

Eesti popanimatsioon 1973–1979: joonisfilmist lähikunstiajaloo kontekstis

ANDREAS TROSSEK

Kirjutis vaatab ajavahemikus 1973–1979 filmistuudio „Tallinnfilm” joonisfilmiosakonnas valminud teoseid, mille valmimisprotsessi olid kaasatud sel ajavahemikul paljuski Lääne popkunstist (sh joonisfilmist „Kollane allveelaev”) mõjutatud kunstnikud Aili Vint, Leonhard Lapin, Sirje Lapin (Runge), Ando Keskküla, Rein Tammik ja Priit Pärn. Kuigi tegemist on ka tänapäeva Eesti kultuuriruumis tuntud isikutega, on nende osalusel valminud joonisanimatsioonid siiani kohaliku kunstiajaloo väärtussüsteemidest teenimatult välja jäänud. Ometi on selge, et nii mõnedki 1970. aastate joonisfilmid peaksid kuuluma orgaanilise osana eesti popkunsti museaalsesse kehandisse.

Siinne artikkel keskendub nähtusele 1970. aastate Eesti NSV avalikus-ametlikus kultuuriruumis, mis jääb filmikunsti ja kujutava kunsti vahepeale – joonisfilmile. Ajavahemikus 1973–1979 valmis filmistuudios „Tallinnfilm” rida joonisfilme, mille tegemisse olid kaasatud just sel kümnendil esile kerkinud loovisikud, kes tõukusid osaliselt popkunstist (kuigi tegelikult ka Teise maailmasõja järgsest Lääne noorsookultuurist üldisemalt). Joonisfilmidega tegelesid seitsmekümnendatel nii Aili Vint (s 1941), Leonhard Lapin (s 1947), Sirje Lapin (Runge, s 1950), Ando Keskküla (1950–2008) kui ka Rein Tammik (s 1947), rääkimata karikatuurist filmi tulnud Priit Pärnast (s 1946). Värvikunstnikuna töötas Kaarel Kurismaa (s 1939).¹

Mitmete Nõukogude Liidu koosseisus või selle otseses mõjusfääris eksisteerinud riikide kunstnike esmakokkupuuted „vaba Lääne” kunsti, sealhulgas popkunstiga, muutusid oluliseks eriti 1990. aastatel, kui sotsialismileeri kokkuvarisemise järel asuti kirja panema uusi, desovetiseeritud kunstiajalugusid. Ka Eestis on teatud kunstiteoste „popilikkus” võimaldanud retrospektiivselt käsitleda neid ebatüüpilistena nõukogude

1 1980. aastatel lisandus „kõrge” kunsti sfäärist episoodiliselt Jüri Arrak (s 1936), mitmete joonisfilmide juures töötasid värvikunstnikena Lemming Nagel (s 1948) ning Miljard Kilk (s 1957), kuid 1980. aastate joonisfilm ega ka paratamatult taustarolli jäävad värvikunstnikud ei ole käesoleva kirjutise teemaks. 1980. aastate joonisanimatsiooni käsitlusraskuste kohta vt nt A. Trossek, Rein Raamatu ja Priit Pärna joonisfilmid nõukogude võimudiskursuses. Ambivalentne kui allasurutu dominantne kultuurikood totalitarismis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd 15 (4), lk 98–128; M. Laaniste, Eine murul. Ühe animafilmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd 15 (4), lk 77–97.

kultuuripildis, kus avalik-ametlikul tasandil pidi teatavasti lähtutama sotsialistliku realismi kaanonist. Nii on ka 1991. aastal taasiseseisvunud Eestil abstraktsionismi, popkunsti, isegi hüperrealismi rahvuslikud „väikesed ajalood”.

Seega, kas ei võiks mõned 1970. aastate kohalikud joonisfilmid olla lisapeatükiks muidu küllaltki teostevaesele eesti popkunsti(liku kunsti) ajaloole? Kas popkunst, millesse ENSV 1970. aastate kunstipoliitikas suhtuti ideoloogiliselt küllaltki ettevaatlikult ja mis oli pigem mittesoovitud suundumus,² leidis ühe „legaalse” väljundi animeeritud lastefilmides? 1980. ning 1990. aastate aktiivsemaid kunstikriitikuid Ants Juske on tagasivaateliselt märkinud: „Kindlasti on mõni filmikujundus olulisemgi ajastu dokument kui ametlik kunstinäitus. Eesti popile oli see [joonisfilm – A.T.] üks väärtuslikemaid väljundeid.”³

Kui avatud üldse on kohaliku lähikunsti ajaloo „lähtekood” ainesele, mida üldkunstilugudes reeglina ei käsitleta, s.t joonisanimatsioonile, liikuvale pildile? Sirje Helme ja Jaak Kangilaski viitavad paljutsiteeritud „Lühikeses Eesti kunsti ajaloos” teatud popkunsti esteetika mõjudele kogu kümnendi lõikes, ent teisalt ei luba selle lühida üldkäsitluse vorm autoritele liigset süvenemist, ja nii leidub ka siinse lähte-probleemi kohta vaid üks lakooniline kokkuvõte: „Popkunstist oli mõjutatud ka tolleaegne joonisfilm, mille tegijate hulka kuulusid Ando Keskküla, Rein Tammik, Kaarel Kurismaa, neist pisut hiljem, 1974. aastal, alustas Priit Pärn, kelle joonisfilmidele sai edaspidi osaks suur edu ja rahvusvaheline tunnustus.”⁴ Kui mitte arvestada üksikuid käsitlusi, siis puuduvad 1970. aastate aegruumi osas märkimisväärsed täpsustused ja lisandused praeguseni.⁵

Seetõttu olekski otstarbekas vaadelda kõnealuse kümnendi joonisfilme siinkohal lähemalt. Juhtumiuuringuna keskendutakse teostele „Lend” (1973), „Värvilind” (1974), „Lugu jänese pojast” (1975), „Jänäs” (1976), „Pühapäev” (1977) ja „Tolmuimeja” (1978), põgusamalt peatatakse filmidel „Kas maakera on ümmargune?” (1977) ning „... ja teeb trikke” (1979). Lähtuda saab eeldusest, et kui ENSV tingimustes loodud kunsti-teosed (s.t maalid, kollaažid, assamblaažid, graafika jmt), mis flirtisid ametlikult taunitud popkunsti⁶ vormiloogikaga, on käsitletavad virtuaalsete, kuigi veidi hilinenud lülitumiskatsetena Lääne modernismi aegruumi, siis peaksid ka vaadeldavad joonis-

2 Peamiseks ideoloogiliselt keelatud suundumuseks võib sõjajärgses ENSV kunstis pidada abstraktsionismi, sest realismipõhiseid kujutusprintsiipe eirates läks see otseselt vastuollu sotsialistliku realismiga. Võib arvata, et natuuri-põhise popkunsti nii šokeerivalt enam ei mõjunud, kuigi sarnasused Lääne analoogidega tuli kunstnikel sellest hoolimata maha vaikida ehk tuvastamatult moonutada. Heaks näiteks popkunsti üsnagi raskesti määratletavast ametlikust retseptisoonist ENSV-s on tõuk, et juba 1976. aastaks oli kirjastus „Kunst” ilmutanud Leili Märtmani tõlkes vene kunstikriitiku Viktor Sibirjakovi käsitluse „Pop art ja modernismi paradoksid”. Kuigi tulvil parteikantseliiti ja n-ö halastamatut kriitikat kapitalistlike lääneriikide kunstinähtuste (sürrealism, dada, *Nouveau réalisme*) vastu, leidub raamatus siiski kirjutaja poolt silmanähtava huviga läbitöötatud infot näiteks nii Marcel Duchamp’i, Robert Rauschenbergi kui ka Andy Warholi teoste kohta. Võrreldes venekeelse originaalväljaandega (В. Н. Сибиряков, Поп-арт и парадоксы модернизма. Москва: Изобразительное искусство, 1969) paistab tõlge silma varjamatult lauspopilikku raamatukujundusega, mille autor on siinmail esimest seas popkunstiga tegeleenud Tõnis Vint. Samuti saadab eesti tõlkevõrsiooni hoopis asjakohasem, rikkalikum ja osaliselt värvieline reproduktsioonide valik ning Vindi kirjutatud lisapeatükk pealkirjaga „Lühikommentaare reprodutseeritud tööde autorite kohta” lehekülgedel 76–79.

3 A. Juske, Peatükk eesti moodsa kunsti ajaloost – Kaarel Kurismaa. – Vikerkaar 1993, nr 9, lk 41.

4 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 184.

5 Meeldivaks erandiks võib pidada siiski nii Mari Laanemetsa kui Andres Kure käsitlusi 1970. aastate kunstist, vt nt

A. Kurg, Jüri Okase „Spetsiifilised objektid”. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi Eesti kunstiloole.

Toim S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 19–40.

6 Vt nt V. Sibirjakov, Pop art ja modernismi paradoksid. Tallinn: Kunst, 1976, lk 5–6, 8, 73–75.

filmid olema täieõiguslik osa siinse popkunsti(liku kunsti) museaalsest mälukehandist – kui ENSV popkunst, Nõukogude Eesti pop.

„Sitased seitsmekümnendad”, sõjajärgne avangardipõlvkond, popiesteetika

Kui valitud 1970. aastate „Tallinnfilmi” joonisfilme vaadata n-ö stiilialoolase pilguga, taipab vähegi 20. sajandi üldkunstiajalooa tuttav inimene puhtempiirilisel, et see on selgelt popkunst, angloameerikalik *pop art*. Ametlikus kunstielus mittesoovitav läänelik vorm oli seega justkui leidnud enesele legitiimse väljundi Nõukogude Liidu „kaunite kunstide hierarhias” (ainuvõimalik kolmainsus: maal, graafika, skulptuur) olematu prestiižiga animatsioonis, mis ei etendanud ka filmikunstis, Lenini järgi kõikidest kunstidest tähtsaimas kunstis⁷, mingit märkimisväärset rolli. Sovetliku elulaadi järjekordne paradoks?

Ühel või teisel moel on kõik hilistel kuuekümnendatel või varastel seitsmekümnendatel esile kerkinud eesti kunstnikud olnud oma loomingu algfaasis läänestumise mõju all⁸, lausa üldkultuuriliselt⁹ – ja et kunstiinfo senisest suurema leviku tagas välismaiste kunstiajakirjade parem kättesaadavus, siis on seda trükifotopõhist ja alati Lääne kunstiloo ajaarvamisest maha jäänud jälgendamisprotsessi nimetatud veidi irooniliselt ka reproavangardiks¹⁰. Paljud läänelikud moevoolud imbusid ka ENSV-sse, kuigi teatava hilinemisega. Et aga säärased suundumused olid endiselt pigem laiduväärsed, tähendas see Eesti NSV Kunstnike Liidu reguleeritud ametlikul kunstimaastikul n-ö hipikunstnikele realiseerimisvõimaluste seisukohalt viletsaid stardiaastaid. Tuli kohaneda, leida ennast ja võimudiskursust rahuldavad kompromisslahendused¹¹ või jätkata tööd nagu mingis poolikus siseeksilis, privaatsfääri taandudes. Taasiseseisvumise ajaks tekkis niisugusest minevikunägemusest üldisem müüt, mille sisu võttis kokku oma põlvkonna üks aktiivsemaid eestkõnelejaid Leonhard Lapin sajatavate sõnadega „sitased seitsmekümnendad”.¹²

7 Järeldusele, et ajalehed ja raamatud mängivad kommunistliku ideoloogia levitamisel propagandamasinas tühist rolli, põhjusel, et Nõukogude Venemaal oli sel momendil suur hulk rahvast kirjaoskamatu, jõuab Vladimir Lenin vestluses Anatoli Lunatšarskiga 1922. aastal, öeldes, et „kõikidest kunstidest on meie jaoks [s.t bolševike – A. T.] kino tähtsaim”. Vt Советское Кино 1933, № 1/2, lk 10 ja В. И. Ленин, Полное собрание сочинений. 5-е изд., том 44. Москва: Политиздат, 1982, lk 579.

8 Näiteks kunstirühmituse „Visarid” asutaja Kaljo Põllu sõnu laenates: tollaste Tartu ülikooli kunstikabinetiga seotud noorte kunstihuviliste „...peamiseks eesmärgiks oli näidata, et akadeemiline noorsugu pole veel täiesti sovetsiseerunud. Seda mitteolemist näidati lääneliku moodsa kunsti matkimise kaudu oma loomingu. Kõik tundus hea, uus ja huvitav, mis õnnestus läänest kätte saada. Siis oli antud võitlusvorm õigustatud ja keegi ei suutnud talle vastu vaielda.” (K. Põllu, Tartu ülikooli kunstikabinet ja „kuuldsed kuuekümnendad”. – kunst.ee 2006, nr 4, lk 58.)

9 Nii mainib 1966. aastal ERKI-sse õppima asunud Leonhard Lapin oma ülikooliaja elamuste seas Sigmund Freudi, Carl Gustav Jungi ja eksistentsialismi teemalisi loenguid ning Samuel Becketti ainetel põhinevat absurditeatriõhtut. Õppekavva kuulunud kohustuslikest „punastest ainetest” ei sõnagi (L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel. – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 20).

10 S. Helme, Peegeldus ilma peegli ta või miraaž. – Sirp ja Vasar 20. I 1989, lk 8.

11 Kaljo Põllu: „Pole saladus, et juba 1960-ndate aastate alguses hakkas eesti rahvas vähehaaval kohanema nõukogulaste poolt peale sunnitud käsumajanduse, kolhooside ja ideoloogilise propagandaga. Selle üheks väljenduseks oli, et suur osa noorintelligentsi paremikumast astus parteisse.” (Kunstirühmitus „Visarid”: Tartu, 1967–1972. Näituse kataloog. Koost K. Põllu. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997, lk 57.)

12 Sellist pealkirja kannab peatükk Lapini raamatus „Avangard” (L. Lapin, Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003) ja luulekogumik, mis koondab Albert Trapeezi varjunime all avaldatut (A. Trapeež, Sitased seitsmekümnendad. Ebatsensuurset luulet aastast 1969–1977. Toimetanud ja kujundanud Leonhard Lapin. Tallinn, 1993).

See imagoloogiline kuvand on omakorda aluseks nn sublimatsiooni-teesile.¹³ Et siinses lähikunstiavaloo on näiteks popkunsti või minimalismi stiilinäited n-ö galeriikunsti tasandil väga napid,¹⁴ siis on leitud sotsrealismile alternatiivse mõtlemise näiteid ka nõukogudeaegses ajakirjakujunduses, plakatikunstis või muus tarbegräafikas, nähes neis valdkonnas kõigkõimalike läänelike vormieeskujude probleemivaba kanaliseerumist. Lihtsamalt öeldes: selle asemel et pakkuda avalikule kunstinäitusele teost, mis tekitaks autorile vaid probleeme, elab kunstnik oma „läänelikud“ kujundusideed välja mõnes muus valdkonnas, mis ei ole „kõrge“ kunst (s.t maal, graafika, skulptuur), ent mis kvalifitseerub sellest hoolimata avaldatud (ja tasustatud) tööks. Sublimatsiooni-teesi puhul valitsevat võimudiskursust, sümboolset korda küll ei häirita, ent „mässajakunstnik“ säilitab vähemalt endiselt heroilise positsiooni, kuigi teda ei saa enam käsitada pörandaaluse või dissidentliku kunsti kategoorias.

Mitteametliku kunsti keskse ajaloonarratiivi kehtestamissoovile viitab ka Lapinilt pärit termin „liit-pop“ ehk *sovet-pop* kui Nõukogude Liidus tehtud popkunst¹⁵ – kohalik analoog *sots-art*’ile¹⁶, kunstniketandemi Komar & Melamid poolt rahvusvahelisse ringlusse lansseeritud trendile nõukogude/vene kunstis. Kuigi pörandaalune kunstikihistus ENSV-s puudus¹⁷, on märksõnad nagu avangardsus (täheenduses: opositsiooniline uuendusmeelsus) ja mitteametlikkus (täheenduses: poliitiline angažeerimatus) saatnud tagasisivaateliselt nii mõndagi kunstirühmitustega ANK ’64 (Tõnis Vint, Aili Vint, Jüri Arrak, Malle Leis jt.), „Visarid“ (Kaljo Põllu, Rein Tammik, Enn Tegova jt) ja SOUP 69 (Ando Keskküla, Andres Tolts, Leonhard Lapin, Ülevi Eljand jt) seotud Tallinna või Tartu kunstnikku ja eriti nende noorpõlvekatsetusi¹⁸. Eesti lähikunstiloos on nimeta-

13 „Sublimatsiooni-tees“ on Andres Kure antud tabav diagnoos ja õiglane kriitika eriti just taasiseseisvumise järel kasutatud heroiseerivale retoorikale, millega on põhjendatud mõne „kõrge“ kunstielu taustaga kunstniku tegutsemist perifeersetel aladel, välistades seejuures lihtlase seimise seletuse – juhutöö, haltuura. Analüüsisides ERKI tööstuskunstniku diplomiga Andres Toltsi (s 1949) kujundatud almanahhi „Kunst ja Kodu“ sisu ja kujundust, näib Kurg väitvat, et 1970. aastate kunstielus tooni andnud disaini- ja arhitektuuri eriala lõpetanud kunstnikud olid *a priori* läbi imbutunud nii lääneliku massikultuuri kui ka teaduslik-tehnilise revolutsiooni ideoloogiast, mis eeldas loovisikult tihedat suhestumist tootva tööstusega – ehk teisisõnu oli ka kodukujundusajakirja tegemine popkunstist huvitunud kunstnike jaoks ilmselt täitsa rahuldav ja erialapärane väljund (ning sublimatsiooni-tees kaotab seega oma aluse ja põhjenduse). Selle loogika ülekandmine joonisfilmidele eeldaks, et joonisfilmigi oleks sarnaselt tiražeeritud ajakirjafirmaadile käsitatav sovetlikku massikultuuri kuuluva valdkonnana (mis haakuks „popis alguse saanud huviga masstoodangu, massimeedia ja tarbimismaailma vastu, banaalse, koleda ja argise vastu“, nagu Kurg märgib). Arvestades, et kõnealused joonisfilmid olid suunatud lastele ja noortele ning neid näidati telekraanil suhteliselt harva, polnud see aga hoopiski nii. Pigem näib, et joonisfilm jäi formaadina kunstihierarhiate vahele, olemata päriselt „kunst“, ent kuulumata täielikult ka „massikultuuri“, kuigi kokkuvõttes oli tegemist tõepoolest avaliku ruumiga, ja just see oli kunstnikele kõige tähtsam. Lõpuks on ka Kurg sunnitud Linda Kaljundiga (L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juures elukeskkonnani: Almanahh Kunst ja Kodu 1970. aastatel. – kunst.ee 2002, nr 3, lk 33–39) polemiseerides tunnustama, et „kodu- ja kujundusajakiri pakkus Andres Toltsile, Leonhard Lapinile ja Ando Keskkülale publitseerimisvõimaluse ning eksponeerimise pinna, osalt ka nende tööde jaoks, mis „suurde kunsti“ või kunstiajakirjadesse ei mahtunud“ (A. Kurg, Almanahh „Kunst ja Kodu“ 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd 13 (2), lk 110–111).

14 Mõistepaar „eesti popkunst“ näib piltlikult öeldes kirjajana, millel poleks olnud oma ajas õiget adressaati. Nii on näiteks Tiit Talvistu kokkuvõtlikult tõdenud: „popkunsti, äärmuslikke assamblaaže ja *ready-made*’e poleks ükski ametlik instants sel ajal eales ostmud ja nende sokutamine žürii poolt hinnatavatele näitustele oli peaaegu võimatu“ (T. Talvistu, Põhisuundumus 1970-ndate aastate eesti kunstis. – Rujaline roostevaba maailm. Näitus Tartu Kunstimuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.02–27.04.1997. Seminar 1970-ndate aastate eesti kunst. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1997, lk 12).

15 L. Lapin, Avangard, lk 165.

16 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 173.

17 „Tõsi on, et Baltimaadel ei tekkinud kunagi sellist pörandaaluse kultuuri kihti, nagu näiteks Moskvas, mis kõigil mudelina ilmes ees seisab.“ (S. Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk 253.)

