

# PSÜHHOPATOLOOGILINE SUBJEKTIIVSUS

## Esther Rotsi filmis *Võib minna läbi naha*

Tiiu Tali

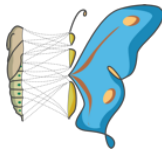
Tartu Ülikool, semiootika osakond

**Abstrakt.** Inimese psühhopatoloogilisi seisundeid ja kogemusi on filmis võimalik edasi anda mitmeti ja üheks selliseks võimaluseks on subjektiivse vaatepunkti konstrueerimine. Subjektiivse vaatepunkti probleemi on põhjalikult käsitlenud Edward Branigan oma raamatus *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984), kus on välja toodud erinevad subjektiivse jutustamise tüübid – refleksioon, pertseptsioon, projektsioon, meenus, mentaalne protsess – ning subjektiivse plaani hälbinud vormid, mis ei ole selgelt määratletavad. Käesolevas artiklis on võimalikest subjektiivse jutustamise vormidest välja valitud kolm – pertseptsioon, projektsioon ja subjektiivne vaimuprotsess –, mida saaks kasutada tegelaskuju subjektiivsete psühhopatoloogiliste kogemuste esitamiseks filmis, ja nende tarvitamist on uuritud Esther Rotsi filmis *Võib minna läbi naha* (*Kan door huid heen*, 2009). Samuti on vaadeldud nimetatud filmi mõningaid auditiivseid aspekte, mis on seotud tegelase subjektiivse vaatepunkti väljendamisega ja mis üksiti väljendavad ka tema (hälbinud) psühholoogilist seisundit.

**Märksõnad:** subjektiivne vaatepunkt, visuaalne subjektiivne vaatepunkt, auditiivne subjektiivne vaatepunkt, film, psühhopatoloogia kujutamine filmis, filmiteooria, Edward Branigan

## Psychopathological subjectivity in Esther Roth's *Can Go Through Skin*

**Abstract.** In cinema, there are different ways of representing psychopathological states and experiences, and one of them is the construction of a subjective point of view. The problematics of a subjective point of view have been thoroughly discussed by Edward Branigan in his *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984), where he outlines various types of subjective narration – reflection, perception, projection, flashback, and mental process, as well as deviant forms of subjective shot which are difficult to define. The present paper studies three of the types – perception, projection and subjective mental process – as means



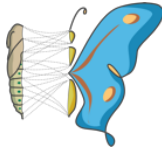
of representing a character's psychopathological experience in cinema. More specifically, the paper analyses the use of the devices in Esther Rots' film *Can Go Through Skin* (*Kan door huid heen*, 2009). In addition to the visual viewpoint, the paper also studies some of the acoustic aspects of representation of subjectivity, particularly deviant psychological states.

**Keywords:** subjective point of view, visual subjective point of view, acoustic subjective point of view, psychopathology in film, film theory, Edward Branigan

## Film kui vaatepunktide kunst

Film on oma olemuselt vaatepunkt ja seda tänu filmipilti piiravale raamile. Seda fakti tunnistati klassikalise kino perioodil, mil tuli päevakorrale küsimus jutustavast 'pilgust' (*narratorial 'gaze'*), ja see andis filmile kui visuaalsele jutustusele uued alused, mis aitasid avastada teistsuguseid võimalusi narratiivi representeerimiseks (Aumont 1989: 2). Laiemas tähenduses kannab mõiste 'vaatepunkt' iseendas teatud hinnangulisust: vaatepunkt kui arvamus või hinnang, mille valguses asju vaadatakse ja mis annab sündmustele juurde mingi subjektiivsuse. Sellises tähenduses mõistetud vaatepunkt annab narratiivile üldise sidususe ja organiseerituse. Kinematograafiline vaatepunkt on eelkõige vaadete järjend, mitte aga midagi liikumatut, või nagu kirjutab Aumont: erinevatest kohtadest kadreeritud vaatepunktide omavaheline sidumine aitab luua kronoloogilist arengut ja tekitab narratiivse vaatepunkti (samas, 6). Aumont sedastab õigustatult, et "kino on hetkeline aga arvukate vaatepunktide kunst" (samas, 3) ja seda kinnitab ka Edward Branigan, kirjutades, et kui filmi peamine eesmärk on tekitada pingeid, vastuolusid ja mitmetähenduslikkust ja pakkuda seeläbi naudingut, siis seda saab väga hästi realiseerida läbi vaatepunktide vahetumise (Branigan 1984: 92–94).

