

Raadia ja televisioon

FOTO- JA TELEVISIOONI- KUNSTIST

P. P u k s,
diplomand

Kuhu püüda?

Nihästi foto-, filmi- kui ka televisioonikunst püüavad eelkõige selle poole, et leida inimest, tabada ta elus momente, mis oma olemuselt hetkelised olles, jutustaksid ka eelnevast ning eelseisvast. Igaüks nimetatud kunstiliigist viib maailma ning inimese kahemõõtmelisele tasapinnale. Ja et fotograafia ning kinematograafia on televisiooni-ga võrreldes juba traditsioonilised kunstid, siis tuleb televisioonižurnalistil paratamatult tunda ka nende aluseid. Seda enam, et kaasajal on kunstiliikide piirid väga paindlikud, liikuvad, nende vastastikune mõju aga vältimatu.

Tänapäev esitab ajakirjanikule - töötagu ta siis sule, mikrofoni, foto-, kino- või telekaameraga - väga

suuri nõudeid.

Kas pole Lenini preemia saanud Vassili Peškov ajakirjaniku-fotokunstniku tõeliseks eeskujuks? Sõna ja kujutis on tema käes liitunud, täiendavad teineteist, suurendavad vastastikku reportaažide, lüüriliste mõtiskluste ja publitsistlike arutluste mõjujõudu. Ükski žurnalist ei suudaks sõnadega edasi anda neid J. Gagarini abikaasa Valentina Gagarina tundeid ajal, mil kosmoses tegi esimese tiiru inimene. V. Peškov aga tõi miljonitele lehelugejatele sisemisest dramatismist tulvil foto, mis kehastas kogu inimkonna tundeid sel ajaloolisel päeval ja ainult lisas sellele oma mõtted kirjasõnas.

"Wilson, Grean, allohvitser Evans ja mina tõmbasime eile selga oma kelguretke-varustuse ja lõime Pontingi ja ta kaamera suks jäämägede juures laagri üles; ta väntas terve seeria filme, mis tema kollektsioonis kõige huvitavamad peaksid olema." Nii kirjutab oma päevikus kapten R. F. Scott¹. Jutt on esimese suure dokumentaalfilmi väntajast, fotograafist-kinooperaatorist Herbert G. Pontingist. 1912. aastal nägidki vaatajad tema filmi "Scotti ekspeditsioon Lõunapoolusele" (ehk "Igavene vaikimine").

Ka sellised kuulsad dokumentaalfilmi meistrid, nagu Joris Ivens ja Roman Karmen alustasid oma loomingu teed fotoaparaadiga käes. Esimene neist meenutab: "Oma maailma ilmumise esimesest tunnist olin ma igavesti seotud fotograafiaga."² Karmenilt aga ilmus esimene reportaaživõtte "Ogonjokis" juba 1923. aasta septembris, kui ta oli alles seitsmeteistkümneme-aastane töölisfakulteedi üliõpilane. 1927. aastal sai ta Nõukogude võimu kümnendale aastapäevale pühendatud fotonäitusel audiplomi "kaadri dünaamilise ülesehituse ja töö kõrge tehnika eest".

Enamik televisiooni tulnud ajakirjanikest on varem töötanud ajalehtede või raadio juures. See aga tähendab,

1 Scotti viimne ekspeditsioon, Tallinn 1959, lk. 349.

2 С. Дробашенко, Кинорежиссер Йорис Ивенс, Москва, 1964, lk. 8.

et osataks töötda sõnega, vähem aga - kujutisega. Filmikunst oma rohkete sõlapäraste võimalustega ahvatles sajandi algul endale maailma head fotograafid. Paraku pole aga televisioon veel saanud kinematograafistide unistuste- maaks. Praeguselt ning tulevaselt televisioonajakirjanike kaadrilt nõutakse head pildilise mõtlemise oskust, sest saate kujutuslik lahendamine ei ole ainult režiibrigaadi mure, vaid see on oluline ka autori ning toimetaja töös.

Õppida ei ole mitte ainult foto- ja filmikunstilt. Kinotöötajad on suurt tähelepanu pööranud maali ja graa- fika suurte meistrite väljendusvahendite rikkusele. E. Faure, prantsuse kirjanik, kriitik ja kunstiteoreetik kirjutab raamatus "Kino funktsioon", et Tintoretto nägi oma 1588.-1590.a. loodud "Paradiisis" ette kino sündi. Lõuendi loomisel kasutas ta elemente, mis jõudsid hiljem meieni koos kinematograafiaga ³.