18 Kuigi võib alati vaielda, kui palju on siinse avangardigeneratsiooni noorpõlvetööde „mitte-ametlikkuse“ kanoniseerimisel taustaks ajaloolist tööde ja kui palju taasiseseisvumisjärgset retroaktiivset minevikuloomet, on siinse käsitluse raames sellistest spekulatsioonidest loobutud.

tud kolmest rühmitusest popkunsti mõjudega vähem seostatud varasemat ANK-i ja rohkem kahte hiljem tekkinut, „Visareid” ja SOUP-i.

Õigemini polnud ükski neist klassikaline, n-ö ideepõhine kunstirühmitus, pigem oli kas või „Visarite” puhul tegemist Tartu Riikliku Ülikooli juurde 1957. aastal loodud kunstikabineti pedagoogilise tegevuse omalaadse loomuliku-loogilise jätkuga. Tänu sellele, et Kaljo Põllu (s 1934) kõrval kasvas kunstikabinetis üles terve põlvkond arvestatavaid kunstnikke, pööratigi „Visaritele” tagantjärele erakordselt palju tähelepanu. Seejuures on vähetuntud fakt, et kabinetti väisas teiste seas ka 1965. aastal Tapal keskkooli lõpetanud ja Tartusse bioloogiat õppima asunud Priit Pärn,¹⁹ kes seda aga kunagi avalikult rõhutanud pole, eelistades „Visarite” kunstnikekesksest seltskonnast pigem distantseeruda, et rõhutada enda autodidaktipoolust. Ka toimib niisamuti ülikooliseinte vahel moodustatud ANK (Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi ehk ERKI üliõpilaste teadusliku ühingu loominguuline grupp) rohkem legendina, märkimaks Tõnis Vindi (s 1942) karismaatilise isiku ümber koondunud maalikunstnike-graafikuid, ja SOUP lihtsalt väiksema arhitektuuri- ja disainitudengite rühmanäitusena Tallinnas „Pegasuse” kohvikus (kus paljud SOUP-iga seotud tegijad esindatud ei olnudki, näiteks Ludmilla Siim, Sirje Runge ja Vilen Künnapu).²⁰

Sublimatsiooni-tees

Ent miks ikkagi käsitleda mõningaid seitsmekümnendate joonisanimatsioone just kohaliku kunstiajaloo väärtusmodelite kontekstis? Selle põhjendamisel võib osutada abiks mõni teemapüstitusega esmapilgul küllaltki lõdvalt seonduv freudilik mõttekäik. Nii näiteks on Sirje Helme avangardipõlvkonna ühe järjekindlama apoloogeedina viidanud võimaluse seletada siinseid pop- ja hüperrealistliku kunsti kõrghetki ka kui professionaalsete disainerite ja arhitektide sublimatsiooni teistele aladele.²¹ Teisedki kohalikud kunstiajaloolased on viidanud „maalivate disainerite” ja arhitektidiplomiga kunstnike domineerimisele 1970. aastate novaatorlikus kunstipildis.²² Bruno Tombergi eestvedamisel 1966. aastal ERKI juurde loodud tööstuskunsti (ehk mitteametliku nimega disaini) erialale puudus esialgu tööstuslik väljund, mis polnud

19 Vestlus Kaljo Põlluga 9. II 2007. Märkmed autori valduses.

20 Kui nende üliõpilasarühmituste tegevusjärged on avangardkunst, siis võiks analoogselt küsida, kas Tartu ülikooli juures kuueteistkümnendate lõpus omalaadse estraadirühmitusena tegutsenud bioloogia- ja geograafiaüliõpilaste paroodiagrupp „Rajacas”, kuhu kuulus teiste seas ka Priit Pärn (vt nt V. Päärt, Eesti popkultuuri taimelava. – Postimees: Arter 28. IV 2001, lk 7), ei olnud niisamuti killuke siinsest opositsioonikultuurist üliõpilasarühmituste aegses maailmas. Inglise maailmakuulsast anarhistlikust telesketšisarjast „Monty Python’s Flying Circus” ei jäänud „Rajacas” vähemalt legendi tasandil sugugi maha. Pärn ise on meenutanud, et „lauljateks” ja „klounideks” jagunenud grupiga tehti nalja poliitilise keelatus-lubatus piiri peal – ja sellest lõpuks üle astudes –, misjärele üritati Pärna ühena grupi klounidest isegi ülikoolist välja visata. Iga võimalikku ajalookirjutuslikku tõlgendamiskatset raskendab fakt, et „Rajacast” pole säilinud midagi peale folkloori tasandil mälestuste ja mõne üksiku foto. Pärna kinnitusel tehti Jaan Ruusi toimetajakäe all „Rajacast” isegi kinoringvaade, ent see läks kaduma (autori ja Mari Laaniste vestlus Priit Pärnaga Kumu auditooriumis 11. V 2007, salvestus autori valduses).

21 „Küsimus sellest, kuidas ideed ei saanud praktikas realiseeruda just sel alal, milleks kunstnikke professionaalselt ette valmistati, on samuti omaette teema ning vahest peaks meie pop- ja hüperrealistliku maali kõrghetki vaatama ka kui tollase N Liidu suutmatust ja soovimatust tegelda näiteks moosda linnakeskkonna ja disaini probleemidega.” (S. Helme, Artforumi ajad. – 1970ndate kultuuriruumi idealism, lk 13.)

22 Vrd omavahel: S. Helme, Elevandiluitornist postindustrialiaalsesse kultuuri. – Tallinn–Moskva 1956–1985.

Koost L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 166; S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 176–177; T. Talvistu, Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, lk 11.

valmis disainereid vastu võtma ja kontaktide otsimine lõppeski enamasti konfliktidega.²³ Samuti olid verinoorte arhitektide tööturule ilmudes erialased ametikohad suhteliselt täis.²⁴ Seega ei saanud ideed praktikas realiseeruda alal, milleks kunstnikke ette valmistati ning sublimatsioon teistele aladele oli vältimatu.²⁵

Seitsmekümnendate esimesse poolde minnes võib ainuüksi Keskküla ning toona-se abielupaari Leonhard ja Sirje Lapini näitel väita, et säärane disainerite-arhitektide sublimatsioon toimus muu hulgas ka niisugusele perifeersele alale nagu joonisfilm (jäädes siiski episoodiliseks). Ja kui viimast väidet üldistada, siis sublimeerisid popi-esteetikat joonisfilmidesse ka Aili Vint ja Rein Tammik, kel selleks ametliku näituseelu raames palju võimalusi ei olnud. „Kui eesti kunsti ja animatsiooni vahel üldse eksisteerib mingi ilmne seos, siis on see kindlasti *Soviet Pop*,” kinnitab ka Chris J. Robison animatsioonitundja vaatepunktist.²⁶

Tallinna Botaanikaaiast 1976. aastal „Tallinnfilm” üle tulnud ja karikatuuridega tegelnud Pärna puhul samalaadset sublimatsiooniloogikat rakendada oleks ilmne liialdus, ent teatav käitumuslik sarnasus ilmneb siingi: Pärn on nimelt eri usutlustes korduvalt mõista andnud, et pidi valima, kas jätkata oma üsnagi paigal tammuvat teadlasetööd ja -karjääri²⁷ või teha kannapööre filmitootmisse, kus eneseteostuse võimalused tundusid suuremad.

Igatahes on ilmne, et 1960. aastate lõpul Tallinnas ja Tartus kõrghariduse saanud noored töid kohalikku joonisfilmitootmisse midagi lubamatut, ja seda nii „kõrge” kunsti kui rangelt valvatud ENSV avaliku ruumi (televisioon, teater, ajakirjandus) kontekstis. On selge, et joonisfilmis oli leitud teatud kunstihierarhiatavaheline ja -väline „tühik”, kus omalaadse „kunsti pikendusena” realiseeritud popilik kujundikeel ja absurdihõnguline mõtlemine ei tekitanud probleeme, mis oleksid vältimatult kaasnenud näiteks ametliku kunstinäituse kontekstis. Või nagu on ammendavalt sedastanud Sirje Runge (Lapin) kõige popiliku ja värvilise kohta oma 1970. aastate algupoole teostes: „Ei olnud sellest midagi, et elasime Nõukogude Liidus – olime noored ja tegime, mis tahtsime.”²⁸

„We all live in a yellow submarine...”²⁹

1968. aastal valmis Suurbritannias ligikaudu pooleteisttunnine joonisfilm „Kollane allveelaev” (*The Yellow Submarine*), mis põhines tol hetkel oma populaarsuse tipul oleva ansambli „The Beatles” lugudel ja millega kaasnes samanimeline *soundtrack*-album. Filmi lavastuskunstnik oli varem reklaamplakatite ja ajakirjajallustratsioonidega tegelenud Heinz Edelmann (s 1934), režissöör aga varem eksperimentaalanimatsiooni

23 A. Pärenson, Disainikateedri sünni juures. Intervjuu Bruno Tombergiga. – Maja 2003, nr 1 (36), lk 40–41.

24 M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus, 2001, lk 389.

25 S. Helme, Artforumi ajad, lk 13.

26 C. J. Robinson, Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation. Tallinn: Varrak, 2003, lk 130.

27 „Ma olin taimetöökoloog, pärast lõpetamist töötasin sellel alal kuus aastat. See oli suhteliselt matemaatiline asi, nagu rohuliblede struktuuri uurimine. Lihtsalt öeldes uurisin, miks rohi kasvab niimoodi nagu ta kasvab.” (K. Kressa, Muru-uurija Priit Pärn hakkab eesti joonisfilmi harima. – Eesti Päevaleht 17. VI 2006.)

28 Vestlus Sirje Rungega 25. V 2007. Märkmed autori valduses.

29 Refraän biitlite 1966. aasta laulust „Yellow Submarine”, mis esmakordselt ilmus LP-l „Revolver”.

pioneeri Norman McLaren'i juures töötanud Georg Dunning (1920–1979). Dunning on hiljem kirjutanud: „Kui lugu ja konkreetne tegevustik välja arvata, oli film kavandatud „kogemusena”. [...] Et film koosnes joonistustest ja maalidest, otsustasime kaasata kõikvõimalikke selle aja populaarkultuurist tuttavaid pilte ja kujundeid.”³⁰ Tollases graafilises disainis tähistas aga „täna” peamiselt popkunst³¹ ja juugendlik psühheedeelia, lisaks tulvas ekraanilt ohjeldamatult sürrealismitsitaate ja kinokangelasi (*à la* Frankenstein või Marilyn Monroe).

Sõjajärgse Lääne noortekultuuri (ja kitsamalt angloameerika psühheedeelilise popkultuuri) ikooniks kujunenud kassahitt ratsutas tänu biitlite laulude populaarsusele läbi peaaegu terve maailma. Erandiks ei olnud ka NSVL. Film tuli ENSV kinolinal suuremale esmanäitamisele 1975. aastal³² ja sellest andis teada isegi üks vabariiklikus loomeliitude häälekandjas „Sirp ja Vasar” ilmunud teemakohane artikkel³³. Sealjuures pole „Kollast allveelaeva” ENSV riiklikus kinovõrgus kunagi levitatudki, ent aprillikuu esimestel nädalatel jooksis see just nagu poolsanktsioneeritult tervelt kahes Tallinna kinos: „Kosmoses” ja „Ehas”.³⁴ Kuigi teost oli tõenäoliselt võimalik näha mõnel väiksemal ja poolkinnisel seansil varemgi³⁵, näiteks mõnes filmiklubis, kujunes biitlite multika kõige laiemaks avaliku kinolinastuse ajaks just 1975. aasta kevad.

Poleks olnud „Kollast allveelaeva”, poleks ilmselt põhjust kõnelda nii mõnestki popiesteetikast küllastunud joonisfilmist ENSV-s, kuigi samas ei tohiks selle kultusfilmi mõju üle hinnata – suure osa filmi menukusest võib tagantjärele kirjutada ikkagi üleüldise biitlomaania arvele.³⁶ Eesti joonisfilmide arengut ei ole ka tegijate endi arvates „...allveelaev” kuigi oluliselt mõjutanud.³⁷ Kätesaadavad faktid selle lineteose levi kohta 1970. aastate algupoolel räägivad pigem väite kasuks, et siinkohal käsitletavate eesti kunstnike jaoks oli see lineteos kahtlemata üks oluline kaasaegse Lääne hipikultuuri sümbol, mis tõmbas magnetina popihuvilisi noori animatsiooni suunas, ent fetišeerivat fänluse suhet sellest hoolimata ei tekkinud. Pigem oli tegemist katalüsaatoriga, protsesside käivitajaga. Kui filmi poldud just ise nähtud, oldi vähemalt selle kujundusest tänu välisajakirjade reprobele teadlikud, ent „...allveelaeva” stilistika

30 Tsit G. Bendazzi, *Cartoons: One Hundred 100 Years of Cartoon Animation*. London: John Libbey, 1994, lk 281.

31 Londonis pulbitsenud muusikaareeni ja briti popkunstnike otsekontaktid on üldteada, mistõttu siinkohal nendel pikemalt ei peatuta. Piirduda võiks vaid näidetega, et biitlite 1967. aasta LP „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” plaadiümbrise kujundus on Peter Blake’ilt ja 1968. aasta nn valge albumi kujundus Richard Hamiltonilt. Biitlite alatine rivaalgrupp „The Rolling Stones” üritas neid üle trumbata Andy Warholi palkamise oma 1971. aasta LP „Sticky Fingers” albumikaane tarvis.

32 Seda daatumit kinnitavad nii tollased ajaleheteated Nõukogude Liidu ja Inglismaa kultuuriürituste vahetuse korras organiseeritud animafilmi festivalist Tallinnas kui ka Eesti Entsüklopeediakirjastuse kauaaegne toimetaja Vello Tõnsõ, tuginedes oma isiklikele märkmetele vestluses käesoleva teksti autoriga (vestlus Vello Tõnsõga 8. II 2007. Märkmed autori valduses).

33 Vt U. Põks, „Kollase allveelaeva” sõprusvisiidil. – *Sirp ja Vasar* 18. IV 1975, lk 6–7.

34 Vestlus V. Tõnsõga 8. II 2007.

35 Näiteks Tallinna Polütehnilise Instituudi filmiklubis, kus keskenduti muu maailma filmielu toimuvale. Filmiklubid tegutsesid ka Tartu Riiklikus Ülikoolis, mitmete keskkoolide juures, 1970. aastate teisel poolel toimusid regulaarsed n-ö filmiõppeseansid kinos „Oktoober”, lisaks kinnised seansid „Tallinnfilmis” ja Eesti Televisioonis.

36 Kummaline, aga tõsi: suurimad „Kollase allveelaeva” fännid on enamasti ka biitlomaanid, ent harva kohtab „...allveelaeva” fänni, kes oleks sattunud filmi juurde vaid ja ainult animatsioonihuvist lähtuvalt või kes piltlikult ei taluks biitlite muusikat.

37 „Ei mõjutanud, sest meie multifilm oli valmis. Minu arvates mõjutas Pärna psühheedeelilist mõttelaadi pigem Poola plakatikunst ja moodne graafika, mis meie jaoks tollal oli kõva sõna, nagu teatergi,” vastas Heiki Ernits ajakirja „Diivan” 2002. aastal korraldatud ringküsimustikule tolle filmi mõjust eesti animatsioonile. Talle sekundeeris Hillar Mets: „Jah, submariinidel olid vist küll võimsad kinosabad, aga ka „Fantoomi” seanssidel oli selline murd, et „Kosmose” aken suruti sisse. [...] Mõju siiski oli suur, aga põhiliselt läbi biitlite.” (H. Ernits, H. Mets, V. Järmut, M. Kütt, H. Volmer, Keda haakis „Kollane allveelaev” sappa? – *Diivan* 2002, nr 1, lk 81.)

jäeti siinses joonisanimatsioonis enamasti üksüheselt kopeerimata. Niisamuti jäi siinsete kunstnike autoripositsioon kõikvõimalikke eeskujusid pigem tagantjärele vähendavaks, varjavaks või ümberformuleerivaks.³⁸ Olukorrale põhjendust otsides jõuame automaatselt selgituseni, et huvi värskemate angloameerika kultuurinähtuste ja kas või biitlite muusika vastu oli enamikule joonisanimatsioonis tegutsenud kunstnikele nagnuii olulisem huvist „Kollase allveelaeva” kui animafilmi vastu. Kokkuvõttes oli see film vaid üks osa üldisemast raudse eesriide tagusest infotulvast, mille põhjal konstrueeriti pop(iliku) kunsti „oma” kohalikku versiooni.

Eesti joonisanimatsioon Nõukogude Liidu kinematograafias

Üldtuntud tõsiasi, et Moskvas NSVL Riiklikus Kinokomitees ehk Goskinos³⁹ liiduvabariikide filmistuudiotega kõikvõimalikku filmitoodangut. Samasse tootmis- ja levitamisvõrgustikku kuulus satelliidina ka filmistuudio „Tallinnfilm”. Selle nime all 1961. aastast eksisteerinud stuudio⁴⁰ hõlmas enda all mitmeid väiksemaid järjepideva toodanguga üksusi, muuhulgas 1957. aastast nukufilmi ja 1971. aastast joonisfilmi osakonda.⁴¹ Goskino kõikvõimalikes osakondades käisid kõik väikestuudiotega juhid ja vabariikide kinokomiteede vastavad ametnikud oma filmide tootmisplaanide kinnitamas ja filmide tegemiseks raha kauplemas.⁴² Linateoste kunstilise taseme kõrval jälgiti nende ideoloogilist kuulekust ja erandiks polnud ka sellised lühivormid nagu joonisfilm. Näiteks oli bürokraatia tasandil režissööri kohustuseks muuhulgas kanda vastutust filmi vastavuse eest kommunistliku kasvatuses ülesannetele ning animafilmidelt eeldatigi üldjuhul lastele ja noortele suunatust.

ENSV esimese nukufilmi „Peetrikese unenägu” oli 1958. aastal „katse-eksituse meetodil” valmistanud Elbert Tuganov (1920–2007). Selle filmi juures oli kunstnik 1957. aastal ERKI maalikunstiosakonna lõpetanud Rein Raamat (s 1931), kes siirdus aga peagi mängufilmide lavastuskunstnikuks, sest tal polnud erilist tahtmist „nukkudega mängida”.⁴³ Pärast seda, kui Raamatu osalusel valmisid muu hulgas sellised eesti filmiklassikasse kuuluvad mängufilmid nagu „Põrgupõhja uus Vanapagan” (1964), „Mäeküla piimamees” (1965) ja „Viimne reliikvia” (1969), tegi ta aga kannapöörde ja naasis mängufilmi juurest animatsiooni. Lisaks inimlikule tühimusele osutus oluliseks tõukefaktoriks Raamatu aus-naaiivne soov saada „tagasi” maalikunstnikuks.⁴⁴ Filmipoliitika pidi asju ajama ainult julgeoleku ja keskkomitee kaudu, on Raamat

38 Vaid Priit Pärn on Kumu auditooriumis 11. V 2007 esinedes tunnistanud, et nägi kõnealust filmi „vist paar aastat peale selle valmimist, suhteliselt värskest, ja oli ikka vinge küll”, ent temagi rõhutab, et Heinz Edelmanni kunstnikutööd pole ta soovinud kunagi jälgendada, sest viimase eeskujud olid omakorda liiga nähtavad – näiteks viited René Magritte’ile, Pärnagi jaoks ülisimpaatsele Belgia sürrealistile, või Wilhelm Buschile, saksa kunstnikule, kes tegi satiirilisi piltjutustusi lastele. Samuti pole oma „...allveelaeva” vaimustust varjanud Mati Kütt (s 1947), kelle lavastatud animafilmid ja maalikunst annavad tunnistust sügavast huvist sürrealismi vastu just „Kollasele allveelaevale” iseloomulikus koomikavõttes.

39 Государственный Комитет Совета Министров СССР по Кинофотографии, lühendatult Госкино.

40 Ö. Orav, Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, lk 7.