Käesolevas artiklis keskendutakse just subjektiivsele vaatepunktile ja selle konstrueerimisele, kuid eriti sellise vaatepunkti võimalustele edasi anda tegelase psühhopatoloogilisi seisundeid tema enda vaatepunktist – nii nagu ta ise seda kogeb. Filmil on hullumeelsuse representeerimiseks mitmeid vahendeid, milledest subjektiivse vaatepunkti loomine on ehk raskemgi objektiivse (kõrvaltvaataja) vaatepunkti esitamisest. Objektiivselt saab edasi anda psüühilise häire väliseid avaldumisvorme (häälbiv käitumine või kõne), kuid kuidas edastada vaatajale seda, mida kogeb psüühiliselt haige inimene ise, st tema subjektiivset kogemust – nagu näiteks meelepetteid? Järgnevalt tuuakse artiklis ülevaade subjektiivsuse teooriast, ehk kuidas konstrueeritakse subjektiivne vaatepunkt (nii visuaalselt kui ka auditivselt), peamiseks allikaks Edward Branigani raamat *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984), ning seejärel analüüsitakse, kuidas on kasutatud neid subjektiivsuse vorme filmis *Võib minna läbi naha* (*Kan door huid heen*, 2009).



## 1. Subjektiivne vaatepunkt

Branigan defineerib subjektiivsust kui spetsiifilist jutustamise tasandit, kus jutustamine on omistatud tegelasele ja filmi vaataja asetab ennast samal ajal antud tegelase positsiooni. Filmis on jutustamise akt esmajoones ruumi loomine ja subjektiivse jutustuse puhul on ruumi loojaks tegelane. Seetõttu on subjektiivsuse määramisel oluline uurida loogikat, mille läbi seostatakse filmitud ruum tegelasega nõnda, et vaataja mõistab näidatud ruumi allikana olevat tegelase (Branigan 1984: 73).

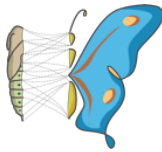
Lisaks pildile manipuleeritakse filmis ka heliga ning seetõttu on subjektiivset vaatepunkti võimalik vaadelda kahe ti. Esiteks visuaalselt ehk siis uurida subjektiivse vaatepunkti puhul küsimust "mida ja kuidas tegelane näeb?" ja teiseks auditiivselt, mille korral uuritakse küsimust "mida ja kuidas tegelane kuuleb?". Muidugi filmi teine pool – auditiivsus – on subjektiivse vaatepunkti puhul problemaatiline, kuna heliallika kindlaks tegemine või siis üldse heli seostamine konkreetse tegelasega ei ole niivõrd loogiliselt ja üheselt tehtav kui visuaalse pildi puhul.

### 1.1. Visuaalse subjektiivsuse elemendid

Branigani (1984: 75–76) järgi on subjektiivse jutustamise puhul vajalik tegelasega siduda kõik kuus jutustamise elementi. Need kuus elementi on jutustuse allikas (*origin*), nägemus (*vision*), aeg (*time*), raam (*frame*), objekt (*object*) ja vaimuseisund (*mind, mental condition*). Jutustamise elementide pinnalt on Branigan loonud subjektiivse jutustuse tüpoloogia, milles on muutujateks kolm jutustuse elementi – aeg, raam ja vaimuseisund – ja ülejäänud kolm elementi on sisuliselt invariantseid ja ei ole seega subjektiivse jutustuse määramisel olulised.

Branigan kirjeldab muutuvaid elemente ka lähemalt ja üheks muutuvaks elemendiks subjektiivse vaatepunkti määratlemiseks on aeg, mis omistatakse tegelase vaatepunktile: tema nägemuse aeg võib olla olevik, minevik, tulevik või ka teadmata aeg. Viimasel juhul ei ole võimalik tuvastada, millise ajasuhetega tegemist on, ja kui selline aeg peetakse kuuluvaks karakteri vaatepunktile, siis seda käsitletakse klassikalises filmis kui puhast mentaalset aega (nt unenägu). Branigan viitab, et tegelikult ei ole subjektiivse jutustamise tasandil tulevikul ja teadmata ajal mingit vahet, sest tegelane ei ole võimeline kogema tulevikku teisiti kui läbi unistuste, unenägede jms. Sellised tulevikunägemused võivad, kuid ei pruugi, osutada tõeks. Siinkohal jätab Branigan kõrvale ulmefilmid, kus täpsed ennustused ja ajaränded on võimalikud, ja piirdub filmidega, kus näidatava maailma üldised reeglid on analoogsed meie argireaalsuses kehtivatega. (Branigan 1984: 77)

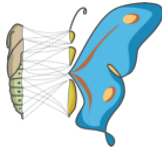
Teine muutuv element subjektiivse vaatepunkti tüpologiseerimisel on raam (*frame*). Raam on määratud läbi ruumi allika, milleks on subjektiivse jutustamise puhul karakter: üks kindel punkt ruumis. Sellisel juhul on karakteri ja narratiivi jutustamise



seos puhtalt ruumiline, karakteri ja kaamera positsioon ühilduvad. Selle kõige tüüpilisem vorm on subjektiivne plaan (*point-of-view shot*).

