehk seem, mis lausub „olen pime“ ning millel puuduvad väikseimad liigendused.

Nagu näha võib kood kommunikeeruda ka ainult seemi tasandil, jaotamata seda märkideks ja figuurideks. Seem toimib sel juhul püsiomadusena, mille põhjal võib koodi ära tunda. Samamoodi võib kood kasutada ka ainult figuure, näiteks laevalippude süsteem, mis kasutab tähenduse loomiseks lippude erinevaid asendeid, kuid tulemuseks on seem „vajame arstiabi“. Aga ikooniline seem toimib

ikkagi ainult idiolektina, sest sellest arusaamiseks kasutame Eco järgi ka „Kinematograafilises koodis“ viidatud analüütilisemaid koodi, mis põhinevad tihti tajul ning tänu millele toimubki märgi lugemine. Selline on näiteks äratundmiskood, mis, nagu nimetuski ütleb, võimaldab meil objekte ära tunda ja neid mäletada (helikopteri tiivikuid ei aja me ilmselt kunagi mõne muu asjaga segamini), või tajukood, mis tekitab meie peas tajumodeli mingist objektist. Ikoonilisel

märgil on ühiseid omadusi just objekti tajumodeliga, mitte objekti endaga.

P e a t ü k k
„Diskreetne pilk“, millest on võetud „Kinematograafilise koodi ja nüüdisaegse maalikunsti“ alapeatükk, tekitas omal ajal palju diskussioone, eriti filmitheoreetikute hulgas. Moodustades küll väikese osa sellest paksust ja targast raamatust, on samas just filmi puudutav kirjutis maailmas kõige enam tõlgitud. Siin analüüsib Eco eelnevalt vaadeldud nähtusi koodide maailmas

juba konkreetses kontekstis, filmimaailmas.

KÜLLI MARISTE



I. Kinematograafiline kood

I. 1. Filmikommunikatsioon on just see, mis võimaldab meil mõningate eelmises peatükis tehtud oletuste toesust tõhusamalt kontrollida. Iseäranis tuleb arvesse võtta järgmisi punkte:

1) keeleväline kommunikatsiooni kood ei pea tingimata põhinema keelelisel mudelil (siinkohal kukuvad läbi paljud kinokeele kontseptsioonid);

2) kood moodustub kommunikatsiooni konventsioonide teatud makro- või mikrotasandil valitud püsiomaduste süstematiseeringust. Püsiomaduste kõige analüütilisemad momendid, peenliigendused, ei kuulu tingimata selle koodi juurde, vaid neid võib seletada mingi allkoodi abil.

I. 2. Filmikood ei ole sama, mis kinematograafiline kood. Viimane kodifitseerib kinoaparatuuri vahendusel taastoodevat reaalsust, samal ajal kui esimene kodifitseerib kommunikatsiooni teatud jutustamisreeglite tasandil. Kahtlemata toetub esimene teisele, nii nagu retoorilis-stilistiline kood keelekoodile. Eristada aga tuleks kahte momenti – kinematograafilist osundust filmilisest konnotatsioonist. Kinematograafiline osundus on peale kino omame ka televisioonile ning Pasolini on soovitanud nimetada kõik selletaolised kommunikatsioonivormid pigem „audiovisuaalseteks“ kui kinematograafilisteks vormideks. Selline kommentaar oleks aktsepteeritav juhul, kui meil ei oleks tegu keeruka kommunikatsiooninähtusega, mis hõlmab nii verbaalset, helilist kui ka ikoonilist teadet. Isegi kui sõnalised ja helilised teated määravad teineteisega täielikult ühinedes ikooniliste faktide osundava ning konnotatiivse väärtuse (olles ise neist ühtaegu mõjutatud), toetuvad need teated siiski endale omastele ja sõltumatutele koodidele, mida võib määratleda muudel juhtudel (lihtsamalt

öeldes, kui filmis tegelane kõneleb inglise keeles, siis see, mida ta ütleb, on vähemalt osunduslikult reguleeritud inglise keele koodiga). Seevastu ikooniline teade, mis esineb *ajas esitatud ikoonile* (või siis liikuvale ikoonile) iseloomulikus vormis, omandab erilised tunnused, mida tuleb juba eraldi käsitleda.