S. Eisenstein tundis sügavat huvi El Greco loomingu vastu, kelle lõuendeid on võrreldud magnetväljaga, mis on tulvil energiat ning kutsuvad igas vaatajas esile vastu- erutuse. Eriti tundis S. Eisenstein huvi kuulsa hispaan- lase valguse kasutamise võtete vastu, nähes neis "remb- rantliku valguse" eelkäijat. Mõlemad kunstnikud kasutasid valgust "täpselt nii, nagu sõnakunstnik, kellele rembrant- lik vari on ... lihtsalt tühik, võib kasutada kirjeldust. Rembrandt valgustab seda, mida kirjanik kirjeldaks ja va- jutab pimeduse ning teeb silmale kättesaamatuks selle, millest kirjanik mõõda läheks, arvestades, et just valitud joonte ühendamine annab kujule aktsendi, mille poole ta püüeb" ⁴.

Huvitavas töös "Klassikaline maal ja montaaž" ana- lüüsib S. Eisenstein V. Serovi maalitud näitlejanna M. Jermolajeva portreed ja toob järelduse: "... montaaž pole mitte niivõrd rea lõikude j ä r j e s t i k k u s,

3 Д. Дакзи, Кино- наша профессия, Москва, 1963, lk. 18.

4 С. Эйзенштейн, Классическая живопись и монтаж. Вопросы киноискусства 7, Москва, 1963, lk. 249.

kuivõrd nende ü h e a e g s u s: vastuvõtja teadvuses langeb lõik lõigule ja nende värvi, valguse, kontuuride, mõõtmete, liikumise jne. mittekokkulangevus annabki selle dünaamilise tõuke ning hüppe, mis on aluseks liikumise aistingule - lihtsalt f ü ü s i l i s e l i i k u m i s e vastuvõtult üleminekuks mõiste s i s e m i s e l i i k u m i s e keerulistele vormidele, kui meil on tegemist metafoorsete, kujutuslike või mõisteliste vastandite montaažiga." ⁵

Et õigustada televisiooni kohta kunstimuusade seas, tuleb televisioonitõõtjail õppida nägemismeelele mõjuvalt vanemalt kunstidelt.

Veidi ajalugu

Fotograafia hälli juures seisavad prantslased Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) ja Louis Jacques Mande Daguerre (1778-1851) ning inglane William Henry Fox Talbot (1800-1877). Neist esimene leiutas esimese fotograafilise protsessi - mida ta nimetas heliograafiaks (kujutise saamine bituumenile). Oma esimese heliograafilise võtte tegi ta 1826. aastal ning sellel võime näha vaadet Niepce aknast. L. Daguerre leiutas teise fotograafilise protsessi - dagerrotüüpia, milles 1837. a. tehtud esimest fotot - natüürmorti - hoitakse praegu Prantsuse fotoühingus Pariisis. F. Talbot avastas 1835.-1841. a. kolmanda, kaasaegsele hõbeda halogeensoolade toimemele rajatud negatiiv-positiiv protsessi - kalotüüpia (kr. kalos - ilu ja typos - jäljend) e. talbottüüpia. 1835. a. tegi ta õnnestunud võtte oma maja võretatud aknast.

7. jaanuaril 1839. aastal esitas prantsuse füüsik ning astronoom Francois Arago Prantsuse Teaduste Akadeemia istungil ametliku ettekande fotograafia leiutamiseest.

Seel samal, 1839. aastal istus prof. J. Drapperi

5 Sealsamas, lk. 253.

puuderdatud näoga assistent kolmkümmend minutit liikumata-
tult lõõmava päikese all. Sai teoks esimene portreevõte
fotograafia ajaloos.

Fotokunstnikud alustasid oma loomingulisi otsinguid
maalikunsti kui iseloomult kõige lähedasema kunstiliigi
väljendusvahendite võimalustest lähtudes. Kuid samal
ajal on fotograafia - nagu kino ja televisioongi -
oma tekke- ning arenguprotsessis alati olnud seotud tea-
duse ja tehnika edusammudega. Paljude eri maade ning
aegade teadlased on uurinud meeleorganite füsioloogiat
ning füsioloogilist optikat, rakendusmehhaanikat ja täp-
pisaparaadiehitust, optikat ning fotokeemiat, krono- ja
momentfotograafiat, elektro- ning valgustehnikat.

