

Enesekuvandeist ja maailmapildist Priit Pärna filmides „Kolmnurk” ja „Hotell E”*

MARI LAANISTE

Artikkel käsitleb kaht animafilmi Priit Pärna „raskete” filmide tsüklist, „Kolmnurka” (1982) ja „Hotell E-d” (1992). Esimene nimetatuist vaeb küllaltki kitsas perspektiivis, läbi postmodernistlikult iroonilise prisma nõukogulikke soorolle ja lähisuhteid. Teine kajastab raudse eesriide langemisega kaasnenud avaramat maailmavaatelist šokki ja identiteedikriisi. Käesolevaga püüan neid filme kõrvutades osutada sellele, mil moel peegelduvad linasteostes nende valmimise vahele jääva kümne aasta jooksul nii laiemas taustsüsteemis kui selle tulemusel ka kohalikus enesekuvandis ja maailmapildis toimunud ulatuslikud muutused.

Sissejuhatuseks

1960. aastatest peale Eesti kultuurimaastikul tegeva Priit Pärna loomingu enim tuntud osaks on kujunenud tema joonisfilmid. Määratlus „tema” tähendab antud kontekstis, et animatsioonitootmise kui tööprotsessi kollektiivsele iseloomule vaatamata on tegemist autorifilmi mõiste raamistikku mahtuvate teostega. Pärn on olnud nii nende lavastaja, käsikirja autor kui ka kunstiline kujundaja, omades seeläbi nõukogude taustsüsteemis toodetud filmide üle küllaltki ulatuslikku loomingulist kontrolli, mida välised kaalutlused, näiteks tulemuse turundatavus, mõjutasid võrdlemisi vähesel määral. Enamik Pärna animafilme on suunatud kunstitundlikule täiskasvanud vaatajale. Eeskätt „rasked” filmid (nagu Pärn neid ise nimetab¹), mille sekka kuulub siinkohal käsitletavate kõrval ka 1987. aastal valminud „Eine murul”², on lisaks kunstilisele vormistusele tähelepanuväärsed ühiskonna ajastuomaseid hoiakuid jäädvustava ja kommenteeriva tasandi poolest. Viimast võib kõnealustes animafilmides leida

* Artikli valmimist toetasid sihtfinantseeritav teadusteema „Mimeesi retoorilised alusmustrid ja eesti tekstikultuur” ja Eesti Teadusfondi grant nr ETF767.

1 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006, märkmed autori valduses.

2 „Eine murul” kohta vt lisaks: M. Laaniste, Eine murul. Ühe animafilmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd 15 (4), lk 77–97.

rohkemgi kui paljudes tollastes mängufilmides, kuna nõukogude animatsioonitootmise marginaalsevõitu valdkonnas üldisemalt, ning kunstiliselt eesrindlikuks peetud Joonisfilmi stuudio toodangu osas ehk eriti, rakendus tsentraliseeritud kinotootmisega kaasnenud ideoloogilise tsensuuri surve mõnevõrra nõrgemalt kui prioriteetsemaks hinnatud mängufilmitootmises.

Priit Pärnal on kalduvus „rääkida” lõovates kujundites ja eredates allegooriates ning tal on sageli, sealhulgas vaatlusalusel ajajärgul, õnnestunud kujukalt tabada mõndagi olulist ümbritseva ühiskonna ja ajastu vaimu kohta. Samuti on tema filmid tihti kihilised ning avatud mitmesugustele tõlgendusviisidele. Mõlemad antud artiklis vaadeldavad filmid kõnelevad muuhulgas eestlaste rahvuslikust enesekuvandist, suhetest naaberrahvaste ja -riikidega ning enese paigutamisest laiemasse maailmapilti: neid võib käsitada katsetena määratleda eestlaste olemust nende „teistega” kõrvutamise kaudu. Nii on võimalik tõlgendada kummagi filmi peategelasi tüüpiliste argieestluse esindajatena ning mõlema filmi süžeedes jälgitakse nende lävimist teiste, mitte-eestlastena määratletud tegelaskujudega. Mõlemad filmid annavad aimu oma valmimisajal Eestis levinud hoiakutest naaberrahvaste, -kultuuride ja -riikide suhtes. (Nõukogude tsensuuri lõppemise järel valminud „Hotell E” teeb seda mõistagi märksa otsesemas võtmes kui „Kolmnurk”).

