

Katre Pärn

Referaat

Tartu-Moskva koolkonna semiootika

Juri Lotmani «Filmisemiootika»: keele probleem kinos

Sissejuhatus

«Filmisemiootika» ei ole sugugi Lotmani filmi puudutavate mõtiskluste algus. Kohtame ju viiteid filmi semiootilistele aspektidele tema erinevates kirjandust, teatrit või kultuuri puudutavates artiklites. Selle kaudu saaks ehk antud raamatut mõneti vaadelda nende hajutatud mõtiskluste teatava kokkuvõttena, mis siiski ei moodusta mingit terviklikku teoreetilist süsteemi (mis, nagu Lotman märgib, ei ole ka töö eesmärgiks). Teatud määral ei näi «Filmisemiootika» taotluseks olevat niivõrd käsitleda filmiteoreetilisi probleeme *per se*, kuivõrd katse kanda erinevate semiootiliste süsteemide uurimise raames tehtud tähelepanekuid üle filmi valdkonda, osutamaks sarnaste semiootiliste mehhanismide leidumisele ka kinos.

Lotman alustab «Filmisemiootikat» filmikunsti koha määratlemisega kultuurisüsteemis. Kultuur, märgib Lotman, räägib meiega, st annab meile informatsiooni, mitmesugustes keeltes, millel võib olla väga erinev vorm – heliline, visuaalne või nende kombinatsioon (Lotman 2004: 7-8). Nii eksisteerib kino kultuurisüsteemi polüfoonias ühe osaleva häälena. Oluline on aga mõista, et 'keel' ei tähista kultuurisemiootilises vaates üksnes loomulikku keelt, vaid mis iganes süsteemi, mis omab piiratud arvu korduvaid märke (Lotman 2004: 56). Sellise keelesüsteemide paljususe korrastamiseks kasutas Tartu-Moskva koolkond ka eristust primaarsete ja sekundaarsete modelleerivate süsteemide ehk keelte

vahel, kus primaarseks keeleks on just loomulik keel, sest lõppkokkuvõttes baseerub kultuur just loomulikul keelel (Ivanov jt 1998:80), st meie kultuuris mängib loomulik keel aluskommunikatsioonisüsteemi rolli (Lotman 2004: 104) ning sekundaarseteks keelteks sellised modelleerivad süsteemid, mis on sekundaarsed loomuliku keele suhtes, asetudes vahetult selle kohale (nagu ilukirjandus) või olles sellega paralleelseteks vormideks (nagu muusika või maalikunst) (Lotman jt 1998: 81). Nii kuulub filmikunst sekundaarsete modelleeritavate süsteemide hulka, st kujutab endast keele kui ühiskondliku nähtuse teisendit (Ivanov 2004: 51).¹

Seega on keel korrapärane kommunikatiivne (info edastamise eesmärki täitev) märgisüsteem (Lotman 2004: 8). Siit nähtub, et keele semiootilise määratluse puhul on oluliseks kolm aspekti: [1] Keele *sotsiaalse funktsiooni* määrab ära tema kasutamine informatsiooni vahendajana, säilitajana ja kogujana antud kollektiivi poolt (samas lk 8). [2] Selle kommunikatiivse rolli täitmiseks peab keel olema *märgiline* ehk semiootiline süsteem. Lotman märgib, et inimest ümbritsevad kahte laadi nähtused: need, mida kasutatakse vahetult, mis ei asenda midagi (asjad) ning need, mille sotsiaalne väärtus ei vasta vahetult selle materiaalsetele omadustele (märgid). Seejuures märgi defineerib Lotman Peirce'iliku asendusfunktsiooni kaudu, st märk on kollektiivi infovahetusprotsessis materiaalselt väljendatav esemete, nähtuste ja mõistete asendus (sõna asendab asja, raha maksumust, kaart piirkonda jne), kus kesksel kohal on märgi semantiline suhe asendatavasse objekti (samas lk 8-9). [3] Lotman rõhutab aga, et keel on just *märgisüsteem*, st mitte märkide mehhaaniline kogum, vaid struktuursete suhete organiseeritud süsteem nii sisu kui väljenduse tasandil ehk teisisõnu: keel omab nii semantilist kui süntaktilist korrastust (samas lk 9-10).