41 Nende allüksuste töö kulgemise ja filmide tähtjaks valmimise eest vastutasid nii toimetaja kui ka peatoimetaja, kes oli nuku- ja joonisfilmi puhul ühine ja kes kandis kantseliidis nimetust „Tallinnfilm” multiplikatsiooniosakonna peatoimetaja.

42 Ö. Orav, Tallinnfilm I, lk 37.

43 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest. Tallinn: Perioodika, 1986, lk 64.

44 Vrd S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 64–65; R. Ruus, S. Teinmaa, Vastab Rein Raamat. – Teater. Muusika. Kino (edaspidi: TMK) 1991, nr 5, lk 8.

meenutanud: „Samal ajal käisid Tallinnas mitmed dokumentaal- ja animafilmi tegijad Prantsusmaalt ja Inglismaalt. Tundsin mingit uut eluhoovust. Need Lääne filmid, mida ma nägin, olid teistsugused.”⁴⁵

Nõukogude Liidu animatsiooni üheks korüfeeiks oli selleks ajaks kujunenud Fjodor Hitruk, kelle juures Moskvas, „Sojuzmultfilmi” studios stažeerides õnnestus Raamatul joonisfilmi kõõgipoolt näha.⁴⁶ Pärast „Tallinnfilmi” direktori Nikolai Danilovitši ning ENSV kinokomitee esimehe Feliks Liiviku antud jah-sõnu käivitus 1971. aastal 14 töötajaga joonisfilmi osakond.⁴⁷ Aasta hiljem oli valminud „Tallinnfilmi” esimene joonisfilm „Veekandja” – Zagrebi animatsioonikoolkonna eeskujul sündinud karikatuurse joonega absurdilugu. „Tallinnfilmi” peamajja aadressil Harju tn 7/9 maandunud joonistfilmigrupi stardiprojektid⁴⁸ sillutasid aga teed hulga pretensioonikamatele tulevikuplaanidele.

„Lend”

„Tallinnfilmi” joonistfilmiosakonna kolmandat teost „Lend” kandis „maalikunsti ja kinematograafia ühendamise idee multiplikatsioonis”.⁴⁹ Režissöör Rein Raamatule oli 1973. aastal valminud joonisfilm ühelt poolt kahtlemata tehniline katsetus, kuid teisalt mõjub see tagasivaateliselt lausa tema loomingulise kreedona, sest pea parkümmend järgnevat aastat iseloomustab Raamatu lavastatud joonistfilme püüd staatilist kahe-dimensioonilist kunsti (maal, graafika) n-ö elama panna.⁵⁰

„Lennu” kujundusliku tuuma moodustavad ANK-i liikme Aili Vindi maalipan-nood, mis avalikult demonstreerivad kunstniku huvi opkunsti ja värviteooriate vas-tu. Õieti palus režissöör Vinti foonikunstnikuks, kelle abstraktsele maalikeelele pidi studios töötava Avo Paistiku (s 1936) väljatöötatud karakterid peale kleebitama. Vindi meenutuste kohaselt oli tegemist hoogtööga. Filmi jaoks valmis vähemalt kuus suurt guaššpannood, mille jaoks Vint töötas sisuliselt ööpäevaringselt, kuni lõpuks „pintsel kogemata väsimusest pildile kukkus”.⁵¹

45 R. Ruus, S. Teinema, Vastab Rein Raamat, lk 8.

46 Vestlus Rein Raamatuga 8. IV 2002. Märkmed autori valduses.

47 ...kel tuli alguses nomaadidena seigelda muu hulgas Hiü sõjaväeterritooriumi barakkides (kus paiknes „Tallinnfilmi” paviljon), konservatooriumi remonditavas ühiselamus ja Mereklubu mittekoetatavates ruumides (R. Ruus, S. Teinema, Vastab Rein Raamat, lk 8–9).

48 Nii Raamatu „Veekandja” kui ka kaks järgnenud mõneminutilist filmijuppi „Armastab” ja „Tüütu muusik” koondati 1972. aastal esimeseks terviklikuks studio tooteks, mida tuntakse nimetuse all „Kassett nr 1”. Samal aastal valmis veel teinegi filmikogumik „Kassett nr 2”, mis sisaldas kahte Raamatu režissööritööd „Vari” ja „Tee”.

49 S. Assenin, Etüüde eesti multfilmidest ja nende loojatest, lk 67.

50 Sündmustest ette rutates tuleb märkida, et Raamat ei loobunud siiski täielikult karikatuursest lähenemisest joonist-filmile ning Priit Pärna kunstnikutööga „Kilplased” 1974. aastast ja aasta hilisem „Rüblük” on selle suuna järgmised näited, nagu ka Heiki Ernitsa tüpaazidega „Kas on ikka rasvane?” (1979). Pärna omapärane joonistajakäekiri andis neile filmidele küll kummalist ambivalentsi, kuid üldjuhul näis Raamat režissöörina rahul olevat ainult siis, kui sai kasutada motiive „kõrgest” kujutavast kunstist.

51 Raamat oli Vindil jõulude paiku Tallinna Kaubamajas keset postkaartide ostmist sõna otseses mõttes nõobist kinni võtnud ja palunud töö kindlaks päevaks ära teha. Olukord oli mälupiltide järgi olnud järgmine: algsed „Lennu” foonid ei rahuldanud lavastajat, mistõttu Raamat pöördus eksrompt-korras Vindi poole. Selleks momendiks olid Paistiku karikatuursed tegelased juba üles filmitud, kuid tühjale foonile. Kui Vindi „kiirtöö” tehtud sai, saadeti studiost pan-noodede lihtsalt auto järele ja oligi kõik. Kunstnik suutis pärast filmimist tagasi saada neist kaks, ülejäänuid tabas ilmselt kingitavate suveniiride saatust (vestlus Aili Vindiga 13. IV 2007. Märkmed autori valduses).

Aili Vindi opkunsti mõjutustest lähtuvad abstraktsed kompositsioonid olid oma ajastu kunstipildis tõeline novaatorlus.⁵² Joonisfilmi „Lend” foonid on kahtlemata üheks parimaks näiteks kunstniku otseselt opilikust loomefaasist, millest ta peagi eemaldus. Tõenäoliselt oligi mitmete ANK-laste töid iseloomustav „plakatlik värvi-käsitlus ja popilikult lõövad kujundid”⁵³ just see asjaolu, miks Raamat tol momendil veel katsetuslikus faasis filmitootmisprotsessis Vindi poole pöördus. Oli ju pop- ja opkunst oma sihipärasel lihtsuses (kujundite kontuursus, suured monokroomsed pinnad, põhivärvide lembus) hulga kergemini animeeritav kui näiteks traditsiooniline, realismiprintsiibist lähtuv kunst.

1967. aastal lõpetas Vint ERKI graafika alal diplomitööga, milleks oli „seeria plakatid teatri, muusika jm. teemal”, mis „lähtusid tol ajal erutavast, üliloomsast opkunstist”⁵⁴. Filmi „Lend” valmides oli ta tegelikult juba keskendunud meremaalide temaatikale, nii et „Lendu” võib võtta ka kui kunstniku op- ja popkunsti laadis katsetuste loogilist lõpuniimist, vormilist lõpplahendust. Heie Treier on märkinud Vindi elutöö kahtlemata tuntuimaks osaks olevate meremaalide kohta, et nende maalimise kõrgaeg oli 1970. aastate teine pool koos 1980. aastatega⁵⁵, mis läheb üldjoontes ajaliselt korrelatsiooni „Lennu” valmimisega. Muidugi ei tähenda see, nagu ei tuleks kunstnik enam kunagi tagasi oma geomeetriliste opkunsti laadis kompositsioonide juurde, ent ometigi on märgatav, et töö joonisfilmis viis Vindi loomingus 1960. aastate lõpus domineerinud laadi teatava apogeeni, mida üle mängida oluks võimatu.

Foonikunstniku amet polnud joonisfilmis küll nii prestiižne kui lavastuskunstniku või režissööri oma, kuid Vindi nõusolek iseenesest mõjus kindlasti julgustavalt nii Raamatule enesele kui ka teistele noorkunstnikele, kes otsustasid järgmistena sel alal katsetada. Tagantjärele on Raamat kolmanda „Tallinnfilmi” joonisfilmi tähtsust näinud just selles, et „...oli loodud kontakt elukutseliste kunstnikega. Ja nad nägid ka ise esimesi tulemusi.”⁵⁶ Zagrebi 1974. aasta filmifestivali žürii eriauhind „Lennule” ainult kinnitas režissööri usku, et säärased ettevaatlikud vormieksperimendid võisid osutada perspektiivikaks – preemia saadi sõna-sõnalt „leidlikkuse ning uute võimaluste avastamise eest multifilmi jaoks”.⁵⁷

Süžeed kokku võttes jutustatakse vaatajale lihtne lugu inimese lennukatsetest. Samas mõjub kriipsujukulik peategelane⁵⁸ vaid ettekäändena „liikuvatele piltidele”. 20. sajandi Lääne modernset kunstiajalugu ignoreerivas nõukogude kultuurisüsteemis oli seega sisestatud ühte lastefilmi nii mõnedki opkunsti õpikutöed: näiteks filmi algustseen on ekraanil olev spektraalne värvitriipude jada – must-roheline-kollane-valge-sinine –, mida silmates tekib peaaegu alateadlik kujutluspilt maastikust.⁵⁹

52 T. Talvistu, Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, lk 10.

53 T. Talvistu, Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, lk 10.

54 H. Treier, Aili Vint. – Eesti kunstnikud / Artists of Estonia 1. Toim J. Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk 229.

55 H. Treier, Aili Vint.

56 R. Ruus, S. Teinemaa, Vastab Rein Raamat, lk 9.

57 R. Raamat, Tunnustuseks eriauhind. [Intervjuu.] – Sirp ja Vasar 12. VII 1974, lk 7.

58 Viimases on nähtud sel ajal tuntud Rumeenia animaatori Ion Popescu-Gopo filmide mõju (vt S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 69).

59 Olgu lisaks märgitud, et 1980. aastal väljastas kirjastus „Kunst” lastele mõeldud õpetliku kunstiraamatu „Kollane sinises nagu päikene taevas”, kus selle autor Aili Vint väikesele lugejale opkunsti efekte lahti seletas, loomulikult sõna enast nimetamata. Viis aastat varem Moskva Riiklikus Ülikoolis end psühholoogiakandidaadiks väidelnud Peeter Tulviste eessõnaga varustatud raamat sisaldab 30. leheküljel ka ühte joonisfilmis „Lend” taustana kasutatud pannood. 2000. aastal ilmus kirjastuse „Illo” täiendatud kordustrukk „Nagu päikene taevas”, kus leidub üks joonisfilmipannood 61.–62. leheküljel.

Märgatav roll lõpptulemuses oli kahtlemata ka muusikal, mille kirjutas Rein Rannap (s 1953), kes oli sel ajal rokkansambli „Ruja” põhilisi heliloojaid.⁶⁰

Nii ei olegi väga üllatav, et ainus omaaegne ajalehearvustus oli kirjutatud just kunstikriitiku positsioonilt. Selles laidab Jaak Olep karikaturistitaustaga Paistiku „igerikult väljakukkunud peategelast” ja „anekdootlikke agregate, mis ei suuda tõusta soovitud huumoritasandile”. Vindi tööd seevastu kirjutises vaid kiidetakse („Et mingi kese peab filmil siiski olema, siis hakkasid peaosa mängima foonid.”). Samas polnud võimalik filmi süžeevaba abstraktse vormidemänguna studio tootmisplaani kinnitada, nii et kunstikriitiku iseenesest õige märkus, et Vindi „taevasina ja pilvepuna koos Rannapi muusikaga oleks piisavalt kunstielamusi pakkunud”, jääb paraku kinotööstuse konteksti eirava kunstihuvilise soovi(tuse)ks. Lõpetuseks nendib kriitik mõneti üllatuslikultki: „Olen näinud A. Vindi selleteemalisi töid ka tahvelmaalidena, kuid pärast „Lennu” nägemist tundub mulle, et just joonisfilm peaks olema kunstniku õige ala.”⁶¹

Arhiivimaterjalidest ilmneb, et paberibürokraatia tasandil toetuti ennekõike Goskino eeldusele, et lastele suunatud joonisfilm peaks olema pilkupüüdvalt värviline ja kasvatusliku paatosega. Moskvasse kinnitamiseks saadeti Paul-Eerik Rummo (s 1942) stsenaarium koos „Tallinnfilmi” toimetuskolleegiumi palvega võtta tootmisse „poeetilist laadi filmiminiatuur, mis ... jutustaks igi-inimlikust lendamisihast ja selle julgest realiseerimisest inimese poolt. Film on mõeldud eeskätt noorele vaatajale ning vastates temas peituvatele poeetilistele tunnetele, peaks teda julgustama ja ergutama oma unistuste täideviimisel.”⁶² Lisaks sulepeast väljajäetud pedagoogilisele taotlusele kasutas säärane sõnastus ära ka kosmoselendude ja teaduslik-tehnilise revolutsiooni pateetikat, nii et filmi sisu näiks Moskvas ideoloogiliselt igas mõttes laitmatu ja aktsepteeritavana.⁶³

„Värvilind”

Raamatu järgmine lavastajatöö, 1974. aastal valminud „Värvilind”, on kümnendi joonisfilmipärandis üks huvitavamaid filme, ja seda eelkõige kujundusliku terviklikkuse tõttu. Nimelt leiab siin aset täielik popkunsti esteetika realiseerumine: filmi kujundus haakub silmanähtavalt Leonhard Lapini käekirjaga, popilikult ergas värvigamma oli Sirje Lapinilt.⁶⁴

60 Rannap oli „Ruja” põhiline helilooja aastail 1971–1976 (vt nt V. Ojakäär, Popmuusikast. Tallinn: Eesti Raamat, 1983, lk 276–277). Tema filmile kirjutatud rokoklik taustamuusika sünkroniseeris kujunduse ja heli lausa põlvkondlikuks 1960.

aastate lõpu noortekultuuri väljenduseks. Ajastu popmuusikale pitseri jätnud biitlite mainimisest ei saa samuti mööda, sest terve filmi (p)opilik kujundus näib viitavat joonisfilmile „Kollane allveelaev”, kuigi otsestest laenudest rääkida ei saa.

61 J. Olep, Uued eesti multifilmid. – Sirp ja Vasar 21. XII 1973, lk 8.

62 Joonisfilmi „Lend” toimik. – Eesti Riigiarhiiv (edaspidi ERA), f R-1707, n 1, s 1330, lk 19.

63 Siiski, eestlaste rahvuslind suitsupäasuke, kes korduvalt üle ekraani liugleb, võis Praha kevadsündmuste mahasurumisega süvenenud üleliidulisel ühiskondlikul stagnatsiooniperioodil olla hoopis tugevama „laenguga” sümbol kui tagantjärele ehk tajutatav.

64 Kui hilisemad Pärna autorifilmid välja arvata, on „Värvilinnu” puhul tegemist ühega vähestest eesti joonisfilmidest, kus peakunstniku käekirja pole stiliseeritud ega lihtsustatud (mis on joonisfilmitootmise spetsiifikat arvestades tegelikult paratamatut).

1973. aasta „Lend” oli Raamatule näidanud, et aktiivsete noorte kaasamise poliitika oli end õigustanud: Vindi, Rannapi ja Rummo töö oli tarvis režissööril vaid sünteesida ning „lõpptulemuse kunstiline vorm ja muusikaline lahendus töid edu üleliidulisel festivalil”.⁶⁵ Oma järgneva filmi kunstnikutööd pakkuski režissöör Leonhard Lapinile – aktiivselt rühmituse ANK ettevõtmistes osalenud⁶⁶ kunstnikule, rühmituse SOUP liikmele, kes oli ERKI arhitektuuri eriala lõpetanud 1971. aastal. Tema kaasas omakorda tootmisprotsessi Sirje Lapini, kes kümnendi esimesel poolel oli kujutanud sama pööraseid popfantaasiaid.⁶⁷ Ja ka „Värvilinnu” muusika, moodsate süntesaatorihelidega palistatud poprokiliku helivoo, kirjutas Rein Rannap.

Võrreldes eelmise Raamatu filmiprojektiga oli see (tahtmatu?) samm radikalseerumise suunas. Esiteks võis end avangardisti positsioonilt defineeriva isepäise kunstniku lülitamine koostööprintiibist lähtuvasse ja diplomaadioskusi nõudvasse filmitootmisse osutada liiga riskantseks käiguks. Teiseks oli režissöör andnud peakunstnikule üsna suure vabaduse, sest Leonhard Lapin sai enda käsutusse sisuliselt kogu filmi visuaalse väljanägemise, samas oli „Lennu” puhul Aili Vindi täita ainult foonikunstniku roll.

Paljuski Vindi kogemusest õppinuna võttiski Leonhard Lapin enda kanda pea terve filmi kujundusliku poole. Tõsi, „Värvilinnu” tiitrites esineb temaga võrdset ka Sirje Lapin kui foonikunstnik, ent väidetavalt vormistati ta selleks peamiselt puhtmajanduslikel kaalutlustel.⁶⁸

Sellest hoolimata oli Sirje Lapinil filmi kujunduses täita märkimisväärne roll, seda nii foonide värvilahenduse määramisel kui ka mõningate tegelaste stiliseerimisel (kass, mõne tegelase moekad riietusesemed jmt pisidetailid). Meenutuste kohaselt oli isegi üks filmi põhitegelasi, must kass, täielikult tema töö, sest ta oli „lihtsalt lapsest peale loomi joonistanud”.⁶⁹ Lisaks viitavad teatavale ühisosale „Värvilinnuga” juba mõned esmakursuslasena tehtud teosed. Näiteks arhitektuurist lähtunud maalid nagu „Tuvi linna kohal” ja „Tiigrid linnas” (mõlemad 1970),⁷⁰ mis taotlesid ainuüksi oma pealkirjadega kergelt absurdimeeleolu.

Filmi tootmisprotsess algas aga kirjandusliku stsenaariumiga. 1972. aastal esitasid Raamat ja Rummo „Tallinnfilmi” toimetuskolleegiumile „Värvilinnu” esimese stsenaariumivariandi, mis põhines Ellen Niidu lasteraamatul „Suur maalritöö” (1971). Plaan oli valmistada „üheosaline joonisfilm mudilastele, mis huvitavas lastepärasel vormis annaks väikesele vaatajale esimesi teadmisi ja elamusi värvidest meid ümbritsevas maailmas”⁷¹ ning „täidaks sel viisil olulist kasvatuslikku ülesannet, õpetades eelkoolialist last tunnetama teda ümbritsevat maailma”.⁷² Edaspidi ei läinud sel filmikaval aga sugugi kergelt. Näiteks nähtub filmitoimikutest, et Goskino lükkas ühe

65 R. Ruus, S. Teinema, Vastab Rein Raamat, lk 9.

66 A. Liivak, Leonhard Lapin. – Eesti kunstnikud 1, lk 81.

67 Tõenäoliselt moodustus Lapinist kohati ka midagi loomingulise tandemi laadset, näiteks on nii Leonhard Lapini kui Sirje Runge CV-des esimene isiknäitus ühine – 1973. aastal Tartus, ülikooli kohvikus toimunud väljapanek. Vt nt L. Lapin, Avangard, lk 35.

68 Vestlus Leonhard Lapiniga 31. III 2003. Märkmed autori valduses.

69 Vestlus S. Rungega 25. V 2007.

70 E. Komissarov, Sirje Runge. – Sirje Runge. Maalid 1969–1986. Kataloog. Toim E. Komissarov. Tallinn: ENSV Kultuuriministerium ja ENSV Riiklik Kunstimuseum, 1986, lk [20].

