

TEINE PEATÜKK

## KAADRI PROBLEEM

Filmimaailm on äärmiselt lähedane elu nähtavale ilmele. Reaalsuse illusioon, nagu me nägime, on selle lahutamatu omadus. Kuid see maailm on jagatud ühe küllaltki veidra tunnuse alusel: see ei ole kunagi terve tegelikkus, vaid ainult üks tükki sellest, mis on välja lõigatud ekraani suurusena. Objekti maailm osutub jaotatuks nähtava ja nähtamatu sfääri vahel ning niipea, kui kaamera objektiivi silm pöörduv millegi poole, ei teki kohe küsimus mitte ainult sellest, mida ta näeb, vaid ka sellest, mida tema jaoks ei eksisteeri. Filmis on väga oluline ekraanivälise maailma struktuuri küsimus. See, et ekraani maailm on alati osa mingist teisest maailmast, määrab põhilised filmi kui kunsti omadused. Ei ole juhuslik, et L. Kulešov ühes oma tööst, mis on pühendatud filmitöö praktilistele oskustele, soovitas trennida oma nägemist, vaadates oletatavaid võtteobjekte läbi musta paberilehe, millesse on lõigatud filmikaadri proportsioonidega aknake. Nii tekib põhiline vahe nähtava maailma ja ekraanielu vahel. Esimene ei ole diskreetne (on katkematu). Kui kuulmine liigendab kuulda kõne sõnadeks, siis nägemine näeb maailma „ühes tükis“. Filmimaailm – see on meie poolt nähtav maailm,

millesse on sisse viidud diskreetsus. Tükkideks (millest igauks saab teatava iseseisvuse, mille tulemusena tekib erinevate kombinatsioonide võimalus seal, kus pärismaailmas neid ei ole) jaotatud maailm muutub nähtavaks *kunstiliseks* maailmaks.

Kaadriteks lõhutud filmimaailmas tekib suvaliste detailide eristumise võimalus. Kaader saab vabaduse, mis on omane sõnale: teda võib eraldada, ühendada teiste kaadritega mõtteliste, mitte loomuliku külgnõu ja ühendamise seaduste järgi, kasutada üle kantud – metafoorses ja metonüümilises – tähenduses.

Kaadril kui diskreetsel tervikul on kahetine mõte: ta toob sisse katkevuse, liigendatuse ja mõõdetavuse nii filmiruumis kui filmiajas. Seejuures, kuna need mõlemad mõisted on filmis mõõdetavad ühes tervikus, kaadris, osutuvad nad vastandlikeks. Ükskõik, millist pilti, millel on reaalses elus ruumiline ulatus, võib filmis ehitada ajalise ahelana, lõhkudes selle kaadriteks ning järjestades need. Ainult filmikunst – ainsana nähtavate kujunditega opereerivatest kunstidest – võib konstrueerida inimese kujutise ajas paikneva fraasina. Maali ja skulptuuri tajupsühholoogia uuringud näitavad, et ka seal libiseb pilk mööda teksti, tekitades mõningase „lugemise“ järjepidevuse. Kuid kaadriteks liigendatus toob sellesse protsessi midagi printsiipiaalselt uut. Esiteks määratakse rangelt ja ühetähenduslikult lugemise järjekord, tekib süntaks. Teiseks ei allu see järjekord mitte psühhofüsioloogiliste mehhanismide seadustele, vaid kunstilise tervikkontseptsiooni idee, antud kunsti keele seadustele.

Üheks peamiseks mõiste „kaader“ elemendiks on *kunstilise ruumi piir*. Sellisel moel, juba enne, kui me määrame kindlaks kaadri mõiste, võime esile tõsta kõige olulisema: taastades nähtava ja liikuva elu kujutise, liigendab filmikunst selle osadeks. See liigendamine on mitme-

line: filmiloojatele on see jaotus eraldi kaadrieks, mis filmi demonstreerimisel sulavad kokku nagu luuletuste lugemisel sulavad värsjalad sõnadeks (värsjalgu, luuletuse meetrilisi üksusi, ei teadvusta tavakuulaja samuti eraldi osadena). Vaataja jaoks on see aga kujutise osade vaheldumine, mida ta vaatamata üksikmuutustele kaadri sees võtab vastu ühe tervikuna.