¹ Siinkohal ei peatu ma neil ilmsetel probleemidel, mis tekivad loomuliku keele kohale asetuvate vormide (st loomulikku keelt kasutavate) ning paralleelvormide ühele tasandile paigutamisega. Lõppeks loodi see eristus eelkõige verbalse tekstide käsitlemiseks ning paralleelsete vormide süsteemi liitmine oli hilisem, lähtudes (pisut) hiljem tekkinud huvist ka laiemate kultuurinähtuste sfääri vastu. Nii on iseloomulik, et artiklis «Kunst modelleerivate süsteemide reas» aastast 1967 hõlmas üksnes pealisstruktuure ja paralleelvorme seal veel ei märgita (vt Lotman 1990: 9).

Keele süsteemsuse loovad aga elementide korrelatsiooni määravate reeglite olemasolu (Lotman 1990: 45).

Vaadeldes filmi kommunikatsioonisüsteemina, st keelt omava kultuurinähtusena, autori poolt vaatajale saadetud kirjana, on vaja aga rõhutada seda, et mis iganes keelelise saadetise mõistmiseks tuleb osata selle keelt, st Lotmani jaoks on esmaseks just arusaam, et *keelt on vaja õppida*, st mis iganes keele valdamine on alati õppimise tulemus (Lotman 2004: 11). Filmi puhul, nendib Lotman, näib see arusaam ehk esmapilgil kummastav, sest filmid näivad niisamagi arusaadavad², sarnanedes meile nähtava maailmaga, ent Lotman rõhutab, et film ei ole orjalik ja mõttelage elu koopia, vaid aktiivne taasloome, milles sarnasused ja erinevused moodustavad ühtse, pingestatud elu tunnetamise protsessi (samal lk 12). Nii peabki Lotman «Filmisemiootika» peamiseks ideeks vaataja harjutamist mõttega, et filmil on keel, sest filmikeele mõistmine on ühtlase ka alus filmi kui kunsti mõistmiseks (samal lk 173).

Teine sissejuhatuse osa puudutab märke kui selliseid. Nimelt jaotab Lotman märgid kahte gruppi: leppemärkideks ja kujutavateks märkideks ehk kokkuvõtlikult sõnaks ja joonistuseks. Leppemärkide ja kujutavate märkide karakteristikud on esitatud järgnevas tabelis:

Leppemärgid	Kujutavad märgid
Motiveerimata Tinglikud Diskreetsed Süntagmatiseeruvad kergesti Funktsioon: jutustamiseks	Motiveeritud Sarnased Kontinuaalsed Ei süntagmatiseeru kergesti Funktsioon: nimetamiseks

Siiski nentis Lotman, et vaatamata leppemärkide sobivusele jutustamiseks ja ikoonilise (kujutava) märgi sobivusele nimetamiseks, märkame, et sõnalised

² Seisukoht, mis on väga sarnane Christian Metz'i vaatele, et filmi on raske seletada, sest seda on lihtne mõista (Metz 1991:64)

kunstid püüavad oma diskreetsest materjalist luua sõnalist kujutust, üht terviklikku tekstuaalset märki ja vastupidi, joonistuste abil, mis ei ole loodud jutustamiseks, püütakse siiski lugusid vesta (Lotman 2004: 16-17). See aspekt on oluline just kino kui olulisel määral kujutavatest märkidest koosneva süsteemi puhul.

Ent kahe märgitüübi roll sellega ei piirdu, sest Lotman rõhutab erinevates tekstides nende kahe vastandliku sfääri vajalikkust kultuuri arenguks. Nimelt seisneb kogu “mõtleva konstruktsiooni”, st uut informatsiooni tootva üksuse põhiline seaduspära selles, et ta peab sisaldama vähemalt kahte erineva ehitusega süsteemi, millest ühe peamiseks tähendusandjaks oleks segment ehk märk (st diskreetne süsteem) ja teisel segmentide jada ehk tekst (kontinuaalne süsteem). Selliste erinevate süsteemide vahel ei ole üksühene tõlkimine võimalik ning tekib tõlkimatuse situatsioon, mis aga on uue informatsiooni allikaks ja sellisena väärtuslikumgi kui täppistõge. (Lotman 1990: 218-219)

Kino täidab seda kriteeriumit erakordselt hästi, olles ühelt poolt verbaalse ja visuaalse, teisalt aga kontinuaalse reaalsuse ja diskreetse filmikeele kohtumispaik. Ent sellest täsemalt allpool.

