

KOGNITIIVNE FILMITEOORIA FILMI “DEAD MAN” PÕHJAL

Henri Kõiv

MÄRKSONAD: filmianalüüs, kognitiivne filmiteooria, tähendustasandid, tõlgendamine, David Bordwell

* * *

Sisu ja vorm on olnud klassikaliselt kaks kunstiteose formuleerivat üksust. Kunst pidi antiikajal reaalsust jäljendama, mistõttu kreeklased võtsid kasutusele termini “mimees”. Kunst on alati midagi esindanud: maalikunst pole kunagi olnud lihtsalt värvid tasapinnal ja kirjandus sõnad paberil. Sõnade ja värvide taga peituvat ideed on alati peetud neid konstrueerivast vormist olulisemaks.

Müütilise mõtlemise asendumine teaduslikuga märkis ühtlasi suurte selgitavate teooriate algust. Kreeka jumalad rakendusid tööle sümbolitena, piiblitelugu muudeti inimese hingelise teekonna allegooriaks. Hermeneutika algas piiblitekstide tõlgendamisest, kuid on nüüdseks saanud üldise kirjandusteooria osaks. Hiljem tulid marksism ja psühhoanalüüs oma meetoditega ning 20. sajandi teisel poolel oli kunst sunnitud teoreetikute ja teooriate eest põgenemiseks taotlema abstraktsust või läbinähtavust. Susan Sontag (1964) on oma essee “Interpretatsiooni vastu” (*Against Interpretation*) olukorra 1960-ndatel lühidalt kokku võtnud: “Kunagi võis kunstiteoste interpreteerimine olla revolutsiooniline samm. Nüüd see enam nii pole. Ilmselgelt ei tohi me kunsti muuta sarnaseks mõtte või (mis veel hullem) kultuuriga.”

Samas ei maksa arvata, nagu oleks Sontag igasuguse interpretatsiooni vastu. Tema kriitika on suunatud eelkõige suurte teooriate agressiivsuse pihta – need hävitavad teksti selles peituva tähenduse tabamise nimel. Loodud tähendused (oidipaalsed ihad, klassivõitlus) deklareerivad, et nemad ongi see tegelik kunst, mis peitub vormi taga. Sontag ise pooldab tõlgendusi, mis lähtuksid kunstiteose vormist, nii et teos ei kaoks teooriate vahele ära.

Filmikunsti peab Sontag üheks vähestest kunstiliikidest, mis on teoreetikute küüsisst pääsenud. Sontag (samas) põhjendab seda paari Ingmar Bergmani filmi näitel, kus sisulised puudujäägid korvatakse suurepärase kaameratööga. Ligi nelikümmend aastat tagasi oli filmikriitika veel lapsekingades ja suured teooriad polnud filmikunsti anastanud – osalt ka selle kunstiliigi madala päritolu tõttu, millest johtuvalt omistati filmidele vähem sisulist kaalu. Nüüdseks on aga mõistetud, et ka filmikunst on rohkem kui järjestikku asetatud kaadrid. Kaadrid loovad diegeetilise maailma, mis kannab eri tähendusi, mis kokku esindavad mingit ideoloogiat. Filmi tähendustasandite ühe käsitlusviisi pakub välja David Bordwell.

Bordwelli teooria lähetepunktiks on kognitivism. Kui Freud huvitus vääratustest, eksimustest, tahtmatult sooritatud tegudest, siis kognitiivse teooria uurimisobjektiks on pigem igapäevaste tegevuste mehaanika – näiteks see, kuidas inimene tunneb tänaval ära tuttava või miks on lastel lihtsam õppida sõnu “koer” ja “puu” kui “dobermann” ja “nulg”. Samas saavad ka anomaaliad, freudistlikud teod, selgemaks nende kõrvutamisel igapäevastega. Kognitivism ei ürita seletada mitte tähendust ennast, vaid seda, milliste protsesside abil see tähendus luuakse. Bordwell (1989: 13) nimetab tähendust loovate protsessidena äratundmist, arusaamist, eristamist, interpreteerimist, hindamist, mälu ja ettekujutust. Need on vaimsed tegevused, mida sooritatakse teo mõtte ja teo enda vahele jääva aja jooksul.