Iseloomulik on, et üks suuremaid portreevõtete pio-
neere, Soti maalikunstnik David Octavius Hill (1802-1870)
töötas käsikäes noore keemiku Robert Adamsoniga (1821-
-1848). Kunstnik ja teadlane - koos valmistasid nad viie
aasta jooksul rohkem kui 1500 fotot, millest paljud ära-
tavad tähelepanu oma kompositsioonilise lihtsuse ja täius-
likkusega. Püüdes kasutada XVII-XVIII sajandi klassikali-
se maalikunsti võtteid olid "fotograafia Tiziani" (nii
kutsuti Hilli) otsingud eriti edukad valguse kui kunstili-
se väljendusvahendi kasutamisel.

Ei tohi unustada ka esimest ajalehefotot - daggerro-
tüüpiat tulekahjust, mis tekkis 5. juulil 1853. aastal.
See näitas teise suuna algust fotograafias - soovi düna-
mikale, püüdu jõuda kõikjale.

1850. aastate keskel tegi huvitavaid katseid foto-
montaažiga rootslane Oscar Gustav Rejlander (1813-1875),
kes lõi keerulisi fotokompositsioone (30 ja isegi 67 ne-
gatiivist).

1863. aastal kasutas esimest korda kunstlikku valgust
prantslane Gaspard Felix Tournachen-Nadar (1820-1910),
kui ta pildistas Pariisi katakombe.

1878. aastal jõuti juba momentvõtteni (säritusaeg
1/200 sek.), mis võimaldas fikseerida kiiret liikumist.

28. detsembril 1895. aastal demonstreerisid aga venned August (1862-1952) ja Louis (1864-1948) Lumière'd Pariisi Grand Café's eesakordselt avalikult kinematograafi.

Märkigem lühidalt kino arenguetapid. Tuntud prantsuse kinoteadlane George Sédoul kirjutab, et kino muutus kunstiks aastail 1909-1914⁶. Ajavahemik 1926-1929 on Suure Tumma luigelauluks, 1935.-1941.a. luuakse stereoskoopiline kino, 1942.-1945.a. - värviline kino mitmekihilisel filmilindil, 1951.a. - laekraanikino, 1952.a. - panoraaamkino, 1959.a. - ringpanoraamsüsteem.

9. mail 1911.a. on elektroontelevisiooni sünnipäevaks. Sel päeval demonstreeris Boris Rosing edukalt laboratooriumis kujutise edasiandmist, vastuvõtul kasutas ta aga elektronkiiretoru.

Esimene avalik televisioonisaade toimus aga 1925.a. Londonis. Seda demonstreeris J. Baird. Kolm aastat hiljem näitas ta ka värvilist telesaadet.

Esimesel televisioonisaatel Nõukogude Liidus, mis toimus 29. aprillil 1931.a. Moskvas, võisid vaatajad näha vaid mõningaid fotosid.

Televisiooni arengu peamised etapid esitavad A.Rohlin ja V. Saastin järgmiselt:

I. XIX saj. lõpp - XX saj. 30. aastad - televisiooni leiutamine.

II. 1930. aastate lõpp - 1950. aastani - televisioonitööstuse ja -stuudiote loomine.

III. 1950. aastate algusest meie päevini - massilise televisiooni kiire areng⁷.

See areng on tõepoolest kiire olnud. Nii on Ameerika Ühendriikides 80 o/o perekondadest televisiorid, mis töötavad kõige vähem 6 tundi päevas.

Nõukogude Liidus lõõvad õhtuti helendama kaheteist-

6 Ж. Садуль, Всеобщая история кино, Т.3., Москва, 1961, lk. 542.

7 А. Рохлин, В. Шастин, Телевидение как искусство, Москва, 1962, lk. 8.

kümne miljoni televiseri ekraanid territooriumil, kus elab 85-90 miljonit inimest.

Edu saladusi

Inimelu põhijoonteks on vari ja valgus. Nende särmuste vahele mahub võrratult pooltoone, loendamatu varjun-deid - intiimseid minuteid, karakterite avaldumise täielikke hetki. Nende jäädvustamisele püüabki fotokunstnik. Nende ilmumisel teleekraanile haaravad nad järgitult vaatajat.