Filmikeele sünd ja areng (1)

Mis iganes keel on tihedalt seotud eluga, kopeerib seda ja haakub sellega (Lotman 1990: 49), olles seega antud süsteemi keelde tõlgitud tegelikkuse analoog (samamoodi lk 9). Kino puhul on see aspekt eriti oluline, sest oma fotograafilise baasi tõttu suudab ta reaalsust kopeerida vägagi objektiivselt. Kino selline fotograafiline automatism sai aga filmi kunstiks, tunnetamise vahendiks muutumisel takistuseks, sest kunst ei peegelda maailma surnud automaatsusega, vaid muudab maailma kujutised märkideks, küllastab nad tähendustega. Tähendus, informatsioon tekib aga siis, kui meil on olemas alternatiiv. (Lotman

2004:24-26). Seega kunstifaktiks saamiseks tuli film vabastada tehnilisest automatismist³ (samal lk 27).

Nii sai kinost tegelikkuse koopia asemel kunst alles siis, kui montaazhi, liikuva kaamera jne kasutuselevõtmine tegi võimalikuks ühe ja sama objekti fotografeerimise vähemalt kahel erineval viisil, kui objektide järgnevus elus ei määranud enam automaatselt ära kujutiste järgnevust filmilindid. *Just sel hetkel leidis filmikunst keele.* (Lotman 1990: 49)

Seega on filmikeel teatud alternatiivide kogum, mille vahelt autor *valida* saab. Nii pidi kino kunstiks saamiseks õppima oma objekti deformeerima, automaatsele kujutisele alternatiivi pakkuma ja sellega ta informatsiooni kandjaks, tähenduslikuks tegema. Nii toob Lotman näiteks filmi “Ballaad sõdurist”: alles peale seda, kui filmipildis pööratakse pahupidi meie tavaarusaam sellest, et taevas on üleval ja maa all, muutub see informatiivseks (Lotman 2004: 26-27). Seetõttu on ka iseloomulik, et heli leiutamise järel ei suhtunud selle filmikunsti haaramisse sugugi leplikult ning kui seda tehti, siis, taas, manipulatsioonide läbi – leiti võimalus heli deformeerida ja vabastada see automatismist ja muuta aktiivse teadvustamise vahendiks (samal lk 28-29).

Siiski on liigne manipuleerimine, deformeerimine omane pigem kunsti lapseeale ja küpsema kunsti puhul on oluline pigem võimalus deformeerida, mis viitab teadlikule valikule ka juhul, kui deformeerimisest on loobutud (samal lk 29). Nii võib tervet kinoajalugu vaadelda *sinusoidse liikumisena* nende kahe pooluse – jäägitu eluga ühtesulamise ning oma filmispetsiifika näitamise soovi – vahel. Sellele osutavad nii 1920.-30. Debatid “proosa” ja “poetilise” kino vahel⁴, Bazini vaated montaazhi ja realismi vastandlikkusest jne. Oluline on aga mõista seda, et mis iganes suund eksisteerib üksnes oma vastandi taustal, st mis

³ Ei saa jätta märkimata, et automatismist vabastamise idee oli omal kohal vormikoolkonnas, konkreetsemalt nt Viktor Shklovski kunstiliste võtete teooria, mille kohaselt mis iganes kunstilise vote eesmärgiks on “kummastamine”, st objekti vabastamine tajuautomatismist (Shklovski 1993)

⁴ Nii eristab Shklovski kinos kahte žanri – poetilist ja proosazhanri. Seejuures on erinevuse aluseks see, et proosakinos on rõhuk semantilistel tunnustel, poetilises kinos aga tehnilistel ja formaalsetel tunnustel (Eikhenbaum 1982: 89)

iganes tüüpilisest vahendist loobumine toimib ainult teist tüüpi kino taustal (nt loobumine filmitähtedest üksnes Hollywoodi kino taustal). (samal lk 36) Sellises vaates peitub ka Lotmani filmisemiootika dünaamiline tuum⁵.