Lisaks filmi stiili, retoorika ning suure süntagma koodilisuse uurimisele tuleb piirduda siiski mõningate märkustega kinematograafilise koodi võimalike liigenduste kohta. Teiste sõnadega, oletatava kinematograafilise „keele“ analüüsimiseks pakutakse järgnevalt välja vaid mõned vahendid, *justkui oleks* kinematograafia andnud meile tänaseni vaid *L'arrivée du train à la gare'* ja *L'arroseur arrosé* [või nagu piisaks keelesüsteemi formuleerimise võimaluste esialgseks uurimiseks kõigest Capua kaardist (la Carta Capuana, 960. aastast pärinev esimene piiritülisid käsitlev ametlik dokument vulgaaritaalia keeles – *Tlk*)].

Edasiste vaatluste juures on kasulik lähtuda kahest panusest kinosemiootikasse, mille autorid on Christian Metz ning P. P. Pasolini.¹

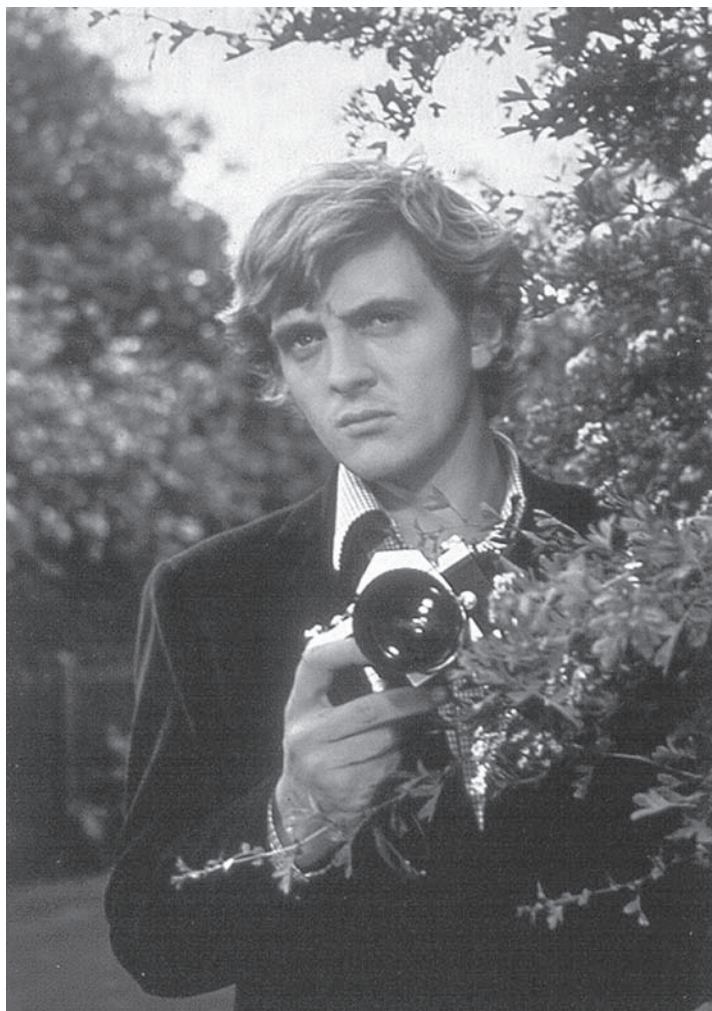
I. 3. Analüüsides filmi semiootilise uurimise võimalusi, toob Metz välja *primum*'i olemasolu, mida ei ole võimalik analüüsida ega taandada diskreetseteks osadeks, mis selle oma artikuleerituses moodustaksid. See „primum“ on *kuju-tis*, reaalsuse teatud *analoo*, mida ei saa taandada „keele“ konventsioonidele. Viimane on põhjus, miks peaks kinosemiootika olema kõne semiootika, mis ei kannu õlul „keele“ raskust, ning teatud *tüüpi kõnede* semiootika, seega suurte süntagmaatiliste üksuste semiootika, mille kombinatsioon loobki filmidiskursuse. Pasolini arvab aga seevastu, et kinokeele loomine on võimalik, ning kinnitab sellest johtuvalt, et omamaks keelelist täisväärtuslikkust ei ole kinokeele puhul vajalik kahekordne liigendus, mi-

da keeleteadlased inimkeelele omistavad. Ent otsides kinokeele liigenduslike üksusi, peatub Pasolini „reaalsuse“ vaieldava mõiste juures, mille järgi oleksid kinematograafilise diskursuse (audiovisuaalse keele) esmased elemendid esemed, mida filmikaamera nende täies ulatuses justkui kommunikatsioonide-eelse reaalsuse meieni toob. Õigemini räägib Pasolini võimalikust „reaalsuse semiootikast“ ja kinost kui *inimtegevusele omase keele* peegeldavast produktsioonist.

