

INIMENE, IDEE JA ARGISUS II

DONALD TOMBERG

(*Algus* TMK 2006, nr 1)

*Praeguseks ligi kakskümmend filmi lavastanud ja neljakümnes mänginud (tihti peaosa), aadli suguvõsast pärit Nikita Mihhalkov tähistas 21. oktoobril 2005 oma 60. sünnipäeva. Sel puhul näidati oktoobrikuu teisel poolel kinos Sõprus kaheksat Mihhalkovi lavastatud filmi. Ajakirja jaanuarinumbris vaatlesin lähemalt filme „Võõras-tele oma, omadele võõras“ (1974), „Päikesest rammestunud“ (1994) ja „Viis õh-
tut“ (1979), seekord keskendun filmidele „Suguselts“ (1981), „Päevi Oblomovi elust“ (1979) ja „Lõpetamata pala pianoolale“ (1977).*

Inimene ja suurlinn

„Suguselts“ (1981). Moskvas elavat tütart saabub külastama maal elav ema (Nonna Mordjukova). Kohtuvad erinevad maailmad. Linn oma suuruse ja pealiskaudsete inimsuhetega ning tugev maanaine, kes oma arvamust iial vaid enesele ei hoi ja kes ettesattuvates, ka võõrastes probleemides, kohe oma äranägemist mööda korda hakkab looma. Filmis antud vastandus asub teljel oma – võõras. Linn on koht, kus kõik jäävad kõigile võõraks, jäävad võõraks ka kõige lähedasemad inimesed. Tähtis on positsioon, väljanägemine. Kuid maalt tulnud ema jaoks ei ole keegi võõras. Kõigile võib, lausa peab ütlema, kus on tema vead ja head küljed. Ning ema, kelle katse katkiseid inimsuhteid paran-

dada aina läbi kukub, jääb küll võõraks linnale, kuid just tema hoiak, isegi kui see mõjub naeruväärsena, on eluterve.

Ent „Suguseltsi“ puhul Mihhalkov, kujutades oma kaasaega, taandab selle karikatuurseks, mistõttu ka tegelased kipuvad jääma üheplaaniliseks. Kaheksakümnendatel võis ju filmi karikatuur- sus olla tabav ja pakkuda äratundmist. Läänelikkuse kultus asendab juuri. Identiteeti asendab plakat. Lapsed, kasvades agressiivses keskkonnas, jäävad ilma oma lapsepõlvest. Kuid kõige selle kujutamisel on Mihhalkov ise kohati sama plakatlik nagu keskkond, mida ta kritiseerib. Tundub, et ajaline distants kujutatavaga on Mihhalkovile hoopis omasem. Siis saavad tema filmides kokku grotesk, lüürika ja täpne tunnetus. Karikatuur jääb vaesemaks.

Vesteldes samal teemal ühe sõbraga, märkis too tabavalt, et Mihhalkov kujutab oma filmides inimeste elu teatud ajas, mitte aga teatud aega läbi inimeste. Ning on tõepoolest oluline erinevus, kas vaatajani jõuab eelkõige teadmine sellest, kuidas üks või teine aeg on kujundanud ja määranud inimese elu, vaataja näeb aja poolt vormitud inimest, või ta näeb inimest elamas omas ajas, näeb teda lootmas ja uskumas. Viimasel juhul on fookuses isiklik, unikaalne. Esimesel juhul taandub unikaalne üldise ees. „Suguselts“ on seega pigem erand. Mih-



„Sugusel“, 1981. Nonna Mordjukova (ema) ja Andrei Petrov (Ljapin).

halkov on ka oma töödes tavaliselt kaastegev teise stsenaristina. „Sugusel“ puhul, vaatluse all olevatest filmidest, aga ainsana mitte.

