

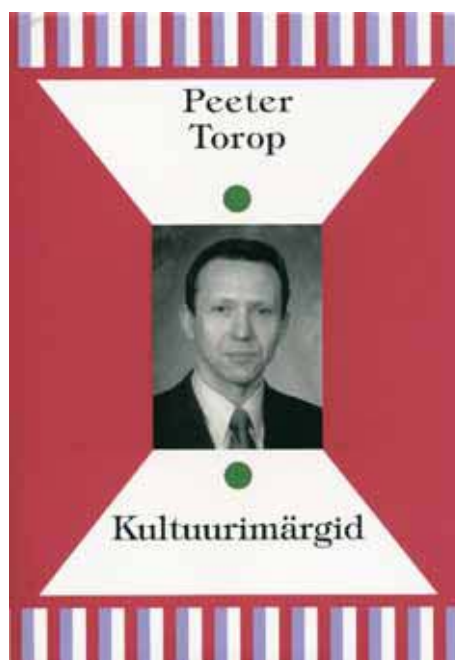
# SEMIOTISEERIMATA FILMIKÄSITLUSE VÕIMALIKKUSEST

*Peeter Torop. Kultuurimärgid. Sarjas „Eesti mõttelugu“, 30. „Ilmamaa“, Tartu, 1999, 488 lk.*

Peeter Toropi „Kultuurimärkide“ peatükk „Intersemioosis“ on viimaste aastate põhjalikumaid käsitlusi filmiteooriast. Vaid filmi käsitlevate akadeemiliste distsipliinide puudumise süüks ülikoolides saab panna, et siia kõrvale pole seada ühtki vähegi terviklikumat lähenemist, tööde kogumit või teoreetilist platvormi, mis tegeleks visuaalse kultuuri ja filmi sisuliste või kas või sotsiaalsete funktsioonide kaardistamise ja selle eripäradega eesti kultuuris.

Täiesti arvestataval tasemel on kohalikus humanitaarteaduses olemas kunsti-, muusika- ja kirjanduskäsitlused. Ent nende toimimise taustaks võrreldes filmiga on oluline eripära: kõik nad eksisteerivad selgelt institutsionaliseeritud kujul, osana tunnustatud akadeemilises humanitaarteaduste tervikus ehk lihtsalt ülikoolide õppekavades. Filmi alal valitsev unustus on muutumas lausa kurioosseks; filmid käibivad klassikana või uurimisväärse ainesena vaid juhul, kui nad on kirjandusteoste ekraniseeringud, millega põhikoolide õpilasi peetakse vajalikuks kursis hoida.

Õie Orava raamatute „Tallinnfilm. Mängufilmid“ I ja II kaudu on võimalik vähemalt tutvuda filmilooliste faktide ja omaaegse retseptisiooniga 140 filmi kohta, mis Eestis aastatel 1947–1991 tehtud. Avaneva teadvuslõnga kirjeldamiseks võib tuua veel hulgaliselt detaile. Eelnev viib mõttele, et enne kui hakata



vaatlema filme ja nende tähendust omas ajas, tuleks kindlaks teha selle kommunikatsioonisulu põhjused, tõrge kultuuri alateadvuses, miks kino on välja arvatud ja naaseb avalikkusse alati hirmuna („eesti film on nagu oma sitt...“). On see protestantlik ikonoklastia, et film ilmneb alati kirjanduse sümptomina, temaga on alati midagi valesti, ta on k i n o?

Müütilisel maal Mujal on 1960-ndatest alates filmiuurimus jõudnud läbida tee Christian Metz'i semiootikast Laura Mulvey psühhoanalüütilise taustaga naisuurimuseni, Fredrick Jamesoni vasaakpoolse laenguga käsitlustest Gilles Deleuze'i odüsseiani kino väljal, kognitiivsetest analüüsides Slavoj Žižeki

rõõmsate refleksioonideni. Neid erinevaid teekondi on juba jõudnud kaardistatama hakata sellised kirjutajad nagu **Nicole Brenez** artiklis „**Algne teekond: märkusi kaasaegse teooria kohta**“ (*The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory*, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/brenez.html>).