Kognitiivsed uurimused eeldavad struktuuri olemasolu, millega konkreetset objekti võrreldakse ja töödeldakse. Bordwell (samas, 24–25) illustreerib seda David Marri nägemisteooria kaudu. Marr väidab, et algselt registreerib meie võrkkest üksnes punktidest koosneva kujutise, mida meie visuaalne süsteem struktureerib (värvide intensiivsuse muutus märgib objekti äärt jne). Nõnda luuakse primaarne visand, mis saadetakse ajju, kus toimub teisene töötlus, mis arvestab juba objekti kaugust ja teisi kriteeriume, et luua, nagu Marr seda nimetab, 2½-D visand, millest hiljem luuakse omakorda kolmedimensiooniline visand – ja alles seda hakatakse võrdlema varasema kogemuse, ootuste ja muuga.

Teine sarnane teooria (samas, 26), mis puudutab lähemalt ka filmikunsti, on Jean Matter Mandleri skeemi teooria. Mandler uuris, kuidas inimesed lugusid mõistavad, meelde jätavad ja hiljem ümber jutustavad. See toimub kindla skeemi alusel: konkreetne lugu seotakse mingi prototüübi või kanoonilise looga, et see paremini meelde jääks. Mandler avastas isegi, et need lood, mis vormilt ühegi kaanoniga ei seostu, paneb inimene seostuma vägivaldselt. Mandleri teooria sarnaneb mõneti vene formalistide teooriatega ja Proppi muinasjutu funktsioonidega.

Bordwell on kognitiivseid meetodeid edukalt rakendanud filmiteoorias, kuhu need hästi sobivad, sest ei suhtu oma uurimisobjekti suurtele teooriatele omase

vägivaldsusega. Tema nelja tähendustasandi teooria lähtub filmi struktuurist. Bordwell jagab filmis peituvad tähendused neljaks: referentsiaalsed, eksplitsiitsed, implitsiitsed ja sümptomaatilised. Jagunemise aluseks on konkreetse ja abstraktse vastandus; denotatiivsest tähendusest liigutakse konnotatiivse suunas. Bordwell pani oma teooria proovile filmiklassikasse kuuluva linateose “The Wizard of Oz” (1939) peal.

Referentsiaalse tasandi tähenduse mõistmiseks tuleb teada loo tausta. Filmi “The Wizard of Oz” tegevus toimub suure depressiooni aegses Ameerikas. Perioodi täpsustamine asetab loo õigesse konteksti, milleta filmi ülejäänud tähendustasandid ei saaks funktsioneerida. Eksplitsiitne tähendus on ilmne, kattudes enamasti teose süžeeaga, kuid lihtsa ümberjutustuse asemel nõuab see ka loo taga peituvat mõtet tabamist. Selleks kõlbab Bordwelli meelest ideaalselt ka Dorothy tõdemus filmi lõpus: “There’s no place like home” (“Pole olemas paremat kohta kui kodu”). Dorothy ütlus on tema seiklustest saadud moraal ja seda kaalukam, et kõlab filmi lõpus. Implitsiitsus viitab sümbolitele, metafooridele, allegooriale ja muule säärasele, mis käib kaasas igasuguste lugudega. Sümbolid nõuavad tajumisprotsesside kõrval ka tuletamist, kõrvutamist, võrdlemist. Implitsiitsel tasandil räägib “The Wizard of Oz” Bordwelli meelest Dorothy lapseest väljakasvamisest. Tagasi koju pääsemine ei tähenda enam üksnes turvatunnet; kollase munakivitee (Yellow Brick Road) lõpp tähistab sümboolselt ka lapsepõlve lõppu. Implitsiitsed märgid ei viita iseendale, vaid millelegi muule, nende lugemine nõuab interpreteerimisoskust. Kõige abstraktsem tähendustasand on sümptomaatiline, millest järeldub, et filmi mõtteks oli perekonna ja kodu tähtsuse rõhutamine majanduslikult rasketel perioodidel. See väide suhestub omakorda filmi eksplitsiitse tähendusega, kuid asetab selle palju üldisemasse konteksti, kannab selle üle tervele ühiskonnale. Bordwell nimetab seda ka filmi taga peituvaks ideoloogiaks. (Bordwell, Thompson 1986: 30–33.)

Mõneti sarnaneb Bordwelli tähendustasandite teooria sellega, kuidas eri inimesed, sõltuvalt oma intelligentsusest ja interpreteerimisoskusest, filme tutvustavad. Kursiivis esitan Jim Jarmuschi filmi “Dead Man” (1995) eri tähendustasandeid tutvustavad kirjeldused, mis järjestikku lugedes peaksid andma filmist üsna hea ülevaate.

Ameerika koloniseerimise perioodil satub raamatupidaja William Blake (Johnny Depp) Masina-nimelisse linna. Sealsed sekeldused viivad Blake'i kokku indiaanlase Nobody'ga (Gary Farmer), kellega koos põgenetakse valgete pearahaküttide eest.