Ajalehelugejat huvitab eelkõige fakt, teda haarab toimunud sündmuse reportaaž. Ajakirjaniku kangelaseks on alati konkreetne inimene. Fotokunstis, dokumentaalfilmis ning televisioonis jääb aga inimene paljudel juhtudel anonüümseks ning tõuseb samal ajal - Inimeseks. See aga esitab pildilise publitsistika meistreile erilisi nõudeid objekti valikul, nõuab alalist leidmist sageli väga lühikeste ajavahemike vältel, reageerimiskiirust, kujutise vastavust montaažiks. Fotograafiat, kino ja televisiooni seob ühine püüe otsida kõikjalt e l a v a t inimest.

Pole ülearune meenutada kunagisi portreid fotokunsti ajaloost. Neilt vaatavad meile vastu tardunud ilmega oma spetsiaalsetesse pea- ja kehahoidjatesse aheldatud inimesed. Kas ei ole ka dokumentaalfilmil tulnud ületada oma "peahoidmise" ajajärk? Küllap on, sest ega praegu asjata püüta varjatud kaamerate ja mikrofonide ning pikaajaliste kinojälituste poole. Ning kas ei ela televisioon praegu üle kaamerate suhtelisest liikumatusest tingitud "mitte liikuda" -perioodi?

Fotograafia ning kino pidid ootama oma tänapäevast tehnilist edu. Tundub, et TV muutub siis suureks kunstiks, kui telesilm muutub oma haardelt (sügavuselt nõutakse seda juba praegu) tõeliseks kunstnikusilmaks.

Moment, mil fotograaf vajutab avajale, muutub iga-veoseks. Ta jätab kõrvale hetke jooned ning muutub oma aja,

inimkarakteri, tšš, inimese kunstilise kuju peegelduseks. Seejuures seda, mida me näeme heal fotol, me looduses, tegelikus elus tavaliselt ei märka (autori režii ja ajaühik sekundi mürdosa vältel). Autor kadreerib tegelikku- se, väldib ebaolulisi üksikasju ja detaile, mis tõmbavad tähelepanu kõrvale peamisest. Üksiku juhtumi momendi põhjal püüab fotograaf anda edasi kõige tüüpilisemat ja seda - läbi oma vaatenurga ning suhtumise. Vaatajat aga võib eelkõige dokumentaalsus, teadmine, et fikseeritu pidi tingimata aset leidma otse aparraadi objektiivivi ees.

Ka televisioonivaatajat haarab eelkõige toimuva doku- mentaalsus. Ta on tänulik saate eest, kus kaob ebaloomulik aupaiste esineja pea ümbert, kes seda teadlikult või eba- teadlikult endale püüab luua (kes meist ei tahaks endast jätta ilusamat muljet fotol ja targemat - telekraanil!). Kuidas saavutada loomulikkust?

Fotograaf tabab inimese iseloomulikus elukorras. Tele- visioonižurnalistid peavad praegu veel suures osas eluker- ra ise looma. Just sellepärast õigustavad end Läänes prak- tiseeritavad otsetlekanded kodudest, ateljeedest, labora- tooriumidest - võimalikult lähemale harjunud miljöõle, kus inimene tunneb end vabamana, sest see paneb teda unas- tama saadet. Kramplikkuse põhjustab ju eelkõige stuudio võõras õhkkond, üksiolek kaamerate, nähtamatu suurearvuli- se auditeoriumi ees. Meenutagem, et tlekannete puhul täna- vailt ei pööra enamusi inimesi tähelepanu kaameraile, neid ei häiri nii väga mikrofon. See aga tähendab, et nende käitumine on loomulikum ja kõne vabam. Ühel puhul istumi- sest tingitud liikumatus, teisalt aga võimalus loomulikeks liigutusteks. Stuudio piiratud tingimustes on halb, kui vähest ruumi veel vähesema - toolipõhjaga - piiratakse. Seepärast ei istu USA telesaadete juhid kunagi kaua ühel kohal.

Huvitava lahenduse kramplikkuse ületamiseks on leidnud ameerika fotograafid, kes kasutavad nn. "jumplogy": nende modellid hüppavad või vähemalt liiguvad pildistamisel. Nii

olevat raske üheaegselt ahendada näe- ja liigesteliha-
seid.