71 Joonisfilmi „Värvilind” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1333, lk 6.

72 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 33.

vahepealse stsenaariumivariandi tegevusvaesena tagasi, toonitades muu hulgas, et „filmi kujunduslik lahendus peab olema väikelastele mõistetavas maneeris”.⁷³ Enne tootmisfaasi arutati läbi tervelt seitse stsenaariumi varianti.⁷⁴

Õeldu taustal mõjub saatuse iroonia, et Leonhard Lapin ei kasutanud filmi tarbeks loodud pildirea puhul peaaegu üldse stsenaariumi, võttes sealt vaid põhitegelased – lapsed, lind ja kass – ning dramaatilise intriigi teemal „must kass, kes ohustab värve jagavat lindu”.⁷⁵ Lõpuks ebaõnnestus filmilindi valiku tõttu ka värvide ülekandmine, mistõttu filmi värvigamma polnud kooskõlas kunstniku ettenähtuga.⁷⁶

Lapinid jäid „Värvilinnule” kujundust luues romantiliste kunstnikunatuuridena kompromissituks, mis tegi teosest skisofreenilise „justkui lastefilmi”. Suhteliselt raskesti jälgitavat lõpptulemust ekraanilt vaadates on tuntav, et režissöör pidi peakunstniku antud põhikaadrite rida filmiks lõigates üsna kurja vaeva nägema. Leonhard Lapin sisestas filmi kehandisse lisaks puhtale popiesteetikale ka sajandialguse vene konstruktivismist ja suprematismist lähtuva geomeetrilise kunsti võrseid – süžee seisukohalt küllaltki ebavajalikke tehnikalistikke linnavaateid. Filmi tegemise ajal, 1973. aastal oli ta juba alustanud oma konstruktivismil ja neoplastitsismil põhinevat „Masinate” sarja.⁷⁷ Arvuliselt umbkaudu poolsada masinaainelist graafilist lehte valmisid aastatel 1973–1979 ja on selle arhitekt-kunstniku loominguga seni refereerituim ja analüüsituum osa.⁷⁸

Sarnaselt Aili Vindi opilike värvimaalidega kujunes 1974. aasta esimeses pooles valminud „Värvilind” Lapinite loomingulises geneesis teatavaks vahefinaaliks – see on kindlasti Sirje ja eriti Leonhard Lapini popimõjulise perioodi üks silmatorkavamaid piirimärke.⁷⁹ Või nagu viimane ise on meenutanud, autobiograafiliselt oma lülitumist popkunsti mõjuvälja 1969. aastasse kaardistades⁸⁰, ja sealt edasi minnes: „Tegelikult olin popiga juba sisuliselt ammendanud, filmile lihtsalt sobis see laad. 1973 tuli juba sari „Masinad” ja *pop art*’iga ma 1970. aastatel enam ei tegelenud.”⁸¹

73 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 12.

74 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 73.

75 Vestlus L. Lapiniga 31. III 2003.

76 Vestlus R. Raamatuga 8. IV 2002.

77 Lapin ise on hiljem oma seeriat vaadelnud tagasihoidlikult kui „1970. aastate tähtsaimat kontseptuaalset sarja „Masinad””. Lapin käsitleb selles „...looduse uue vormi – masinate – kujunemist ning nende mõju inimühiskonnale, inimese ja kogu tema kujundatud maailma masinastumist. Masin-inimese drastilisem kujund oli tihti erootiline, prostitutsioonist ja pornograafiast sündinud moekas naine-masin, mis oma teravusega Harku näitusest alates võime kõvasti häiris.” (L. Lapin, Avangard, lk 209; vt ka L. Lapin, „Masinad”. – L. Lapin, Kaks kunsti, lk 59.)

78 Kõige tuntumateks näideteks on kahtlemata lehed seeriast „Naine-masin”, näiteks guaši- ja tušijoonistus „Naine-masin II” (1974) või kõrgrüükk „Naine-masin XIII” (1976), milles miksitakse popilikult skematiseeritud inimfigure ja geomeetrilisi kujundeid/kompositsioone.

79 Popilikust kahemõõtmelisusest ja absurdipõhisest irooniast olid kantud nii esimesi koomiksiprintsiibile põhinevaid pildisarju „Benno Bladikroni elurüütm”, arvamused ja mõttetu surm kohvikus „Pelegria” kui ka kitsilikud koloreeritud litograafiad „Jänku suudlus” ja „Kunstnik” (kõik 1970), mis toetusid paljuski Ameerika popi esinimede Roy Lichtensteini ja Andy Warholi eeskujule, aga ka paljud teised tööd kümnendi algusest (guaššsarjad „Augud pääs”, „Haavatud õun” ja „Veritsev sõrm”; kõik 1972).

80 L. Lapin, Avangard, lk 182.

81 Vestlus L. Lapiniga 31. III 2003. Teatavas mõttes tuksub ka „Värvilinnu” popkunsti tegelikult juba „Masina”-sarja külmast tehnikalistlikust rütmis – seda eriti värvi vahetavate linnasiluettide dünaamikas ja ühes Piet Mondriani neoplastitsismi krestomaatiasse kuuluva kompositsiooni tsitaadiga stseenis.

Analoogset pööret võib täheldada ka Sirje Lapini puhul, kes suundus kümnendi jooksul otsustavalt poplikest (kooli)töödest⁸² ja lavakujundusest⁸³ geomeetrisse abstraktsionismi – sellesse liini, milles kohalik lähikunsti ajalugu teda Sirje Runge nime all ka peamiselt tunneb ja tunnustab.

Ent „Värvilinnus” on kõik veel ehedalt kohal: popkunst, hipiideoloogia, psüh-hedeelne kunst⁸⁴ ja ka opositsioonimaiguline flirt religioossusega. Nimelt tõlgendas Leonhard Lapin režiitsenaariumi lõpulauset „Linna kohal hõljub valge lind, kes on andnud kõik oma värvid loodusele ja lastele”⁸⁵ ühemõtteliselt Püha Vaimu sümbolina.⁸⁶ Teisisõnu, filmi peakunstnik pani lihtsalt ühe valge linnu kristlikusse „sule-rüüsse”. Ka Sirje Lapini meenutuste järgi naljatlesid nad tööprotsessi käigus korduvalt selle üle, kuidas valge linnu kujutist sai mõista kristlikus tähenduses⁸⁷, ja tõsi, kunstnikul endalgi oli ju maal peakirjaga „Tuvi linna kohal”.⁸⁸ Et sellistest naljadest mingi probleem kusagil ikkagi tekkis, annab tunnistust filmi valmisversiooni veidi ebaloogiline lõpp: tegevustiku käigus kõik värvid loovutanud lind on lõpukaadris jällegi vikerkaarevärvides.⁸⁹

Popkunst, konstruktivism ja neoplastitsism ei esinenud „Värvilinnus” siiski üksinda, sest Leonhard Lapin kasutas filmitiitrite väljajoonistamisel näpuotsaga niisamuti *art déco* motiive. Ka *art déco*’l oli 1970. aastate ENSV kontekstis teatav keelatus maik, sest kõnealune 1920.–1930. aastate salongilik stiil hõlmas muuhulgas kodanliku Eesti ehituspärandit. Lapin oli pärast Nõukogude sõjaväest vabanemist 1972. aastal läinud tööle Vabariiklikku Restaureerimisvalitsusse, kus ta hakkas innukalt avastama ja nädalalehe „Sirp ja Vasar” lehekülgedel avalikkusele tutvustama Tallinna 20. sajandi arhitektuurialajalugu, olles sealjuures esimeseks mõiste *art déco* juurutajaks siinses kunstikirjutuses.⁹⁰

Paraku ei järgnenud „Värvilinnu” esmaläbivaatusele studios kiidulaulu. Filmigeomeetriselised linnavaated põhjustasid üldiselt positiivse eelhäälestusega „Tallinnfilmi” kunstinõukogu valulise reaktsiooni. Põhjuseks polnud arhiividokumentide järgi

82 Näiteks kujutas Sirje Lapini ERKI tööstuskunsti osakonnas 1975. aastal kaitsitud diplomitöö endast erksavärvilisi illustratiivseid-projektlaadseid guaššpannoosid – ettepanekutega püstitada Tallinna Võidu (praegu Vabaduse) väljakule suurehammasrattaline kell ja täita Linnahalli sadamapiirkond värvilist suitsu väljapaiskavate „värvikorstnatega”. Omal ajal Moskva rahvusvahelisel disainikongressil näidatud diplomitöö säilitab Eesti Arhitektuurimuuseum, ka on sellest ilmunud mõned reprod (vt A. Kurg, Vabaduskell 1975. – kunst.ee 2002, nr 3, lk 32). 2008. aastal oli Sirje Lapini diplomitööd võimalik vaadata Arhitektuurimuuseumis Andres Kure ja Mari Laanemetsa kureeritud näitusel „Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985”.

83 Koos Leonhard Lapiniga tegi Sirje Lapin (kes oli enne ERKI-sse astumist 1968–1970 töötanud dekoratsioonikunstanikuna ENSV Riiklikus Noorsooteatris) 1970.–1971. aastal popiliku lavakujunduse ja kostüümid plaanitud operetile „Vanemuise” teatris. Paraku oli lavastaja Jaan Tooming libretot omavoliliselt muutnud (vt L. Lapin, Avangard, lk 36–37) ja ka ürtuse kujunduslik pool mõjus niivõrd võõralt (vestlus S. Rungega 25. V 2007), et kontrolltendusest kaugemale skandaalset operetti ei lastud. Kuni momendini, mil lavastaja projektist taandati ja lõpptulemuseks kujunes juba hoopis midagi muud.

84 Eriti stseenis, kus musta kassi silmad vikerkaarevärviliselt „kilama” hakkavad.

85 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 60.

86 Vestlus L. Lapiniga 31. III 2003.

87 Vestlus S. Rungega 25. V 2007.

88 Kui palju oli stsenaariumi autoritel kirjeldatud tõlgendamismängus kaasa öelda, oleks siinkohal vast liialt spekulatiivne küsimus, sest sai ju valge tuvi samahästi interpreteerida ka rahutuvinna, ideoloogiliselt korrektse sümbolina.

89 Leonhard Lapini rõõmuks eksisteeris siiski paralleelvaldkond, kus ta sai filmimaailmas aset leidnud eeltsensuuri kummutada. Kirjastuses „Perioodika” ilmus 1981. aastal omalaadne piltjutustus „Värvilind”, mis kuulus „Tallinnfilmi” animafilmidel põhinevasse raamatutarja. Trükise tagakaanel ongi ära trükitud valge lind, nagu filmi algstsenaarium ette nägi. Et säärase pildivihikute tiraažid olid suured – tervelt 70 000 tükki –, kasutati Lapin võimalust levitada „Värvilinnu” pildiraamatuversiooni kui üht näidet oma popifaasist (vestlus L. Lapiniga 16. IV 2007. Märkmed autori valduses).

90 M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur, lk 390.

mitte niivõrd peakunstniku „ilus joon” ja „huvitav, kaasaegne kujundus”, mida pigem kiidetakse, vaid novaatorliku kujunduse tõrksus astuda jutustuse rakendusse.⁹¹ Filmi graafilist joont võis tõesti mudilastele adresseeritud filmi kohta pidada liig keeruliseks ja nii leiduvadki nõukogu koosoleku protokollis hukkamõistvad read: „Sisuliselt on meie ees kaardimaja, mitte film, sest võtmeepisood ... jääb vaatajale selgusetuks, ... pole režii-stsenariumi konflikti kassi ja lindude vahel. Siit tekib kahtlus, et on tegemist suuremas osas optiliste vormide kõrvutamisega.”⁹² Režissöör sai koguni noomitusena tõlgendatava märkuse, „kujundus on huvitav, kaasaegne ..., kuigi ... tundub, et Rein Raamat, olles kunstnik eelkõige, on nagu lavastajana kunstnikule alla jäänud.”⁹³

Film esitati „Tallinnfilmi” toimetuskolleegiumi salajase hääletuse tulemusena Goskinole kolmanda kategooria saamiseks.⁹⁴ Sisuliselt tähendas see stuudio üles-tunnistust, et oli toodetud praaki, mida üritati dokumentide tasandil pehmedada „originaalset kunstilist lahendust, graafikat ja värve” esile tõstes.⁹⁵ „Tallinnfilmi” joonisfilmi puhul oli tavakäitumine taotleda Moskvast kas esimese või teise kategooria määramist. Tõenäoliselt põhjustas „Värvilinnule” madala kategooria taotlemise kartus, et Moskvast ei võetaks toodet üldse vastu ehk keeldutaks selle levitamisest (mis tähendaks stuudiole finantskadu) või et Goskinos võidakse võrrelda valmistoote kat-tuvust algse stsenaariumiga, mille kinnitatud variandist kõrvalekaldumine oli karistatav. Nagu hoiatas stuudio animatsiooniala peatoimetaja Silvia Kiik: „Mul ei tekkinud tunnet, et tegemist oleks tühipalja vorminikerdusega. Aga inimestel, kes vaatasid filmi esmakordselt, on selline tunne tekkinud.”⁹⁶

Rein Raamatu mälestuste põhjal suudeti „Värvilind” Moskvast siiski vaevata kin-nitada, sest režissöör palus sealsel kinomehaanikul seda näidata varem kui Veljo Käsperi režissööritööd,⁹⁷ millega koos „Värvilind” Moskvasse sõitis. Säärase vabariik-liku „koondseansi” lõppedes hakkasid Goskino ametnikud loomulikult viimati näi-datud mängufilmi arutama ning et keegi pooleteise tunni eest näidatud joonisfilmi nagunii ei mäletanud, öeldi lihtsalt: „эстонскую мультипликацию мы принимаем”.⁹⁸ 1958. aastast tõrgeteta toimunud nukufilmide tootmine oli lihtsalt jätnud „eesti multi-plikatsiooni koolkonnale” hea lastefilmide stuudio maine.⁹⁹

Raamatu jaoks oli „Värvilind” kindlasti õppetunniks, mille tulemusena ta loobus episoodiliselt „maaliliste abstraktsioonide vaatamängulisusest”.¹⁰⁰ Samuti kaldus tema edaspidiste filmide kujunduslik pool selgelt konservatiivsuse suunas.¹⁰¹ Kui

91 Toimetuskolleegiumis viibinud Elbert Tuganov oli protokollitaval koosolekul üsna otsesõnu tunnistanud, et „segadusse viis veel avastseen, kus must-valge linnatausta tuled vilguvad ja üks aken hakkab ülespoole liikuma ja sellest moodustub lind. Aga miks ta tuli just sellest aknast, mis ta on?” (Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 75.)

92 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 77.

93 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 74. Mitte miski polnud kaugemal stuudio ootusest, et filmist tuleb loomulik ja loogiline järg sellele, mis joonisfilmiosakonna tööplaanis „Värvilinnule” eelnes, s.t Avo Paistiku küllaltki lamedavõitu mudilasfilmile „Värvipliatsid” (1973).

94 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 79.

95 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 80.

96 Joonisfilmi „Värvilind” toimik, lk 74.

97 See sai olla ainult 1974. aastal valminud mängufilm „Ohtlikud mängud”.

98 „Eesti multiplikatsiooni võtame vastu” (vestlus R. Raamatuga 8. IV 2002).

99 Eeldatavasti puudus Goskino kinotege-lastel, kelle keskmine vanus kippus jääma 60 ja 70 eluaasta vahele, ka piisav ülevaade lääneriikide moodsa kunsti uuematest vooludest nagu popkunst, et autoreid formalismis süüdistada.

100 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 70.

101 Ilmselt tüdines ta pretensioonikusest, mis iseloomustas diplomeeritud noorkunstnikke, kes näisid soovivat vaid oma kujundimaailma animeerimist, ent keeldusid painutamast end filmitegemise muude reeglite alla.

1973. aasta „Lend” oli olnud Raamatu jaoks edukas film, siis „Värvilind” maeti mingis mõttes täiesti maha: filmi tootmine oli olnud valuline ja lõpptulemuski läks Goskinos läbi vaid õnnega pooleks. Selge, et sisu poolest nõrgaks hinnatud filmi ei üritatud ka välisfestivalidele saata. Ja oligi kõik. Peakunstnik Lapin nägi „Värvilindu” uuesti alles aastaid hiljem juhuslikult Eesti Televisiooni ekraanilt¹⁰², sama nähtavusvaegust on kinnitanud ka filmi foonikunstnik.

Siiski oli ka positiivseid vastukajaid, ja taas Jaak Olepi sulest. Tõik, et siinsest joonisfilmist kirjutati üleüldse 1970. aastatel rohkem kunsti- ja mitte filmikriitiku positsioonilt, on iseenesest kõnekas, sest märgib nende filmide „sisemisest skisofreenilisusest” tulenevat kahetist paiknevust kultuurimaastikul. Kuidas teisiti seletada olukorda, et ametlikul bürokraatiasandil nooremale koolieale suunatud väikevormi vastu tundis huvi vabariigi ainsa kultuurilehe kunstitoimetaja? Kokkuvõttes toonitatakse artiklis joonisfilmide puhttehnilist seotust „kõrge” kujutava kunstiga ning tõstetakse kahtlusega esile filmi kiibakat adresseerimist mudilastele: „Kahtlustamata lapsi vahe- tu kunstitaju ning rikka kujundliku mõtlemise puudumises, tuleb linateost eelkõige siiski just täiskasvanutele mõeldud kunstifilmiks pidada.”¹⁰³

Nii langebki artikli põhipaatos filmi kunstnikutööle, mille roll Raamatu „...eelmise filmi, „Lennu” juures oli tähelepanuväärne. „Värvilinnu” puhul on see aga kujunenud määravaks. R. Raamat ja L. Lapin on näinud filmis suurepäraselt võimalust demonstree- rida kaasaegseid esteetilisi vaateid. [---] Me näeme ülistust geomeetrilistele struktuuri- dele – nende tekkimist, kujunemist, lagunemist – ning värvidele. Väga meeldivad on viited neoplastitsismile, op- ja popkunsti motiivid.”¹⁰⁴ Seega pälvis film, millele lastefilmina langes osaks hävitav hinnang, teistsuguses, s.t kujutava kunsti kontekstis vaid kiidusõnu.

Artiklist kumab autori üsnagi apologetiline lähtepositsioon, mis viitab kursis- olekule filmi retseptatsiooniga „Tallinnfilm” direksioonis („On leitud, et „Värvilind” on formaalne, süžetu, sisutühi. Tõepoolest, otsida „Värvilinnus” õpetlikku moraali, laste- kasvatamiskogemusi, huvitavat või lausa naermaajavat anekdooti on küll mõttetu.”¹⁰⁵) kui ka tootmisel aset leidnud viperustega („Kahjuks ei võimalda „Tallinnfilm” nõrk tehniline baas tagada filmivärvide adekvaatsust kunstnikul ettenähtuiga.”¹⁰⁶). Üsna selgelt joonistub selle kirjutise žanrina välja avangardkriitiku avalik kaitsekõne 20. sajandi modernismi ja eksperimentaalfilmi ajaloo parimates traditsioonides.

102 Vestlus L. Lapiniga 31. III 2003.

103 J. Olep, „Värvilind” alustab lendu. – Sirp ja Vasar 26. VII 1974, lk 8.

104 J. Olep, „Värvilind” alustab lendu.

105 J. Olep, „Värvilind” alustab lendu. Olgu kõrvalmärkusena mainitud, et analoogset „laste arvelt” kunsti tegemist võis juhuslikult samadelt tegijatelt kohata ka 1970. aastate ENSV kolhoosiehituse arhitektuuris. Tohtu suure ettevõtmise, Pärnu KEK-i linnaku planeerimisel 1972. aastal lisati Toomas Reinu pika terrasselamu „Kuldne kodu” ette maantee- poolsele küljele Leonhard Lapini abstraktsed värvitud betoonist arhitektoonid. „Valminult olid need ärritavalt nõutuks- tegevad, lastele mängimiseks liiga suured ja koredad, skulptuurideks väheväarikalt ukse all ning mitte millestki rääkivad. Õnnelik oli aga L. Lapin, kelle seni graafikaga piirdunud masinaesteeetika vaimustus sai nüüd realiseeruda kolmemõõ- meliselt.” (M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur, lk 384.) Hoone funktsiooni ja disaineri kui looja eneseväljendustahte vaheline võitlus kaldus viimase kasuks ka kompleksi juurde 1975–1978 ehitatud lasteaia (Toomas Rein) mänguväljakute disainis, mille kujundas Sirje Lapin. Esteetilise radikaalsusega silma paistva mänguväljaku betoonterrassid ja kiiskavalt värvitud metallsõrestikud nägid küll efektsed välja, aga lastele kuigi turvalist mängimisvõimalust ei pakkunud (M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur, lk 385).