Sisuliselt loob selline liikumine eluläheduse ja kunstilisuse vahel aga filmikunst ühe omaduse – ta nõuab kahekordset elamust: ühtaegu unustamist ja meelespidamist, et vaataja ees on väljamõeldis (samal lk 32). Selles aspektis on kunst võrreldav mänguga, kus mängija peab samuti meeles pidama, et ta osaleb tinglikus olukorras ja samas selle unustama (Lotman 1990: 13).

Tinglikkus

Seega mis iganes kunstiteos on alati teatud määral tinglik ja selle tinglikkuse loob erinevus objektist, mida ta modelleerib. Nii võib tinglikkust mõneti seostada kunstlikkusega. Filmiajaloo, nagu ülal osutatud, on tuvastatav pidev liikumine tinglikkuse ja realistlikkuse vahel⁶, ent Lotman märgib, et tinglikkuse probleem on delikaatsem, sest küsimus ei ole üksnes vahendites, mille poolest üks film, olles tinglikum kui teine, viimasest erineb, vaid mehhanismides, mis toimivad filmi enese sees.

Nii räägib Lotman Bergmani filmist “Persona”, kus peategelane vaatab telekat (asume filmimaailmas), misjärel telekraan ühtib kinoekraaniga ja meid viiakse filmimaailmast reaalse tragöödia toimumispäika. Sellise päriselu ja filmielu montaazhiga rõhutas autor enda kujundatud maailma tinglikkust ja samas sundis vaatajat seda unustama. (Lotman 2004: 31)

Seega on just selline tekst tekstis struktuur üks tinglikkuse konstrueerimise vahendeid: sellised filmid konsentreerivad tinglikkuse teatud episoodidesse ja sunnivad ülejäänut vastu võtma päris eluna (Lotman 2004: 32) ning iseloomustab

⁵ Sellisest sinusoidsest arengust on Lotman rääkinud ka kunstistiilide puhul.

⁶ Lotman räägib sarnastest vaidlustest, st debattidest, kas kunstiteos on objekti tinglik peegeldus või see objekt ise, ka sõnakunstis (Lotman 1990: 79-80)

tekst teksti situatsiooni just mäng opositsioonipaariga “reaalne/tinglik” (Lotman 1990: 295)⁷.

Samuti kuuluvad tinglikkuse konstrueerimise vahendite hulka mängud filmilindi värviga ehk värviliste ja mustvalgete filmiosade montaazh, kus üks eristub teisest, kui väline reaalsus filmimaailmast, genereerides sellega samaäärse mõju kui tekst tekstis kompositsioon.

Diskreetsuse toomine kontinuaalsusesse

Teadupoolest on keel märgisüsteemina diskreetne nähtus, st segmenteeritud, elementidest koosnev nähtus, ent välist maailma näeme me ju kontinuaalsena, pidevana. Kuidas saab pidevast visuaalsest maailmast liigendatud filmimaailm või kuidas mõista Lotmanit, kui ta ütleb, et filmimaailm on meie poolt nähtav maailm, millesse on sisse viidud diskreetsus (Lotman 2004: 42) ?

Lotman peab kontinuaalsesse välisesse maailma diskreetsuse toomise esimeseks filmivahendiks kaadrit, mis ei ole kunagi terve tegelikkus, vaid ainult tükk sellest, mis on välja lõigatud ekraani suurusena, jagades maailma nähtavaks ja nähtamatuks sfääriks (samas lk 41)⁸. Kõik need tükid saavad suhtelise iseseisvusi, mis loob kombinatsioonide võimaluse seal, kus seda pärismaailmas ei ole. Nii muudab diskreetseteks tükideks liigendamine maailma kunstiliseks maailmaks (samas lk 42). Kaadriteks liigendatud sai aga teadvustatud elemendiks siis, kui filmi kulstilise keele aluseks sai montaazh (samas lk 45).⁹

Just selle läbi, nendib Lotman, saab kaader vabaduse, mis on omane sõnale (samas lk 42) ja nii suudab visuaalne, kujutav märk realiseerida ka jutustamise funktsiooni, mis talle iseenesest algselt omane ei ole, st just

⁷ Ehkki Lotman läheb siiski sellisest kitsast kontekstist kaugemale ja vaatleb tervet kultuuri tekstina ja seega tekst tekstis situatsioonidena erinevatel hierarhiatasanditel (Lotman 1990: 303)