Liikumiseküsimumuste loomulik lahendamine võlub vasta-
jat stuudio viktoriinide puhul, kus esinejad just tänu
tegevusele unustavad tegelemise iseendaga.

Fotograafi töö nõuab erakordset reaktsiooni õige
võttemomendi tabamiseks. Huvitava võtte saamiseks võib
kuluda väga palju aega. Kuid fotokunstniku käsutusse jääb
vaataja piiramatu aeg vaatlemisel, võimalus foto juurde
ikka ja jälle tagasi tulla, et tungida autori sügavaima-
tesse mõttesse.

Kunstnik, kelle maali ees me seisame, jääb meile
paljus saladuslikuks. Me peame ise läbi tungima tema
mõtete ja tunnete keerdkäikude. Fotograaf on oma töös
sirgjoonelisem, sest tal on tegemist objektiivse tegelik-
kusega, mida jäädvustab aparaaži objektiiv. Televisiooni-
kunstnikud (ja seda režissöör ning eperasterid kindlasti
on) peavad olema veelgi täpsemad, kuigi ka nende loomingu
mõistmine nõuab rohkem kui ainult äratundmist. Nende me-
tafoorid ja vastandamisid peavad olema kergesti mõistetava-
vad, sest vaatajal on väga vähe aega neisse süvenemiseks.

Kunstnikelt on aga "... õppida ümbritseva maailma
vahetut tajumist ... See omadus - näha kõike nagu esma-
kordselt, ilma harjumuste raske koormata, näha alati nagu
uuesti - see on omane lastele ja kunstnikele ... Nii
saab iga inimene, iga ta tegu, žest, sõna, iga asi uudsus-
se, avastuse jõu." ⁸

Televisioenikunstnik ei loo ema kangelaat, kes astub
vaataja ette kõigi oma vooruste ja vigadega. Ja kui ta
juba kord vaataja ees on, siis saab esineja ainsa hetke-
ga kõige karmima ühiskondliku hindamise osaliseks. Tema
väärtsusi kaaluvad memendiga tuhanded vaatajad. Fotograafi
käsutuses on aga võimalus matta ebaõnnestunud võtte igave-
seks laboratooriumi pimedusse. On aga kord foto vaataja

8 К. Паустовский, Поэзия прозы. О писательском Труде,
Москва, 1955, lk. 166-177.

ees, saab ta samuti kindla sotsiaalse tähenduse ning ühiskondliku tähtsuse. Televisioonitöötajad töötavad pidevalt sotsiaalselt tähtsa kujutisega. See nõuab neilt eksimatust, sest nende auditorium on alati suurem ning kriitilisem. On ju nende kujutise taga alati inimene. Vea tundmine jõuab üheaegselt nii vaatajani kui televisioonitöötajani. See nõuab erilist tšööd ja silma objekti valikul, tema ettevalmistamisel saateks.

Kas ei tuleks televisioonitöötajail vaadata veelgi süvenenumaltringi praeguses stuudios, kust lähevad saated eetrisse, et ette mõistatada esineja üleelamusi saate ajal. On ju need nii paljuski sarnased. Tuntud prantsuse fotokunstnik Henri Cartier-Bresson on avaldanud ühe loomingu tšötruuduse saavutamise saladuse: ta kattis kõik aparsadi läikivad osad tumeda paberiga ja selle tulemusena põõrasid pildistatavad tunduvalt vähem tähelepanu sellele, et nad on fotograafi fookuses. Küllap annab ka stuudios leida selliseid pealtnäha lihtsaid, kuid väga efektseid katmise, peitmise ja varjamise võtteid, mis parandavad esineja enesetunnet ning aitavad kaasa loomulikkuse saavutamisele.