106 J. Olep, „Värvilind” alustab lendu.

„Lugu jänesepojast”

Just enne aastast teenistust Nõukogude sõjaväes oli 1973. aastal ERKI lõpetanud Ando Keskküla töötanud põgusalt animaatorina – tõsi, midagi suurt või vastutusrikast see töö endast ei kujutanud, SOUP-i liikme enda mälestuste kohaselt tegi ta lihtsalt „paar animatsiooni sellest, kuidas tuvi tiibu liigutab”.¹⁰⁷ „Tallinnfilmi” oli Keskküla sattunud tänu Rein Raamatule, kes oli teda juba õpingute ajal üritanud joonisfilmis rakendada, millest küll toona midagi välja ei tulnud. Üleüldse on Keskküla seotus joonisfilmidega olnud vähepublitseeritud fakt, mida ta ise pole samuti kunagi eriti afišeerinud. Arvestades kunstniku olulist rolli nii 1970. aastate teise poole kui ka 1980. aastate maailis, on säärane tagasihoidlikkus oma noorpõlvetegevuste osas ehk mõistetavgi. Samas teostas ERKI tööstuskunstnikuna lõpetanud Keskküla isegi oma diplomitöö joonisfilmiteemalisena. Selleks oli stsenaarium tööpealkirjaga „Asjad” („Bluff”) koos filmi kujundust esitavate planšettide ja filmi ainekandja kirjeldava seletuskirjaga.¹⁰⁸

Kuigi Raamatu retsensioonist Keskküla diplomitööle nähtub, et filmi „lavastamine on esitatud kujul täiesti tõenäoline”,¹⁰⁹ näib ikkagi, et töö oli adresseeritud pigem instituudi lõpetamisele ning projekti ennast joonisfilmina käiku lasta polnud kavaski. Filmi stiili kirjeldavast seletuskirja osast on siiski põnev mainida, et filmi „joonistatud osa on antud kontuuri täpselt jälgiva silueta, mis oma mahu ja selgusega oleks kollaažmaterjalile (fotod, ajaleheväljalõiked, postkaardid jne.) vastandiks”.¹¹⁰ Teostunult oluks seega tegu vormiliselt üsnagi puhta popkunsti manifestatsiooniga.¹¹¹ Paraku ei ole selle „surnult sündinud” joonisfilmi visuaalsest osast alles muud kui üks mustvalge foto kunstniku eraarhiivis,¹¹² kus on näha küll rohkem ülikonnas ja lipsus Keskküla ennast, ent natukene ka kahte planšetti. Need näivad üsnagi huvitava te näidetena ideestikest ja motiividest, mis ENSV näitusesaalis, avalik-ametliku kunstinaütuse konteksti kunagi ei jõudnud.

Iseenesest oli Keskküla diplomitöö sõnalisel poolel inimese ja esemelise keskkonna vahelisi suhteid vaagiv raskuspunkt. Ühe läbiva autoriteedina tsiteeritakse, muide, Kanada meediateoreetikut Marshall McLuhanit ja tema 1964. aastast pärit lõöklauset „meedium ongi sõnum” (*the medium is the message*). Õieti käsitles Keskküla diplomitöö Lääne tarbimisindeoloogiat ja kujutas endast teoreetiliste disainiprobleemide referatiivset läbimängimist (disaineri roll sotsiaalsete väärtuste loojana jne), mis formuleerusid aga küllaltki veidras vormistuses – joonisfilmistsenaariumis.

Igal juhul asus Keskküla pärast Nõukogude sõjaväeteenistust tööle „Tallinnfilmi” joonisfilmirezissöörina, lavastades 1975. aastal oma esimese filmi „Lugu jänesepojast”. Selle stsenaariumi kirjutas Ellen Niidu lasteraamatu „Jutt jänesepojast, kes ei tahtnud magama jääda” (1967) ainetel Keskküla ise.¹¹³ Tegelikult oleks Keskküla lavastaja-

107 Vestlus Ando Keskkülega 31. III 2003. Märkmed autori valduses.

108 Vestlus A. Keskkülega 31. III 2003.

109 Ando Keskküla diplomitöö „Joonismultfilm. Stsenaarium, lavastus, kujundamine.” ERKI tööstuskunsti kateeder, 1973. Seletuskirjast, mis oli veel 2003. aastal EKA graafilise disaini kateedri valduses.

110 A. Keskküla, Diplomitöö seletuskiri, leheküljed nummerdamata.

111 ...mis ennetanuks kujunduslikult ideelt Priit Pärna joonisfilmi „Kolmnurk” (1982) peaaegu kümnendi jagu.

112 Täna selle foto Keskkülalt välja rääkinud Mari Laanemetsa, kes minuga seda visuaalset ajaloodokumenti 2007. aastal jagas. Ühtlasi väidaksin just selle foto põhjal, et kollaaži käsitas autor tööpoolest pigem popkunsti kui sürrealismi valdkonda kuuluva vahendina ning seega puudub siinkohal vajadus ka kollaaži sünniparalleeli kubismiga meelde tuletada.

113 Joonisfilmi „Lugu jänesepojast” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1480, lk 20.

debütöidiks pidanud olema kasvatuslik film „Täheke”, mis põhines samuti ühel Niidu lastejutul, kus pajatati oktoobrilapse tähekesse sünniloost, ent noor disainer pääses tolle filmi tegemisest tänu sõjaväeteenistusele.¹¹⁴ Niisiis jäi Keskküla lavastada järgmine stuudio tootmisplaanis figureeriv lastefilm.¹¹⁵

Erinevalt diplomitööst ei võtnud Keskküla oma filmidebüüdi visuaalset poolt enda kanda. „Lugu jänesepojast” kunstnikuks kutsus ta hoopis „Visarite” liikme Rein Tammiku, sest töötades ise samaaegselt kunstnike liidus ning keskendudes peamiselt maalile, poleks ta algaja režissöörina lihtsalt jõudnud kahte asja kontrolli all hoida.¹¹⁶ Põhitöö kõrvalt filmi lavastamine tundus režissöörile piisav koormus. Pealegi moodustus Tammikust ja Keskkülast pealtnäha piisavalt sümbioosne loominguline tandem, sest lisaks põlvkonnakaaslusele ühendas mõlemad veidi anarhistlik absurdi väljatoomise oskus. Pole ju tagasivaateliselt nii popi kui hüperrealismiga seostatav Tammiku maal „Leningradi maanteel” (1972) ja Keskküla „liit-popi” klassikavaramusse kuuluv, ent paraku ammugi hävinud maal-assamblaaz „Nagi” (1969) oma robustsuses sugugi teineteisest nii kaugel paiknevad nähtused, kui esmapilgul võib näida. „Nende töodes ja hoiakutes võimendub popile iseloomulik küünilise erapooletuse ja agressiivsuse segu ning hinnangute vältimine.”¹¹⁷ELTSiteeritu on SOUP-i rühmitusele antud üldiseloomustus, mis kehtiks samahästi ka Tammiku kohta tema „Visarite” perioodil.

„Lugu jänesepojast” ajaks olid 1967–1972 tegutsenud „Visarid” küll lagunened, kuid legend Tartu kunstielu raputanud „rahulolematute” (mida *visarid* murdesõnana tähendab) seltskonnast juba tekkimas.¹¹⁸ Tammik, kes esines koos „Visaritega” alates nende kolmandast näitusest aprillis 1969,¹¹⁹ lülitus rühmitusse endisest „Pallasest”, Tartu Kunstikoolist. Noorkunstnikuna ei paistnud ta siiski silma maalitehnika valdamise poolest, millele kriitika Kaur Altoa suu läbi vaevaga leiab „paar positiivset lauset, mis polnud ka otseselt valed”.¹²⁰ Pigem seisnes Tammiku trump omas ajas kohati suisa huligaansusena mõjunud räigetes teemalahendustes¹²¹, millele lisandus maalist maali korduvate elementide kasutamine. Rändmotiivid täpiline kruus ja ruuduline laudlina saavad lausa Tammiku firmamärkideks,¹²² esinedes alates lihtlabasest natüürmordist („Lõbus tass”, 1971) kuni vene avangardpoeedi Vladimir Majakovski portreeni (1972). Säärane popilik kordusprintsip sai teguriks, mis laotas üle terve tema töökehandi teatud paroodilise karakteri. Nii saadabki Tammikut 1970. aastate keskpaigani jooksvas kriitikas šokimehe maine.¹²³

114 Et „Täheke” oli selleks hetkeks juba võetud „Tallinnfilmi” 1974. aasta tootmisplaanis, apolitiseeris selle küllaltki vabakäeliselt Paistik, kelle filmivariandis muutuvad oktoobrilapse tähekesed lõpuks meritähedeks – stsenaariumi omavoliline tõlgendus, mis tõi režissöörile palju pahandust kaasa Moskvas (S. Teinemaal, Vastab Avo Paistik. – TMK 1992, nr 3, lk 8–9).

115 On ilmne, et olukorras, kus Raamat tahtis pärast filme „Kilplased” ja „Rüblük” teha filosoofilisema sisuga kunstilisi filme ning teine palgaline lavastaja Paistik liikus samuti pigem täiskasvanutele mõeldud karikatuursete tööde suunas („Pisiasi”, 1975), tekkis stuudio tootmisplaanis lastefilmide kohal auk, mille täitmist loodetigi Keskkülat.

116 Vestlus A. Keskkülega 31. III 2003.

117 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 174.

118 Tartu ülikooli kunstikabineti puhtfüüsiline lähedus teiste ülikooli teaduskondade hoonetega tagas linnapildis selle, et „Visarite” näitusi üldiselt teati ja otse loomulikult teati neid ajalookateedris, kes koolitati ka kunstiteadlasi.

119 H. Liivrand, „Visarid” 1967–1972. – Kunst 1984, nr 3 (65), lk 47.

120 K. Altoa, [„Visarid.”] – Kunst 1984, nr 3 (65), lk 49.

121 T. Talvistu, Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, lk 11.

122 A. Juske, Rein Tammik – nõukogude postmodernist. – Eesti Ekspress 1. V 1992, lk 22.

123 Vt nt E. Lamp, Kevadnäitusel. – Sirp ja Vasar 30. IV 1976, lk 12–13.

Ka „Lugu jänesepojast” sisaldas mõnes kaadris ehttammiklikke autotsitaate – ruudulist laudlina ja täpelist tassi. Samas pidi Tammik lähtuma ka Keskküla stsenaariumist, kuhu osa tegelaste välimus oli sisse kirjutatud: näiteks omalaadisel mootor-hundil olid stsenaariumi järgi „ratast väntavad jalad”, tema „silmaades põlevad rohelised elektripirnid” ning „seljas on lülitid ja kangid”¹²⁴ jne. Filmis juleti katsetada üsnagi teravmeelsete „Kollase allveelaeva” esteetikat kantud tegelaskujude ja ootamatute, psühheedeelilises võtmes rakursimuutuste ning foonilahendustega.¹²⁵ Nii muutuvad näiteks kapsad millegipärast „maastikuks värvilistest kapsastest”.¹²⁶

Tegelikult võttiski Keskküla lasteraamatust üle vaid kõige üldisema süžeeikäigu – kapsapõllul päev läbi kalpsanud jänesepoeg ei taha õhtul magama minna; jänesema ähvardab poega nii rebase, karu kui hundiga, ent alles pisike hiir hirmutab jänesepoisi magama –, konstrueerides samas loo ümber hoopis kujunditest ja tüüpidest lähtuvana.¹²⁷ Ja nagu märkis kriitika, oli Niidu „lõbusa puändiga moraliseeriv looke” ka ekraanil nähtav, kuid see on „ka ainus side tolle väikelaste lugemisvara ja filmi vahel, sest ekraaniteose probleemistik ja puánt on sootuks teised”.¹²⁸ Filmivariandis materialiseeruvad rebane, hunt ja karu mitte ainult jänesepoega magama heitma veenva jänesema jutustuses, vaid ka „reaalsuses” – üks hullem ja imelikum peletis kui teine. Jänesepoeg kavaldab magamaheitmise asemel joonistatud-animeeritud kiskjad üle, igäühe mingil kummalisevõitu moel, ent piisab tavafilmilindil üles võetud pisikesel „päris” rotil korraaks kaadrisse ilmuda, kui jänesepoeg juba hirmunult magama heidab.

„Lugu jänesepojast” juures sulatati seega kokku joonisfilmi- ja dokumentaalkaadrid. Vähe sellest, kahe kujundilise maailma – imaginaarse ja fotograafilise – vastandamise peitus kogu filminarratiivi dramaturgiline mõte: see, kes ei tahtnud magama jääda ega kartnud joonistatud elajaid, pelgas reaalselt rottu.¹²⁹ Küsimus, kuivõrd selline ühest reaalsusest teise hüppamise „šokk” ekraanil välja mängiti, jäi pigem oskuste ja kogemuste tasandile, kuid nii sürrealismile kui popkunstile iseloomulik assamblaažilembus, julgus ühendada omavahel ebakonventsionaalseid materjale, kumab sellisest lahendusest igatahes läbi.¹³⁰

Režissöörina mängis Keskküla siin läbi tegelikult sama efekti, mis köitis teda maalikunsti juures. Kümneni keskpaigaks töötas ta välja maalistsüsteemi, milles kujutuslik pilt ja reaalsus sattusid (konfliktsetesse) vahekordadesse.¹³¹ „Põhja-Eesti maastik” (1974) ja „Õhtu” (1975) võiksid siinkohal olla näideteks sellest jäiselt lakoonilisest metafüüsikast, mis kindlustas kunstnikule kiirelt eesti hüperrealismi vaimse juhi tiitli.¹³² Tihtilugu oli kahe omavahel näiliselt sobimatu märgisüsteemi vaheline pinge

124 Joonisfilmi „Lugu jänesepojast” toimik, lk 34.

125 Õhupalliks moonduv rebane, kandiline roheline karu (kes vormub omakorda rullilaadseks ja minema veereb), masinlik-mehhaaniline hunt või kaunis psühheedeeliliselt mõjuvad objekti vaated (näiteks kaamera fookuse „sõit” ning „sulandumine” keset jänesepoja ninajuurt, kui ta „kaaluta olekus” oma toas kukerpallitab) mõjusid kaadritena kahtlemata isegi lilllapselikumalt kui ajastu rõivamoodi otseselt tsiteerivad jänesepoja alt laiad püksid või jänesema kostüüm.

126 Joonisfilmi „Lugu jänesepojast” toimik, lk 23.

127 Vestlus A. Keskkülaga 31. III 2003.

128 J. Olep, Film jänesepojast. – Sirp ja Vasar 23. I 1976, lk 7.

129 Vestlus A. Keskkülaga 31. III 2003.

130 Tõsi, ka „Kollases allveelaevas” kasutati filmi lõpus n-õ fotograafilisel filmilindil üles võetud episoodi, kui „päris” biitlid lõpuks ekraanile ilmuvad. Keskküla motiiv võis seega pärineda otseselt nn biitlite multikast. Siiski ei sega „Kollase allveelaeva” filmilõik sarnasel dramaturgilisel eesmärgil animeeritud ja fotograafilist tegelikkust, nagu „Lugu jänesepojast” seda teeb, mõjudes seetõttu küllaltki ebaloomulikult, n-õ külgeilmituna.

131 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 177.

132 S. Helme, Ando Keskküla. – Eesti kunstnikud 1, lk 54.

hoovaks, mis heitis ka tema hilisemate „pilt pildis” kompositsioonide vaataja metafüüsilisse tühjusse, pidetusse aeg-ruumi („Ehitus”, 1976; „Vaikelu XI”, 1979 jne).

Nii leiabki omaaegses ajalehekriitikas õigusega märkimist asjaolu, et „...eesti joonisfilmid tegelevad nendesamade esteetiliste probleemidega, millega eesti kujutatav kunsti. [...] Nii tegelaskond ... kui tegevus ise tunduksid ilmselt absurdsena, kui film ei kannaks endas tugevat kunstikultuuri.”¹³³ Tõsi, tagantjärele tarkuses võiks säärastid julgeid paralleele pidada vaid uudsest joonisfilmist vaimustunud kunstikriitiku kriitikavabadeks hüüatusteks. Ent järgnenud artiklilõik näitab, et ka ise ülikoolieas „Visaritesse” kuulunud Jaak Olep¹³⁴ teadis vägagi hästi, et linateses mullistus kõik see ametlikult keelatu, mis 1960.–1970. aastate noortekultuuriga seostus, kuid millel ENSV avalikesse näitusesaalidesse asja ei olnud: „Kuid juba nimetatud kunstikultuur ei avaldu mitte ainult visuaalsuses, vaid ka tegevuses endas, mis suures osas oli muutunud kummaliseks bufonaadiks, mille keerdkäikude ja nüansside jälgimine pakkus rohkem naudingut kui teadmine selle süžeelisest sihipärasusest.”¹³⁵

„Visarite” retseptiooni kaardistades on märgitud, et need leidsid mõistmist esmajoones omavanasel generatsioonilt, kellele mõistet popkunst ja popkultuur olid analoogsed.¹³⁶ Rannapi rokiliku helitausta saatel leiab ekraanil tõepoolest aset midagi „pikkade kuuekümnendate” või „Kollase allveelaeva” ajastu hõngu kokku võtvat, nii helis kui pildis – filmitegelastega toimuvad kohati lausa pööraselt psühheedeelised modifikatsioonid, mille sarnastega Priit Pärn mõni aeg hiljem karikatursemas vormis esile kerkis.

„Tallinnfilm” toimetuse diktaadi kehtivust märkis siiski tõik, et vastupidiselt Keskküla ja Tammiku kontseptsioonile loeti algselt puhta heli ja pildi tulevargina mõeldud filmile peale diktoritekst. Niidu lastejutt imbus seega justkui tagauksest uuesti filmi sisse, režissööri tahte vastaselt. Keskkülale sekundeeriv Olep märkis: „On selgemast selgem, et ei tekst ise ega ka pealelugemislaad ei sobi kokku A. Keskküla–R. Tammiku kontseptsiooniga,” ja avaldas nõrdimust et teksti pealelugemine „püüab oma tuumalt maskuliinsele ja rämedale filmile lisada mingit mannapudru ja pudipõlle meeleolu”.¹³⁷

See kunstnikupositsioonilt kirjutatud artikkel ennustas aga tahtmatult, et noorkunstnike „avangarditsevale” eneseväljendusele joonisfilmis tuleb varem või hiljem piir ette. „Tallinnfilmi” toimetuse oli nimelt kohustatud vormistama joonisfilme valdavalt ikkagi lastefilmidena. Ja see oli tõsiasi, mida seni filmitootmises rakendatud eesti kunstnikud olid otsustanud kas ignoreerida (Leonhard ja Sirje Lapin) või sellele läbi sõrmede vaadata (Keskküla, Tammik) ning vaid fooni- ja värvikunstnikud said jääda neutraalsele pinnale (Vint, Kurismaa). Haigutav lõhe filmibürokraatias ettenähtu ja läbi „kunsti prisma” joonisfilmi suhtujate vahel oli selgelt süvenemas.

„Keerulise liikumisega film, omapärase käekirjaga kunstnikku on tunda,”¹³⁸ märgitakse „Tallinnfilmi” kunstinõukogu protokollis filmi „Lugu jänesepojast” esma-

133 J. Olep, Film jänesepojast.

134 S. Helme, Kunstirühmitus „Visarid”. – Kunstirühmitus „Visarid”: Tartu, 1967–1972, lk 9.

135 J. Olep, Film jänesepojast.

136 H. Liivrand, „Visarid” 1967–1972, lk 48.

137 J. Olep, Film jänesepojast.

138 Joonisfilmi „Lugu jänesepojast” toimik, lk 51.

läbivaatuse järel (Silvia Kiik). Need on diplomaatiliselt, ent pigem tunnustavalt öeldud sõnad. Mõneti üllatuslikult võeti film üleliidulisele ekraanile probleemideta vastu. Algaja režissööri jaoks, kes hakkas enda tulevikku üha rohkem maalikunstis nägema, mõjusid Goskino filmibürokraatide küsimused stiilis „miks karu kandiline ja roheline on?” seevastu üsnagi tülgestava kogemusena.¹³⁹

„Jänes”

1976. aastal valmis Ando Keskküla teine režissööritöö „Jänes”, mille peakunstnik oli jälle Rein Tammik. See on vaieldamatult dramaturgiliselt üks arusaamatumaid (loe: halvemaid) joonisfilme, ent seda huvitavam visuaalse külje poolest. „Jäneses” kajastusid nii mõnedki kümnendi teise poole Eesti kunstielu peamised võtmeteemad alates popikogemusest ja hüperrealismist tõukunud urbanistlikust tehnikalembusest kuni foto/slaidi kasutamiseni maalis ning graafikas üldisemalt.