⁸ Lotman toob kaadri, konkreetsemalt ekraani piiridest rääkides teatri puhul paralleelina ka näitelava ääre (Lotman 1990: 154)

⁹ Ääremärkusena võiks lisada, et kaadri piiratuse puhul on Lotmani jaoks oluliseks ka selle suhe aega ja ruumi, mis paraku antud töö piiridesse ei jää.

kaadriteks liigendatud välismaailm on võimeline süntagmatiseeruma. Seejuures rõhutab Lotman, et kaadri, nagu ka tema lingvistilise analoogi – sõna – olemus ei avane staatilise kirjelduse kaudu, vaid läbi funktsionaalsete suhete tervikuga (samal lk 46). Selline kaheosalisus – esmalt filmijutustuse elementaarosade eraldamine ja seejärel nende üksikosade ühendamine tervikuks – on Nedelco Milevi sõnul aga filmiteooriale omane Kuleshovi eksperimentidest alates uusimate strukturalistlike ja semiootiliste filmiteooriateni välja (Milev 1984: 12).

Nii selgub, et kaader on filmikeeles tähenduse põhikandja, ehkki mitte ainuke tähenduslik element, sest tähendusi omavad nii kaadrist suuremad (kaardite järjendid) kui väiksemad (kujutised kaadris) elemendid (Lotman 2004: 46). Ent Lotman nendib, et kujutised muutuvad tingmärkideks, lihtsate asjade jäljendustest filmikeele sõnadeks, mis suudavad tähistada rohkemat kui ainult seda, mille nähtavaks peegelduseks nad on, just piirideta ruumi muutumisel kaadriks (samal lk 49).

Objekt ja moodus

Seega osutub iga kujutis ekraanil märgiks, st tähendust omavaks (Lotman 2004: 51). Ent Lotman peab vajalikuks kahe aspekti – objekti enese ja mooduse – eristamist kaadris.

Objekt (ehk aines) ekraanil taasloob mingeid reaalse maailma esemeid, olles seega nende esemetega semantilises suhtes – esemed muutuvad ekraanil reprodutseeritud kujutiste tähenduseks (samal lk 52). Just seetõttu moodustavad objektid filmileksika ehk sõnavara (samal lk 73).

Moodus (ehk viis) puudutab aga valgust, mängu plaanide ja rakursiga, kiiruse muutmist jne mehhanisme, mille kaudu kinokunst (erinevalt teatrikunstist) oma vahendatust manifesteerib, st keegi valib, kuidas objekt esitatakse. Lotman seostab moodust filmikunsti grammatikaga (samal lk 73).

Seega on objekti ja moodust võimalik baastasandil eristada kui küsimusi «mida ?» ja «kuidas ?»¹⁰. Ent siiski nendib Lotman, et keele, just kunstikeele puhul saab ka moodus, ehk algne kuidas ? vastama ka küsimusele mida ?, st kunstis on ka keel ise informatsioonikandja (samal lk 173). Kui objekt ekraanil annab otsese tähenduse, siis teravalt väljendatud modaalsuse abil antakse neile ekraanil olevatele objektidele sümbolistlikke, metafoorseid, metonüümilisi jne lisatähendusi (samal lk 52)¹¹, st moodus võimaldab luua abstraktset sõnavara, rebib filmimärgi lahti selle vahetust ainelisest tähendusest ja annab sellele üldisema sisu (samal lk 74)¹². Nii saab järeldada, et Lotmani arvates eksisteeris kinokeeles vähemalt topeltartikulatsioon (Ehart 2005: 512).

Seejuures filmikeele elementi defineerides (vt Lotman 2004: 55) rõhutab Lotman just lisatähenduse olulisust: st miski on filmikeele elemendiks vaid juhul, kui ta ei esine tekstis üksnes automaatse, vaid ka mingi kaasneva tähendusega.

Filmikeele areng (2)

Seega on filmikeel sarnasuste ja erinevuste süsteem, mis eksisteerib pidevas sisemisest dünaamikas. Seda dünaamikat uurib Lotman markeeritud-markeerimata paarismõistete kaudu¹³. Nii räägib ta kahest tendentsist filmikeeles:

¹⁰ Lotman rõhutab mooduse ja objekti eristamise rolli ja montaazhi puhul, rääkides objektide montaazhist ja mooduste montaazhist (Lotman 2004: 93-98), millel siinkohal pikemalt ei peatu.