Tugevamaks osaks jäid siinkirjutaja arvates selles filmis põhiliini kõrval välगतavad n-ö mikrosüžeed, kus Mihhalkov mõne täpse detailiga suudab edasi anda lihtsat ja samas olemuslikku, luues nõnda põhiliini ümber hoopis avarama tundevälja. Samuti kasvavad mõned stseenid ka selles filmis lihtsateks ja sügavateks kokkuvõteteks. Ning need stseenid on lüürilised, avarad: ema seismas suure paneelmaja rõdul. Pilt avaneb, (ärasõit) kaader kestab ja jääbki kestma, haarates endasse staadioni, kus üksainus inimene. Mees jookseb tugevas, ühtlases tempos mööda staadioniringi. See võikski olla linnainimese portree. Tal on hea tempo, ta jookseb aina edasi mööda ringi, ta on üks.

Vovtšik, omal ajal esimene mees külas, töötab nüüd linnas raamatupidajana. Vovtšik armastab viina võtta ja oma hilisest keskeast hoolimata on tema

iidoliks tuttav, lääneliku hoiakuga mootorrattamees. Vovtšik jookseb mootorratta järel poisikeseliku vaimustusega ja loobib mütsi. Siis istub ta kiigele. Kõlab nukker hulkuri laul, Vovtšik kutsub koera. Tuleb koer, teine, kolmas... seitsmes... kümnes... Koerad muudkui tulevad, Vovtšik istub kiigel.

Või filmi lõpp, kus ema, tütar ja lapselaps seisavad raudteeliipritel, nad on segaduses, vehivad kätega... Pilt avaneb perspektiivis, inimesed jäävad üha väiksemaks, nad on segaduses, nad ei tea, kuhu minna, mida teha edasi... kuid nad on koos.

Tunnete ja mõistuse vastandus

„Päevi Oblomovi elust“ (1979) on Ivan Gontšarovi romaani „Oblomov“ ekraniseering. Keskealine Oblomov (Oleg Tabakov) elab XIX sajandi Peterburis lausa äärmuslikku jõudeelu. Tema päev koosneb enamjaolt söömisest ja magamisest. Harvad hetked nende vahel sisustab Oblomov unistamise ja enesüüdistusega. Arutleb, kuidas oleks



„Suguselts“. Nonna Mordjukova (ema või Maria).

kõige parem probleemseid olukordi lahendada. Arutleb... ja jääb jälle magama. Oblomovi sõber Stoltz (**Juri Bogatõrjov**) on tema täielik vastand. Teotaheline, energiline, pidevalt tegutsemas, karjääri kindlustamas, hinnatud igas seltskonnas. Oblomov mõjub tema kõrval suure titena. Lapsik, naiivne, puhtsüdamlik, laisk, paks ja tundlik.

Gontšarovi romaan kätkeb nende kahe mehe kõrvutamises paradoksi. Stoltz on otsekui musternäide sellest, missugune inimene võiks olla. Alati energiline; asjad, mida ta ette võtab, liiguvad; sisemise distsipliiniga; sugugi mitte rumal, isegi suuremeelne.

Selline väimees oleks igas peres oodatud. Oblomov aga, kui öelda **Gogoli** moodi: „Mis inimene see on, see on ju inimese paroodia, puhas satiir.“

Oleg Tabakov teeb siin suurepärase näitlejatöö. Diapasoon groteskist lüüriskasse väljendub väga täpselt ja samas mahlakas mängus. Kohati tundub, et on lausa näha, kuidas näitleja oma rolli naudib. Paradoksaalne, et samas on ta-

jutav – Oblomovi isiksus on sügavam. Tema isiksus kätkeb endas rohkem. Oblomovi ja Stoltzi vastandus on tunnete ja mõistuse vastandus. Ja kuigi Oblomov ei tee mitte midagi, saab ta väga hästi aru, mis olukorras ta viibib. Oblomov näeb kõrvalt. Mitte ainult ennast, vaid elu üldse. Tajub rähklemise mõtetust. Ning vaatajale (lugejale) on Oblomov lähedasem kui pragmaatik Stoltz. (Stoltzi juured on isa poolt Saksamaal, nõnda on ta saanud vastava, range ja korraliku kasvatusena.) On öeldud, et Oblomov on andekas ja seetõttu hoiab vaataja (lugeja) vaistlikult tema poole. Igal juhul on Oblomov hingeline. Ning teab, kuhu ta kuulub. Oblomov: „Magad ja tunned, et juured on sügaval mullas. Aga rebid end lahti, ning mine tea, kuhu kannab sind tuul, mis sinust saab.“ Stseenis, kus Oblomov kurdab Stoltzile, et tema elu on kasutu: „Minu peas on otsekui arhiiv. Erinevad faktid, teadmised seisavad omaette sahtlites, ilma et nende vahel oleks seost. Miks tean ma, et sellel ja sellel aastal tungis üks kuningas