Režissöör ei piirdunud siin pelgalt popiviidetega,¹⁴⁰ mis võisid 1970. aastate keskpaiga kontekstis mõjuda juba kergelt (lähi)minevikuhõngulistena, vaid keskendus foto kasutamise problemaatikale. See on hüpe nii siinse joonisfilmi kui ka „kõrge” kunsti kontekstis, kus foto oli teatav keeleline „võõrkeha”. Formaalselt n-ö graafikuna kerkis kümnendi keskpaigas uue nimena esile arhitektiharidusega Jüri Okas (s 1950), kes esitas või õigemini „rekonstrueeris” oma fotokaadreid näitusekõlbulikeks sügavtrükitehnika abil („Rekonstruktsioon O”, 1974), sest palja fotoga kunstinäitusele ei pääsenud. Ka „Jäneses” alguses sisalduvad okaslikud-lapinlikud kaadrid, kus skemaatiliste, erineva kompositsioonilise raskusega jõujoonte abil arhitektlikku „mõõdistustööd” tehakse.

Filmist ei puudu niisamuti otseselt kaasaja kunsti tsiteerivad viited. Eesti hüperrealismi üheks esimeseks näiteks peetava Tõnu Virve maali „Neiu rahvarietes” (1975) parafraas ilmneb „Jäneses” arusaamatult pika stoppkadrina eesti rahvarõivastes neidistest-noormeestest Tallinna vanalinna taustal. Täiesti märki tabav oli seega neist meestest enam kui põlvkonna võrra vanema Leo Gensi tähelepanek: „Multifilm on muutunud omapäraseks polügooniks, kus proovitakse võimalusi, mida pakuvad meieaegsed kujutavad väljendusvahendid, mitte staatilises kunstinäituse variandis, vaid vahelduvate kaadrite loogilise reastamisega.”¹⁴¹

Seega oli järjekordselt tegemist joonisfilmiga, mille kujunduslik pool ajas ühte rida ja sisu teist. Filmibürokraatias vormistati „Jänes” mudilastele mõeldud teosena, mis „seiklusliku muinasjutu raames avardab lastefilmide temaatikat, kujutades meie tänast ümbruskonda. [...] Filmi lõpus peab kõlama mõte masinate vajalikkusest ja harmoonilisest ühendusest elusolenditega, selle seose ilust ning väärtusest.”¹⁴² Tehnika ja

139 Vestlus A. Keskkülaaga 31. III 2003.

140 Omalaadse (auto)tsitaadina võiks võtta stseeni „Jäneses” algusest, kus meestegelane heidab seljast kitli, olles samas poosis kui mees Keskküla maal-assamblaazil „Nagi” (1969; hävinud), mida peetakse siinse popi „esimesse lainesse” kuuluvaks. Stseeni ülesehitus kordab sisuliselt ka maali efekti – värvi sisse kastetud jope ja reaalne nagi esitasid maali-pinnale kinnitatuna ebaillusionistlikku ja „tõelist” reaalsust, nagu ka dokumentaalkaadrite põhjal animeeritud näitleja joonisfilmi tinglikul joonistatud foonil.

141 L. Gens, Kunstnik ja multifilm. – Sirp ja Vasar 30. VI 1978, lk 7.

142 Joonisfilmi „Jänes” põhidokumentatsioon. – ERA, f R-1707, n 1, s 1559, lk 12.

looduskeskkonna vahelised suhted – see oli disaineriharidusega režissööri jaoks ammu läbimõeldud teema, mis toimus tõrgeteta ka nõukogude lastefilmilt oodatavat kasvatuslikku moraali arvestades. Kergelt võiksid huuletele tulla TTR-i ehk teaduslik-tehnilise revolutsiooni paatosega hüüatused à la „Masinad on vajalikud! Inseneri töö on tähtis! Õpi elektrikuks, kraanajuhiks, kosmonaudiks!”¹⁴³ Tõenäoliselt seetõttu võeti Jaan Kaplinski küllaltki laialivalgub ja ulmeline stsenaarium (algelt stuudio poolt hoopiski nukufilmi stsenaariumina tellitud lugu¹⁴⁴) Goskinos vastu.

Siiski oli „Jänese” tegevustik juba esialgse süžee tasandil niivõrd pöörane¹⁴⁵, et üleliidulise ekraani jaoks nimetati film ümber: joonisfilmi venekeelseks pealkirjaks sai „Fantaasia” (Фантазия)¹⁴⁶. Lugu ööpimeduses tehases sündinud „masin-jänese” (enese) otsingutest nii metsas kui linnakeskkonnas ei peetud väikelastele piisavalt mõistetavaks, mistõttu Goskinos formuleeriti rida soovitusi filmi moraali selgemaks esiletoomiseks.¹⁴⁷ Goskinost võis aru saada, sest idee öises tehasepimeduses töötavatest masinatest külvanuks lastes ainult hirmu¹⁴⁸, mille suutnuks vaigistada ehk tõesti vaid mõni sõbralik mutrivõtmega tegelane – näiteks konstruktor¹⁴⁹.

Tammiku kõrval filmitiitrites kunstnikuks märgitud Rein Raidme¹⁵⁰ pandigi „etendama” konstruktori rolli, et teda esmalt üles filmida ja saadud kaadrite alusel animeeritud joonistustele popilik stiliseering anda (rotoskoop-tehnika). Eelnevalt oli Tammik teinud kunstnikutöö Raamatu filmile „Kütt” (1976), kus kasutati esmakordselt eesti joonisfilmis karakteri loomisel kindlat inimest.¹⁵¹ Eelnevalt filmiti näitleja Mikk Mikiveri liikumist ja miimikat, et seda hiljem juba nn staatilise kunsti vahenditega animeerida. Nüüd prooviti sama efekti luua, ent teises registris: „Küti” kujunduslik stiliseering oli Raamatu soovil teadlikult traditsioonilisele tahvelmaalile viitav, üles võetud ülesulamistega kaks kaadrit sekundis – film oli maaliline nagu äkitselt liikuma

143 Kõnekas on siinkohal üks Goskino parandusettepanek režissenaariumile – kirjanduslikus stsenaariumis algsest episoodiliselt esinenud konstruktor soovitati Moskva poolt heroiseerida peaaegu ja filmi peategelaseks: „Vajalik on muuta konstruktori ülesannet stsenaariumis. Just tema peab mehhaanilise jänese „korda tegema” ja leidma talle kasuliku rakenduse.” (Joonisfilmi „Jänese” põhidokumentatsioon, lk 28.)

144 Joonisfilmi „Jänese” põhidokumentatsioon, lk 8.

145 Tegevustik algab õsөл, kui metsast tehaseruumi sisenenud jänese lükkab kogemata käima masinad, mis iseseisvalt konstrueerivad läbi mitmete vahevormide mehhaanilise jänese (eelnevalt pärisjänesest justkui õhku pliiatsijooni jätv nähtamatu joonlaua ja sirkliga mõõdistades). Et tööstuslikult toodetava masin-jänese suuruse aluseks võtsid masinad loomakese üleelusuruse varju tehase seinale, on tulemuseks härjasuurune monstroom. Hammasratastest ja mootori-osadest koosnev elukas suundub esmalt metsa, kuid peletab vabas looduses kõik teised metsloomad endast eemale. Ka linnas ei leia metslooma hingega masin-jänese sõpru – näiteks ei tunne ta foori ja põhjustab liiklusummiku. Konflikt laheneb peletise põgenemisel äärelinna, kus asub loomaaed. Sealsed „poolurbaansed” loomad on tehiskeskkonnaga harjunud ega karda mehhaanilist masin-jänest, mis konstrueeritakse lõpuks ümber karusselliks.

146 Joonisfilmi „Jänese” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1558, lk 28.

147 Näiteks soovitati leida uus ning lapsauditooriumile arusaadavam põhjendus masin-jänese ilmumisele metsa ja loobuda tehase masinasaali stseenist. Lõpptulemust jälgides pole režissöör seda nõuet igatahes jälginud (Joonisfilmi „Jänese” toimik, lk 12).

148 Stiilinaide filmi „Jänese” režissenaariumist: „Jänese ette sõidab plaat, millel jänese röntgenipilt. Jänese kaob jälle masinasse. Ilmub uuesti jalgrattal, peas ja kehal juhtmed.” (Joonisfilmi „Jänese” toimik, lk 17.)

149 „Väike leemur ei suuda kuidagi [karusselli/masin-jänese – A.T.] peale istuda. Tuleb konstruktor, aitab leemuri karussellile ja istub ka ise tema kõrvale.” (Joonisfilmi „Jänese” toimik, lk 40.)

150 Rein Raidme on märgitud enamiku „Tallinnfilmi” joonisfilmi osakonnas 1970. ja 1980. aastate jooksul valminud toodete kunstnik-teostajaks, mis tähendas siiski, et enamasti täiendas ta vaid peakunstniku poolt ettenähtud samas stiilis joonistustega (tänan Virve Sarapikku selle täpsustuse eest).

151 R. Tammik, Mis on valmis, teoksil, kavas? – Sirp ja Vasar 11. XI 1978, lk 7.

hakanud lõuend, kandmas tuhandete pintsliilöökide jälgi; „Jänes” seevastu mängis teadlikult puhaste ja ergaste värvitsoonidega nagu popkunstile kohane.¹⁵²

Et tootmisperiood oli veninud, anti film üle kahepäevase hilinemisega, ent sellest hoolimata määrati Goskinos „Jänesele” teine kategooria,¹⁵³ s.t tunnistati tase tavakeskmiseks. Kuigi režissöör tööle peeti iseloomulikuks mõningast ebaõnnestumist (mida võib võtta üsna õigustatud hinnanguna),¹⁵⁴ pehmendati seda „Tallinnfilmi” toimetuskolleegiumi otsuses kõige innovaatilise esile tõstmisega: alates „kaasaegse muinasjutu vormist” kuni harvaesineva kujundusliku eklektilisuseni (joonistus, foto, reaalne näitlejatüüp).¹⁵⁵ Samas aitas filmi agressiivsest välisilmest¹⁵⁶ ja segasest süžeest õhkuvat tahtlikku sihtgruppiignorantsi (et mitte öelda lastevaenulikkust) ainsana leevendada Lepo Sumera (1950–2000) komponeeritud muusika.

Täiesti arusaadav, miks võis publitsistikas joonisfilmide kohta kokkuvõtlikult tödeda: „Filmid on muutunud nagu laboratooriumiks, kus proovitakse disainerlike vormivõtete rakendamise võimalusi. L. Lapin ja A. Keskküla on saanud arhitekti- või disainerihariduse ja nad oskavad hinnata tehismaailma geomeetriliste kujundite uudset ilu, ... seda steriilset, laboratoorset maailma, mis vastandub loodusele. [...] Nende loodud ekraanitööde puhul on vähe kõneleda joonisfilmist, siin domineerib tehisvärvide maailm.”¹⁵⁷ Paralleel ENSV „kõrge” kunsti kriitikas esinenud leksikaga on selliste tsiitaatide põhjal gerge tulema.¹⁵⁸

Üks Keskküla maneerile iseloomulik pildirealiteetidevaheline mäng leiab sealjuures aset alles pärast filmi lõputiitrit. Nimelt algab joonisfilm esiplaaniga nupule vajutavast käest, mis „Jänes” põhinarraatiivi seisukohalt märgib tehasetöö lõppu ja filmi sündmustiku algust. Lõputiitrite järel ilmub aga sekundi murdosaks kaadrisse reaalset filmitud käsi samal foonil – et film sõna otseses mõttes välja lülitada. Režissööri enda käsi¹⁵⁹ on see, mis „sekkudes” pärast filmi narraatiivi ja tiitrite lõppemist lõpetab filmi ka tegelikult, sest just siis saab filmiriba taasesitusmasinas otsa¹⁶⁰.

152 Märgatavalt selgemaks filmi narraatiiv konstruktori tegelaskuju esiletoomisega küll ei muutunud, kuid vähemalt saadi tema helikopterlennu taustal vaatajale näidata popilikult koloreeritud Tallinna panoraamfotosid, mis andsid filmile toreida lokaalse šniti. Ajaloomälu kannavad samuti stseenid virvendavast telekast, milles esineb parajasti üks Eesti Televisiooni pikaajaline diktor, animaatorite poolt oranžiks värvitud peaga, aga samuti kaadrid inimmassidest Tallinna esimeses terviklikus paneelilamute rajoonis, Mustamäe linnaosas. Kusjuures, paljud filmi fotofoonid (sh pildid kitsarööpmelisest raudteest Kiisal) olevat Keskküla mäletamist mööda teinud filmi peakunstnik Tammik ise (vestlus A. Keskkülega 31. III 2003).

153 Seletuskiri 2003. aasta seisuga ekslikult joonisfilmi „Pühapäev” põhidokumentatsioonis. – ERA, f R-1707, n 1, s 1632, lk 45.

154 Joonisfilmi „Jänes” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1558, lk 43.

155 Joonisfilmi „Jänes” toimik, lk 29,42.

156 Näiteks vilksatab ekraanil täiesti seose- ja kontekstivabalt üks kaader, mis kujutab rühmituse „De Stijl” klassikalist disainiikooni, Gerrit Rietveldi puna-sinist tooli (1917–1918), ja see ei ole ainuke „häire” filmis.

157 L. Gens, Kunstnik ja multifilm.

158 Hüperrealismist tõukunud maalijate urbanistlik temaatika, (heroilise) inimfiguuri elimineerimine ja objektiivsusepretensiooniga kalk värvikasutus tingis jooksvas kriitikas üsnagi sarnase emotsionaalse tõrke. Joonisfilmis tekitas sellise külm ja masinliku kujundusliku efekti kombineerumine lastefilmide spetsiifikaga aga lausa jabura tulemuse. Muide, „Jänesest” ei kirjutatud ka Jaak Olep, kes varemalt mitmetele joonisfilmidele kunstikriitikuna tuult tiibadesse soovis.

159 Vestlus A. Keskkülega 31. III 2003.

160 Sarnane *deus ex machina* motiiv kordub jällegi aastaid hiljem Pärna lavastajatöödes „Harjutusi iseseisvaks eluks” (1981) ja „Aeg maha” (1984), milles fotograafilisele filmile üles võetud „reaalne” režissööri käsi filmimaailma fiktsionaalse tegevuse katkestab. Kuigi kogu maailma, sh nõukogude animatsioonis oli filmilike momentide lisamine antud momendiks juba küllaltki levinud, demonstreerivad need paralleelid, et stuudios jälgiti kolleegide katsetusi-uuendusi tähepanelikult. Tegelikult on animaatori n-ö jumalakäe sekkumine joonisanimatsiooni kujutlusmaailma üheks „habe-mega” motiiviks, mis saadab joonisfilmi tegelikult selle sünnist saadik, esinedes juba animatsiooni esiisaks kutsutud Émile Cohlhi lühifilmis „Fantasmagorie”, mille esilinastus Prantsusmaal toimus 1908. aastal – muide, umbes samal ajal, kui Georges Braque leiutas kubistliku maalikunsti kontekstis kollaaži.

„Pühapäev”

1977. aastal valminud joonisfilm „Pühapäev” oli režissöör Avo Paistikule esimene n-ö täiskasvanute film. Nõukogude Liidu filmibürookraatias väljendus konkreetsem adressaat mitte sihtgrupi määratlemises ja äranimetamises, vaid „laia vaatajaskonna” kategooria kitsendamises. Nii ongi „Pühapäev” klassifitseeritud Goskinos kui „kunstiline žanr, multifilm”, mis on suunatud „laiale auditooriumile, välja arvatud väikelapsed”¹⁶¹ – ja seda filmivallas, mille „peamised sõbrad ja nõudlikud hindajad on väikesed vaatajad”¹⁶², nagu on mesise tabavusega märkinud vene animatsioonikriitik Sergei Assenin.

„Pühapäev” oli tegelikult stsenaariumina valminud juba 1972. aastal ning Paistik lootis sellest oma esimest filmi.¹⁶³ Stuudio vajas aga lastefilme¹⁶⁴ ja pretensioonikamate filmide režii teostamise privileeg oli stuudios siiani kuulunud Raamatule. Pealegi kardeti Paistiku karikaturistikäkirja ja stsenaariumi arvesse võttes, et filmist „Pühapäev” tuleb vaid Zagrebi koolkonda kuuluva Dušan Vukotiči (1927–1998) joonisfilm „Surrogaat” (1961) lame koopias.¹⁶⁵ Samas oli stuudio pakkunud kahes Raamatu filmis „Kilplased” (1974) ja „Rüblük” (1975) tüübikunstnikuks olnud Pärnale režissöörikohta tingimusel, et ta teeb enne veel ühe kunstnikutöö.¹⁶⁶

Võib arvata, et sellise kombinatsiooni tegi esmajoones võimalikuks Keskküla lahkumine. Pärast „Jänese” valmimist 1976. aastal loobus Keskküla joonisfilmidest ja stuudiol jäi seega üle üks režissöörikoht. Seda pakuti Pärnale, kes jättiski taimeökoloogi elukutse sinnapaika ja tuli „Tallinnfilmi” palgale. Kuigi Pärnal puudus ametlik filmi- ja/või kunstiharidus, oli tal kahe animafilmi kunstnikuna ja ühe stsenaariumi kaasautorina selleks ajaks siiski filmitegemisest teatud ettekujutus.¹⁶⁷ Kahtlemata oli ta ka innukas ja pälvunud pealegi 1974. aastal Skopje ülemaailmse karikatuurinäituse *grand prix*’ ja lisaks veel mitu auhinda.¹⁶⁸ Ka Paistik oli Pärna üle õnnelik, sest tahtis „Pühapäevas” kasutada tema loodud tüpaaži „Sirbis ja Vasaras” ilmunud karikatuuriseeriast.¹⁶⁹

Koos Pärnaga tuli „Pühapäeva” juurde kunstnik-koloristiks Kaarel Kurismaa, kes tegeles neil aastail aktiivselt kineetilise skulptuuriga, selgelt popiesteetikat kandvate puidust või plastmassist häälitsevate-liikuvate objektidega.¹⁷⁰ Samas ametis oli ta ka filmide „Kilplased” ja „Rüblük” juures, koloreerides Pärna mustvalgeid joonistusi.¹⁷¹ Kurismaa kerkis esile samamoodi nagu Jüri Okas kümnendi keskel, tänu 1975. aasta

161 Joonisfilm „Pühapäev” põhidokumentatsioon, lk 60.

162 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 88.

163 S. Teinema, Vastab Avo Paistik, lk 5.

164 ...milleks Paistiku varasemad lavastajatööd „Värvipliatsid” (1973), „Täheke” (1974), „Pisiasi” (1975) ja „Lask” (1976) ka kvalifitseeruvad, v.a ehk vaid kaks viimatinimetatud Zagrebi koolkonna stiilis karikatuurset filmilugu.

165 Vestlus Silvia Kiigega 4. III 2003. Märkmed autori valduses.

166 Vestlus Priit Pärnaga 29. IV 2003. Märkmed autori valduses.

167 Kunstnikutööd filmidele „Kilplased” ja „Rüblük” ning koos Heino Parsi ja Silvia Kiigega kaastsenarist Parsi nukufilmile „Muinasjutt Tema Majasteedist” (1974).

168 Vt PPE. Priit Pärna entsüklopeedia. – Pärnograafia. Priit Pärna joonistusi 1964–2006. Koost T. Kall. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2006, lk 348.