Subjektiivse vaatepunkti saab üles ehitada ka metafoorilisele seosele, kus kaamera positsioon ei pea olema samane tegelase positsiooniga. Metafooriline seos tähendab kaadri sidumist tegelasega kaudsel teel, kus loodud ekvivalentsuste võrgustik asendab sümboolselt tegelase kui ruumi allika. Näiteks kui tegelaskuju on joobes, siis võidakse kasutada neutraalseid plaane – st kaader on võetud üles ükskõik millisest ruumi osast, kuid mitte tema enda punktist –, mis aga saavad subjektiivse tähenduse, kui kaadrid tegelaskujust ja teda ümbritsevast ruumist muutuvad ähmaseks vms, andes sellega edasi karakteri subjektiivset joobnut kogemust. "Ähmane nägemine" omistatakse tegelasele, kuigi ruumi ei kadreerita tema positsioonist nii, nagu tehakse subjektiivse plaani korral. Seeläbi on neutraalne ruumi representatsioon saanud subjektiivseks, mida tuleks mõista kui tegelase ekspansiooni. Säärast võtet sisaldab endas selline subjektiivse vaatepunkti konstrueerimine, mida Branigan nimetab 'tegelase projektsiooniks' (sellest lähemalt allpool). Kui kaader ja tegelaskuju ei ole omavahel seotav ei otseselt ega kaudselt (st metafoori läbi), nimetatakse seda objektiivseks või osutavaks jutustamiseks ja ta ei kuulu subjektiivse jutustamise alla. (Branigan 1984: 78)

Kolmas ja viimane element, mida Branigan peab subjektiivse vaatepunkti määramisel oluliseks, on vaimne seisund (*mental condition*). Vaimu kategooria sisaldab endas indiviidi sisemisi seisundeid ja tavapäraselt vastandatakse selliseid seisundeid välisele maailmale. Kui film viitab taoliste sisemistele süsteemidele ja nad kuuluvad ühele kindlale karakterile, võib öelda, et filmis eksisteerib mentaalne seisund. Kui aga karakter ilmub vaatajale kui läbipaistmatu pealispind ja ei ole olemas ühtegi viidet tema sisemisele seisundile, siis on tegu karakteri n-ö tavapärase või normaalse seisundiga. Siinkohal rõhutab Branigan, et sellisel juhul ei saa seda tähistada kui "seisund puudub", sest seisund on siiski olemas – n-ö normaalne seisund –, vaid kui "puudub spetsiaalne seisund", ehk siis puudub eriline või normaalsest kõrvalekalduv seisund. Sõltuvalt sellest, kuidas mingi kultuur mõistab ja defineerib inimese vaimset seisundit, konstrueeritakse kaader, mille läbi vastavat mentaalset seisundit väljendatakse. Näiteks kui subjektiivse plaaniga tahetakse edasi anda karakteri "normaalset" seisundit, siis on kaader fokuseeritud, ei ole kasutatud ebatavalisi filtreid või fookuskauguseid ja kaamera on stabiilne. Karakter on vaataja jaoks nähtamatu, st ei ole näha karakteri juukseid, nina või kõrvu, samuti ei ole mitte mingeid viiteid karakteri silmalaugude liikumisele või hingamisele. Kui karakter pöörab pead või jalutab edasi, siis kaamera liigub sujuvalt ja väga aeglaselt, mis tegelikult elus ei ole samane liikuva inimese visuaalse väljaga. Selline kaameraliikumine on vajalik, et vaataja võiks objekte selgelt näha ja süveneda sellesse, mida näeb karakter. Kuid on ka teisi viise, kuidas kujutatakse normaalse seisundiga subjektiivset vaatepunkti. Branigan sedastab, et normaalse ja ebanormaalse vaimse seisundi eristamine ja selle konstrueerimine filmis on ideoloogiline ja konventsionaalne, mistõttu ka ajas ja ruumis muutuv. (Branigan 1984: 78–79)



## 1.2. Visuaalse subjektiivsuse vormid

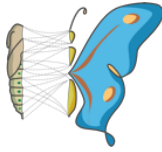
Nende narratiivi muutuvate elementide põhjal – kes on näidatud ruumi allikas (raam), millise ajasuhtega on tegu ja kas tegelase vaimne seisund on markeeritud või mitte – on Branigan määratlenud erinevad subjektiivsuse vormid: refleksioon, pertseptsioon, projektsioon, meenutus (*flashback*), mentaalne protsess ja lisaks neile subjektiivse plaani hälbinud vormid, mida ei ole võimalik konkreetselt ühegi teise subjektiivsuse vormi alla liigitada (Branigan 1984: 98).