Brenez peaks meid lohutama vähemalt selles osas, mis puudutab nõudmist teoreetilise platvormi järele, nagu nooremad kirjutajad seda möödunud kümnendil teatri- ja kultuurikriitikas mõistsid (valitses selline veider arusaam, et kultuur on tervik, mitte valdkondade kogum, mis on struktureeritud nagu Kultuurkapital). Paistis, et ilma platvormita kobaks kunstilise teksti kallal juurdleja tühjuses nagu **René Descartes**, kes oli nõus leppima kas või kõige vähemaga olemaks veendunud, et midagi eksisteerib tõsikindlalt. Kõige originaalsemad kirjutajad on näidanud, et hea filmitheooria on selliste mõtete ja ideede dünaamiline liikumine, millel eraldi võetuna pole ranget distsiplinaarset seost ega positivistlikku pidevust. Filmitheooria ei tõrju heterogeenseid liikumisi, kõrge ja madala suhestamine on algusest peale kuulunud filmitheooriasse ning takistanud seda muutumast liiga akadeemiliseks. Heitlikule loomusele vaatamata on tal oma koht kriitika ter-vikpildis.

### Märgi ilmumine

**Peeter Toropi** „**Intersemioosis**“ on üks võimalikke viise filmi fenomenile läheneda. Mõtlemine paneb vaid, et hetkel on see a i n u võimalik lähenemine, ette määratud nagu kalvinisti saatuse. Filmikäsitluse taustal seisavad siin viljakas kirjandusdistsipliin ja semiootikakoolkond. Et peaaegu kõik on tõlgendatav märgilisena, pole semiootikal olnud probleemi, kuidas oma objekt maailma ebakindlate fenomenide seas ära

tunda ja läbi uurida. „**Kirjandus ja film**“ (1987) algab näitega (ilmselt zen-budistlikust) õpetajast, kes küsib õpilaselt, mis on kivi. Nagu selles traditsioonis tavaks, algab tunnetuse teekond kahtlusest millegi seni ilmseks peetu kohta, meelte tühjendamisest, maailmast lahti laskmisest, teadmatuse tunnistamisest. Legendi tõlgendab teadlane Torop tõenäoliselt teisiti, kui idamaine õpetaja oodanuks oma õpilaselt. Esemel evidentses kohalolus kahtlemise üleskutse asemel loeb ta õpilase vastusesse kartesiaanliku kahtluse, üleskutse kategooriate kaupa tuntule toetudes uurida seda, mille kohta seni pole kindlat teadmist.

Otsekohe paljuneb kivi lugematuteks tunnetusobjektideks lugematutes suhetes erinevate tunnetajate jaoks, mida on võimalik uurida ja täpselt fikseerida. Juba on sellega eeldatud terve mõistete võrgu olemasolu, millesse ese saab mahtuda, omandades nii filosoofilise õiguse eksistentsile. Küsimuse „Mis see on ja kelle jaoks?“ kõrvale võiks siin seada pigem heideggerliku mõtlemise küsimuse „Miks on pigem miski ja mitte eimiski?“.

Minu meelest eeldab filmi fenomen vähemalt korraks meelte tühjendamist kõigest kontseptuaalsest, et lasta argumenteeritud liikumises filmikäsitluse tagasi valguda neil traditsioonilistel tunnetuskäsitlustel, millela niikuinii hakka-ma ei saa. Filmi vaatamise situatsioon algab pimendusest, meelte sulgemisest ümbritsevale, et vaadelda midagi, mis ei ole ei tegelikkus ega lihtsalt kunstiline kirjeldus. Kui ka eeldada, et kaadrite liikumisel ekraanil on konkreetne kunstiline tähendus, on selle tähenduse vahendamise radikaalselt erinev tekstuaalsest tähistavast liikumisest.