169 S. Kiik, Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga II. [Intervjuu.] – TMK 2006, nr 5, lk 106.

170 „Nendes töodes on tunda hilist popkunsti esteetikat – erksavärvilised emailitud pinnad, kujundid massikultuurist, vihjed 1960. aastate tööstusdisainile.” (S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 180.)

171 Kuigi Kurismaa looming liigendub lähikunstiajaloo n-ö avangardistliku mitteameetliku kunsti poolele, ei rakenda ta nimetatud joonisfilmides oma kujundikeelt kuigi tajutavalt, mistõttu on põhjendatud tema tööosaluse napi äramärgimisega piirdumine. Ta on olnud tegev ka nukufilmide „Vahva rätsep” (1982), „Trammivasikas” (1983), „Võidusõit” (1984) režissöörina.

legendaarsele rühmanäitusele „Harku ’75”. Ühe osaleja Leonhard Lapini järgi jagu-
nesid eksperimenteerivamat lähenemist demonstreerivad tööd kahte põhisuunda:
pop art (Villu Järmut, Kaarel Kurismaa, Toomas Kall jt) ja enamasti kontseptualist-
liku lähtekohaga geomeetriline abstraksionism (Raul Meel, Leonhard ja Sirje Lapin,
Jüri Okas jt).¹⁷² Kui juba Pärna hea kolleeg, karikaturist Toomas Kall (s 1947) esines siin
võrdsena teiste seas „popilikuna”, siis kas ei võiks popi esteetika võtmes käsitleda ka
Pärna tolleaegseid karikatuure-animatsioone?

Esiteks on „Pühapäeva” kujundus puhtvisuaalselt küllaltki popilik¹⁷³, kuigi Pärn
polnud ennekõike karikaturistina ja idabloki karikatuurist lähtuvana¹⁷⁴ lääne kunsti
viimastest moeröögatustest otseselt huvitatud. Pigem võiks eeldada, et „Pühapäeva”
kujunduse „popkunstipärasuse” tingis filmi kapitalismiteemaatika, mis andis ajendi ja
võimaluse kõike läänepärast piiramatult eksponeerida.¹⁷⁵ Popkunsti esteetika mõjuväl-
jas Pärn kahtlemata oli, ja üsna tugevalt – karikaturistina oli ta ikkagi oma ajastu lap-
sena kaasaja kultuuri peegelpildiks ja nii ilmub üks biitlite kollase allvaeva ikooniline
kujutis hetkeks kaadrisse ka „Pühapäevale” samal aastal järgnenud lavastajadebüüdis
„Kas maakera on ümmargune?”. Samuti on ajakirjas „Pikker” või nädalalehes „Sirp
ja Vasar” 1970. aastatel ilmunud Pärna karikatuurid tunduvalt natuurilähedasemad ja
skemaatilisemad võrreldes järgnenud kümnendil tema pildimaailmas domineerima
hakanud n-ö karvase ja rämeda, deformeeritud stiiliga.¹⁷⁶

Teine huvitat aspekt linatöese „Pühapäev” juures on selle filmi küllaltki kahtlane
ideoloogiline kuulekus. Oli see süžee tasandil kapitalismi kriitika või hoopis ihalus?
Teema iseenesest oli vormistatud ajastuomaselt konjunktuures sõnastuses – kapi-
talistliku tarbimisühiskonna kriitikana. „Tallinnfilm” toimetuskolleegium märkis
enne stsenaariumi Moskvasse kinnitamiseks lähetamist tunnustavalt, et „autor tõs-
tatab küsimuse inimese ja tehnika vaheliste suhete arengutendentsidest kaasaegses
kapitalistlikus ühiskonnas”.¹⁷⁷ „Selles tehnokraadi unenäos näidatakse masina ohvriks
muutunud inimest,” selgitas Sergei Assenin filmi mõtet mõned aastad hiljem.¹⁷⁸ Ja
tegelikult kinnistas Assenin avalikus kirjasõnas poliitiliselt korrektse teosetõlgendu-

172 L. Lapin, Avangard, lk 205, 207.

173 Näiteks reklaamilikud fotokollaazid peategelase linnasõidustseenis, fantastiliste masinate disain, peategelase pool-
realistlik-pooltinglik selgemahuline kuju jne.

174 „Otsesed mõjud tulevad kõne alla ajal, mil hakkasin tõsiselt karikatuuriga tegelema. Karikaturistid, kelle stiil ja mõt-
telaad mind kõige rohkem mõjutasid, pärinesid põhiliselt Tšehhist ja Poolast. Kui nimesid nimetada – vaevalt need nüüd
kellelegi midagi ütlevad – Born, Barták, Zábranský, Rencín... Poolast jõudsid siia ka nende graafikaajakirjad ning teadsin
päris hästi, mis neil seal toimub. Veidi hiljem lisanudsid karikaturistid-graafikud-illustraatorid Lääne-Euroopast, neist
mulle olulisim Roland Topor.” (Priit Pärn. Kataloog. Koost E. Komissarov. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2007, lk 6.)

175 Peamiselt just sel põhjusel ei saa pidada Pärna esimesi kunstnikutöid joonisfilmidele „Kilplased” ja „Rüblük”
sellisteks, mis laseksid ennast retrospektiivselt „popkunstiks” sildistada, sest tegu on ennekõike karikatuurimaailma
esteetikaga. Tõsi, näiteks esimese puhul olukord muutub veidi, kui vaatleme filmist ülejäänud (või ebafilmlikuna välja
praagitud) materjalide toel sündinud koomiksiraamatut „Kilplased” (Tallinn: Kunst, 1977) – paljugi sealsest visuaaliast
kannab hulga otsesemalt popi esteetika pitserit.

176 Samuti on Pärn tarmukalt kasutanud üht popkunsti relvaarsenali kuuluvat põhitrikki – trükireklaamidest kokku
pandud fotokollaazid. Nii filmis „Kas maakera on ümmargune?” kui ka samanimelises „Tallinnfilm” animafilmi sarjas
ilmunud pildivihikus (Tallinn: Perioodika, 1980) ning samuti koomiksiraamatus „Tagurpidi” (Tallinn: Kunst, 1980)
etendas fotokollaaz alatihti massidele arusaadavat igapäevatasandit, millega kõik kokku puutusid, olgu siis toidureklaa-
made või argipäevast väljakistud välismaa filmitähtede reklaamfotode näol. Trükireklaame lõigub Pärn ka veidi hilisemas
filmis „Kolmnurk” (1982).

177 Joonisfilmi „Pühapäev” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1631, lk 23.

178 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 86–87.

se juba filmi valmimisaastal: „Olemuselt on see [„Pühapäev”] terav ja vihane pamflett tänapäeva kapitalistliku tarbimisühiskonna ideoloogide kiidetud ideaali pihta.”¹⁷⁹

Filmi tegevus toimub ühe puhkepäeva jooksul¹⁸⁰ ja narratiivina on see iseenesest ajatuna mõjuv (ulme)lugu inimese võõrandumisest tarbimisühiskonnas. Kummatigi võib arvata, et olukorras, kus tavaelus kohati ka elementaarsemate tarbekaupade järele puudust tunti, kukkus selline „tarbimisühiskonna kriitika” retseptiooni tasandil hoopis vastupidiselt välja.¹⁸¹ Peategelane vaatab televiisorist vesterni- ja striiptiisistseene (mõeldamatud žanrid nõukogude televisioonis), keskne loodusstseen tundub lausa otsetuletusena läanelikku vabadust sümboliseerinud „Kollasest allveelaevast”, mille vaatamiseks terve Tallinn paari aasta eest kinopiletisabades seisis jne.

Efekti võimendas veelgi ansambli „Pink Floyd” ülipopulaarselt LP-lt „The Dark Side of the Moon” (1973) laenatud filmimuusika. Briti progeroki ühe lipulaeva muusika sattus linateosesse, võiks öelda, tööõnnetuse tagajärjel: filmi helioperaator oli „Pink Floydi” muusika kasutamist soovitanud seejärel, kui režissöör keeldus helilooja kirjutatud heliriba kasutamast, ent film oli siiski tarvis kiirelt lõpetada.¹⁸² Et NSVL ei olnud rahvusvahelist autoriõiguste konventsiooni omaks võtnud, ei näinud filmi autorid säärasest autoriseerimata „sämplimisest” ka mingisuguseid probleeme.¹⁸³ Kokkuvõttes pakkus identne algus- ja lõpustseen magavast peategelasest tõlgendusvõimaluse, et kogu kapitalistlikust visuaalsest tulevargist hoopis unistati kõleda paneelmaja nelja halli seina¹⁸⁴ vahel.

Valmis filmi pealkiri vahetati Goskinos venekeelse dubleeringu tarvis „Tehnokraadi unenäo” (*Сон технократа*)¹⁸⁵ vastu, mis hulga ühemõttelisemalt Lääne suunas näpu viibutas ega omanud nädalalõpu-unelemisele viitavaid konnotatsioone. See oli olnud stuudio tollase peatoimetaja Enn Rekkori päästev idee, sest originaalpealkirjaga ei lasknud Goskino „Pühapäeva” üleliidulise ekraani tarbeks dublaazi ja filmi ähvardas riitulile jäämine.¹⁸⁶ „Tallinnfilm” kunstinõukogu oli andnud teosele küll väga hea hinnangu, ent Goskinos olevat pärast esimest läbivaatust Paistikule koguni öeldud,

179 S. Assenin, Pürgimine mitmekesisuse poole: Eesti multifilm 20-aastane. – Sirp ja Vasar 25. XI 1977, lk 7.

180 Kitsa, justkui kinniõmmeldud suuga tegelane (figureerib nii mõnelgi Pärna 1970. aastate lõpu karikatuuril) ärkab kuubikujulises, klaustrofoobilises suletud ruumis. Seejärel pesevad erinevad masinad tema hambaid, ajavad habet, vannitavad, söödavad talle rikkaliku hommikueine ja riietavad. Tegelane istub mugavasse tugitooli, et jälgida suuri telekraane, millelt voogab mitkendlikke ingliskeelseid reklaamlauseid, filmikatkendeid jmt. Tugitooli moondub kihutavaks autoks, mis viib peategelase fantastilisse loodusesse. Justkui suvitav peakarakter on õnnelik, puhkav, unelev – kusagilt jalutab kaadrissse bikiniides naine. Loodusstseeni lõpus mahalöödud kärbsest järele jäänud hammasrattad toovad tegelase tagasi „reaalsusse”, kihutavasse autosse – selgub, et kõik eelnev oli vaid illusioon. Kogu jõundud, heidab ta magama, näol muutumatult mittemidaagiütleval ilmel.

181 Näib usutav, et *homo soveticus*’t ümbritseva standardiseeritud tegelikkuse keskel mõjus film paratamatult välismaa importkauba (kuigi osalt väljamõeldud futuristlike jubinate) presenteerimisenä, „virtuaalse Lääne” ülistamisena.

182 Arhiivandmed sedastavad, et helilooja Tarmo Lepiku esitatud 9,5 minutit muusika, kus oli kasutatud väljavõtteid ka Beethoveni „Kuupaistesonaadist”, „on tehtud halvasti ega vasta nõuetele” (Joonisfilmi „Pühapäev” põhidokumentatsioon, lk 33, 36). Paistik oli andnud filmile kindla rütmi, kus kõige väiksem rütmi osa oli kuus kaadrit ja et kaadris oli 24 sekundit (S. Teinemaa, Vastab Avo Paistik, lk 9.), siis klappisid sellega ideaalselt Toivo Elme soovitatud helilõigud plaadi B-poole avaloost „Money” ning naisvokaali sisaldavad lõigud A-poole lõpuloost „The Great Gig in the Sky”.

183 Muide, „Pink Floyd” LP kaanekujundusesse figureerivat värvispektri motiivi parafraaseeris avalikult ka „Pühapäeva” reklaamplakat.

184 Mustamäe paneelamurajoon oli sel ajal Pärna kodukoht.

185 Joonisfilmi „Pühapäev” põhidokumentatsioon, lk 55.

186 S. Kiik, Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga III. [Intervjuu.] – TMK 2006, nr 6, lk 90.

et Nõukogude Liidus sääraseid probleeme ei ole ja „Pühapäeva” vastu ei võeta.¹⁸⁷ Ka festivaliauhindu saadi vaid Idablokist, Läänest mitte.¹⁸⁸

Tõsi, 1976. aasta režiistsenaariumist oldi lähtunud küllaltki valikuliselt – mainitud dokument on valminud filmi võrdluseks võttes vormistatud hoopis võimutruumas keeleregistris¹⁸⁹, osa n-ö kapitalismikriitilisi stseene on filmist üldse välja jäänud¹⁹⁰. Siit nähtub tõsiasia, kui animatsioonipraktikas oli levinud arusaam, et ametlikud dokumendid ei pea tingimata olema vastavuses filmitegijate tegelike kavatsustega, mida Goskino ametnike eest otsustati pigem varjata.¹⁹¹

„Tolmuimeja”

1978. aastal valminud „Tolmuimeja” režissöör oli Avo Paistik, kuigi see oleks pidanud olema hoopiski Ando Keskküla kolmas režissööritöö. Joonisfilmi „Jänes” ette valmistades tellis Keskküla Eno Rault tema lastejutu „Hirmuäratav tolmuimeja” ainelise idee-kavandi¹⁹² – õpetliku loo rahaahnusest ehk sellest, kuidas kopika sisse imenud agregaat ka kõike muud ümbritsevat aplalt „koristama” hakkab, kuni selle toitejuhe seinastepslist välja tuleb. Kuigi filmikavand põhines kirjaniku auhinnatud muinasjutul, lükkas Goskino stsenaariumi tagasi, nõudes süžeesse küllaltki kardinaalsete muudatuste sisseviimist. Seepeale valmis kirjanikul võrreldes esialgse variandiga 1976. aasta varakevadeks täiesti uus stsenaarium, ent Keskküla loobus sellest.¹⁹³ Asenduslavastajaks määratigi Paistik, kes oli Raamatu järel režissööristaažilt n-ö teine mees majas.

Stsenaarium pendeldas „Tallinnfilmi” ja Goskino vahet veel 1977. aasta keskpaigani, sest mitmekordsetest ümbertegemistest hoolimata ei peetud Moskvast jutustuse üha hägustuvat moraali mudilastele piisavalt arusaadavaks ja soovitati teksti kärpida.¹⁹⁴ Kirjanikuga sõlmiti leping „Rumal tolmuimeja” peale, mille pealkiri teiseses vahepeal kujule „Ahne tolmuimeja” jne.¹⁹⁵ Nii põhineski filmi lõplik narratiiv üsna nülitud ja pretensioonitult lookesel: majja tuuakse uus tolmuimeja, mis isepäi tegutsema hakates

187 S. Kiik, Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga III, lk 90.

188 „Pühapäev” sai auhinnad Lvovist ning Jerevanis, katsed filmi Läände toimetada aga ebaõnnestusid, vrd: C. J. Robinson, *Between Genius & Utter Illiteracy*, lk 122; S. Kiik, Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga III, lk 90, 97.

189 „Sigaretist ilmuvad suitsupahvakad muunduvad narkootikumide nimetusteks. Viimane nimetus – LSD – muundub jalgu loopivateks görlideks, kes kaovad üksteisesse, kuni ekraanile jääb üksainus görl. See hakkab lahti riietuma, kuid muundub samas morfirmisüstlaks, mille sisu tühjeneb käsivarde. Käsi tõstab koldi, mis tulistab otse ekraani. Ekraanil tulesähvatus, suitsupülv, sellest ilmub jällegi firma nimetus – KEY&CO. Üha kiirenevas tempos kordub kõik eelnev, kusjuures KEY&CO asemel figureerib teleekraanil sõna MONEY”. (Joonisfilmi „Pühapäev” põhidokumentatsioon, lk 48–49.)

190 „Sama suurlinna plaan, mis oli filmi alguses. Kõige kõrgema pilvelõhkuja katusel kiri – KEY&CO. Kestab võtme keeramise heli. Selle taustal muundub firma nimetus linna kohal kõrguvaks dollarimärgiks. Suur plaan – läbi pilvelõhkujate rägestiku vilkuv dollarimärk. Helitaustaks võtme keeramine.” (Joonisfilmi „Pühapäev” toimik, lk 16–17.)

191 Samasuguse ambivalentisusega nagu filmis „Pühapäev” paistsid silma ka Pärna eelmised kunstnikutööd, mis nihestasid stsenaariumis fikseeritud moraali puhtalt visuaalsete tüübilahenduste abil. „Kilplased” oli oma algsüžeealt lihtsalt kollektiivset tõplust pilav anekdootlik jutuke ja „Rüblük” koolikasvandikele mõeldud film sellest, kuidas ei ole ilus üle muru käia. Ometigi jääb „Rüblük” kasvatustlik paatos tugevalt nihestatuks, sest filmis puudub autoriteet, kellele Pärna jonnistatud poiss-põrsas saaks piiltlikult öeldes alt üles vaadata. „Kilplastele” andsid aga tema kujundatud grotesksed ja iidoolitlikud tüübid lausa hirmutava tooni, justkui küsides üleliiduliselt vaatajalt – kas tunned ära oma kodumaa?

192 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik. – ERA, f R-1707, n 1, s 1701, lk 6.

193 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik, lk 43.

194 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik, lk 82.

195 Joonisfilmi „Tolmuimeja” põhidokumentatsioon. – ERA, f R-1707, n 1, s 1702, lk 49, 51.

aina paisub, kuni lõpuks peategelasest tüdruk selle välja lülitab ja ta kõik asjad kenasti tagastab.

Laialivalgub mõistulugu sellest, mis juhtub siis, kui tehnika inimese üle võimust võtab, polnud taas filmitegijatele eriti oluliseks lähtepunktiks, kes keskendusid selle asemel vormile. Peakunstnik Tammik võttis „Tolmuimeja” kujunduse aluseks foto ja super- ehk hüperrealismi,¹⁹⁶ justkui Keskküla lavastajatöö „Jänes” probleemistiku jätkuks. Võttes arvesse joonisfilmispetsiifikat, et kujundit tuleb animeerimiseks võimalikult palju lihtsustada ja skematiseerida, kukkus aga tulemus välja pigem popkunsti manifestatsioonina.¹⁹⁷

Filmi peategelane, Poiss, konstrueeriti Tammiku nooremast vennast tehtud fotode põhjal ja filmi lõpukaadrites esinev maja oli niisamuti realselt olemas.¹⁹⁸ Fotost lähtumine tingis seega muudatuse peategelaskuju soos: kirjandusliku stsenaariumi tüdrukutirts moondus poisslapseks. Tammiku tuntud maalilt „Heda „Homnikusööök põldmurakapirukaga” ja Meris” (1976) tuttava Merise (reaalne) passifoto vilksatab koos Tammiku ja Paistiku omadega ka animafilmi (fiktionaalse) tegevuspaiga interjööris. Samasuguses võtmes oli Tammik kasutanud sugulaste-sõprade-tuttavate fotosid ka ühes oma varasemas lasteraamatu kujundustöös.¹⁹⁹ Loomulikult ei puudunud „Tolmuimeja” kujundusest ka punaseruuduline laudlina, mis filmis kardinaid etendas, ja üle ekraani vilksatav täpiline kruus kui kunstnikule tüüpilised autotsitaadid.

Filmi lõpus ilmub aga ekraanile 1975. aastal projekteeritud ja „Tolmuimejaga” samal aastal valminud neofunktsionalistlik suvila Murastes Harjumaal. Selle autor oli SOUP-i seltskonnaga tihedalt seotud arhitekt Vilen Künnapu (s 1948).²⁰⁰ Lõputseenis on kasutatud ehitise tuntuimat vaadet, mis ehtis 1981. aastal ka üleliiduliselt venekeelses paralleeltiraazis levinud kodukujundusajakirja „Kunst ja Kodu” esikaant.²⁰¹ Niisuguse *homage*'iga anti filmi narratiivile isegi teatud lisamõõde: „üंबरkasvatatud” tolmuimeja mitte ainult ei andnud kõiki asju tagasi, vaid asendas allaneelatud laguneva vana hoone uue ja paremaga.