Kaht filmi kõrvutades püüan osutada ka neis peegelduva paradigmaatilise nihke ulatusele; rõhutades, mil moel „Kolmnurk” kujutab jäikades raamides toimivat suletud, stagneerunud, muutumislootusetu maailma, ja „Hotell E” omakorda murrangut ning uue, postsotsialistliku ja/või -kolonialistliku olukorra teadvustumisega kaasnenud täielikku perspektiivimuutust, maailma avanemisest tulenenud lootusi ja pettumusi, peataolekut ja kindlustunde puudumist.

„Kolmnurk”

„Kolmnurk” on 1982. aastal valminud napilt veerandtunnine mürgine lühikomöödia, milles tuntud muinasjutust pärit ahjualuse motiiv võrtsitab valmilaadset mõtiskelu armastuse püsimise võimalikkusest kesk halli argipäeva. Lugu on vormistatud groteskses võtmes ning kriitilisena aja- ja kohaomaste soorollide suhtes: selle keskmes on hiljuti abiellunud paar, kelle mugava, ehkki tüütuks kiskuva argirutiini paiskab segi ootamatult ilmuv võõras mees.

Kui otsustada filmidele osaks saanud ametliku tunnustuse määra järgi, ei paista „Kolmnurk” Priit Pärna formaalses filmograafias olulisena esile kerkiwat. Põhjus seisneb eeskätt filmi levi Goskino-poolses piiramises: „Kolmnurka” lihtsalt ei saadatud omal ajal festivalidele, kus seda oleks võidud tunnustada. Auhindade vähesusele vaatamata on sisulises plaanis tegu autori ühe olulisema ja nii oma ajalis-ruumilises kontekstis kui ka tagantjärele silmatorkavamana tööga, mida kunstiliselt ja sisuliselt kaalult võib lugeda tema peateoste sekka. Seda mitte ainult seepärast, et „Kolmnurk” avab Pärna mitmekesise loomingu muljetavaldavamate saavutuste hulka kuuluva n-ö raskete filmide tsükli, ehk on esimene kolmest filmist, mida iseloomustavad tõsine toon ja tähenduste sotsiaalpoliitiline mõõde (teised kaks on „Eine murul” ja „Hotell E”). Oluline on

märkida ka seda, et „Kolmnurgas” avanevad esmakordselt sedavõrd viimistletud kujul Pärna animaautorikäekirja isikupäraseid jooned: irooniliselt distantseerunud hoiak ja hinnangutest hoiduv jutustamislaad, tegelaste ebaselge paiknemine positiivse-negatiivse skaalal, avatud lõpplahendus jne. „Kolmnurk” on võrdlemisi kompromissitu autorifilm; selle valmimise ajaks oli Pärn saavutanud animatsiooni valdkonnas täieliku kunstilise kompetentsuse ning filmis pole sisu ega vormi osas välisele survele olulisi mööndusi tehtud (seda pole näiteks vormitud lastepärasemaks, nagu võib väita mõne varasema kohta). Samas on „Kolmnurk” ka erakordselt selge ja vahetu, publikut n-ö universaalsel pinnal kõnetav ja hõlpsalt vastuvõetav film, mida kõigi Pärna hilisemate filmide kohta ehk samasuguse kindlusega väita ei saa.

1982. aastal valminud „Kolmnurk” märgib Priit Pärna lavastajakarjääris järgmist sammu teel suhteliselt tõsisemas toonis filmide tegemise poole, mida kannustas soov rääkida vaatajaile maailmast, milles elatakse, mitte väljamõeldud asjadest³ (areng, mille apoteosiks võib pidada järgnenud „Einete murul” ja „Hotell E-d”). Esimestes lavastajatöödes „Kas maakera on ümmargune” (1977) ning „...ja teeb trikke” (1978) olid Pärna rohkem paelnud vormilised küsimused, soov näha oma joonistusi liikumises, vormimängud ja metamorfoosid, samuti rütm, viimane kõige ilmsemalt filmis „Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980). Ent juba „Harjutustes” lisandus vormimängule ka küllaltki kaalukas sisuline mõõde: film vaatleb korduste kaudu lapse ja täiskasvanud mehe argipäeva, viimases joonistuvad välja ahistavavõitu rutiin ja töökeskkond ning tõstatub enesekuvandi ja eeldustele vastamise problemaatika. Ehkki meeleolu on erinev, võib „Harjutusi” seestap mõnest küljest näha ka järgneva „Kolmnurga” eellooda: filme ühendab sarnane kordustele rajatud struktuur, ning „Harjutuste” käsitlel tüüpilise mehe argipäevast on mõningaid kokkupuutepunkte „Kolmnurgaga”, mida võib tõlgendada ka tavalise nõukogude abielunaise argipäeva vaatlusena.