I. 4. Mis aga puutub kujutise mõistesse kui reaalsuse *análogon*'isse, siis on käes-

oleva peatüki esimeses osas esitatud käsitlus seda arusaama juba muutnud. Arusaam ise on metodoloogiliselt kasulik juhul, kui suurte süntagmaatiliste seoste uurimisel tahetakse lähtuda kujutise analüüsimata plokist (nagu teeb seda Metz). Ent selline arusaam võib kujuneda ohtlikuks siis, kui otsides kujutise konventsionaalsuse juuri, hoitakse ära tagasipöördumine. Kõik, mis on öeldud ikooniliste märkide ning seemide kohta, peaks kehtima ka kinematograafilise kujutise puhul.

Metz² ise on pakkunud välja kahe võimaluse integratsiooni: eksisteerivad koodid, mida me kutsume *antropoloogi-*



„Blowup“, 1966.
Režissöör
Michelangelo
Antonioni.
David Hemmings
(Thomas).

lis-kultuurilisteks koodideks, mis omandatakse alates sünnihetkest edasiste teadmiste-oskustega. Selline on näiteks tajukood, äratundmiskood ning ikoonilised koodid koos vastavate kogemuse graafilise transkriptsiooni reeglitega. Eksisteerivad ka koodid, mis on tehniliselt keerulisemad ja spetsialiseeritumad, nagu need, mis juhivad kujutiste kombinatsioone (ikonograafilised koodid, kadreerimise grammatikad, monteerimise reeglid, narratiivsete funktsioonide koodid) ning mis omandatakse ainult teatud juhtudel. Viimastega tegeleb filmidiskursuse semiootika (mis on vastand ning täiendus võimalikule kinematograafilise „keele“ semiootikale).

Selline jaotus võib olla produktiivne. Kuid oluline oleks jälgida, kui tihti kaks koodiplokki teineteist mõjutavad ja tingivad sel moel, et ühe uurimine ei oleks lahutatud teise uurimisest.

Näiteks Antonioni filmis *Blow Up* märkab fotograaf, kes on teinud pargis hulganisti ülesvõtteid ning pöördunud tagasi stuudiosse, järjestikustel suurendustel puu taga selili lamavat inimfiguuri – tegu on surnud mehega, kelle tapnud revolvriga relvastatud käsi paisatab teise suurenduse peal heki lehestiku vahelt.

Ent selline narratiivi element (mis filmis ning selle kohta käivas kriitikas omandab tähtsuse seoses viitega reaalsusele ja fotoobjektiivi halastamatule kõikenägemisele) toimib ainult siis, kui ikooniline kood mõjub interaktsioonis narratiivi funktsioonide koodiga. Tõepoolest, kui fotosuurendust näidatakse kellelegi, kes ei ole filmi näinud ega tea selle sisu, oleksid need spetsiifilised denotatsioonid nagu ebamäärased laigud, mis viitavad lamavale mehele ja revolvril hoidvale käele, raskesti äratuntavad. Tähistatavad „laip“ ja „revolvriga relvastatud käsi“ omistuvad tähistaja vormile ainult, osaledes narratiivi arengus, mis teadmatuse suurenedes paneb vaa-

taja (ja ka filmi peategelase) *nägema neid asju*. Kontekst toimib idiolektina, mis annab teatud koodiväärtused märkidele, mis vastasel juhul võiksid avalduda lihtsalt mürana.

I. 5. Senised tähelepanekud peaksid ühtlasi likvideerima ka Pasolini arusaama kinost kui reaalsuse semiootikast ning veendumuse, et kinematograafilise keele esmased märgid on ekraanil kujutatud reaalsed esemed (nüüd me juba teame, et tegu on lihtsameelse veendumusega, mis satub vastuollu semiootika põhiotstarbega, milleks on loodusliku reaalsuse taandamine kultuurinähtusteks, mitte kultuurinähtuste taandamine loodusnähtusteks). Kuid Pasolini jutus on ka mõningaid arutelu vääriivaid mõtteid, kuna nende kriitikast võivad välja kasvada kasulikud tähelepanekud.