Filmi muusika kirjutas Tõnu Aare (s 1953), tol ajal vabariigi ühe popima bändi „Apelsin” liider. Samas polnud lõpptulemuses palju sellist, mis pehmandanuks filmi varjamatut agressiivsust. Isegi „Tallinnfilmi” toimetuskolleegiumis ei usutud enam, et „Tolmuimeja” läheks Goskinos lastefilmina läbi. „Oli mudilastele adresseeritud, kuid töö käigus muutunud. See on autori õigus,”²⁰² loeme koosolekuprotokollist osakonna peatoimetaja Silvia Kiige õigustusi. Seepärast loodeti Moskvas mängida veidi

196 S. Teinema, Vastab Avo Paistik, lk 10.

197 Näiteks Chris J. Robinson tõmbab vormiparalleele „Tolmuimeja” ja Roy Lichtensteini vahel, vt C. J. Robinson, *Between Genius & Utter Illiteracy*, lk 123.

198 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik, lk 85.

199 Vestlus R. Tammikuga 18. VII 2007. Märkmed autori valduses.

200 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 172.

201 Viimast toimetab Andres Tolts, samuti SOUP-i seltskonnast pärit kujundaja ja maalikunstnik, kes tihtilugu sokutas ajakirjalehekülgedele ea- ehk võitluskaaslaste teoste reprod. Tegelikult märkis kriitika juba eespool käsitletud Keskküla esimese lavastajatöö „Lugu jänesepojast” kohta ettevaatlikult, et „filmi võib vaadelda teatud ruumikujunduslike põhimõtete reklaamina” (vt J. Olep, *Film jänesepojast*). Ilmselt oldi seega kümnendi lõpuks teatud seltskonna teineteise teoste tsiteerimise kombega juba ka harjutud ja joonisfilmid polnud siinkohal mingiks erandiks. Samas võiks spekuleerida, kas ei tubevnenud Tammiku kui maalikunstniku „viiteaparatuur” just tänu filmikunstniku töökogemusele (rääkimata mahulisest puhtmanuaalsest praktikast nii Keskküla kui Raamatu filmide juures). Tehti ju kõnealustes joonisfilmideski samamoodi enamasti vaid kunstnike endi „siseringile” mõistetavaid nalju. ENSV näitusellu toob ta kunstiajaloo-sitaadid igal juhul siis, kui kohalikes joonisfilmides on sama vagu aetud juba mitu aastat.

202 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik, lk 85.



1.

„Lennus” (1973, rež Rein Raamat, kunstnik Avo Paistik, foonikunstnik Aili Vint, 9'06”) kasutusel olnud guašspannood ja fotofragment Ando Keskküla diplomitööst (1973).
Gouache paintings used in *Flight* (1973, dir. Rein Raamat, artist Avo Paistik, background artist Aili Vint, 9'06”) and photo fragment of Ando Keskküla’s diploma work (1973).





2. „Värvilind” (1974, rež Rein Raamat, kunstnik Leonhard Lapin, foonikunstnik Sirje Lapin, 8'41").
Colour-Bird (1974, dir. Rein Raamat, artist Leonhard Lapin, background artist Sirje Lapin, 8'41").





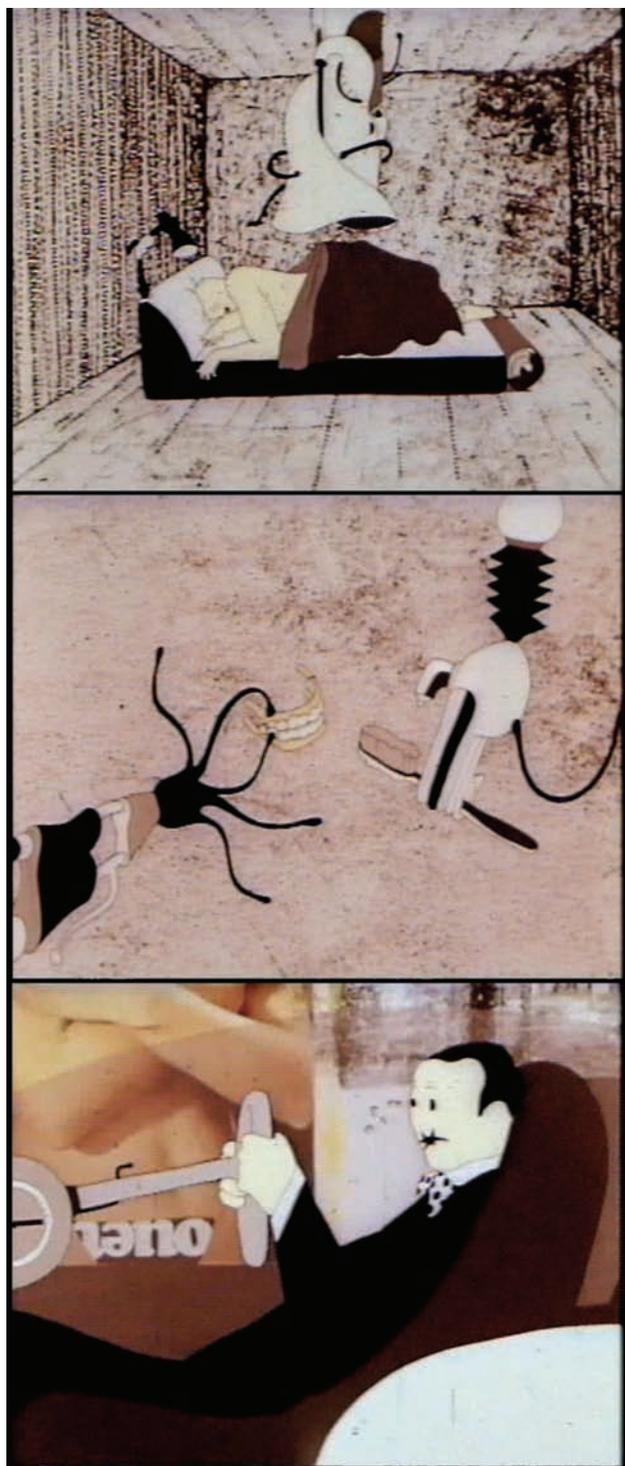
3-

„Lugu jänesepojast” (1975, rež Ando Keskküla, kunstnik Rein Tammik, 8'21”).
The Story of Little Rabbit (1975, dir. Ando Keskküla, artist Rein Tammik, 8'21”).



4.

„Jänes” (1976, rež Ando Keskküla, kunstnik Rein Tammik, 9'44”).
The Rabbit (1976, dir. Ando Keskküla, artist Rein Tammik, 9'44”).



5. „Pühapäev” (1977, rež Avo Paistik, kunstnik Priit Pärn, värvikunstnik Kaarel Kurismaa, 9'56").
Sunday (1977, dir. Avo Paistik, artist Priit Pärn, background artist Kaarel Kurismaa, 9'56").



6.

„Tolmuimeja” (1978, rež Avo Paistik, kunstnik Rein Tammik, 9’41”).
Vacuum Cleaner (1978, dir. Avo Paistik, artist Rein Tammik, 9’41”).



7. "...ja teeb trikke" (1979, rež Priit Pärn, kunstnik Priit Pärn, 9'55").
...And Plays Tricks (1979, dir. Priit Pärn, artist Priit Pärn, 9'55").

eakama sihtgrupi peale, s.t näidata „Tolmuimejat” igasugusele auditooriumile, mitte ainult lastele – sest Tallinnas peeti filmi siiski kunstilises mõttes õnnestunuks ja taotleti sellele esimest kategooriat.²⁰³

Suure üllatusena põrus Goskino läbivaatusel teos aga täielikult ja „Tolmuimejat” ei võetud üleliidulisele ekraanile – ning sama lakooniliselt ühelauseline on vastav Goskino käskkirj 1978. aastast.²⁰⁴ Ka filmigrupp jäi lisatasudest ilma.²⁰⁵ Aasta varem oli Goskinos sama saatus tabanud Pärna esimest autorifilmi „Kas maakera on ümmargune?”, mida sai näidata vaid ENSV piires, ent mitte mujal Nõukogude Liidus, rääkimata välismaale saatmisest. Moskvas heideti ette teose liigset pessimistlikkust, mida aga kindlasti ei loetud välja filmi süütult filosoofilisest probleemiasetusest – kas teekonda alustav maailmarändur jõuab lõpuks ikkagi tagasi samasse kohta, kust ta oma teekonda alustas? –, vaid pigem Pärna „koleduse esteetikal” põhinevast karikaturistikäekirjast.²⁰⁶ Vene animafilmi korüfee Fjodor Hitruki jaoks oli see „liikuv graafika, mitte joonisfilm”, ja see ei olnud kompliment.²⁰⁷

„Tolmuimeja” taunimise peapõhjused on tagantjärele sama raske markeerida. Oli see tõesti seotud esteetikaga (loe: kunstnikutööga) või hoopis poliitikaga? Et Paistiku varasema filmi „Pisiasi” autot lammutava tegelase punast värvi mutrivõti tekitas Goskinos täiesti provotseerimatu pahanduse,²⁰⁸ võis suure, hirmuäratava ja kõike-neelava tolmuimeja punasel värvil kindlasti olla tugev poliitiline konnotatsioon, vähemalt tegijapositioni tarkuses. Siiski on tõenäolisem, et Goskino jaoks seisnes peamine probleem selles, et stuudiolt oodati ametlike paberite tasandil lõbusat lastefilmi, aga saadi hoopis midagi muud.

Popilik-hüperrealistlik „kalk” filmikujundus tekitas lastefilmi žanris vaid kummastust ja hirmu. Samas polnud päriselt tegemist nn kunstilise festivalifilmiga, sest: „Täiskasvanud vaatajat ei rahulda aga liiga sirgjooneline teemaarendus, mis on õigusstatud noorele auditooriumile määratud filmis, ja kunstniku väga ilmekas ning sugesttiivne lahendus kaotab oma väärtusest palju.”²⁰⁹ Pärast „Tolmuimejat” popipõhine vormiloogika siinsetes joonisfilmides peaaegu et katkeb ning selles mõttes oli kriitikutõdemus prohvetlik: „See disainerlik laad, millega algas eesti joonisfilmi ajalugu („Imelind”), tundub ennast ammenendunud olevat, kajastades pigem kuuekümnendate aastate maailmatunnetust; selles sisalduv tehnilislik mõttesuund on ehk liiga kalk ja agressiivne, et rahuldada seitsmekümnendate aastate inimest.”²¹⁰

Tõsi, Aili Vint ja Leonhard ning Sirje Lapin vaid sähvatasid selles valdkonnas ja Kesküla oli pärast kaht filmi loobunud liigse bürokraatia tõttu.²¹¹ Vaid Tammik jäi joonisfilmide juurde kauemaks, tegutsedes pärast „Tolmuimejat” ka juba iseseisva režissöörina: valmisid vormiliselt küllaltki sarnased „Poiss ja liblikas” (1979) ja „Nike kutse” (1980), mõlemad režissööri enda kunstnikutööga. Kummatigi kordasid need

203 S. Teinemaa, Vastab Avo Paistik, lk 10.

204 Joonisfilmi „Tolmuimeja” toimik, lk 89.

205 S. Kiik, Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga III, lk 92.

206 Vestlus S. Kiigega 4. III 2003.

207 J. Ruus, Uuendaja Pärn. – TMK 1992, nr 7, lk 38.

208 S. Teinemaa, Vastab Avo Paistik, lk 9.

209 L. Gens, Kunstnik ja multifilm.

210 L. Gens, Kunstnik ja multifilm.

211 Vestlus A. Keskülaga 31. III 2003.

lahjendatult Raamatu 1976. aasta filmi „Kütt” ja selle omalaadse järje „Antennid jääs” (1977) lauskonservatiivset ja fotopõhist maalilis-realistlikku rõhuasetust, lisamata midagi uut.

„... ja teeb trikke”

Tundub, et kuni filmide „Kas maakera on ümmargune?” ja „Tolmuimeja” suhteliselt sünkroonse tagasilükkamiseni oldi „Tallinnfilmis” arvamusel, et niivõrd halba (loe: ebasojuzmultfilmilikku) joonisfilmi ei ole võimalik teha, mida Goskinos vastu ei võetaks ja mida üleliidulisele ekraanile ei lastaks. Et stuudio ei soovinud kaotada üleliidulise tiraaži rahasid, üritati edaspidi konflikte Goskinoga vältida ja neid senisest agaramaltki juba eos elimineerida.²¹²

Seega sattus oma esimese režissöör tööga joonisfilmiosakonnas enneolematu pretsendi loonud Pärn stuudios automaatselt probleemsesse nimekirja. Tema stsenaariumiettepanekud tulid ringiga autorile tagasi soovitusena seda või teist parandada ja muuta. Ometigi oli talle usaldatud „Tallinnfilmis” tootmisplaanis teinegi autorifilm, mis osutus iroonilisel kombel mõneks ajaks üheks auhinnatumaks eesti joonisfilmiks üldse. 1981. aastal, kui Pärna teine režissöör töö „...ja teeb trikke” (1979) Varna animafilmide festivalil Bulgaarias pälvis parima lastefilmi preemia, oli preemiate-diplomite koguskoor nii ENSV kui NSVL piires ulatunud juba seitsmeni.²¹³ Žanriliselt on tegemist lastefilmiga, mis räägib karukesest, kes kangesti teistele loomadele esineda tahab, nende tähelepanu töödelt-toimetamistelt „trikitamisega” kõrvale juhtides.

„...ja teeb trikke” on vormiliselt täiesti ühemõtteliselt „Kollase allveelaeva” sõiduvees teostatud linateos: popiesteetikast tuletatud kujundusliku lahendusega, jaburate loomatüpaazidega ja värvikirev, kandes samas äratuntavalt Pärna idiosünkraatiliselt käekirja, mis ei lase rääkida otsesest eeskuju kopeerimisest. Pärn on eri aegadel korduvalt kinnitanud, et „...ja teeb trikke” tegemise põhiajend oli erinevate kujutisega metamorfoosidega katsetamine²¹⁴ ja kui tegemist polnuks Nõukogude Liidust pärit autori, vaid „vaba Lääne” animalavastajaga, tekkinuks paratamatult paralleelid 1960. aastate lõpu psühheedeelise kunsti ja muu hipiajastu populaarkultuuriga. Filmi algne pealkirigi pidi olema „Muundumised”, üleliidulisele ekraanile läks teos aga nime all „Roheline karupoeg” (*Зеленый медвежонок*).²¹⁵

Kuna Pärn ehitas filmi süžeed üles karkassina kujundimetamorfoosidele ja „liikuvatele karikatuuridele”, siis tekkisid probleemid Goskinoga loomulikult stsenaariumi tasandil, millelt eeldati vähemalt mingitki kasvatuslikku moraali. Erandkorras lubas vabariiklik kinokomitee stuudiol sõlmida koguni eraldi lepingu „mitteplaanitud

212 Olen „Tallinnfilmis” ja Goskino vahelisi võimusuhteid üritanud pikemalt analüüsida siin: A. Trossek, When Did It Get Political? Soviet Film Bureaucracy and Estonian Hand-Drawn Animation. – Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, VII. Eds. E. Närpea, A. Trossek. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2008, lk 29–44.

213 Vt PPE. Priit Pärna entsüklopeedia, lk 343.

214 Vt nt J. Lõhmus, Porgandid Ottawas ja öös. [Intervjuu Priit Pärnaga.] – Postimees: Kultuur 2. X 1998, lk 10–11.

215 Joonisfilmi „... ja teeb trikke” põhidokumentatsioon. – ERA, f R-1707, n 1, s 1803, lk 7.

konsultandi kaasamiseks”.²¹⁶ Samuti oli „...ja teeb trikke” üks neist joonisfilmidest, millele on hilisemas tööfaasis diktoritekst peale loetud: „Toimetuskolleegium lubab lavastusprojekti töösse, aga kuna režissööri otsingud filmi finaali viimistlemisel rahuldavat tulemust ei andnud, varustada pildirida autoripoolse tekstiga.”²¹⁷

Pärn on kinnitanud, et suuremalt jaolt oli tal konkreetsem tööplaan siiski kogu aeg olemas, ja see tundub ka usutav, sest vaevalt viitsis autor iga „kõrgemalt poolt” saabunud parandusettepaneku peale stsenaariumi tõsimeelselt ümber töötada. Paljusi oli filmiprojekti sõnaline lähtematerjal ilmselgelt suunatud pigem bürokraatia rahuldamisele.²¹⁸ Nii saatis ka „Tallinnfilmi” kunstinõukogu „...ja teeb trikke” Moskvasse järgmiste sojuzmultfilmilikust kantseleidist tulvil sõnadega: „Tuntud karikaturist vabariigis, keda on tunnustatud ka üleliiduliselt, pöördub esmakordselt väikese vaataja poole. Autor räägib väga ... huvitavalt lastele sellest, et isegi kõige parem idee võib päädida ebaõnnega, kui ignoreerida lihtsat tõde – töö jaoks olgu aeg, lõbuks aga vaid tunnike (*делу время, потехе час*).”²¹⁹ Filmile määrati esimene tasustuskategooria ja n-ö kohaliku folkloori tasandil on see üks tuntumaid-armastatumaid Pärna autorifilme tänaseni.

*

Eesti lähikunstiajaloo käsitlusmodelite taustal esitas käesolev artikkel teesi, et 1970. aastate esimeses pooles suubus kohalikku joonisfilmitootmisse popkunsti-päraste motiivide näol siinse kunstikultuuri „mitteametlikust” (või mittesoovitavast) segmendist pärit vormiasteetika, mis kümnendi lõpuks poolkonfliktiselt, ent samas loomupäraselt ammendus (osalt põhjuseks popiasteetika „lahjendumine” ja sulandumine ka „kõrgesse” kunsti). Ühe viisaastaku jooksul valminud joonisfilmid, mida eelnevalt eraldi juhtumiuuringute tasemel analüüsi, kujutasid endast paradoksaalselt võib-olla puhtakujulisemaid popkunsti manifestatsioone tollaegses ENSV avalik-ametlikus kultuuriruumis üldse. Kuigi vaadeldavate filmide taustal on rohkem sovetlikku kinosüsteemi mehhaanikat ja vähem kohaliku kunsti reeglistikke, saab vaatenurga järkjärgulisel nihutamisel filmiajaloolt lähikunstiajalool nähtavaks siinse popanimatsiooni tõeline väärtus – need ilmnevad kui fragmendid sõjajärgsest läänelikust noortekultuurist, mis jõudis läbi imbuda ka teisele poole raudset eesriiet.

216 Joonisfilmi „... ja teeb trikke” toimik. – ERA, fR-1707, n 1, s 1802, lk 32.

217 Joonisfilmi „... ja teeb trikke” toimik, lk 55. Veel üks „Tallinnfilmi” kunstinõukogu protokoll 1979. aasta sügisest näitab, et filmi läbivaatusel tekib isegi kunstinõukogus endas seletava teksti n-ö pedagoogilisest vajalikkusest küsitavusi – kas on ikka vaja üle rääkida ekraanil toimuvat? –, ent elukogenud Enn Rekkor pareerib need kergelt: „Enne kui film satub pedagoogide kätte, satub ta NSVL Kinokomiteesse ja seal küsitakse, mida autor tahtis öelda ja miks on karu roheline.”

218 Näiteks puudub režiisistaariumist filmi ühe võtmestseeni kirjeldus, kus karu pilab suurt punast elevanti. Samuti kirjeldatakse seal ühe tegelasa siili, kes korjab oma koti sisse seeni, ent ekraanivariandis saadab siili toimetamisi hoopiski kotist kostev tühjade pudelite kolin. Ka on stsenaariumis vaid napilt juttu, et „karu muutub televiisoriks”, mis aga markeerib lõppversioonis stseeni, kus roheline karu n-ö liputab – tõmbab „mantlihõlmad” lahti ja moondub üheks omaaegseks standardteleviisoriks („Rekord”), mille ekraanilt paistab kogu nõukogude ajal Põhja-Eestis laialdaselt jälgitud Soome televisiooni (MTV) tunnusgraafika.

219 Joonisfilmi „... ja teeb trikke” toimik, lk 82.