Tühjuse ja eimiski valitsemine on lääne teoreetilise tunnetuse hirm. Aega kui pidevuse fenomeni vahendava kunstina pakub kino mõtlemisele ainulaadse võimaluse testida olemasolevaid käsit-

lusi kujutava kunsti kohta. Seda võimalust kasutab ka Peeter Torop, teadvustades aega võib-olla pigem mõistelisena kui bergsonliku pidevuse fenomenina. Filmimodernismi klassikasse kuuluvaid töid, näiteks **Michelangelo Antonioni** ja tema filmi „**Elukutse: reporter**“ (*Professione: reporter*, 1975) oleks keeruline vahendada tekstina, säilitades ühtaegu intensiivsuse ja iseloomuliku toimimatususe õhustiku. Filmi tähendus, otseselt vaatamise naudinguga seotud laialivoolav väärtuslik *agalma*, asub esialgu kusagil kaugemal, väljaspool olemasolevate kunstivaldkondade sõnavara haardeulatust.

#### Filmi kodustamine semiootikas

Peeter Toropi analüüsid ulatuvad sügavale kultuuri põhivastandusteni, nagu Tartu koolkond neid mõistab. Artiklites eesti filmidest „**Vaatleja**“ *ante et post factum*“ (1989) ja „**Harimise kunst**“ (1999), vastavalt **Arvo Iho** „**Vaatleja**“ (1987) ja **Sulev Keeduse** „**Georgica**“ (1998) kohta, avaldub humanitaarselt erudeeritud üldistusvõime, mis kaldub filmikirjutises järjest haruldasemaks muutuma. „*Georgicat*“ vaadeldes on kirjutaja tänu otsesele seosele kirjandusklassikaga kahtlemata rohkem omas elemendis ja neist viidetest koorub välja visuaalsele poolele sümpaatselt vastuvõtlik terviktõlgendus, otseses mõttes kujundlik ja koguni geomeetriline käsitlus.

Ent just põhjusel, et „*Vaatleja*“ puhul on seosed kirjandusega nõrgemad ja teema erinev, tundub Toropi käsitlus keskkonna ja inimeste suhetest huvitava. Samas tõuseb esile kirjandusteadusele omane allikakriitiline poolus. Toropil on olnud eelis tutvuda algsete stsenaariumivariantidega ning see avab asendamatu katsepolügooni võrdlemisele ja kõrvutamisele. Selgeks saab, mil määral ja kuidas repissöör Arvo Iho oma algseid kavatsusi on teisendanud, ning

võib-olla ka, kust jooksevad põhimõtteliselt ühe stsenaariumi kinematograafilise realiseeritavuse piirid. Teksti liikumises muutub ühtlasi nähtavaks ületamatu tõmme repissööri algsete kavatsuste avamise suunas. Tavalisest rohkem paljastub kirjandusteadlase, selle tähelepaneliku, teost respektseeriva elukutselise vaatleja taga Torop kui kirjutaja. „*Vaatleja*“ oma konfliktidega sobitub tegelikult vaevata tekstiuurimise metafooriks, ning siin kõneleb Torop tavapärasest enam ise, taandudes märkide ja nende tähenduse kultuurilisest lummusest. Soovi korral võiks pikemalt vaadelda, kuidas „*Vaatleja*“ tegelaskujude kaudu vastandub Peeter Torop kui tekstikeskkonna tervikut austav uurija päevakriitilisele röövpüügile filmimaastikul.

Metoodiliste võtete varamut tutvustavad põhjalikult artiklid „**Kirjandus ja film**“ (1987) ja „**Kirjandus filmis**“ (1989). Programmilised kirjutised näitavad teksti ja filmi paratamatuid seoseid ning viise, kuidas üht meediumi teise üle kanda, eritledes filmikeele erinevaid tasandeid ning seades need struktuuriselt vastavusse keeleteadusega. Nende seisukohtadega on keeruline vaielda, puudutamata formalismi põhimõtteid ja terve selle teadusliku paradigma ajakohasust. Filmikeele käsitlemist lihtsalt sekundaarse modelleeriva keelena, erinevalt kas või maalikeelest, takistab referentside ja objektide tohutu hulk. Nagu argikogemuses, on osa sellest, mida me ekraanil näeme, tähendusetu ja juhuslik, vajalik nagu paus muusikas, lahutamatu olulisest ja mõistetavast.