Väide, et tegevus on keel, on semiootilisest aspektist huvitav, kuid Pasolini kasutab terminit „tegevus“ kahes eri tähenduses. Kui ta ütleb, et eeljaloolise inimese kommunikatsioonijäänused on reaalsuse mugandumised, mis on lades-tunud sooritatud tegevuste kaudu, peab ta silmas tegevust kui füüsilist *protsessi*, mis on pannud aluse märk-esemetele, mida me just sellistena tunnemegi, aga mitte selle tõttu, et tegu on tegevustega (isegi, kui neis võib ära tunda tegevuse jälgi nagu igas kommunikatsiooniaktis). Need on samad märgid, millest räägib Lévi-Strauss, kui tõlgendab ühe ühiskonna tööriistu kommunikatsioonisüsteemi elementidena, mis üldkokkuvõttes ongi kultuur. Sellisel kommunikatsioonitüübil ei ole aga mingit pistmist *tegevuse kui tähendusliku žestiga*, mis aga Pasolinit kinokeele juures just huvitab. Jõudes nüüd tegevuse teise tähenduse juurde – ma liigutan silmi, tõstan käe, hoian oma keha, naeran, tantsin, kaklen –, näeme, et kõik need žestid on ühtmoodi kommunikatsiooniaktid, mille

kaudu ma ütlen midagi teistele või mille kaudu saavad teised minust midagi teada.

Kuid selline žestikuleerimine ei ole „loodus“ (niisiis ka mitte „reaalsus“, looduse, irratsionaalsuse ja eel-kultuuri mõistes) – see on hoopiski konventsioon ja kultuur. Kuid on tõsi, et tegevuse keele jaoks on oma semiootika juba olemas, *kineesika*³. Kuigi tegu on loomisel oleva distsipliiniga, mille pidepunktid ulatuvad tagasi *proseemikasse* (teadus, mis uurib rääkijatevahelise kauguse tähendust), püüab kineesika kodifitseerida inimžeste kui süsteemis korrastatavaid tähenduslikke üksusi. Pittengeri ja Lee Smithi järgi „ei ole keha žestid ja liigutused instinktiivsed, vaid omandatava käitumismalli süsteemid, mis erinevad kultuuride kaupa märkimisväärselt“ (väide, mida peaksid hästi tundma need, kes on lugenud Maussi suurepärasest kirjutist kehatehnikatest). Juba Ray Bird-

whistell töötas välja žestikulaarse liikumise konventsionaalse notatsiooni süsteemi, eristades koodid vastavalt läbi viidud uurimusele ning määrates kindlaks isegi mõiste *kine* kui liikumise kõige väiksema diferentsiaalosakese. Samas määras Birdwhistell konmutatsiooni katsete kaudu kindlaks ka suuremate semantiliste üksuste olemasolu, milles kahe või enama *kine* kombinatsioon annab ühe tähistatava, *kinemorfi*. Lihtsamalt öeldes on *kine* figuur, samal ajal kui kinemorf võib olla *märk* või *seem*.

Siit paistab selgesti välja võimalik täpsem *kineesika süntaks*, mis paljastab suured kodifitseeritavad süntagmaatilised üksused. Ent siinkohal pakub meile huvi ainult üks: ka seal, kus me arvasime olevat spontaansuse, eksisteerib kultuur, konventsioon, süsteem, kood ja seega ideoloogia. Ka siin võidutseb semiootika endale omasel moel, tõlkides looduse ühiskonna ning kultuuri keel-

„Blowup“. David Hemmings (Thomas), taamal Vanessa Redgrave (Jane).



de. Ja kui prosemika on võimeline uurima konventsionaalseid ja tähenduslikke suhteid, mis reguleerivad kahe vestleja omavahelist kaugust, suudluse mehaanika iseärasust või kauguse määra, mis teeb tervitusest pigem jumalaga jätu kui jällenägemisesoovi, siis on kogu tegevuse maailm, mida kinokunst ümber kujundab, *juba märkide maailm*.

Kinosemiotika ei saa olla ainult loomuliku spontaansuse transkriptsiooni teooria. Kinosemiotika toetub kineesikale, uurib selle ikoonilise transkriptsiooni võimalusi ning teeb kindlaks, mil määral kinole omane stiliseeritud žestikulaarsus olemasolevaid kineesika koodide muutes algkoodid ikkagi muutmata jätab. Tummfilmil oli ilmselgesti vaja rõhutada normaalseid kinemorfe, Antonioni filmid seevastu tunduvad nende intensiivsust vähendavat. Mõlemal juhul mõjutab kunstlik kineesika tänu stiililistele nõuetele kinematograafilise teate saava grupi harjumusi, muutes grupi kineesikakoode. See on kinosemiotika huvipakkuvamaid teemasid, samavõrd huvitav nagu kinemorfide transformatsiooni ja kommutatsiooni uurimine. Igal juhul asume me juba koodide sfääris ning film ei tundu meile enam reaalsuse imelise reproduktsioonina, vaid keele-na, mis räägib üht teist olemasolevat keelt, mis mõlemad seejuures mõjutavad teineteist oma konventsioonide süsteemidega.