Kaadri piiriks peetakse tihti režissööri tehtud lindi ühenduskohta ülesvõetud episoodide vahel. Tegelikult just seda kinnitas noor Eisenstein, kui kirjutas: „Kaader on montaaži lüli.“ Ja edasi: „Kui üldse montaaži millegagi võrrelda, siis tuleks montaažitükkide – „kaadrite“ – rivi võrrelda sisepelemismootoris toimuvate plahvatuste seeriaga, mis ühinevad montaažidünaamikaks nagu kihutava auto või traktori „tõuked““.<sup>1</sup>

Aga kogu montaaži tohutu tähenduse juures (sellest tuleb hiljem eraldi juttu) oleks kaadri piiri näha ainult montaažilikus ühenduskohas liialdus. Õigem oleks öelda, et montaaži areng joonistas selgemalt välja kaadri mõiste, tegi nähtavaks selle, mis varjatuna oli kõigis mängufilmides.

Kui võrrelda tegevuse liikumist elus ja ekraanil, siis silmatorkavas ja demonstratiivses sarnasuses märkab tähelepanelik vaataja ka erinevust: elusündmused järgnevad katkematu jadanä, ekraanil aga hakkab isegi montaaži puudumisel tegevus kujunema justkui klompideks, mille vahel on tühjus ja mis on täidetud seostavate tegudega. Juba sellel tasandil ilmneb filmielu, erinevalt päriselust, kui „kõrvuti asetsevate tükkide“ (Eisenstein) ahel. Kuid sellega segmenteerumine ei lõpe: sellele, mida me näeme, asetub mõtestatuse võrk. Teades, et meie ees on kunstiline jutustus, see

<sup>1</sup> С. Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах. 2. кд. Москва, 1964, lk 290, 291.

tähendab märkide kett, liigendame nähtud muljete voo paratamatult tähenduslikeks elementideks.

Lubame endale võrdluse: võtame mõne fraasi ja kirjutame ta makilindile ning sõnade abil paberile. Lindisalvestis hakkab koosnema foneemide variantidest. Iga foneem võib olla selgelt eristunud, kuid piirid nende vahel jäävad märkamatuks, ähmaseks (kõne ostsillogrammi uurimine kinnitab, et sellel tasandil on üldse praktiliselt võimatu tõmmata selget piiri, kus lõpeb üks foneem ja algab teine). Teine lugu on kirjutatud fraasiga: siin on piirid tähtede vahel selged ja vaieldamatud. Meie teadvus katab ekraanil vilkuva kujutise „magnetofonilindi” mõtestatuse võrguga. Seda sisemist liigendatust, mis on omane igasugusele filmile, teadvustati siis, kui rea filmipraktikute ning -teoreetikute töö tulemusel sai selgeks montaaži tähendus. Suurt rolli mängis siin 1920. aastate nõukogude filmikunst.

Filmijutustuse loomulikku liigendamist osadeks võib võrrelda teatriteksti liigendusega. Teatritekst jaguneb tegevuse segmentideks, mis on üksteisest eraldatud vaheaja ning eesriidega. Siin on segmentatsioon ilmne, väljendudes pausidena kunstilises ajas. Tänapäeva filmikunst ei tunne sellist eraldamist alates sellest, kui ta vabanes teatrikeelest ning töötas välja oma keele (erand tekib siinkohal vaid filmiteksti seeriatega eraldamise puhul; isegi kui filmi erinevaid osi näidatakse järjest, tekitavad tiitrid iga osa alguses katkestuse kunstilise jutustuse ajas, analoogselt vaheajaga). Kuid teatritekst ei segmenteeru ainult vaatusteks, vaid ka stseenideks. Üleminek stseenist stseeni ei toimu laval hüppeliselt, vaid pidevalt, säilitades näilise sarnasuse sündmuste kulgemisega päris elus. Kuid iga uus stseen toob tegevuse klombi, mis kujutab endast selgete struktuursete piiridega organiseeritud tervikut. Kuid kui laval väljenduvad need piirid tegevuse pingelanguses, üleminekus teise tegevusse, see tähendab realiseeruvad sisu piires, siis etenduse trüki-

tud tekstis (mis suhestub temaga kui metatekst, mittesõnalise tegevuse sõnaline kirjeldus) väljendub eraldumine graafiliselt, tühikute, tüpograafiliste pealkirjade jm kaudu.