„Kolmnurk” astus küllaltki abstraktses laadis „Harjutustega” võrreldes eluliste teemade käsitlemisel siiski suure sammu edasi, kõneldes juba avatult rahuldamata füüsilistest ja emotsionaalsetest vajadustest toidu ja näljatunde metafooride kaudu. Samas pole nälg filmis ometi läbinisti metafoorne, vaid osalt ka otsene, millest omakorda tekib filmi sisusse vähemalt spekulatiivsel tasandil poliitilisena käsitletav mõõde. „Kolmnurga” valmimine langes stagnatsioonile omase paranoilise kommunikatsiooni kõrgaega, mil nii publik kui ka tsensuur otsisid ja leidsidki igasugusest kultuuritoodangust vihjelist allteksti. „Kolmnurk” on hea näide sellest, kuidas kõik vähegi kaheldavad detailid kalduvad niisuguse olustiku taustal ning säärase lugemise valguses üle võimenduma millekski hoopis tähenduslikumaks.⁴

3 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

4 Tsensuurist ja Pärna animafilmi paranoilisest lugemisest nõukogudeaegsetes tingimustes vt lisaks: M. Laaniste, Pushing the Limits: Priit Pärn's Animated Cartoons and Soviet Cinema Censorship. – Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Eds. E. Näripea, A. Trossek. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII. Tallinn, 2008, lk 47–55.

„Kolmnurga” muinasjutt

„Kolmnurga” lähtekohta on autor 1984. aastal kirjeldanud järgmiselt:

Ma olen ise tagantjärele püüdnud tabada momenti, millal tekkis „Kolmnurga” idee. Mäletan, et ükskord köögis tuli millegipärast meelde ahjualuse lugu ja oligi selge, et teen sellest filmi. Mõte ise hakkas arenema aga mitu aastat varem, kui olude sunnil pidin päris hulk aega kodust majapidamist juhtima ja mitu kuud süüa tegema. Köögis askeldades näis mulle, et selline toiduvalmistamise protseduur võiks ekraanil üliatraktiivne välja näha. Esialgu puudus ainult teema, mis oleks võimaldanud kogu kulinaarset atraktiivsust kasutada, kuni tuli meelde see ahjualune. Nagu iga asi tegemise käigus muutub ja areneb, nii tulid ka „Kolmnurgas” uued lahendused ja atraktsioone söögitegemise näol jäi lõpuks üsna väheseks.⁵

Mõtetelt tegudeni jõudmine polnud tsensuuri süvenemise tingimustes mõistagi lihtne. 1979. aastal oli Goskino loonud uue süsteemi animatsioonitootmise karmimaks jälgimiseks, võttes endale suurema toimetusliku rolli: nüüd ei piisanud filmi käsikirja ülevaatamisest, vaid näha nõuti ka režiistsenaariume ja kujunduslahendusi. Esmakordselt tehti katset filmi pilti kontrollida.⁶ Goskinoga suhelnud eesti animaafilmloojatel tuli muutunud oludega sobituda: „Et süsteemiga läbi saada, õpiti olema nutikad: valetama, teesklema, ideid enda teada hoidma”.⁷ Toonast Joonisfilmistuudio peatoimetajat Silvia Kiike tsiteerides: „Kui Goskino oleks teadnud, mis tegelikult toimub, poleks need filmid iial valminud.”⁸

Elnenud filmide stsenaariumidele tootmislubade saamise vaevalisest protsessist oli ka Priit Pärn selleks ajaks üht-teist õppinud, omandades põhimõtteliselt oskuse rääkida seda, mida Moskvas kuulda taheti. Oma sõnul oli ta stsenaariumi ja tulemuse lahknemisega teadlikult riskinud juba sestpeale, kui esimese proovitud „petekaga” ehk tema teise lavastajatöö „...ja teeb trikke” stsenaariumiga Moskvas õnneks läks.⁹ See tähendas, et „Kolmnurga” Goskinos esitletud stsenaarium, mille kohaselt oli tegemist nüüdisajastatud muinasjutufilmiga Juhan Kunderi 1885. aastal ilmunud raamat „Eesti muinasjutud” avaldatud muinasjututöötluse „Ahjualune” põhjal, oli teadlik väljaminek üsnagi otsesele pettusele. Ent ehkki muinasjutt polnud tegelikult suurt enamat kui ettekääne, bluff töötas ning stuudio sai filmi jaoks suuremate probleemideta tootmisloa ja -raha.