Seega on nüüdseks selge, et semiootilise uurimuse võimalus on tugevalt seotud žestikulaarsete üksustega, mis näisid esialgu olevat kinematograafilise kommunikatsiooni mitteamalüüsitavad elemendid.

I. 6. Pasolini kinnitab, et kinokeelel on olemas oma kahekordne liigendus, seda ka juhul, kui liigendus ei vasta keele omale, ning pakub selles osas välja mõned mõisted:

a) kinematograafilise keele väikseimad

üksused on mitmesugused reaalsed objektid, mis moodustavad ühe kaadri;

b) neid väikseimaid üksusi, reaalsuse vorme, kutsutakse analoogselt *foneemidega kineemideks*;

c) kineemid moodustavad suurema üksuse, kaadri, mis vastab verbaalkeele *moneemile*.

Neid väiteid tuleks pisut korrigeerida, seega:

a1) mitmesugused reaalsed objektid, mis moodustavad kaadri, on need, mida me juba eespool nimetasime ikoonilisteks seemideks. Me nägime, et tegu ei ole reaalsete asjadega, millel on tähendus kohe olemas, vaid konventsionaliseerumise tulemustega. Kui me tunne-me ära mingi eseme, anname sellele tähistajale, toetudes ikoonilistele koodidele, tähistatava. Andes oletatavale reaalsele esemele tähistaja rolli, ei tee Pasolini selget vahet märgi, tähistaja, tähistatava ning referendi vahel, ja kui on miski, mida semiootika ei aktsepteeri, siis on see juhtum, kui referent asendatakse tähistatavaga;

b2) siiski ei saa neid väikseimaid üksusi võrrelda foneemidega. Foneemide *moodusta lahtivõetud tähistatava hulka*. Seevastu Pasolini kineemid (mitmesuguste äratuntavate esemete kujutised) on liiksaks veel tähistatava osad;

c3) kaader kui kõige suurem üksus ei vasta moneemile, vaid pigem tekstitarindile ning on seega *seem*.

Olles selgitanud eelnevaid punkte, võiks illusioon kinematograafilisest kujutisest kui reaalsust peegeldavast reproduktsioonist näida hävinud, kui sellega ei kaasneks praktikas suurt ebakindlust ning kui süvendatud semiootiline uurimus ei seletaks meile lahti selle sügavamaid kommunikatiivseid põhjusi – kino evib *kolme liigendusega koodi*.

I. 7. Kas on võimalik, et eksisteerib rohkem kui kahe liigendusega koodi? Vaatame, milline on ökonoomsusprintsip,



„Blowup“.
Vanessa
Redgrave
(Jane).

mis juhib ühe keele kahe liigenduse kasutamist? Selleks on võime omada väga suurt hulka omavahel kombineeritavaid *märke*, mille moodustamiseks kasutatakse vähest ühikute, *figuuride* hulka, mis kombineeruvad erinevateks tähistatavateks üksusteks. Figuurid ei kannu eraldi seisvatena mingisugust tähendust ning neil on ainult diferentsiaalne väärtus.

Mis mõtet oleks siis otsida kolmandat liigendust? See oleks kasulik juhul, kui märkide kombinatsioonist oleks võimalik tuletada teatud *hüpertähistatavat* (analoogne termin hüperruumiga tähistamiseks miskit, mida ei saa kirjeldada Eukleidese geomeetria terminitega), mida ei saada kombineerides märki märgiga. Tegu on tähistatavaga, kus selle moodustavad märgid ei ilmu tähistatava osakestena, vaid omavad selle suhtes samasugust funktsiooni nagu figuurid märkide suhtes. Niisiis sisaldab kolme liigendusega kood järgmisi elemente: *figuurid*, mis moodustavad *märke*, kuid ei ole osa nende tähendusest; *märgid*,

mis moodustavad võimalikke *süntagmasid*; „X“ elemendid, mis sünnivad märkide kombinatsioonist, olemata osa nende tähendusest. Üksikult ei osunda keelemärgi „koer“ figuur ühele osale koerast. Nõnda eraldi võetuna ei tohiks märk, mis võtab osa hüpertähistaja „X“ moodustamisest, osundada ühele osale sellest, millele osundab „X“.