¹¹ Kinokeeles metonüümilisuse ja metafoorsuse probleemi osa toonases nõukogude filmisemiootikas oli küllalgi silmatorkav, pärinedes kinokontekstis juba Eisensteinilt, Jakobsonilt jt ning tärgates neoreetorika raames. Nii pühendab ka teine Tartu-Moskva koolkondlane V.V. Ivanov suure osa oma artiklist «Filmikeele funktsioonid ja kategooriad» just sellele probleemile, eristades metonüümilist ja metafoorset filmikeelt samadel alustel, nagu Jakobson, kes seostas metafoori poeetilise ning metonüümilist proosatekstiga (O'Toole jt 1981: 16), mis omakorda Lotmani arvates vabastas poeetika/proosa mõisted sõnakunsti kitsamast kontekstist ja tegi neist semiootika üldmõistest (Lotman 1990: 223)

¹² Just selle kaudu oleks võimalik tõmmata parallel Shklovski "vote" ja Lotmani "mooduse vahel.

¹³ Markeerimata ja markeeritud elementide eristus ise pärineb muidugi mõista Roman Jakobsonilt, kes juba 1930ndatel eristas neid kui normi ja kõrvalekallet sellest.

ühelt poolt elementide kordamine¹⁴, mis loob teatava ootuste süsteemi, teisalt selle ootuste süsteemide teatud määral rikkumine. Seejuures kui filmikunsti algstaadiumis on rikkumiste tuvastamisel võrdlusmaterjaliks väline reaalsus, siis filmikeele arenedes võrreldakse neid vaataja jaoks tuntud filmide stampidega. (Lotman 2004: 52). Selline dünaamilisus on aga oluline just informatiivsuse seisukohalt, sest Lotman rõhutab, et harjumus- ja ootuspärane võte kaotab informatsiivsuse – tähendusik on alati millegi ootuspärase rikkumine (samal lk 53). Siiski märgib ta, et tekst peab siiski olema samaaegselt seaduspärane ja mitteseaduspärane, ennustatav ja ennustamatu (samal lk 91), st kordav ja kordumatu üheaegselt.

Nii loob Lotman näitliku tabeli neutraalsetest, markeerimata ja tähenduslikest ehk markeeritud elementidest kinokeeles (vt Lotman 2004: 53), rõhutades siiski sellise süsteemi tinglikkust: markeeritus oleneb alati taustast, hetkeseisust ning element, mis ühel perioodil on markeeritud, võib juba järgmisel markeerimata olla. Nii seostab Lotman mingi perioodi raames markeeritud või markeerimata elementide eelistamist selle perioodi üldise orientatsiooniga “konstruktsioonile” või “fotole elust” (samal lk 99). Ent siingi on arusaamaks kultuuri sinusoidne areng ühelt eelistuselt teisele.

Nii võib Lotmani «Filmisemiootikas» esitatud dünaamilisuse allikais kokku võtta järgmiselt: (1) miski püüab automatismist pääseda (2) miski eksisteerib millegi muu antiteesina; (3) miski eksisteerib millegi muu foonil; jne. Seega läbi antud töö esitab Lotman meile keerulise maailma, kus kõik on omavahel seotud «automaatne-deformeeritud», «markeeritud-markeerimata», «element-foon» suhtepaaride kaudu ehk konkreetsemat iga element on seotud selle süsteemilise kontekstiga, funktsionaalse tervikuga, mille osa ta on, ning selgub, et väljaspool seda süsteemi tal väärtust ei ole (kui pole markeerimata elementi, siis pole

¹⁴ Seejuures märgib Lotman, et kordus on miski, mis on omane loomulikule keelele (keelele kui piiratud arvu korduvaid elemente kasutavale nähtusele), ent unikaalne kujutava kunsti maailmas, mis teeb ka filmikeele eriliseks visuaalseks süsteemiks (Lotman 2004:74).

midagi, mille kõrval markeeritud olla), realiseerides nii Ferdinand de Saussure keeleideaali, mille kohaselt elementide väärtus oleneb nende kohast süsteemis (Saussure 2000: 118)¹⁵.