„Päevi Oblomovi elust“, 1979. Oleg Tabakov (Ilja Iljitš Oblomov).

teisele kallale? Mida ma selle teadmise-ga peale hakkab?” Sellest on näha, et Oblomov, kes kurdab oma kasutust ja võimetust teadmisi rakendada, on võimeline üldistama. Oblomov seostab teistmoodi. Ta näeb ennast kõrvalt, isegi kuni enese äraheitmise piirini.

Stoltz kisub Oblomovi väevõimuga kaasa seltskonnaellu ja tegevuse arenedes Oblomov armub. Ärkab aktiivsele elule, raiub maha pähklipõõsa, et armastatud naine näeks kaunist vaadet. Tudeerib usinalt. Armastus tema ja kauni, intelligentse, tundelise daami vahel puhkeb ja siis... Oblomov jääb jälle magama. Miks? Seda ei tea mitte keegi. Paradoks, mis jääb seletamata, ja ongi hea, et jääb. Lihtsam on olla ühisosa millestki suuremast? Olla oks puul, teades, et sinu juured on sügaval mullas. Armastus oli juba ära.

Mihhalkovi filmi alguses ja lõpus on keskmes ema ja laps. Film alguses ärkab väike Oblomov ning peab olema hästi vaikselt, et mitte ema äratada. Film lõpus jookseb emale vastu Oblo-

movi väike poeg. Laps jookseb kuidagi ebaloomulikult kaua, üle põldude, mööda emakest Venemaad, ja hüüab: „Emake tuli, emake tuli!“ Oblomov ongi selles filmis nagu laps ja jääbki lapseks. Ning lõpetuseks võiks küsida: „Mis hoiab elu? Edasipürgimine või lapselik naiivsus?“

Teemal „inimene ja ühiskond“ võiks kaasaegne, õitsev Eesti ehk samuti vahelduse mõttes veidi oblomovlust praktiseerida. Hea küll, elu ei lähe ehk marsisammul edasi, aga juured on sügaval mullas.

Kujutatava mitmeplaanisus

„Lõpetamata pala pianoolale“ (1977), üks Mihhalkovi paremaid töid, toetub Anton Tšehhovi varajastele jutudele, mis filmis tegevuslikult omavahel põimuvad. Üheksateistkümnenda sajandi mõisamiljööös on vaatajani toodud aadlike maailm. Ning kui öelda ühe lausega, siis on see film nagu lüüriline pilk juba hääbuvale ajastule. Aadlikud elavad selles filmis elu, mida neil



„Päevi Oblomovi elust“. Oleg Tabakov (Ilja Iljitš Oblomov), Jelena Solovei (Olga) ja Juri Bogatõrjov (Andrei Ivanovitš Stoltz).

täisväärtuslikult enam ei ole. Juba on nad kaotamas oma ühiskondlikku positsiooni ja jõukust, kuid ometi keelduvad seda iseendale tunnistamast, lõbutsevad, püüavad allakäigust mööda vaadata. Kriis on selles filmis esil nii ühe maailma hääbumise peegelduses kui ka isiklikus elus, igäihe jaoks eraldi.