Nüüd siis tundub kinematograafiline kood olevat *ainus*, milles *esineb kolmas liigendus*.

Mõtleme kaadrile, millele viitas Pasolini ühes oma näidetest, kus näidatakse õpetajat, kes peab auditooriumis õpilastele loengut. Käsitleme seda kaadrit fotogrammi tasandil, eraldatuna sünkroonselt liikuvate kujutiste diakroonilisest voolust. Tulemuseks saame tarindi, milles me eristame järgmisi koostisosi:

a) *seemid*, mis kombineeruvad üksteisega sünkroonselt. Näiteks seem nagu „pikk, blond mees on riietunud heledasse“ jne. Selliseid *seeme* saab analüüsida väiksemates ikoonilistes *märkides* nagu

„inimese nina”, „silm”, „nelinurkne pind” jne. Viimaseid võib ära tunda seemi kui konteksti põhjal, mis annab ikoonilistele märkidele kontekstuaalse tähenduse, varustades neid nii denotatsioonide kui konnotatsioonidega. Neid *märke* võiks tajukoodi põhjal analüüsida visuaalsete *figuuridena*: „nurgad”, „heleduse – tumeduse suhted”, „kumerused”, „tausta – figuuri suhted”.

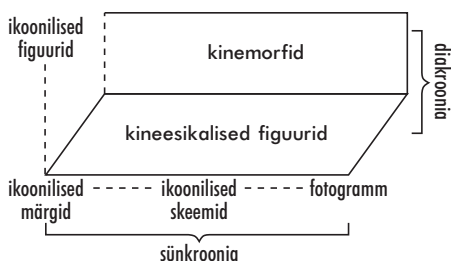
Meenutagem, et fotogrammi ei pea tingimata samasugusel moel analüüsima ega seda ära tunda kui rohkemal või vähemal määral konventsionaliseeritud seemi (mõningate omaduste põhjal võin ära tunda ikonograafilise seemi „õpetaja koos õpilastega” ning eristada võimalikust seemist nagu „isa koos poegadega”). Kuid nagu öeldud, ei välista see, et tegemist oleks rohkem või vähem analüüsitava, rohkem või vähem digitaalseeritava liigendusega.

Kui me peaksime reprodutseerima sellesarnase kahekordse liigenduse käibel olevate keeleliste konventsioonide alustel, võiksime seda teha, rakendades paradigmaatilist ning süntagmaatilist telge: eeldatavad *ikoonilised figuurid* (tuletatud tajukoodidest) moodustavad paradigma, millest selekteeruvad välja üksused moodustamaks *ikoonilisi märke*,

↓
 →
 mis kombineeruvad ikoonilisteks *seemideks*, mis omakorda kombineeruvad *fotogrammideks*.

Liikudes aga fotogrammi juurest kaadri juurde, sooritavad tegelased žeste – *ikoonid* loovad diakroonilise liikumise kaudu *kinemorfe*. Ainult et kinos toimub midagi enam. Tegelikult on kineesika tõstatanud probleemi, kas *kinemorfe*, tähistatavaid žestikulaarseid üksusi (kui soovite, võib neid võrrelda mooneemidega, kuid defineerima peab siiski *kineesika märkidena*), võib jaotada *kineesika figuurideks*, seega *kinedeks*, kinemorfide diskreetseteks osisteks, mis ei

ole kinemorfide tähistatava väikseimad osad (st mitmed väikesed liigutuse üksused, millel ei ole tähendust, võivad moodustada erinevaid tähendusega žeste). Kuid üksnes kineesika abil on raske ära tunda žestikontiinumis esinevaid väiksemaid osiseid, *filmikaamera seevastu mitte*. Filmikaamera jaotab kinemorfid mitmeks väiksemaks osaks, mis eraldi võetuna ei oma veel mitte mingisugust tähendust ja millel on teiste diskreetsete osakestega võrreldes eristav väärtus. Kui ma jaotan kaks peale omast liigutust, jaotuse ja eituse, mitmeks fotogrammiks, täheldan ma mitmeid positsioone, mida ei saa identifitseerida kui kinemorfide „jah” ja „ei” positsioone.



Tegelikult võib positsioon „paremale kallutatud pea” olla nii *märgi* „jah” *figuur*, kombineeritud *märgiga* „viitamine paremal olevale kõrvalseisjale” (antud juhul kehtiks järgnev süntagma: „ütlen „jah” paremal asuvale inimesele”) kui ka *märgi* „ei” kujutis kombineerituna *märgiga* „langetatud pea” (millel võib olla erinevaid konnotatsioonide ning mis sisaldub süntagmas „eitus langetatud peaga”).