Analoogia filmijutustuse liigendatusega on siin otsene. *Mängitud elu* (meid huvitavas aspektis) *erineb päris elust rütmilise liigendatuse poolest*. See rütmiline liigendatus moodustab filmiteksti kaadriteks jagunemise aluse. Sellega seoses on taolisel liigendatusele varjatud, spontaanne iseloom. Ainult alates sellest hetkest, kui film rajas oma kunstilise keele aluse *montaažile*, sai kaadriteks liigendatust teadvustatud elemendiks, ilma milleta ei saa filmitegijad luua oma sõnumit ning auditorium – vastuvõttu. Kuid montaaž mängib „filmi keeles” nii suurt rolli, et talle tasub pühendada eraldi arutelu.

Niisiis on kaader ajaliselt eraldatud eelnevast ja järgnevast, nende jätkukoht moodustab iseloomuliku montaažiefekti, mis esmajärjekorras eksisteerib just filmis. Aga kaader ei ole staatiline mõiste, see ei ole järgneva liikumatu pildiga kokkumonteeritud liikumatu pilt. Seetõttu ei tohi kaadrit samastada eraldi fotode, „kaadrikega” filmilindil. Kaader on dünaamiline nähtus, mis lubab oma piires liikumist, mis mõnikord on äärmiselt tähenduslik.

Me võime defineerida kaadrit erineval moel: „minimaalne montaažiühik”, „filmijutustuse kompositsiooni põhüksus”, „kaadrisiseste elementide ühtsus”, „filmitähenduse üksus”. Võib osutada, et selleks, et kaader ei läheks üle teiseks, uueks kaadriks, ei tohiks kaadrisiseste elementide dünaamika minna üle määratud piirist. Võib püüda kindlaks määrata muutuva ja muutumatu lubatavat suhet ühe kaadri piires. Kõik sellised määratlused avavad mingi aspekti kaadri mõistest, kuid ei ammenda seda. Igauhele võib leida põhjendatud vastuväite.

Väidete kombinatsioon „Kaader on üks filmikeele põhimõisteid” ja „Teada on, et kaadri mõiste täpne määratle-

mine tekitab raskusi" võib tekitada hämmeldust. Kuid meenutagem, et analoogses olukorras on ka selline tänapäeval kaugelt jõudnud teadus nagu lingvistika, mis tunnistaks meie väidete õigsust, kui me paneksime sõna „kaader" asemele „sõna". See ei ole juhuslik kokkusattumus: põhiliste struktuurelementide iseloom ei avane mitte nende staatilise materiaalsuse kirjelduse kaudu, vaid läbi nende funktsionaalse suhte tervikuga. Kaadri funktsiooni avades leiame ka tema palju terviklikuma määratluse. Üks kaadri põhifunktsioone on tähenduse omamine. Nagu ka keeles on olemas tähendus, foneemile omane fonoloogiline, morfeemile omane grammatiline ja sõnale omane leksikaalne tähendus, ei ole kaader ainus filmitähenduste kandja. Tähendust omavad ka palju väiksemad üksused – detailid kaadris – ja palju suuremad – kaadrite järjestus. Kuid selles tähenduse hierarhias on kaader – ja siin meenub jälle analoogia sõnaga – filmikeeles tähenduse *põhikandja*. Semantilised suhted – märgi suhted tähistatavaga – on siin rõhutatud tunduvalt enam.

Kuid kaader ei ole piiratud ainult ajalisel järgnevuses. Kaadri ruumi piir on autorite jaoks filmilindi äär, vaataja jaoks ekraani äär. Kõik, mis asub selle piiri taga, justkui ei eksisteeri. Kaadri ruumil on rida salapäraseid omadusi. Ainult tänu sellele, et me oleme filmiga harjunud, ei märka me, kuidas meie harjumuspärane nähtav maailm transformeerub selle mõjul, et ääretu piiritus mahub täisnurksele ja tasapinnalisele ekraanile. Kui me näeme ekraanil suures plaanis võetud käsi, ei ütle me endale iialgi tervet ekraani täitvate käte kohta: „Need on hiiglaste tohutult suured käed." Antud juhul ei tähista suurus sugugi suurust, vaid annab tunnistust selle detaili tähenduslikkusest, olulisusest. Üleüldse peame me filmimaailma astudes harjutama end hoopis teistsuguse suhtumisega asjade suurusesse. Enda ümber vaadates ei saa me 10-sentimeetrise ja 5-meet-