Veel üks tegur mõjub kaasajal takistavalt televisioonirengule - analüüsivõimaluste piiratus. Ekraanil oleva hindamiseks jääb aega vaid nii palju, kui kaua on kujutis sellel. Kuid kogu loominguiline grupp elab pidevalt kogu saatele, ta mõtleb rohkem sellele, mis on ees, kui sellele, mis on juba ekraanil. See piirab veelgi hindamisaega. Hilisemal saate analüüsil puudub aeg võimalus olnu väga detailseks taastamiseks. Ka näeb iga loominguilise brigaadi liige saadet oma individuaalse nurga alt, mis võib vägagi erineda vaataja omast. Veel raskem on saadet taastada neil, kes seda pole näinud ning kes võivad tutvuda vaid selle stsenariumiga. Praktiliselt peab nii igaüks toetuma omaenda kogemustele. Teiste kogemusi, otsimisi ja leidmisi ei saa praegu nii kasutada, nagu nad seda väärivad. Lisaks saadakse kogemusi alati otse saatest, see tähendab - vaataja silma all, kes ei tee vahet, kas kaamera ees on uustulnuk

või kogunud esineja kas loomingulises brigaadis töötab algaja või vilunud esineja.

Operatiivsusest on fotograafia ees kinokroonikast. Televisioon on omakorda kiirem fotograafiast - see on tema suur eelis. Kuid fotokunst on televisioonist veel paljudel juhtudel ees inimtunnete skaalale ligipääsemises. Ta ei suuda aga enam leppida ainse võtte võimalustega, vaid läheb üha sagedamini üle reportaažidele, fotoalukirjeldustele ja -seeriatele. See tuleb püüdest olla täpsem, sügavam, avardada foto ruumi ning aega. Meenutagem, et väga head reportaažvõtted paistavad sageli silma oma mitteküllaldase kompositsioonilise täpsusega. Nii püütakse saavutada muljet, et pildil toimuv tegevus areneb tunduvalt väljaspool kaadri piire, et see jätkub nii ajas kui ruumis, et edasi on antud vaid üks, kuid kõige olulisem detail toimuvast. Sel teel püütakse vähendada ka fotograafi osa pildil, rõhutada nagu tema vahelesegamatust.

Seeriatel oli suur tähtsus ka tänavusel üleliidulisel fotonäitusel "Seitse aastak tegelikkuses 1964". Meenutagem nende hulgast esimese järgu diplomi saanud M. Alberti "Tamina Adil esineb ülemaailmsel naiste kongressil" - suurepäraseid portreevõtteid, inimese sisemaailma avamist, vaataja mõttemaailma avardamist. Või märkigem A. Malkini poeetilist seeriat "Külmapoolus". Tähelepanu äratasid ning täit tunnustust leidsid foto-olukirjeldused N. Rahmanovilt, E. Tihhanovilt ja L. Porterilt. Palju oli esitatud ka trip-tühhone⁹. Kõigilt neilt fotokunstnikelt on õppida eelkõige maailma vahetat loominguulist tajumist, selle sügavat lahtimõtestamist oma kunsti vahenditega.

Veades samal näitusel eksponeeritud ja suhinnatud fotosid tahaks märkida veel üht küsimust - käte küsimust - teleekraanil.

Inimese näoplaani, käitumismaneeri jm. kõrval on tema sisemaailma avamise üheks tähtsaks teguriks ka käed -

9 "Советское фото" 1964, № 8.

individuaalsed ning kordumatud. Nad kõnelevad elukutsesest, eest, temperamendist, füüsilisest ning vaimsest olukorrast. Tuletagem meelde Auguste Rodini kivisse raiutud "Looja kätt". Kätele on maalikunstnikud (näit. I. Repin ja M. Mesterov) pööranud suurt tähelepanu. Käte liikumise esatähtsusele näo väljendusrikkuse täiendamisel juhtis tähelepanu Lessing.

Märkigem, et tihti pole fotoportrees oluline mitte käte liikumine, vaid tähtsaks jääb nende asend. Vaadelgem käsi juba mainitud M. Alberti seerial - selle 8 võttel on neljal oluline osa ka neil. Või känd samal näitusel eksponeeritud J. Ivanovi portreel "Helilooja Kabalevski" või V. Maslennikovi tööil "Dolores Ibarruri" või V. Minkevitši portreel "John Steinbeck".

Süvenegem 86. ja 118. fotosse Rita Maahsi raamatus "Frauen der Welt fotografieren" ning me mõistame, kui olulist osa nende emotsionaalses ning sotsiaalses mõjus etendavad känd - poisikeste ning aastates naise känd.

Vaadeldes mistahes fotoalbumi, näeme, et käte õigele ja sügavalt psühholoogilisele kujutamisele pöördatakse suurt tähelepanu. Ja küsigem: kui tihti me näeme ekraanil esineja käsi, on teil meeles kellegi känd teleekraanilt? Kas ei vähenda televisioonitöötajad nii võimalusi inimkarakterit detailsemaks avamiseks ekraanil?