Niisiis annab filmikaamera mulle tähenduseta kineesika figuure, mida võib isoleerida fotogrammi sünkroonilises keskkonnas ning mis võivad kombineeruda kineesika märkideks, luues omakorda palju suuremaid süntagmasid *ad infinitum*.

Kui aga nüüd tekiks soov kirjeldada sellist situatsiooni diagrammi abil, ei saa me aluseks võtta kahedimensioonilisi

telgi, vaid peaksime joonise esitama kolmedimensiooniliselt. Tegelikult tekivad ikoonilised märgid samal ajal, kombineerudes seemideks ja moodustades fotogramme (lineaarses sünkroonilises kontiinumis), teatud diakroonilise tihedusega sügavuse tasandi, mis seisneb kaadrisisese liikumise hulgas. Need on liikumised, mis oma diakroonilises kombinatsioonilisuses loovad uue, nendega perpendikulaarse tasandi, milles moodustub tähendusliku žesti ühtsus.

I. 8. Mis mõtet on anda kinole kolmekordne liigendus?

Liigendused tuuakse koodi selleks, et oleks võimalik anda edasi maksimaalselt võimalikke sündmusi väikseima kombineeritavate elementide hulga. Seda nimetatakse ökonoomsusprintsiibiks. Hetkel, mil kombineeritavad elemendid kindlaks kujunevad, muutub kood võrreldes reaalsusega, millele ta kuju annab, kahtlemata vaesemaks. Hetkel, mil kujunevad välja kombinatsioonilised võimalused, saadakse tagasi *natukenegi* sellest sündmuste rikkusest, mida tuleb edastada (keeltest kõige paindlikum on alati kõige vaesem selles kajastatavate asjade hulga poolest, mida keel edastada tahab, vastasel juhul ei oleks polüseemia juhtumeid). Sellest tuleneb, et niipea kui me nimetame reaalsust kas verbaalkeele või siis ka lihtsa, ilma artikulatsioonideta pimedaga valge kepi koodi kaudu, muudame oma kogemuse vaesemaks. Kuid see on hind, mis tuleb maksta reaalsuse edastamise eest.

Poeetiline keel, mis muudab märgid ähmaseks, püüabki kohustada teate saajat taastama kaotsi läinud rikkust, tuues vägisi sisse rohkem tähendusi, kui on kontekstis olemas.

Olles harjunud koodidega, milles ei esine liigendust või milles on kõige rohkem kaks liigendust, tekitab ootamatu kolmanda liigenduse kogemus (mis lubab meil haarata hulga rohkem kogemu-

si, kui seda võimaldavad teised koodid) meis sama kummalise tunde nagu Flatlandia kahedimensioonilise tegelase kogemus kolmanda dimensiooni ilmnedes...

Samasugune tunne tekiks juba siis, kui ühe kaadri piires realiseeruks ainult üks kineesika märk. Tegelikult moodustub fotogrammide diakroonilises voolus, ühe fotogrammi piires, rohkem kineesika figuure, ning ühe kaadri jooksul moodustub süntagmaades rohkem kombineeritud märke ja seda kõike kontekstuaalses külluses, mis teeb kinematograafiast kahtlemata palju rikkama kommunikatsioonitüübi, kui on verbaalne keel. Sest kinematograafias, nagu ka ikoonilises seemis, ei järgne eri tähistatavad üksteisele piki süntagmaatilist telge, vaid ilmuvad samaaegselt, reageerivad üksteisele, põhjustades erinevaid konnotatsioone.

Peale selle tuleb arvestada ka asjaoluga, et kolmekordse visuaalse liigenduse tingitud mulje reaalsusest komplitseerub seda saatvate täiendavate helide ning kõne liigendustega (need märkused ei kehti enam *kinematograafilise koodi*, vaid *filmi teate* semiootika kohta).

Piisab siiski sellest, kui me piirdume kolmekordse liigenduse tuvastamisega ning šokk on sedavõrd tugev, et seistes hulga mitmeülbalisema konventsionaalsuse ees, mis on teistest palju nõtkema reaalsuse formalisatsiooniga, hakkame arvama, et meil on olemas keel, mis tagastab meile reaalsuse. Ja nii sünnibki kino metafüüsika.