Kindlasti heidab kultuurisemiootika valgust filmi kohale ja funktsioonidele kultuuritervikus. Ent oluline vahe on, et nii tekkelt, tajuoperatsioonidelt kui ka seesmiselt ülesehituselt on film märksa heterogeensem. Filmi paik on kõikjal, kultuuridevahelise professionaalse piiririkkujana pakub kino semiootikale tri-

vialiseerivat konkurentsi. Usun, et kirjandusliku formalismi mõttefiguurides, mis on häälestatud tegelema sootuks teiste probleemidega, kaldub ähmastuma ja kaduma just puhtalt kinematograafilise, ajalise ja protsessuaalse pooluse filmis. Põhjusi, miks näiteks eesti film sellisele semioosisele vastupanuta allub, võib leida hulgaliselt. Vähemalt üks neist puudutab tervet eesti filmikultuuri sügavamalt.

Kuidas ka vaadelda viimase paarikümne aasta töid, filmikriitikas on toimumata jäänud oluline pööre. Korra, sümmeetria, sümboli, humanismi, ühiskonna, hierarhia ja karakteri mõiste on jäänud puutumata, neile on jäetud võimalus end kinnistada, samal ajal kui mujal on need teisenenud ning nii film kui kriitika killustunud arvukatesse suundadesse. Eesti filmitegijad on teadlikult loonud pretensioonikaid kultuurilisi tekste, kus detailide ja situatsioonide ümber sulguvad sümbolid, kujundid ja liikumised on korrastatud pigem kirjandusele kui vahetule kogemusele tuginedes. Toropi artikkel „Mängufilmiaasta 1988” (1989) demonstreerib veenvalt, et vähemalt 1980-ndate lõpuni oli filmitegemine intellektuaalne kultuuripraktika, mida vastavalt ka tõlgendati. Kahtlase keebiga mees kõrvaltänavast, Eesti Kino, parandas nende adekvaatsete analüüside kaudu kahtlemata oma staatust kohalikus kultuuris.

„Intersemioosise” peatükk ei ole sel juhul ainult üks vaatenurk, vaid terve meie filmikultuuri mõistmise paradigma. Semiootika on meie kultuuriteaduse Nokia, loodusesse ja kultuuri plahvatanud modelleerimis- ja uurimisevõtete kogum. Iseloomulik on samuti nii eesti filmi kui ka semiootika seotus vene kõrgkultuuri ja selle väärtusmaailmaga. Valdav osa senini aktiivseist filmitegijast on hariduse ja vaated kunstile omandanud Moskva filmikoolis, vene kõrgkultuuri mõjuväljas. See avaldub

juba alates detailidest, millised on tegelased ja nende taotlused, repissööride ja stsenaaristide tõmbes psühholoogiliste konfliktide ja metafoorsete piltide poole.

### **Kuidas autor surnust üles tõuseb**

Kui püüda avastada argumente Toropi käsitluse vastu, siis tulenevad need rohkem sellest, mis eesti filmikultuuris ja -kriitikas puudub, kui artiklitest endast. Ühe fundamentaalse suundumuse, mis puudutab semiootikat tervikuna, võib siiski filmi puhul esile tõsta. Tõlkemeetodite analüüs ja kohandamine filmi jaoks artiklis „Kirjandus filmis” annab eelkõige võrdlusmomendi liikumises tuntult tundmatule. Ent sellega kaasneb ka visuaalsete fenomenide taandamine kirjale, tähistavate protsesside pealesurumine mittetähistavale liikumisele, mis tegelikult eelneb ja vastandub kirjale. Kogemuslikult simuleerib film tegelikkust viisil, mis selgelt avaldus esimestel filmiseanssidel. Kuigi praegu keegi enam rongi eest saalist välja ei jookseks, pole see esmane kogemuslik impulss kinoteadvusest kadunud. Erinevad visuaalse jutustamise tehnikad paigutavad vaataja erinevale positsioonile ekraanil toimuva suhtes, kuid vahetu hõivatud olemine sündmustest on ka filmi kui teksti mõtestamisel keskne. Semiootika loob filmi mõistmisele tee vastassuunas, sidudes seda rohkem kirja fenomenidega, refleksiooni ja mõistelise terviklikkusega.