Branigani poolt välja pakutud subjektiivsuse vormidest olen valinud välja sellised subjektiivse jutustamise tüübid, mille kaudu saaks konstrueerida tegelase psühhopatoloogilisest seisundist tulenevaid subjektiivseid kogemusi (nt meelepetteid). Nendeks võiksid olla pertseptsioon, projektsioon ja mentaalne protsess.

Branigani järgi väljendab pertseptsioon seda, kuidas tegelane näeb objekte. Tema nägemine võib mingil põhjusel olla häiritud, objektid tegelase vaateväljas võivad näiteks moonduda, häguseks muutuda, vahetada värvi (ruumi punaseks muutumine kui raevu märk) jms. Kõigi pertseptsiooni plaanide korral on mingil viisil tähistatud tegelase tajuseisund ning kaamera positsioneerub ruumiliselt tegelasega samas punktis (ehk siis on tegemist subjektiivse plaaniga). Siinkohal toob Branigan eraldi välja dünaamilise pertseptsiooni plaani, kus kaamera ei ole ruumiliselt tegelasega samas punktis, kuid liigub või vahetab asukohta mööda tegelase nägemisjoont. Sellisel juhul muutub distants tegelase poolt vaadatava objektiga, näiteks kaamera liigub objektile lähemale, kuid näitab objekti siiski tegelasega samast suunast, mis võib aidata vaatajal paremini objekti näha või rõhutada näidatava objekti tähtsust. (Branigan 1984: 80–81)

Projektsiooni korral on aga tegelase ja kaamera ruumiline seos katkenud: vaadeldavat objekti näidatakse erinevatest rakurssidest, kuid sealjuures on säilinud viited tegelase vaimuseisundile. Sellisel juhul on näidatav ruum seotud tegelasega läbi metafoori. Projektsiooni puhul on oluline kindlaksmääratav ajasuhe – olevik –, sest kui aega ei ole võimalik kindlaks teha, siis on tegemist tegelase subjektiivse vaimuprotsessiga. Nii projektsioonis kui ka vaimuprotsessis (nt unenäos) võib tegelane kaadris olla koos objektiga, kus (a) projektsiooni korral me ei näe mitte sama pilti, mida tegelane, vaid meile on edastatud metafooriliselt tema võimalik tajukogemus (mis on projitseeritud näidatavale "siin ja praegu" toimuvale – ülalpool näide "jooles olemisest") ja (b) vaimuprotsessi puhul näeme sama pilti, mida näeb tegelane, kuid tegemist on viimase fantaasiaga ja selle ajasuhted on seega määratlemata. (Branigan 1984: 82–83) Viimast, subjektiivset vaimuprotsessi, on kasutatud ka filmis *Võib minna läbi naha* meelepetete representeerimiseks, mida elab läbi selle peategelane.

Kolmas ja viimane subjektiivse jutustamise vorm, mida filmis võiks kasutada patoloogiliste vaimsete häirete edasi andmiseks, on subjektiivne vaimuprotsess (*mental process narration*). Subjektiivse vaimuprotsessi edasi andmisel on olulised



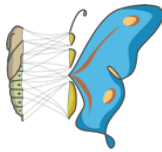
markeerimata ajasuhted ja näidatava ruumi sidumine tegelase vaimuseisundiga. Tegelase fantaasiate edasiandmisel võib tegelase ja näidatava pildi vaheline seos olla nii ruumiline kui metafooriline. Vaimuprotsessi edasi andmisel on kõige olulisem tegelase ja objekti lõhestumine, mis toimub kahe jutustamisvormi ilmnemise tõttu. Neutraalne jutustus, mis leiab aset filmis kujutatud reaalsuses (diegeetiline maailm), raamib teist jutustust – vaimuprotsessi poolt toodetud illusoorset reaalsust (mitte-diegeetilist maailma) – ja nendes kahes maailmas võivad elemendid korduda (nt tegelane näeb unenäos iseennast lendavat). Korduvad elemendid kahel jutustamistasandil aga ei ole identsed, kuna nende funktsioon on neil tasanditel erinev ja seetõttu toimubki elementide n-ö lõhestumine. (Branigan 1984: 85–94)

### 1.3. Auditiivne subjektiivsus

Filmi puhul ei saa aga rääkida vaid pildilistest aspektidest, vaid ka helilistest, antud teema kontekstis subjektiivsetest helidest, mis võiksid olla tingitud tegelase psühhopatoloogilisest seisundist (nt luululised või obsessiivsed mõtted, kuulmismeelepetted jms). Auditiivne subjektiivsus on iseenesest vähe käsitlust leidnud teema, mistõttu ei ole selle kohta selgeid teooriaid. Põgusalt kirjutab subjektiivsest helist Michel Chion raamatus *Audio-Vision. Sound on Screen* (1994), mõningaid märkusi selle kohta on teinud ka Branigan (1984: 94).