Tundes huvi fotoalbumite vastu, leiame neis ka lihtsaimaid montaažielemente, vastandamist. See on eriti huvitav E. Prehmi ja L. Kannbley "Mosaik aus drei Buchstaben", milles erinevate fotode vastlemisel tekkiivad mõtteid suunatakse omakorda veel sõnaga, tekstiga.

Oluliseks erinevuseks fotokunstniku ja televisioonitöötaja loomingulises töös on esimesel juhul selle individuaalsus, teisel - kollektiivsus. Fotokunsti puhul on kunstnik niihästi stsenaarist, režissöör, operaator, laborant kui ka kommentaator. Televisioonisaate ettevalmistamine ja selle läbiviimine on alati kollektiivne, suure, erinevate vaadete ning maitsetega inimeste grupi töö, mida peavad loominguliselt juhtima toimetaja ning režissöör.

Seetõttu on ka televisioonitöötajal hea, kui ta oskab teinekord kontrollida oma mõtteid töös, kus saab otsida, katsetada ning veenduda oma vaadete õigsuses või vääruses fotoaparaadi taga, mitte aga tuhandete vaatajate silmapaaside riisttules. Nii saab ühe teena arendada pildilist nägemist.

Kuid ei tohi unustada veel üht momenti: 1960. aastal tehtud arvestuste järgi leiti, et fotoamatöörid tegid selle aasta jookul kaks ja pool biljonit võtet. See õpetab ja nõuab ka neilt kujutuslikku nägemist kui üht vahendit looduse ja inimese olemuse sügavamal mõistmisel ning edasiandmisel. See tõstab nende huvi televisioonisaadete režiitöö vastu just tabatud momentide ning kaadri kompositsiooni suhtes.

Televisioonirežiissööri ahendab ekraan oma jääva suurusega. Kuid ta teostab oma loomingulisi kavatsusi mitmelt samaaegselt töötavalt kaameralt antava kujutise montaažiga. Fotograafil on vabad käed võtte formaadi valikul, negatiivi kadreerimisel. Ta saab seda teha märkamatuks ning operatiivselt. Taoline formaadivaliku võimalus televisioonis puudub, seda asendab plaanide vahetus, millega varieeritakse kujutise suurust ning eraldatakse ebaoluline ja tähelepanu häiriv tähtsast.

Kirjandus tungib inimhinge kõige varjatumatesse soppidesse, kuid ta vajab selleks kirjeldust. Foto või telekaader kõneleb oma spetsiifilises äkkõnes ja nad mõlemad on seotud kaasaja kunsti tõelise relva - alltekstiga. Kui palju mõtteid tärkab, kui vaatate tütarlast ning noorukit Ursula Zernicke fotol Klaus Fischeri raamatust "Das neue Porträt" (lk. 172). See on vaid üks näide.

Ei saa märkimata jätta ka Läänese avaldatud mõtet, et televisioon avaldab halba mõju fotožurnalistikale, sest ajakirjade toimetajad ja kunstilised juhid rikuvad oma maitset ebateravate ja ülevalgustatud kujutistega, mida nad näevad iga päev teleekraanidel. Seetõttu avaldatavat tihtipeale tehniliselt ebatäiuslikke fotosid. Kuid nii-

hõlmeti foto- kui ka televisioonikunst püüavad tehnilist ebatõhuslikkust ületada piltliku publitsistika suurema mõjukuse nimel.

Uus kunstiliik

Kas televisioon on kunst? Üks hiljuti ilmunud teatmeteos esteetika alalt fikseerib televisiooni ühe kunstiliigina arhitektuuri, dekoratiiv-tarbekunsti, maalikunsti, skulptuuri, graafika, muusika, koreograafia, kirjanduse, teatri, kino, tsirkuse ja estraadikunsti kõrval. Siin märgitakse, et televisioon on "Üks uutest tekkimisjärgus olevatest kunstiliikidest, mis sünteesib endas selliste kunstiliikide, nagu kino, teatri ja estraadi iseärasusi ning on tihedalt seotud kirjanduse ja muusikaga, kuid millel on rida spetsiifilisi iseärasusi, mis ilmnevad televisiooni objektis ning vormis." ¹⁰

Samas lisatakse, et "selliste spetsiaalsete võtete kasutamine nagu kaamera liikumine, üldiste ja suurte plaanide ühendamine ülekaaluka tähelepanuga viimastele, rakurside vahetus, samaaegne ülekanne mitmest punktist, elava kujutise montaaž kinokaadritega jne. soodustab vaataja emotsionaalset-esteetilist mõjutamist" ¹¹.