Peeter Toropi lähenemisviis filmile kui tekstile on autori algset kavatsust otsiv ja geneetiline. Võttes kujutisele tähenduse loomise lahti detailideni nagu valgus, vaatenurk, pestid, püüab semiootika avastada ühtset tähenduste komplekti kui teksti homogeenset allikat, mille üle autoril on kontroll. See keeruline ülesanne muutub näiliselt lihtsamaks kirjandusteoste ekraniseeringute ja ajaloosündmuste käsitlemise puhul, kus repissööri loodavale fiktsioo-

nile on seatud teatud piirid ja oluliseks muutub materjali mõistmine. Siin tunnistab Torop: „Et pilt on sõnast palju konkreetsem, tekib ajaloooteemaliste filmidega seoses palju eetilisi probleeme“ (lk 158). Minu arvates näitab see lause ühtlasi üht hargnemispunkti, kust saab edasi mõtelda täiesti teises suunas.

Samas, kui pilt mõjub konkreetsemana, on ta ka äärmuseni tähendusetu teises mõttes. Lauset või olukorra kirjeldust me mõistame enam-vähem ühetähenduslike sõnade kaudu. Visuaalsel kujutisel samas situatsioonis ei ole samavõrdset tähendust: need on keele tähenduste objektid ise, mis kaadris ilmuvad. Seosed ja tähendus luuakse pigem ajalises pidevuses. Äärmuslikul juhul muutuvad psühholoogiliste seisundite kirjeldused, millel tekstina võiks olla konkreetne kogemuslik sisu, filmis lihtsalt psühholoogilise seisundi kui sellise markeeringuks. Kujutlegem lauset „Talle näis, et ta tunneb ülesoolatud toidupalades naise pisarate maitset ja et ta kugistab alla omaenese süüd“ (**Milan Kundera**, „**Hüvasti jätkuvalss**“, lk 28, „**Monokkel**“, Tln, 1998) adekvaatselt väljendatuna filmikeeles.

Detaille, mis ilmuvad lihtsalt visuaalse antusena ega tähenda teksti seisukohalt midagi olulist, on ühes filmis lõputu hulk. Seda arvestades oleks liialdus eeldada, et autoril on nende detailide üle täielik kontroll, et ta algusest peale loob ainult terviku seisukohalt olulisi tähendusi. Ent just sellise eeldusega minu meelest läheneb semiootiline uurimus filmitekstile, vähemalt siis, kui tegemist on lähilugemisega. Filmis on huvitavaingi jääk, miski, mis autori kontrolli alt pageb ja filmi s i s u õõnestama hakkab. Teatud mõttes välistab semiootiline lähenemine ebaõnnestunud teose ja seab sellega väljakutse kriitikale. Ka Torop puudutab seda vastuolu artiklis „**Ajaloo aegruumis**“ (1991), kus käsitletakse **Jüri Sillarti** „**Äratuse**“ (1989) kriitilist

vastuvõttu. Kriitika vastuseisu taga näeb ta vähest tähelepanu ja heatahtlikkust filmi keele vastu (lk 161). See paneb küsima, kas komplitseeritud filmikeele kasutamine, kui seda tehakse näiteks kohmakalt ja autor oma taotlustes ebaõnnestub, iseenesest seab teose välja- poole vaataja või kriitiku hinnangut.

### **Kõrvalpilk teistele teooriatele**

Fenomenoloogiliselt ei ole filmi liikumine taandatav traditsioonilisele tekstiloome protsessile. Deleuze'i filosoofiakäsitlus proovis esimesena asetada filosoofia tähenduse mitte fikseeritud mõistetesse, vaid mõtlemise liikumisse. Tõe ja tegelikkuse käsitlemise ülesande asemele toob ta mõistete loomise protsessi. Poststruktureelismi töö seisnes terve hulga mõttesüsteemide liigendamises ning uute käsitluste pakumises nende asemele. Filmiteaduse kõrvale lõi paljuski just poststruktureelism uue filmifilosoofia, mis võimaldab seda fenomeni põhjalikumalt mõista, sidumata seda paratamatult kunstiga.