Kokkuvõte

Antud töös jõudsime käsitleda üksnes väikest osa teoreetilisest maailmast, mida sisaldab Lotmani «Filmisemiootika», vaadeldes spetsifiliselt filmikeele pühendatud tähelepanekuid.

Lotmani filmikeelekäsitlust iseloomustab ühelt poolt teatav üldisusaste: detailse käsitluse asemel leiame enese eest filmikeele põhiprobleeme käsitleva töö. Nii algab probleemipüstitus keele kui sellise olemusest, jõuab selle kaudu filmikeele tekkimiseks vajalike tingimusteni ning sealt edasi juba filmikeele elementide ja tasanditeni. Ent me ei kohta siiski niivõrd individuaalsete filmikeeleelementide detailset käsitlust, vaid teatavate paarismõistete, nagu «objekt-moodus», «markeeritud-markeerimata», «automaatne-deformeeritud» jne kaudu filmikeele kui märgisüsteemi sisemise struktuuri ja dünaamika vaatlemist.

Nii võib Lotmani «Filmisemiootika» puhul pidada märkimisväärseks just selle kontekstuaalset ja dünaamilist filmitähenduse probleemistiku käsitlust., mis ei ole küll innovatsiooniline Lotmani enese erinevate teooriate või talle eelnenud slaavi kunstiteooria lõikes, küll aga erinevate filmikeeleteooriate lõikes. Seetõttu ehk ei olegi imestada, et Lotmani semiootiline filmiteooria ei ole kinosemioloogias endale mingit konkreetset ja silmatorkavat kohta leidnud. Nii leiame näiteks Robert Stami raamatus «*Film Theory: An Introduction*» Lotmani filmiteooria kohta vormikoolkonnateemalise peatüki lõpust lühikese remargi, mis nendib, et “Lotman, Tartu-Moskva koolkonna aktiivseima liikmena, räägib nii

¹⁵ Seejuures oleks võimalik seostada Saussure'i väärtust just Jakobsoni/Lotmani markeeritud-markeeritud elementide dünaamikaga, mis ei ole seotud niivõrd tähenduslikkuse enese kui tähenduspotentsiaaliga.

kinost kui keelest kui ka “sekundaarsest modelleerivast süsteemist”, püüdes samas kinoanalüüsi laiemasse kultuuriteooriasse integreerida viisidel, mis selgelt kordavad kajana ning samuti tugevdavad vormikoolkonna formuleeringuid” (Stam 2003: 54-44).

Vaatamata kesisele retseptsioonile (ka Eestis) sisaldab Lotmani filmikeeleteooria siiski mitmeid olulisi aspekte, milleta ei oleks võimalik ammentavat kinokeeleteooriat üles ehitada.

Kasutatud kirjandus

- Eikhenbaum B. M. (ed.) 1982. *The Poetics of Cinema. Russian Poetics in Translation. No 9.* Oxford: RPT Publications
- Ehart, Johannes 2005. *Cinema And Semiotic: Peirce And Film Aesthetics, Narration, And Representation.* University of Toronto Press
- Ivanov, V.V., J. M. Lotman, A. M. Pjatigorskij, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij 1998. *Kultuurisemiootika teesid. (Slaavi tekstidest lähtuvalt).* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Lotman, Juri 1990. *Kultuurisemiootika.* Tallinn: Olion
- 2004. *Filmisemiootika.* Tallinn: Varrak
- Milev, Nedelco 1984. “Filmikunsti elementaarse teoreetilise iseloomustamise katse” *Teater. Muusika. Kino.* Nr 7, 1984, lk 12-19.
- O'Toole, Lawrence Michael, Shukman, Ann (eds.) 1981. *Film Theory and General Semiotics.* (Russian Poetics in Translation 8.) Oxford: Holdan Books (RPT Pub.)
- Saussure, Ferdinand de 2000. *Course in General Linguistics.* London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Shklovski, Viktor 1993. “Kunst kui võte”. *Vikerkaar* Nr 8, 1993 lk 55-64.
- Stam, Robert 2003. *Film Theory. An Introduction.* Malden: Blackwell Publishing.