Referentsiaalne tähendus eeldab vaatajalt eelkõige aegruumi mõistmist, et süžee kuidagi konteksti panna. Selle sisututvustuse võtmesõnad oleksid “Ameerika”, “koloniseerimine” ja “indiaanlased”. Hollywood käsitleb nende sõnadega seotud

temaatikat žanriliselt vesterni vormis ja “Dead Man” pole siinkohal mingi erand. Jarmusch isegi rõhutab vesternilikkust mustvalge koloriidiga. Referentsiaalne tasand kasutab ajaloolisi ja kultuurilisi teadmisi, mis inimestel peaksid juba olemas olema. Tihti on need valitsevate organite kujundatud kanoonilised teadmised. Arvamuste kujundamisega tegeleb pidevalt ka Hollywood, sest klassikaliselt on indiaanlased vesternides pahad ja rajajoone nihkumist valgete kasuks on peetud positiivseks. See teadmine tuleb endaga kaasa võtta, nägemaks seda, kuidas Jarmusch asetab hiljem erinevad tähendustasandid omavahel vastuollu. Teine oluline eelteadmine, mida referentsiaalne tasand vaatajalt nõuab, on kirjanik William Blake'i elu ja loominguga kursis olemine. Blake oli nimelt poet, kelle müstilis-filosoofiline luule sarnanes paljuski indiaanlaste mõistukõnega.

Film räägib kartlikust raamatupidajast, kes saabub Masina-nimelisse linna, lootes tööd saada, kuid selle asemel satub tulevahetusse, kus tapab tehasejuhataja poja ja saab ise raskelt vigastada. Järgneb ohtralt verd ja müstikat sisaldav põgenemine, kus Blake'i abistab indiaani mõistukõnes kõnelev Nobody.

Eksplitsiitne tähendus eeldab filmi narratiivi ümberjutustamist ilma suuremate interpretatsioonideta. Kui referentsiaalsel tasandil võiks esitada küsimusi “kus?” ja “millal?”, siis eksplitsiitsel tasandil tuleks eelkõige otsida vastust küsimusele, mis toimus. Eksplitsiitne tasand annab Jarmuschi linateosest hägusa ülevaate ja tekitab rohkem küsimusi kui vastuseid. Kuidas mõista filmi algust ja lõppu? Või stseeni, milles Blake avastab metsast surnud hirve ja heidab tema kõrvale pikali? Lisaks veel Nobody mõistukõne, pidevad vihjed kirjanik Blake'ile ja spirituaalsed tegelased. Neile küsimustele annab vastuse filmi implitsiitse tasandi uurimine.

Film kujutab Blake'i füüsilist ja hingelist teekonda oma saatuse suunas. Sellel teekonnal võitlevad Nobody ja pearahakütid sümboolselt Blake'i keha ja hinge nimel.

Implitsiitne tähendus võimaldab juba palju rohkem interpreteerimist ja lausa nõuab filmilt teatavat sümboolikat. Filmi juhatavad sisse rongisõit ning Blake'i ja katlakütja (Crispin Glover) vaheline dialoog. Katlakütja justkui teaks Blake'i saatust ette. Rongisõit ja eriti selle lõpus aset leidev meeletu pühvlite laskmine mõjuvad piisavalt sürreaalsena, mistõttu neil on pigem sümboolne, kolonisaatorite mõttetule hävitustööle viitav tähendus. Katlakütja ütleb ka, et Blake sõidab põrgusse, Masina-nimeline linn on liini lõpp. See tähistab tolle hetke rajajoont, kuid põrgu mainimine annab sellele hoopis uue tähenduse.

Sellel tasandil kohtame tuntud vastandpaaride – hea ja kuri, must ja valge, keha ja vaim – pörkumist. Need vastandid võitlevad Blake'i sees ja Blake'i hinge

nimel. Pärast tulevahetust näeme kaadrit langevast tähest. Implitsiitsel tasandil võib seda lugeda kui sümbolit, mis viitab Blake'i hinge kehast lahkumisele. Hingede rändamisel on põlisrahvaste mütoloogias oluline roll. Blake'i hing ei leia kohe oma kohta ja jääb kahe maailma vahele lõksu. Nobody tajub seda ja nägemused, mis ta oma riituste ajal kogeb, suurendavad seda tunnet veelgi – Jarmusch kasutab oskuslikult subjektiivset kaadrit. Ainult Blake ise keeldub seda tunnistamast. Seega jaotuvad tegelased isegi erinevate filmitasandite vahel. Nobody nimigi saab tähenduse implitsiitsel tasandil: see tähendabki *no body* – “kehatu”, nii et tegu on pigem vaimse olevusega. Pearahaküttide ninamehe Cole'i (Lance Henriksen) nimi sarnaneb häälduse poolest sõnaga *coal* (“kivisüsi”), mis on järjekordne viide hea ja kurja võitlusele. Kui Nobody lükkab paadi Blake'iga viimsele teekonnale, siis lasevad Cole ja Nobody teineteist tulevahetuses maha. Seega on hea ja kuri Blake'i hinges rahu leidnud ning ta hing võib maisest ilmast lahkuda. Paadi teekond seda ka sümboliseerib.