Teisenesid ka keele ja märgi käsitlemise perspektiivid. **Jacques Derridal** on mitmeid leidlikke analüüse, kuidas kirja enese loogika on alla surunud filosoofilise mõttevabaduse, peatanud huvipakkuva idee liikumise ja suunanud selle tagasi sissetöötatud radadele. Jälje topeidatust on aga võimalik leida, tööle panna ja re-produktseerida filmis. Repeisööri kasutuses on lõputu hulk taktikaid, kuidas oma kavatsusi edastada, tühistada mõne visuaalse piasasjaga „sisu“ või anda sellele kahekordne ja vastandlik tähendus. Võime helistada nagu **David Lynch** „**Kadunud kiirtee**“ (*Lost Highway*, 1997) tegelane oma koju ja rääkida kulmudeta mehega, kes seisab meie kõrval, kuid on ka „seal“. Eeldada teoses dominantset tähistajat, mille ümber koonduvad teised, ei ole enam hädavajalik, et teost mõista ja selle tõlgendamismängu siseneda.

Kirja tähistusviis on edasilükkav, märgist järgmisele märgile suunduv lõputu liikumine, mille „jälje“ tähendus algab Derrida jaoks vägivaldsest peatamisest aktist. Samas räägib peatamine vastu neile protsessidele, tänu millele kirja tähistusvõime ennekõike toimib. Võimalus liikuda kaugemale on olemas, kiri surub aga peale ühe tõlgenduse, ühe versiooni, loogika. Kriitika ja kirjakultuur tavaliselt eeldavad, et filmitekstil peaks olema ühtne lugemisviis või võti. Derrida erinevuse taktika seisneb iga olulise mõiste traditsioonilisele tõlgendusviisile vastandliku lugemisviisi võimaldamises. Kui Derrida käsitlused olid ka vastulugemised senisele filosoofilisele traditsioonile, pole see veel piisav põhjus pidada neid vananenud moeteooriaiks. Film laseb grammatoloogiat paista teises valguses. Visuaalne „jalg“ on piisavalt komplitseeritud ja heterogeenne, et seada kahtluse alla ainult semiootilise lugemise eesõigus, selle viis peatada tähendus.

Visuaalse lausumise iseloom on teistsugune: see ei ole liikumine esmalt dekodeerimist vajavalt märgilt järgmisele, vaid vahetult, simultaanselt ja tähenduselt haaratav intensiivsus. Kino on vabanemas seni paratamatust seosest kirjajaga, mida justkui eeldab stsenaariumi vaheetapp. **Roy Anderssoni „Laulud teiselt korrusel“** (*Sånger från andra våningen*, 2000) on ilmselt üks hilisemaid näiteid modernismijärgsest filmist, kus aja kui filmi ühe põhikriteeriumi toonitamine tühjendab esmasel tasandil sündmused sisust. See ei ole enam modernistlik meditatiivne aeg, mis on lahutatult haaratud võõrandumise ja tõe duaalsesse liikumisse. Filmi otse patoloogiliselt ratsionaalsed sündmused seatakse meie argikogemuse taustale, lähenedes absurdi algsele nägemusele. „Laulud teiselt korrusel“ sündis praktiliselt ilma stsenaariumita mitme aasta jooksul, tekkides fragmentidest ja neeldudes neisse.