rise maja kohta öelda: „See on üks ja seesama maja", isegi kui kõiges muus on nende majade väljanägemine identne. Isegi kui me ei räägi reaalsest majadest, vaid nendest tehtud fotodest, on suuruse erinevuse puhul meie ees üks *erinevalt suurendatud* foto. Aga kui me vaatame filmi, mida projitseeritakse ekraanile erinevates suurustes, ei ütle me, et tegemist on iga kaadri erinevate variantidega. Kaader jääb iseendaks, millises suuruses ekraanile teda ka ei projitseeritaks. See on seda enam tähelepanuväärne, et vahetute aistingute tasandil on vahe loomulikult tohutult suur. Ühes oma töödest meenutab Eisenstein, kuidas ühel 1920. aastate välismaa-turneel olid nõukogude filmide autorid sõna otseses mõttes vapustatud, nähes oma filme tol ajal funduvalt suurematel välismaa ekraanidel. Siin on asi muidugi ka selles, et vaatajateks olid autorid, kes liigagi hästi mäletasid iga kaadrit ja selle vaatamisel tekkinud tunnet tunduvalt väiksema ekraani puhul. Tavaline vaataja aga adapteerub ruttu selle ekraani suuruse süsteemiga, mida pakub antud filmiseanss ning ei võta vastu mitte kujutise absoluutset suurust, vaid suhtelist – objektide suhet üksteisesse ja ekraani pinda. Ekraanil olevate objektide niisugune vastuvõtt annab tunnistust sellest, et ekraani ruum on välja lülitatud teda ümbritsevast reaalse maailma ruumist.

Püüeldes ekraanimaailma samastamise poole meile tuttava reaalse maailma ruumiga (sest esimene on meie jaoks teise mudel ja väljaspool seda eeldust minetaks ta iga-suguse mõtte), tõlgendame asjade suuruste vähenemist või kasvu (plaani vahetuse tõttu) kui vahemaa suurenemist või vähenemist objektist vaatajani, see tähendab publikuni. Tegemist on väga olulise selgitusega ning kui me hakkame rääkima plaani mõistest ja filmikunstilisest vaatepunktist, peatume sellel ka üksikasjalikumalt. Kuid praegu on meie jaoks peamine hoopis muu: kui reaalses tegelikkuses lii-

gub mingi objekt järsult meie poole, ei lõika selle ülemist äärt ekraani serv. Objekti suurenemisega (vaataja lähene-mine) ei kaasne terviku vahetumine osaga, nagu see juh-tub filmis. Oluline on ka teine asi: elus suureneb objekt talle lähenemisel, kuid vaataja silmapiir, tema nägemisväli, aheneb; eemaldumisel vaateväli aga suureneb. Filmis – ja selles peitub üks tema keele iseärasusi – kujutab nägemis-väli endast konstantset suurust. Ekraani ruum ei saa kaha-neda ega kasvada. Just detailide suurenemine kaameraga objektile lähenemise puhul koos nähtava ruumi suuruse muutumatusega (mis viib selleni, et objekti osad näivad kaadri äärtega „ära lõigatuna“) moodustab filmi suure plaani iseärasuse. See avab meile kaadri piiri tähenduse kunstilise ruumi eraldi konstruktiivse kategooriana filmis.

Tänu sellele omapärale võib filmis kujutise (plaani) suuruse muutus olla kõige erinevamate, mitteruumiliste tähenduste väljendajaks. Vaataja, kes ei valda filmikeelt ja ei esita endale küsimust: „Mida tähendab ekraanil ainult sil-ma, pea, käe kujutis?“, näeb inimkeha tükke ja peaks – nagu ka juhtus suure plaani kasutuselevõtu ajastul esimeste vaa-tajatega – tundma ainult vastikust ja õudu. Kuulus filmi-teoreetik Bela Balázs on meenutanud: „Üks mü paljudest Moskva-sõpradest rääkis kord oma koduabilisest, kes oli hiljuti linna tulnud mingist Siberi kolhoosist. Ta oli terane noor tüdruk, kooli lõpetanud, kuid mitmetel põhjustel ei olnud ta kunagi näinud ühtegi filmi. (See juhtum leidis aset väga ammu.) Peremehed saatsid ta kinno, kus näidati mingit komöödiat. Tüdruk tuli tagasi kahvatuna, sünge näoga.

„Kuidas sulle meeldis?“ küsiti temalt. Ta oli ikka veel nähtu muljete mõju all ning vaikus mõnda aega.