Ka filmi “The Wizard of Oz” tegelased jaotusid fantastilisteks ja reaalseteks. Ent seal sai fantaasiamaailm reaalsuseks, samas kui Jarmuschi filmis punnib materiaalne kõigest väest spirituaalsele maailmale vastu. Film toetubki sellest vastupanust tekkinud mitmetasandilisusele. Poeet William Blake töötab filmis teatud sillana kahe maailma vahel. Tema luule on ühteaegu paberile kirjutatud (katlakütja väidab, et tema ei usalda paberile kirjutatud sõnu), aga samas ka piisavalt vaimne, et Nobody saaks tema teoseid pidevalt tsiteerida. Eksplitsiitsel tasandil võib tsitaate ja Deppi karakteri reageeringut võtta huumorina, nende tegelik roll on Blake'i hinge järeleproovimine retkeks surnuteriiki. Blake kõigub Nobody'ga kohtumise hetkel kahe maailma vahel. Implitsiitsed vihjed peavad korraga nii vaatajale kui ka Blake'ile selgeks tegema, et saatuse ja looduse vastu pole võimalik võidelda. Kolmandaks funktsioneerib Blake'i luule ka kõige üldisemalt indiaanlaste ja valgete vahelise maailmapildi vastandusena. Sama funktsioon on ka filmis korduvalt esineval küsimusel: “Kas sul on tubakat?” Esialgu jabura ja naljakana tunduva küsimuse mõte paljastub vaatajale alles filmi arenedes. Ka William Blake tabab küsimuse mõtte alles filmi lõpus, kuigi näiliselt kestab tema teadmatus edasi. Jarmusch viib siin nalja lihtsalt teisele tasandile.

Implitsiitne tasand paljastab ka esimese probleemi – tegu pole klassikalise vesterniga. Blake pole tüüpiline kauboi, veretegudeks sunnib teda pigem saatus. Indiaanlasi kujutatakse rahumeelsetena, valgeid vägivaldsete ja rumalatena, puudub tehnika ülistamine.

Film räägib sellest, kuidas ameerikalikud väärtused kätkevad endas tegelikkuses rahahimu, tarbijamentaliteeti ja loodusressursside julma hävitamist, millega

kolonisaatorid vastandasid end varakult indiaanlaste spirituaalsele elustiilile. Tegu on ühega vähestest vesternidest, mis näitab koloniseerimist põlisasukate silme läbi, seades kahtluse alla Ameerika püsiväärtused.

Jarmuschil kujunes juba varakult välja anti-ameerikalik ideoloogia. Žanriliselt on vestern aga parim võimalik viis oma ideoloogia selgitamiseks, sest algselt oli vesterne vaja, et ameeriklase mina-pilti üldse luua. Seega on selle filmi sümptomaatilisel tasandil palju peidus. Näiteks rongisõitu võib tõlgendada kui tehnikaajastu kriitikat, sest kaadrid liukuvast rongist on alati markeeritud häiriva muusikaga, rakursid on vägivaldsed ja suruvad ennast peale. Mõneti on Jarmusch selle saavutanud ka montaažiga, sest alati järgneb plaanile rongist suur plaan istuvast Blake'ist – inimese ja masina kõrvutamise. Teiseks on pühvlite tapmine otsene kriitika loodusvarade hävitamise pihta. Ka rongi aknast näeb Blake laastatud indiaani külasid.

Tavaliselt on Masina-sarnased linnad vesternides ülistamisobjektideks, siin on aga vastupidi. Blake'ile avaneb trööstitu pilt linnast, millest eristub selgelt üksnes metallitehas. Samas kerkib see jubedana linna kohale, umbes samamoodi, nagu odavates Hollywoodi õudusfilmides kerkivad külade kohale nõialossid. Seega saab tehasest esimesest kaadrist alates negatiivse tähenduse kandja. Tehase töötajate karikatuurne naermine markeerib inimliku headuse puudumist selles linnas. Üksnes The'l'il (Mili Avital) jätkub Blake'i jaoks sümpaatiat, kuid ka tema tegeleb paberrooside valmistamisega, unistades sellest, et saab neid kunagi riidest valmistada. Roosidel ja linnal tervikuna puudub hing, need ei taba ära hinge olemust. Iroonilisel kombel kaotab ka Blake selles linnas oma hinge, nii otseses kui ka kaudses tähenduses: ta tapab inimese ja saab ise raskelt haavata. Edaspidi püüab ta oma tegudes hingega rahu leida ja film kujutab tema teekonda lunastuse suunas.