A. Rohlin ja V. Šastin märgivad, et toimuv vaidlus "kunsti poolt ja vastu" on seotud "... kunsti piiride, uue, paljus veel tundmatu nähtuse eraldavate joonte" määramisega ¹².

V. Šappak kirjutab: "Televisioon seisab selle lävel, et olla realiseeritud kui kvalitatiivselt uus esteetiline võimalus... Televisioon ootab oma Dziga Vertovit, ta ootab oma Eisensteini, oma Urusevskit. "Alusepanija" koht on vakantne..." ¹³

¹⁰ Краткий словарь по эстетике, Москва, 1963, lk. 366.

¹¹ Сеальшамас, lk. 36.

¹² А. Рохлин, В. Шастин, tsit. teos, lk. 3.

¹³ В. Шаппак, Телевидение и мы, Москва, 1963, lk. 95.

Ja ta lisab: "Meie silme all sünnib kunst, mis ei võta vastu, mis nagu ise paljastab ebatõde. Täpsus, dokumentaalsus, ehtsus on siin ... tema enda aluseks, moodustavad otsekui tema esteetika lähtepunkti. "Absoluutne tõekuulmine" - vaast' mille sai televisioon looduselt." Ja edasi: "Üleüldse, mõelda televisiooni tulevikust - see tähendab mõelda kaasaaja kunsti teedest, selle esteetilisest protsessidest, selle kujutuslikust keelest." ¹⁴

R. Iljin aga kinnitab: "Tehnika kiire areng tegi selle (televisiooni - P. P.) kohe "kunstiks kõikide jaoks" ja juba praegu, täna peab ta lahendama ülesandeid, milleks teistel kunstidel läks vaja kümneid ja sadu aastaid." ¹⁵

Fotograafiatki vaadati tema hälliperioodil kui tehnilist vahendit elulise materjali fikseerimiseks. Selleks andis alust mehhaaniline instrument - aparaat, mille optilise süsteemi abil saadud kujutist tõõdeldi keemiliselt.

1910. aastal ilmus Joh. Parika artikkel "Päevapilt ja kunst", mille ta lõpetas järgmiselt: "Nagu iga kunstitõõde saamiseks kõige pealt kunstnikku vaja on, nii ka päevapildi juures - ja teiseks:

Kunstnik võib praegusel ajal ka päevapildi abil kunstitoodet soetada." ¹⁶

Tänapäeval kahtlevad aga väga vähesed selles, et fotograafia tõõesti kunst on.

USA fotoajakirja "US Camera" küsimusele: "Kas fotograafia on kunst?" vastas 100 Ühendriikide muuseumi järgmiselt: 62 o/o - jah, 3 o/o - ei, 6 o/o - käsitõõ ja 29 o/o - üks suuremaid kunstivorme. Iseloomulik on seegi, et üks vastajaist, suur fotograafia vihkaja, tunnistas, et kõõigist fotograafidest on kunstnikud vaid mõned,

¹⁴ Sealsamas, lk. 98.

¹⁵ Р. Ильин, Телевизионное изображение, Москва, 1964, lk. 7.

¹⁶ "Perekonnaleht" 1910, nr. 9, lk. 71.

kuid need on - suured kunstnikud.

Huvitav on aga märkida, et eespool mainitud esteetikasõnastik ei ole fotograafiat kunstide hulka arvanud (?).

Raske on mõista, miks see nii on juhtunud, sest tundub, et televisiooni tunnustades on jäänud suuremaid kunstilisi võite saavutanud fotokunst asjatult kahe silma vahele.

Kuid üks on kindel: niihästi televisioonis kui ka fotokunstis on praktikud jõudnud kaugemale ette teoreetilistest üldistustest ning edaspidiseks arenguks läheb nii ühel kui teisel vaja tugevat teoreetilist baasi. Selle baasi arendamist oodatakse eelkõige praktikult endilt.