Tegevuse keskmes on varajasse keskikka jõudnud kooliõpetaja (**Aleksandr Kaljagin**), kes on saanud oma naisega külastama vanu tuttavaid. Tema ärkab uuesti kunagine, ülikooli päevil puhkenud armastus. Kuid tema armastatu (**Jelena Solovei**) on juba ammu abielus kohaliku, Voltaire'i vaimustuses kultuuriheerosega (**Juri Bogatõrjov**). Nooruse ideaalid armastusest ja eneseteostusest leiavad trööstitu äratundmise keskeas, kus inimene adub, et pole ikka veel õieti midagi saavutanud, midagi teinud. Teistest koosviibijatest erineb kooliõpetaja, sest ta keeldub unustamast. Keeldub unustamast kunagisi ideaale. Tegevuse arenedes jõuab ta korraldada nii mõnegi skandaali, öelda

teistele näkku, mida ta neist ja nende eluhoiakust arvab, kisub lahti nii mõnegi vana haava.

Kuid kuhu see võitlus viib? Pärilise filmi lõpus jõuab kooliõpetaja tõdemuseni: „Olen kolmkümmend viis aastat vana ja ikka veel mitte midagi, olen tühi.“ Ta jookseb järve, hüppab alla järsakust, sooviga end tappa. Aga vesi on madal ja kooliõpetaja, uppumise asemel, lööb ennast lihtsalt ära. Traagilise enesetapu asemel on äpardumine. Ning samasugune kõrgelt kukkumine on selles filmis ka unistuste ja reaalsuse kohtumine. Ehmunult ja lõdisedes seisab mees, ning tema naine, kes on talle järele tõtanud, ulatab talle sooja rätiku, mähib sellesse oma mehe, kes temast ei hooli... Võimalik, et siin leiab aset muutus. Arusaamine, et aega tagasi keerata ei saa, omaenda elu omaksvõtmine.

Selles filmis tõuseb esile nii atmosfäär kui ka kujutatava mitmeplaanilisus. Tõpeldatus on siin juba algses konfliktipüstituses: üldine (aadlike maailma hääbumine) ja isiklik. Ühisosa mõlema

puhul on konfliktne vahekord ajaga, mistõttu ka üldine ja isiklik põimuvad. Tšehhovi loomingus on ajaline väli ja tegevuse areng väga isiklikus ning tihti määravas seoses. Meenutagem kas või näidendit „**Kolm õde**“. Näitena: aja kulg, mis vaatuste vahel möödunud, ei tõuse esmapilgul sugugi esile, lähemal vaatlusel aga selgub, et see on määrav mõistmaks tegevuse arengut. Kui inimese isiklik aeg jääb „nagu seisma“, siis mõjuvad aastad armutult. Või siis: tegelased (Veršinin) kanduvad oma unistustes kaheksa-aastasena aasta kaugusele tulevikku, aega, mil maa peal võiks elada uus ja parem inimkond, ning minevikku, lapsepõlve. Mõlemal juhul on tegemist teatava ideaalsusega, ideaalse ajaga, mis on saavutamatu ja samas õigustab eksistentsi.

Luues atmosfääri (ka atmosfääri mõiste võttis teatris koha sisse koos Tšehhovi loominguga) ja kujutades sündmusi erinevatest vaatepunktidest, on Mihhalkovil õnnestunud aja kulgu tajutavaks muuta. Samuti kõrvutab Mihhalkov siin filmis erinevaid isiklike, sisemise aja plaane: aadlikud, talumats, toateenija, tööline, kes tuleb oma haige naise jaoks arsti otsima, — kõigil neil on oma lugu, kõik nad põimuvad oma suhetes. Nende kõrval on aga laps, umbes kümneaastane poisike. Ta ei räägigi teistega ja ega teda ka suhtlusesse eriti haarata. Ta elab nagu omas maailmas. Omas ajas, omas rütmis. Pilt: poiss seisab vihmasajus järve ääres, vari pea kohal, ja vaatab, maailma avastades, huviga, kuidas vihmapiisad vett peksavad. Temal on kõik veel ees. Mida ta näeb? Igatahes ei puuduta teda hääbumine ja allakäik, mis kõigil teistel teravalt esil, temal ajaga konflikti ei ole.