Subjektiivse kuuldepunkti (*point of audition*) kontsept põhineb vaatepunkti analoogial, mis Chioni järgi tekitab aga probleeme. Võttes aluseks subjektiivse vaatepunkti, on ka kuuldepunktil kaks tähendust: ruumiline tähendus ja subjektiivne tähendus. Vaatepunkt ise on otseselt seotud ruumiga, st me näeme midagi ühest konkreetsest ruumipunktist ja seda ruumipunkti on võimalik ka kindlaks määrata (nähtav distants, nägemisvälja ühesuunalisus), samas kui kuuldepunkti puhul ei ole võimalik sellist ruumilist punkti üheselt kindlaks teha, sest heli on mitmesuunaline ning kuulmistaju on võrreldes nägemistajuga erinev. Samas on kuuldepunkti subjektiivsus (vaataja kuuleb sama, mida tegelane) edasi antud samamoodi nagu vaatepunkti subjektiivsus: heli seotakse tegelase kuuldepunktiga läbi montaaži, näidates kuuldava heliga samaaegselt tegelase nägu, kui subjektiivse vaatepunkti puhul näidatakse tegelast lähiplaanis (tema pilku) ja siis objekti, mida ta vaatab. (Chion 1994: 89–91)

Chioni mõistele 'subjektiivne kuuldepunkt' vastab Branigani poolt välja toodud 'auditiivne vaatepunkt' (*aural point-of-view*), kus mõlema subjektiivse heli puhul kuuleb vaataja heli tegelase vaatepunktist ja sealjuures on sama heli kuulda ka teistele filmitegelastele. Psühhopatoloogilisest seisundist tulenevate helide määramisel võib olla abi Branigani helitüübist, mida ta nimetab auditiivseks pertseptsiooniks (*aural perception*), mille puhul on tegemist heliga, mida kuuleb vaid tegelane ise (ja ka vaataja). (Branigan 1984: 94) Chioni mõistetesüsteemis vastab sellele 'sisemine heli' (*internal sound*). Chion aga läheb siit edasi ja jagab sisemised helid omakorda objektiivseteks sisemisteks helideks (objective-internal sound) ja subjektiivseteks sisemisteks helideks (subjective-internal sound). Objektiivne sisemine heli viitab



tegelaskuju füüsilisele seisundile, andeks vaatajale edasi selliseid helisid nagu näiteks hingamine, oiged, südamelöögid jms, samal ajal kui subjektiivseks sisemiseks heliks võivad olla tegelase peas kuuldavahelid, nagu näiteks sisemonoloog või kuulmismeelepetted, viidates seega otseselt tema vaimsele seisundile. (Chion 1994: 76) Objektiivne sisemine heli võib aga samuti viidata vaimsele seisundile, kuigi kaudselt – näiteks ärritunud inimese kiirenenud südamelöökide edasiandmine.

Käesolevas artiklis olen analüüsitava filmis peategelase subjektiivse kuuldepunkti määramisel kasutanud Chioni mõistestikku, kus ta teeb jaotuse sisemiste helide osas.

## 2. Psühhopatoloogiline subjektiivsus filmis *Võib minna läbi naha*

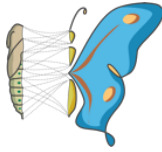
Erinevate subjektiivsete vaatepunktide kasutamist võib näha Esther Rotsi filmis *Võib minna läbi naha* (*Kan door huid heen*), kus sellistel vaatepunktidel on oluline osa peategelase psühholoogilise seisundi edasiandmisel.

Filmis tuuakse vaatajani psühholoogiline draama täiskasvanud naise (Marieke) elust ühe aasta jooksul. Marieke elab Amsterdamis kiiret elu ja on äsja läinud lahku oma elukaaslasest. Kuid siis tabab teda järgmine psühholoogiline trauma: pitsapoiss tungib tema korterisse ja ründab teda. Pärast seda juhtumit hakkavad Marieke siseelus toimuma muutused, mis võtavad haigusliku ilme: paranoilisuse kasv, ärevus ja hirm kuni paanikahoogudeni, usaldamatus teiste inimeste vastu, kättemaksuhimulisus (mida kohati rahuldatakse nägemismeelepetete kaudu), turvatunde täielik puudumine.