I. 9. Teisest küljest nõuab meilt ausus, et küsiksime endilt, kas idee kolmekordsest liigendusest ei ole samuti mitte osa semiootilisest kinometafüüsikast. Kui kino vaadeldaks eraldi seisva nähtusena, mis ei teki ega arene mitte ühegi eelneva kommunikatsioonisüsteemi arvelt, omaks ta kahtlemata neid kolme liigendust. Ent globaalse semiootilise visiooni raames peame meenutama

B. 3. II-s öeldut, et tekivad koodide hierarhiad, millest iga kood analüüsib endast sünteetilisema koodi süntagmaatilisi üksusi ning tunneb samal ajal analüütilisema koodi süntagmades ära enda püsiomadused. Selles mõttes korrastab kino diakrooniline liikumine eelneva, *fotograafilise koodi*, mis omakorda toetub tajukoodi süntagmaatilisele üksusele... Sel juhul tuleb fotogrammi vaadelda kui fotograafilist süntagmat, mis kinematograafia diakroonilise liigenduse tõttu (mis kombineerib omavahel kineesika figuure ja märke) võrdub teise liigenduse elemendiga, millel puudub kineesikaline tähendus. See aga sunnib kinokäsitlusest välja jätma kõik ikoonilised, ikonoloogilised, stilistilised hinnangud, ühesõnaga kõik käsitused kinost kui „kujutavast kunstist”. Teisest küljest oleks see kõigest operatiivsete arusaamade kehtestamine – kahtlemata võib kinematograafilist *keelt* hinnata, lähtudes mitteanalüüsivatest osadest ehk siis fotogrammidest juhul, kui lepitakse kokku selles, et „film” kui *jutustus* on kinost hoopis keerulisem, mis ei too mängu mitte ainult verbaalseid koode ja helikoode, vaid *rakendab töösse* ka ikoonilised, ikonograafilised, tajukoodid, tonaalsed ning ülekande koodid (kõik lõigus B. 3. III. 5. vaadeldud koodid).

Ja mitte ainult neid, sest film kui diskursus rakendab ka mitmesuguseid narratiivi koode, nn montaažireegleid ning kogu retoorilist mehhanismi, mida tänapäeval uurivad filmisemiootika mitmed harud.

Eelneva kokkuvõtteks võib öelda, et kolmanda liigenduse hüpoteesiga võib seletada kinematograafilise kommunikatsiooni erilist *reaalsuse efekti*.

Umberto Eco raamatust „Puuduv struktuur. Semiootiline uurimus ja strukturealne meetod” (La struttura assente. La ricerca

semiotica e il metodo strutturale; „Bompiani”, Milano, 1994)

tõlkinud KÜLLI MARISTE

(Järgneb)

KÜLLI MARISTE (sünd. 4. veebruaril 1977 Tallinnas) on lõpetanud 2003. aastal Eesti Humanitaarinstituudi romanistika õppetooli. *Praegu õpib ta Eesti Kunstiakadeemia interaktiivse multimeedia magistrantuuris.*

Kommentaariid:

¹ Jutt käib kahest kirjutisest (Christian Metz, *Le cinéma: langue ou langage?* ja P. P. Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*), mida on eelnevalt juba tsiteeritud. Vaadeldavaid seisukohti, eriti neid, mis puudutavad Pasolinit, on tsiteeritud juba paljudes teistes kirjutistes.

² See puudutab selles peatükis käsitletud argumentidel põhinenud ettekandes tehtud oletusi, esitatud ümarlauas (juuni 1967, Pesarro) teemal „Keel ja ideoloogia filmis”. Arutelu käigus selgus, et Metz on valmis analüüsima kinematograafilist kujutist põhjalikumalt, kui võis eeldada „Kommunikatsioonide” nr 4 artikli põhjal.

³ Peale Marcel Maussi kirjutise *Le tecniche del corpo* raamatust *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1965 tsiteerime kineesika kohta järgmisi autoreid: Ray L. Birdwhistell, *Cinesica e comunicazione*, raamatust *Comunicazioni di massa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966; kogu A. G. Smithi 5. peatükk, *Communication and culture*, N. Y., Holt, Rinehart ja Winston, 1966 (koos R. E. Pittengeri ja H. L. Smith Jr, Birdwhistelli ning teiste kirjutistega) ning AAVV, *Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton, 1964. Prosemika ning sellega seonduvate uurimuste kohta vt Lawrence K. Frank, *Comunicazione tattile*, raamatust *Comunicazioni di massa*; Edward T. Hall, *The Silent Language*, N. Y., Doubleday, 1958 (10. peatükk: „Space Speaks”).