Selle filmi struktuuri võib võrrelda võrguga. Tegevus areneb sündmuselt sündmusele ning sündmused on otsekui võrgu sõlmpunktid. Sõlmpunktidest hargnevad niidid, erinevad isikli-

kud liinid. Ning iga liin toimib sündmuse kajastamisel erineva rakursina, vaatenurgana toimunule. Vaataja elab sündmuse kujutamisel kaasa ühele tegelasele, siis aga vaheldub vaatenurk ja antud sündmus paistab kohe hoopis kellegi teise pilgu läbi, teisest vaatepunktist. Ning kujutatav muutub kihiliseks.

Näitena võiks tuua siin stseeni, kus kooliõpetaja avaldab taas armastust oma ülikooliaegsele kallimale. Vana arm leiab uuesti tee nende mõlema südamesse, mees ja naine langevad teineteisele kaela. Siis avaneb pilt (montaažilõiketa) üldplaani, mees ja naine puu all nihkuvad taamale, perspektiivi raskuspunkti, ning kaadrisse ilmub naise sea-duslik abikaasa, kes tahtmatult on sattunud olukorra tunnistajaks. Ta seisab, käes tekk, mille ta tahtis anda oma naisele, et too jahedas õhtus ei külmetuks. Selles lühikeses lõigus kujutab pilt ühte sündmust järgemööda kolmest erinevast (eba)isikulisest vaatenurgast, ning et see toimub montaažilõiketa, võimendub ajaline plaan.

Rakursid. A. Isikuline (vaatajakeskne): mees ja naine taasleiavad teineteist, vaataja näeb kõrvalt ja elab neile kaasa. B. Lüüriline (ebaisikuline): kaamera ära-sõit, pildilises perspektiivis muutuvad teineteist leidnud inimesed üha väiksemaks, see on ülev pilk. Ja viimaks C. Isikuline (tegelasekeskne), hoopis uus vaatenurk toimunule: mees näeb oma naist truudust murdmas, vaataja näeb toimunut konkreetse tegelase silmadega.

Reaalajas võiks selline stseen kogu oma tähenduslikkusega leida aset murdosa sekundi jooksul. Edasi see stseen lihtsalt kestaks nagu paus. Filmis on see hetk, sekundi murdosa, mis koondab endasse erinevad tähenduslikud plaanid, välja venitatud. Ja aeg on tajutav. Tähelepanu siinkohal operaatoritööle! Lausa maksimaalselt on selles ja ka paljudes teistes Mihhalkovi filmides



„Lõpetamata pala pianoolale“, 1977. Jevgenia Glušenko (Aleksandra) ja Aleksandr Kaljagin (Mihhail Vassiljevitsš Platonov).

ära kasutatud võimalusi, mida pakub perspektiiv. Perspektiivi, pildilisse sügavusse asetab Mihhalkov erinevad tähenduslikud plaanid, mis aga vaatajani jõuavad ootamatult. Kaamera liigub, tegutseb, n-ö avab perspektiivi, juhatahes vaataja pilku. Nõnda võetakse Mihhalkovi filmides vahel ühe kaamerakäigu-ga kokku erinevad maailmad ning sellised stseenid mõjuvad nagu muusikalised kompositsioonid.

Filmis „Päevi Oblomovi elust“ on stseen, kus Stoltzi isa saadab noorukiks sirgunud poja Peterburi. On talv, isa raputab suurrätikusse mähitud poega, poja näos ei liigu ükski lihas. See on hūvastijätt, kus tundeid välja ei näidata. Pilt (ilma montaažilõiketa) nihkub veidi. Kaadrisse jõuavad talunaised, kes on samuti tulnud Stoltzi saatma. Nad seisavad väikese rühmana eemal. Nad ei tea, mida teha, näidata välja oma tundeid või mitte. Nad seisavad pisut eba-

levalt, olukord on nende jaoks kergelt kohatu. Ja siis sõidab taamal üks laps mäest kelguga alla ja tema järel jookseb isa. Seal eemal käib, just nagu muuseas pildile jäänud, hoopis teine elu. Kellelgi on lapsepõlv. Need kolm plaani töötavad ajaliselt koos, ilmuvad esile aga järgemööda, ning stseen mõjub akordina.