### 2.1. Üldine psühholoogilise ebastabiilsuse markeeritus

Alates esimestest filmikaadritest on Marieke psühholoogiline ebastabiilsus selgelt aimatav: kaamera liikumine on kergelt kaootiline – võimalik, et on filmitud käsikaameraga –, kaadrid vahetuvad suhteliselt kiiresti ja distants kaamera ja peategelase vahel on muutuv. Ka heli ja pildi vastavus ei ole püsiv ja korrapärane: me näeme Marieket telefoniga rääkimas, kui juba näidatakse teda telefoni lihtsalt käes hoidmas ja samal ajal kuuleme jätkuvalt Marieke kõnet, mis on pärit hoopis eelmisest kaadrist. Selline kaamera liikumine ja pildi-heli montaaž viitavad Marieke psühholoogilisele seisundile, mis on häiritud hiljutisest lahkuminekust elukaaslasest ja mida omakorda võimendab alkoholi tarvitamine: ta on segaduses, hinges valitseb süvenev kaootilisus.

Avastseeni võib pidada peategelase projektsiooniks, sest kaamera liikumine ja montaaž ei ole objektiivsed, vaid rõhutavad Marieke sisemaailma segasust ja samal ajal ka tema pertseptiooni. Avastseenis kasutatud ebastabiilne kaamera on kogu filmi



vältel pigem küll reegliks kui erandiks, mistõttu on filmis raske selgelt piiritleda objektiivseid ja subjektiivseid vaatepunkte. Samas just tänu sellisele filmimisviisile on peaaegu alati markeeritud tegelase enda ebastabiilsus, olgu selleks üldine segaduses olek (avastseen), rahutu ja veidi sihitu tegutsemine (nt stseenid, kus Marieke koristab ja remondib tube või valib poeriulitelt kaupa) või ärevuse ja pinge kasvamine kuni paanikani (stseenid kohtusaalis).

## 2.2. Projektsioon

Järgmine stseen, kus on selgelt edasi antud Marieke sisemine häiritus, toimub kohtusaalis. Alguses näidatakse kohtuistungit objektiivsest vaatepunktist, mis hakkab järkjärgult aga kajastama Marieke sisemise pinge ja rõhutuse kasvu, muutudes seeläbi subjektiivseks.

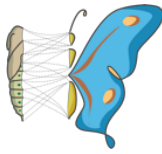
Näeme lähiplaanis ja erinevatest rakurssidest süüalust – tema põlvi, trummeldavaid sõrmi ja nägu sel hetkel, kui ta vaatab Marieke poole –, samuti Marieke enda nägu; poolüldplaanides teisi kohalviibivaid inimesi, kes juba vaatavad Marieket või alles pööravad pilgu tema poole; kaamera liikumine muutub ebastabiilseks; diegeetiline heli muutub mitte-diegeetiliseks ja häirivaks heliks, mis hakkab valjenema kuni stseeni lõpuni. Subjektiivseid plaane on kasutatud siin väga vähe, st kaamera ei positsioneeru tegelasega samas punktis ja näidatav pilt on tegelasega seotud metafooriliselt – me seostame nähtut Marieke sisemiste muutustega, mis leiavad aset paralleelselt kohtusaalis toimuvaga. Selliselt edasiantult on tegemist stseeniga, kus tegelase sisemaailm projitseeritakse välismaailmale ja seda võib seetõttu määratleda kui peategelase projektsiooni.

## 2.3. Subjektiivne kuuldepunkt

Ka hiljem esitatakse sarnaseid kaadreid kohtusaalist, mis samal moel edastavad Marieke sisemist seisundit. Pärast ühte järgmist kohtuistungit, kui Marieke läheneb oma majale, jätkub kuuldava heli kaudu tegelase subjektiivne projektsioon: me kuuleme vere pulseerimist, mis lisab objektiivsele visuaalsele poolele subjektiivsust, osutades peategelase sisemisele rahutusele ja kasvavale pingele. Vastavalt Chioni määratlustele sisemistest helidest saab stseenis kuulnud heli nimetada objektiivseks sisemiseks heliks, kuna vere kuuldav tuiklemine kõrvus on iseenesest füüsiline nähtus ja ta on tingitud psühholoogilisest seisundist – raevust.