„Kohutav,“ ütles ta lõpuks nõrdinult. „Ma ei saa aru, miks siin, Moskvast, lubatakse näidata sellist jälkust.“

„Aga mida sa siis nägid?“

„Ma nägin tükke kistud inimesi. Küll pead, küll jalgu, küll käsi.“

Teada on, et Hollywoodi kinoteatris, kus Griffith näitas esimest korda kaadreid, mis olid võetud suures plaanis ning milles hiiglaslik „äraraiutud“ pea naeratas publikule, puhkes paanika.<sup>2</sup>

Selline on tulemus, kui filmiruumi võetakse vastu reaalsena. Ja nägi ju tüdruk, kellest kirjutab Bela Balázs, pä-riselt äralõigatud pead, käsi ja jalgu omaenese silmadega. Ning kuna kujutis ekraanil on nii sarnane asjadele endile, siis on täiesti loogiline eeldada, et ka siin, nagu eluski, on asjade nähtava vormi tähenduseks asi ise. Sellisel juhul võibki suur plaan käest ekraanil tähistada vaid äralõigatud kätt päris elus. Siit tuleneb oluline järeldus: piirideta ruu-mi muutumisel kaadriks muutuvad kujutised märkideks ja võivad tähistada mitte ainult seda, mille nähtavaks peegel-duseks nad on. Edaspidi peatume sellel, mida võivad tä-histada suured või üldised plaanid. Praegu on oluline aga muu: nende võime saada tingmärkideks, muutuda lihtsa-test asjade jäljendustest filmikeele sõnadeks.

Filmikujutise tinglikkust (ning ainult see lubab kaju-tist küllastada sisuga) ei määra aga ainult ekraani täisnurk-ne piir. Kujutatav maailm on kolmemõõtmeline, ekraan aga kahemõõtmeline. Kaadri kahemõõtmelisus loob veel ühe tema piirangutest.

Kaadri kolmene piiratus (perimeetiline – ekraani äär-te kaudu, ruumalaline – ekraani tasapinnalisuse kaudu ja järjestikuline – eelneva ja järgneva kaadri kaudu) teeb te-

2. Б. Балаш, Кино. Становление и сущность нового искусства. Москва, 1968, lk 50-51. Vrd: „Kui vaatajad nägid esimest filmi, kus kasutati suurt plaani, otsustasid nad, et on langenud mõnituse ohvriks. Selliste kaadrite ilmumist ekraanile saatsid hüüatused: „Näidake jalgu!““ (I. Montagu, Filmimaailm, lk 76.)

mast eraldi struktuuriüksuse. Kaader kuulub filmitervikusse, säilitades üksiktähenduse kandja iseseisvuse. Just see kaadri eraldatus, mida toetab terve filmikeele struktuur, tekitab vastassuunalise liikumise, mis püüdleb kaadri iseseisvusest jagusaamise poole, tema liitmise poole palju keerukamatesse tähenduslikeks üksustesse või palju madalamate tasandite tähenduslikeks elementideks killustamise poole.

Kaader ületab ajalisel teljel eraldatuse tänu montaažile – kahe kaadri järjestus, nagu märkasid juba 1930. aastate filmitheoreetikud, ei ole mitte kahe kaadri summa, vaid nende kokkukulamine palju kõrgema tasandi komplitseeritud tähenduslikus tervikus.

Kunstilise ruumi piiratus raamiga tekitab samuti keerulise kunstilise terviku tunde, eriti just plaanivahetuse tulemusel, mis on saanud tänapäeva filmikunsti seaduseks. Juba ammu märgati, et liikumine ekraanil tekitab ruumilisuse illusiooni (eriti liikumine risti ekraanitasapinnaga). Tšehhi kunstiteoreetik Mukařovski viitas juba 1930ndatel heli funktsiooni analoogsusele. Heli tekitab ruumilisust, kui ta on oma allika suhtes nihkes. Mukařovski soovitas näidata ekraanil publikule peale tormavat kaarikut, aga helis fikseerida ekraaniväliste hobuste kabjaplagin, nii et selgelt oleks tunda, et kunstiline ruum läks ära tasapinnaliselt ekraanilt, omandas kolmanda mõõtme.

Nii määrab filmikeel kindlaks kaadri mõiste ja samaaegselt võitleb selle mõistega, sünnitades üha uusi kunstilise väljenduse võimalusi.