Iseseisev näide kirja ja kirjanduse primaarsuse vastu filmi puhul oleks dokumentaalfilm, kus autori kavatsusel filmimise hetkel on piiratud mõju teose hilisema ja „tegeliku“ tähenduse kujundamisele. Sageli ei tea dokumentaalfilmi autor, mis vaadeldavaga juhtuma hakkab, kui filmimise protsesski jaotub mitme aasta peale. Üks filmikirjutiste eripärased on olnud püüed dokumentaal- ja mängufilmi selgelt eristada, nagu segaks „tavalise“ tegelikkuse ja mängufilmi ühete kriteeriumide alla seadmine viimase kunstiliselt eelistatavat käsitlemist. Dokfilmides ilmuvad visuaalsuse fenomenid avatumalt, alla surumata, ning seetõttu on mängufilmid stilistiliselt hakanud dokumentaalset kui autentset jäljendama. Korrapäraselt ja hierarhiliselt korrastatud stsenaarne materjal on just kirjale omane tähistusviis, visuaalse allutamise kirjale, ning iseloomustab endiselt filmitootmise ideaalset protsessi. Koomiksi ja *story-board*'i mõtestamine kahe meediumi vahel pakuks väga põnevaid võimalusi nii kirjandusele kui ka filmile lähenemiseks.

### Film tõe projektoris

Toropi keelekasutus on teaduslikult sidus ja reflektiivne, filme kirjeldatakse metakeeles, kus mõiste on vasteks tervele fenomenile ja kipub kaduma kontemplatiivne vaadeldavasse suhtumise. Osalt on see akadeemilise objektiivsuse tunnus, kuid millegipärast tundub ka teadliku keelelise askeesina, uuritava valdkonnale ainuomase mängulisuse sihiliku eitusena. Need analüüsid on erudeeritud ja samas osavõtmatud, puudutades filmi vahetut kogemusvälja justkui riivamisi. Mikroskoopilise otsiva analüüsi asemele astub tervikust lähtuv, valmisfiguuridel põhinev pilk. See pilk otsib küll esialgseid impulsse ja loominguist geneesi, kuid teeb seda kirja ja teksti geneesi sõnavara kasutades. Selline lähenemine ei luba takistamatult

haarata filmi kuhjuvaid heterogeenseid elemente erinevatelt tasanditelt, mängida filmi pinnal läbi taktikalisi õppusi, mis on omased filminaudingule.

Semiootilist lähenemist kasutades näib paratamatult tekkivat vajadus lugeda filmi sisse tegelase- või autorikeskne sõnum, inimlikku olukorda puudutav üldistus. See tuleneb omakorda eeldusest, et teksti näol on tegemist autori kodeeritud sõnumiga, väärtusliku objektiga teksti taga, mis on peidetud tema märkidesse. Juba mitmed varasemad lähenemised filmile sellist kontsentreeritud tähendust ei eelda. Piir narratiivse panrifilmi ja modernsemate nähtuste vahel jookseb **Alfred Hitchcocki** juurest, kelle jaoks sündmuste mõistmisel ei olnud kesksel kohal enam lihtsalt kaamera, vaid pilk, mida kaamera vahendas, pilk, mis ei näinud enam kõike ja paigutas vaataja sündmuste keskele.

Hitchcocki-järgne film on vastastiku suhete väli, millel astuvad jõusse teised reeglid kui agentsus, autor, mõte. Kirjandusteoorias piisava vabadusega lahterdatud autori, tema kavatsetud tähenduse ja teksti interpreteerimise võimaluste suhe pole filmis algusest peale olnud isenesestmõistetav. **William Faulkner** Hollywoodis või kirjaniku valikute kujutamine **Joel** ja **Ethan Coeni** „**Barton Finkis**“ (1991), kus Faulkner oli väidetavalt prototüüp, illustreerib autorsuse tinglikkust filmis. Välja lõigatud lõpud, tsensori nõudel ümber monteeritud filmid, erinevat laadi *force majeure*’id kuuluvad selle produktiivse mehaanika juurde, mis on palju sagedasem ja samas peidetum kui püüded kirjanduse vaba teadvust tsenseerida.