Lõpetuseks tahaksin veel märkida, et Mihhalkovi filmid on kuidagi „terved“. Naer ja pisarad vahelduvad, nad ei välista üksteist ega kriibi ka ängistavas koosluses. Filmis „**Päikesest rammestunud**“ on palju naeru, mille järel (ja see on juba ette teada) tuleb traagika. Kuid naer on naer. Mihhalkovi filmides välgatab ja jääb hetkiti kestma kõrvaline, põhiliini seisukohalt justkui tähtsusetu. Need on n-ö mikrosüžeed, millele vaataval on võimalik kaasa elada möödaminnes, ilma et seda erilisel tähtsustadagi. Kuid nõnda muutub kujutatav avaraks, sellesse tuleb oma hingamine.

Selline hingamist lubav vaade tundub olevat režissöör Nikita Mihhalkovile omane.

(Lõpp)

NIKITA MIHHALKOV on sündinud 21. oktoobril 1945. aastal Moskoas. Tema isa **Sergei Mihhalkov** on kuulunud lastekirjanik, Nõukogude Liidu hümnide sõnade autor ja teravalt satiirilise ringvaate „Süüütenõr“ peatoimetaja. Tema ema **Natalja Kontšalovskaja** on tuntud kirjanik, kelle isa on kunstnik **Pjotr Kontšalovski** ja vanaisa kunstnik **Vassili Surikov**. Nikita vend on filmi-



„Siberi habemeajaja“, 1998.
Nikita Mihhalkov (tsaar Aleksander III).

režissöör **Andrei Kontšalovski** (varem **Mihhalkov-Kontšalovski**). Mihhalkov õppis aastatel 1963 – 1966 Štšukini-nimelises teatrikoolis ja lõpetas 1971 Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi (VGIK) mängufilmide režissöörina **Mihhail Rommi** õpilasena. Filmis debüteeris ta 1959. aastal näitlejana. Filmid režissöörina: 1970 „**Rahulik päev sõja lõpus**“; 1974 „**Võõrastele oma, omadele võõras**“ (ka näitleja); 1976 „**Armastuse ori**“ (ka näitleja); 1977 „**Lõpetamata pala pianoalale**“ (ka näitleja); 1979 „**Päevi Oblomovi elust**“; 1979 „**Viis öhtut**“; 1981 „**Suguselst**“ (ka näitleja); 1983 „**Ilma tunnistajateta**“; 1987 „**Mustad silmad**“; 1990 „**Autostop**“; 1991 „**Urga**“ (ka näitleja); 1993 „**Anna: kuuest kaheksateistkümmeni**“ (kehastab iseennast); 1994 „**Päikesest rammestunud**“ (ka näitleja, välisfilmi Oscar); 1998 „**Siberi habemeajaja**“ (ka näitleja). Lisaks on ta teinud lühi- ja telefilme. Olulisemad filmid näitlejana: 1961 „**Kroši seiklused**“; 1963 „**Ma kõnnin Moskva tänavail**“; 1967 „**Punane ja valge**“ (N Liidus „**Tähed ja sõdurid**“); 1969 „**Laul Manšukist**“; 1969 „**Aadlipesa**“; 1971 „**Punane telk**“; 1972 „**Postijaama ülem**“; 1979 „**Siberiaad**“; 1981 „**Sherlock Holmesi ja dr Watsoni seiklused: Baskerville'ide koer**“; 1981 „**Kunstniku naise portree**“; 1982 „**Jaam kahele**“; 1982 „**Lennud unes ja ilmsi**“; 1982 „**Liiklusinspektor**“; 1983 „**250 grammi – radioaktiivne testament**“; 1984 „**Julm romanss**“; 1990 „**Põhjalalguse all**“; 1991 „**Alandatud ja solvatud**“; 1992 „**Kaunis tundmatu**“; 1996 „**Revident**“; 2000 „**Usk, lootus, veri**“; 2005 „**Riiginõunik**“ (2006. aastal sai riiginõuniku rolli eest auhinna Zolotoi Orjol kui parim meesosatäitja); 2005 „**Pimesikümäng**“; 2005 „**Persona non grata**“; 2006 „**Mul ei ole valus**“.