Viidatud objektiivne sisemine heli jätkub veel mõnda aega ja seob ühtseks tervikuks selle kestel näidatud erineva sisuga kaadrid: Marieke mälupildid kohtusaalis toimunust ja pildid Marieke näost lähiplaanis, kus ta lamab voodis ja vaatab hirmunud ilmel ringi. Neid pilte saatev vere pulseerimist imiteeriv heli annab lõppkokkuvõttes mulje peategelase vihast, hirmust ja kasvavast paranoiast. Peale objektiivsete sisemiste helide kasutatakse filmis suhteliselt sageli ka subjektiivseid sisemisi helisid,





milleks on vaatajale kuuldavad Marieke mõtted ning kõnelused nii iseenda kui ka nägemismeelepetetega.

#### 2.4. Subjektiivne vaimuprotsess

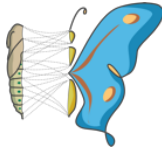
Subjektiivseid vaatepunkte, kus on olemas selgelt äratuntavad psühhopatoloogilised kogemused, oli filmis neli ja neis stseenides ähvardab Marieke relvaga kujutletavat pitsapoissi. Sealjuures Marieke räägib oma meelepetetega, nimetat tegevus toimub nii vahetu kõne kui ka mõtete vormis. Kuigi neis stseenides Marieke suhtleb pitsapoisiga, siis reaalsel dialoogi ometigi ei toimu, sest viimane ei tee kordagi häält. Omal moel kinnitab see vaataja jaoks pitsapoisi ebareaalsust ja me saame aru, et teda ei ole tõesti olemas. Samas kui pitsapoiss on Marieke nägemismeelepete, siis miks mitte esitada pitsapoisi kõne ja siis see tõlgendada peategelase kuulmismeelepettena. Selline lisandus tekitab vaatajas hoopis teisi kahtlusi: kas ekraanil näidatud pitsapoiss on ikka Marieke subjektiivne fantaasia? Pigem muutub visuaalselt esitatud hallutsinatsioon läbi heliliste aspektide lisamise reaalsemaks kui ta on.

Nimetatud psühhopatoloogilist seisundit väljendavad stseenid võib määratleda peategelase subjektiivse vaimuprotsessi representeerimisena, kuna projektsioonist eristab antud stseene neis sisalduv võimatu objekt, st me näeme midagi, mida ei ole olemas: hallutsinatsiooni, mis on toodetud Marieke vaimuprotsessi poolt.

Samas on vaimuprotsessi esinemise üheks tingimuseks selle ajasuhete määratlematus, nimelt me ei suuda tuvastada vaimuprotsessi poolt toodetud pildi ajalisi suhteid ülejäänud esitatud maailmaga. Antud stseenid toimuvad seevastu diegeetilises maailmas ja seda fakti toetab ka ühele sellisele stseenile kronoloogiliselt eelnev tegevus, mis kinnitab olevikulisi ajasuheteid: Marieke keedab kasutatud tampoonidest teed ja pärast pakub seda oma piinatavale. Kogu tegevus – tampoonide kogumine ja tee keetmine – toimub siin ja praegu, filmis kujutatud reaalses maailmas. Nendes tingimustes esitatuna võiks stseeni, kus Marieke on koos oma meelepettega, nimetada projektsiooniks, kuid sellisel juhul ei tohiks diegeetilises maailmas esineda objekte, mida ei ole olemas. Branigani (1984: 82) sõnul on tegelase projektsiooni representeerimisel oluline see, *kuidas* esitatu *osutab* subjekti vaimsele seisundile või tajude häiritusele, kuid ta ei näita subjekti fantaasiaid ja ei sisalda endas võimatuid (ehk mitte-diegeetilisi) elemente.

Niisiis, kuigi stseenides ei ole vihjeid määratlemata ajasuhetele, mis on subjektiivse vaimuprotsessi piiritlemise üheks tingimuseks, esineb seal reaalselt mitte olemasolevaid objekte, mis ei luba antud stseene määratleda kui Marieke vaimse seisundi projektsioone.

Vaimuprotsessi representeerimise juures on oluline ka narratiivis esinevate elementide lõhestumine (Branigan 1984: 88). Analüüsitavas filmis on lõhestuvaks objektiks märklaud, mis peategelase haiges teadvuses on muutunud pitsapoisiks.



Objekti muundumist kinnitab kaader, milles Marieke jääb äkki märklauda vaatama ja hüüatab endamisi: "*Fuck. It's pizzaman.*" Pärast seda avastust hakkab ta märklauaga suhtlema nõnda nagu tegemist oleks reaalse inimesega, kuigi vaatajana näeme jätkuvalt puidust märklauda. Alles hilisemates stseenides, kus Marieke pööningul tulistab ja räägib hallutsinatsiooniga, on puitplaat muutunud ka vaataja jaoks pitsapoisiks. Antud juhul asendatakse diegeetiline objekt peategelase tajus mitte-diegeetilise objektiga ja kuigi vaataja teab, et tegemist on vaid puust märklauaga (vähemalt alguses on vaataja sellisel teadmisel, hiljem võib ta selles kahtlema hakata), on Marieke jaoks seesama märklaud täiesti reaalne lihast ja luust pitsapoiss.