Semiootika sõnavara ei toetu mitte lihtsalt keele analoogia, vaid keele primaarsuse eeldusele. Mõningal juhul realiseerub film tõepoolest reana, mida saab mõista hierarhiliselt keelest tulenevana. Alguses on idee, siis kirjutatud

stsenaarium, mille muutumist filmiks saab vaadelda tõlkeprotsessi iseloomulikke tunnuseid omavahel kombineerides. Ent nii nagu kiri on kirjanduse jaoks muutunud tingimatuks meediumiks ja tegelikult ka mõtlemise struktuuriks, mille kaudu saavad avaneda kõik teised, on filmi jaoks selleks nägemus või visioon, keele-eelne visuaalne tajus. Kui anda **Kaspar Hauserile** kaamera, suudaks ta meile selgitada, mis temaga juhtus.

Käesolev retsensioon on kirjutatud pikema aja jooksul. Kindlasti vajaksid mitmed ideed paremat lahtiseletamist, et tõusta retsenseeritavaga võrdsele tasemele. Ma ei soovigi näidata, nagu oleksin neutraalsel seisukohal, mis puudutab kriitika ja filmiteaduse positsiooni. Eelistan avastada uusi võimalusi filmis, mis ei allu veel keelele, ja püüda neid keelestada, ning sama moodi ka teoorias. Eesti filmiuurimine läheks kahtlemata rõõmsamalt, kui siin leiduks hulk erinevaid seisukohti, mis üksteise vastu huvi ilmutaksid. Üsna paradoksaalselt toetub ka filmi rahastamine just kirjeldatud geneetilisele skeemile põhjus-tagajärg. Idee, stsenaarium ja teostus tulenevad üksteisest gradatsiooniliselt, järk-järgult vaesudes, nagu **Platoni** idee asjaks teisenedes. Sellest on kahju, sest ka siin võiks püüda avastada filmi jaoks midagi uut, mängides üle „reaalse“ põhjuslikkuse ahela.

*Peeter Toropi raamatu „Kultuurimärgid“ peatüki „Intersemioosis“ kõik kaheksa artiklit on algselt ilmunud TMKs aastatel 1985–1999.*

#### **Kasutatud kirjandus:**

Derrida, Jacques. Positsioonid. „Vagabund“, Tallinn, 1995.  
Kundera, Milan. Huvastijätuvall. „Monokkel“, Tallinn, 1998.  
Norris, Christopher. Derrida. Harvard University Press, 1988.



Peeter Torop  
novembris 2004.

Harri Rospu foto

PEETER TOROP (sünd. 28. novembril 1950 Tallinnas) on lõpetanud 1974. aastal TRÜ vene filoloogia erialal. 1995 kaitses ta Helsingi ülikoolis filosoofiadoktori kraadi. Olnud 1976—1992 Tartu Ülikooli vene kirjanduse kateedri ja 1992—1996 semiootika osakonna õppejõud, aastast 1997 semiootika osakonna juhataja ja professor, 1990—1996 ühtlasi Helsingi ülikooli slaavi keelte osakonna külalisõppejõud. Aastast 1998 Eesti Semiootika Seltsi aseesimees ja ühingu International Association for Semiotic Studies korraldava komitee liige, aastast 2003 ESSi esimees. Avaldanud uurimusi vene kirjanduse, tõlketooria ja semiootika alalt, tõlkinud eesti keelde vene kirjandust (Fjodor Dostojevski), kirjutanud saatesõnu ning koostanud tõlkekogumikke (Mihhail Bahtin,

Juri Lotman). 1995 pälvis Eesti Taassünni auhinna. Koos Mihhail Lotmani ja Kalevi Kulliga toimetab Torop rahvusvahelist ajakirja „Sign Systems Studies“, ta toimetab ka sarja „Tartu Semiotics Library“, samuti oli ta ajakirja „S: European Journal for Semiotic Studies“ erinumbri „New Tartu Semiotics“ (2000, vol. 12, nr 1) kaastoiemataja. Raamatud: 1999 „Kultuurimärgid“; 1995 „Totalnõi perevod“; 1997 „Dostojevski: istorija i ideologija“; 2000 „La traduzione totale“, „Guaraldi Logos“, Modena. TMKs ja „Kultuurimärkides“ ilmunud artiklid „Kirjandus ja film“ ning „Kirjandus filmis“ on välja antud ühendatuna ka vene, inglise ja itaalia keeles.