Kui kolonisaatoreid kujutatakse filmis negatiivselt, siis indiaanlaseid positiivselt. Filmis näidatakse kahte küla ja kahte erinevat saabumist. Masinasse saabumine oli vägivaldne ja linn ise hingetu. Indiaanlaste külla saabub Blake kanuuga, mis loob terava kontrasti raudteega. Külaelanikel on hing, mingil hetkel nad kangastuvadki Blake'ile üksnes hingedenä. Seega lõhub Jarmusch oma võrdlustega vesternides kultiveeritud maailmapilti, õõnestades ühtlasi aluseid, millele toetub tänapäeva Ameerika.

“Dead Man” sobis oma mitmetasandilisuse tõttu hästi analüüsiobjektiks, sest iga tasand paljastas filmi kohta midagi uut. Referentsiaalse ja eksplitsiitse tasandi kohaselt on tegu lihtsa vesterniga põgenevast mehest, kuid film avab ennast alles implitsiitsel tasandil. Selgub, et Blake mitte ei põgene, vaid saabub – surnute riiki. Implitsiitsed sümbolid annavad ka teistele tegelastele Blake'i loos õige tähenduse. Vihjed, mis loo tasandil jäid hägusaks või seostusid huumoriga, saavad sümboolsel

tasandil tähenduse kandjateks. Sümpomaatiline tasand lisab filmile aga universaalse mõõtme ja autoripoolse remargi.

Seejuures võime täheldada, kuivõrd oluline on läheneda sellele filmile struktuurselt. Filmi aegruum sunnib vaatajat eeldama, et tegu on tüüpilise vesterniga (võrdle Mandleri teooriaga). Sümpomaatiline tasand räägib aga esialgsele järeltulele vastu, lausa polemiseerib sellega. Jarmusch on teinud anti-vesterni või vesterni satiiri, mis on aga ka kognitiivse tõlgendamise satiir. Vestern on Mandleri järgi skeem või prototüüp, mille piiridesse tahetakse suruda ka selliseid teoseid, mis sinna tegelikult ei kuulu. Nii on ka "Dead Man" žanrimääratluselt vestern, kuid anti-vestern. Igasuguste ees- ja järelliidete kasutamine näitab, et kunst proovib teda hõlmata püüdvate teooriate eest pageda. Kognitivism lähtub küll inimese ajus loogiliselt toimuvatest protsessidest ja kunstiteose vormist, kuid ka tema üritab kunsti taandada lõpuks mingile ideele. Igipõline vägikaikavedu kunstnike ja teoreetikute vahel jätkub ka siin, kuigi nelja tähendustasandi teoorial on oma sõbraliku suhtumisega filmi vormi eeliseid suurte teooriate ees.

Kasutatud kirjandus

Bordwell, David; Thompson, Kristin 1986. *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf.

Bordwell, David 1989. "A Case for Cognitivism". - *Iris* 9: 11-40. http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf (28.09.2009).

Childs, Peter; Fowler, Roger 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms 2006*. London: Routledge.

Jackson, Kevin 1998. *The Language of Cinema*. Manchester: Carcanet.

Katz, Ephraim 2001. *The Macmillan International Film Encyclopedia 2001*. London: Macmillan.

Sontag, Susan 1964. *Against Interpretation*. <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html> (28.09.2009).

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.

* * *

COGNITIVE FILM THEORY BY THE EXAMPLE OF «DEAD MAN»

This essay aims to explain the beginnings and principles of cognitive film theory, relying mostly on the works of David Bordwell. The essay has been divided into two: the first part is theoretical and provides an historical overview of the course of the cognitive theory.

The second part concentrates on the cognitive film theory, implementing Bordwell's theory of four semantic levels on Jim Jarmusch's film "Dead Man" (1995). The primary objective was to determine how successfully it is possible to apply Bordwell's theory to the film, but I also analysed the extent to which the interpretation of films proceeding from their structure, as cognitivism demands, is at all possible.

KEYWORDS: film analysis, cognitive film theory, semantic levels, interpretation, David Bordwell