Branigan on viidanud ka sellele, et lõhestunud elemendid ei ole subjektiivse vaimuprotsessi korral identsed, vaid evivad erinevaid funktsioone (Branigan 1984: 88). Järelikult on meil objektiivse reaalsuse tasandil tegemist märklauaga, mis on psühhopatoloogilisel tasandil muutunud millekski muuks ja samal ajal omandanud ka uue funktsiooni: objekt ei ole enam vaid lihtne märklaud, mille suunas harjutada relvaga laskmist, vaid midagi sellist, mida peab piinama, ähvardama ja millele saab isegi kuuma teed joota.

Antud stseenides olevate kaadrite ülesehitus vastab ka ühele teisele vaimuprotsessi esitamise tingimusele, nimelt on näidatavad kaadrid peategelasega seotud nii ruumiliselt (näeme hallutsinatsiooni Mariekega samast punktist) kui ka metafooriliselt (Marieke on koos oma hallutsinatsiooniga samas kaadris) ja mõlemad juhud on subjektiivse vaimuprotsessi esitamisel võimalikud.

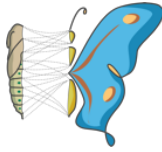
Et Marieke häirunud vaimuprotsessist tulenev hallutsinatsioon esineb mitmel korral samas kaadris koos Marieke endaga ja stseenides toimuv on diegeetilise maailmaga "siin ja praegu" suhtes, on antud stseenid iseenesest huvitavad, kuna tekitavad küsimusi reaalsuse ja mitterealsuse suhetest filmis endas. Psüühiliselt haige inimene peab oma hallutsinatsioone objektiivseks reaalsuseks, mille ehtsuses ta ei kahtle, ja samamoodi on see reaalsus esitatud vaatajale. Me teame, et pitsapoiss ei ole või ei saa olla realselt Marieke pööningul, kuid sellest hoolimata on ta seal ja Marieke tegeleb tema piinamisega. Marieke haiguslik subjektiivne reaalsus on Marieke jaoks objektiivne reaalsus ja sellepärast esitatakse pööningu-stseene kui objektiivset reaalsust kajastavad, mis tekitab vaatajas kahtlusi antud stseenide subjektiivsuses – võib-olla ongi see tegelikkus?

## Kokkuvõtteks

Võttes kokku eelneva arutelu filmis esinenud subjektiivsete vaatepunktide kohta, võib teha järgmisi tähelepanekuid:

(1) Kogu filmi jooksul on subjektiivsete psühhopatoloogiliste kogemuste esitamiseks kasutatud vaid subjektiivse vaimuprotsessi struktuuri.

(2) Projektsioonidega on rõhutatud esmajoones tegelase vaimse seisundi üldist häiritust või ebastabiilsust, mis tingimata ei viita psüühika haiguslikele



hällbimustele. Selliste projektsioonide loomiseks on peaasjalikult kasutatud kaamera liikumist, kaadrite sagedast vahetumist ja heli (enamasti mitte-diegeetiline heli või tegelase sisemine heli). Lisaks sellele, et heli tõstab esile stseeni subjektiivsust, liidab ta kaadrid sidusaks stseeniks ning aitab fikseerida projektsiooni alguse ja lõpu.

(3) Subjektiivse pertseptsiooni struktuuri kasutamist filmis ma ei täheldanud, kuigi pakkusin ka seda üheks võimalikuks subjektiivseks vaatepunktiks, mis võiks üksiti anda edasi tegelase psühhopatoloogilist kogemust.

Filmis kasutatud erinevad subjektiivsuse vormid loovad suhteliselt autentse pildi psühhopatoloogilise seisundi arengust. Meile ei esitata mitte niivõrd tegelase objektiivset maailma, vaid peaaegu alati viibime mingis mõttes tema subjektiivsuses ja kogeme sama, mida kogeb tegelane ise. Vaataja hakkab reaalseks pidama isegi peategelase poolt kogetud nägemismeelepetteid ja kahtlema selles, kas tegemist on ikka hallutsinatsiooniga. Niiviisi oleme viidud psüühiliselt haige inimese subjektiivsesse reaalsusesse ja ei suuda enam eristada, kus lõpeb reaalsus ja algab fantaasia.

## Kasutatud kirjandus

Aumont, Jacques 1989. The Point of View. – *Quarterly Review of Film & Video* 11: 1–22.

Branigan, Edward 1984. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.

Chion, Michel 1994. *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.