Võrdlemisi hõlpsalt sujunud loasaamise taga oli tõsiasi, et ekspordipotentsiaaliga muinasjutufilmid olid nõukogude animatsioonitootmise kandev ja eelistatuim žanr. Tsensuur nägi rahva- ja muinasjutte ideoloogilises plaanis ohutu materjalina, lisaks sobis eri rahvaste folklooriainese lastefilmideks vormimine ning seeläbi liiduvabariikide

5 L. Kirt, Priit Pärn. Olen tegutsev pessimist. – Noorus 1984, nr 12, lk 17.

6 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel: eesti animatsiooni lugu. Tallinn: Varrak, 2010, lk 102.

7 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 110.

8 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 110.

9 T. Lokk, Kas on kerge olla rikas. Juttu Priit Pärnaga. – Rahva Häääl 19. VI 1988.

rahvuskultuuride eripära mõõdukas esiletoomine riigis kultiveeritava „rahvaste sõpruse” kasvatusliku kuvandiga. Priit Pärn ise on toonast olukorda hinnates tõdenud, et kui Eesti toodang välja arvata, olid pea 100% Nõukogude Liidus toodetavatest animafilmidest muinasjutupõhised, taandudes enamasti „hea ja halva leigeks, väärastunud võitluseks” ning lõppedes „magusa moraaliga”.¹⁰

„Kolmnurk” oli siiski teisest puust. Kunderi „Ahjualune”, millel põhinevana stenaariumi esitleti, on iseenesest klassikaline moraaliga muinasjutt, milles heastudalik mõisakokk laseb ahju alt ilmunud nälga kurtval mehikesel haletsusest lausa kolmel korral kogu enda valmistatud toidu ära süüa, kannatab selle tulemusel tööandjapoolset vägivalda ja kaotab viimaks töökoha. Ent enne kui kokk mõisast lahkub, annab mehike talle tänutäheks ilmutatud headuse eest kaasa vastavalt omaniku soovidele piiramatuid ainelisi väärtusi esile manava võlukarbi, makstes ühtlasi kurjalt kätte nii teda kui ka kokka halvasti kohelnud kupjale ja mõisahärrale. Pärna „Kolmnurka” seob kõnealuse muinaslooga õigupoolest vaid toiduvalmistamise jooksul korduvalt pliidi alt ilmuva näljase pisikese mehikese motiiv. Ehkki „Kolmnurka” kunstilises vormistuses jagub küllaga muinasjutulist mängulisust, on film tonaalsuselt pigem mängufilmilikus võtmes suhtedraama. See on irooniline, mõrkjalt eksistentsialistliku maiguga analüüs püsisuhet kummitavast tüdimusest ja võõrandumistundest ühe abielupaari, Viktori ja Julia näitel.

Hiljuti abiellunud paari kodune rutiin loksab kiiresti paika: Viktor ootab laua ääres suitsetades ja lehte lugedes, kuni Julia talle hõrgutavaid roogi valmistab. Protsessi juurde käib kiindumusavalduste vahetamine, ehkki Viktori entusiasm ilmub ajapikku selgelt raugemise märke. Siis aga sekkub paari väljakujunenud rutiini Eduard – võõras pisike mehike, kes ilmub välja Julia pliidi alt, kui Viktor on parasjagu läinud suitsu ostma. Eduard asub juhust kasutades Julialt võrgutavate võtetega toitu nuruma. Malbe Julia on esialgu tõrjuv, ent tähelepanust meelitatud, mis viib selleni, et Eduard haarab kulbi, hävitab oma tagasihoidlikule kogule vaatamata viimseni kõik valminud road ja lahkub täissöönuna, kui Viktor koju jõuab.

Abielupaar on toimunud jahmunud, ent nad koguvad ennast, Viktor seab end taas äraootavalt laua taha, Julia alustab uute roogade valmistamisega. Ent kui toidukord hakkab ilmet võtma, on Eduard tagasi, sama näljase ja sihikindlana kui enne. Julia on teda tõrjudes resoluutsem kui enne, Eduardi see aga ei heiduta. Kirglike tähelepanuavalduste, anumise ja pealekäimise tulemusena heldib Julia lõpuks jälle ning Viktorile valmistatud toit on taas kord läinud. Muster kordub, kuni nõrдинud Viktor pakib kohvrid ja lahkub, jättes Julia üksinda maha. Ent Julia meeleheidet ei jätku kauaks, sest pliidi alt saabub kohvriga Eduard ning seab end enesestmõistetavalt laua ääres sisse. Julia asub seepeale samasuguse enesestmõistetavusega uuesti toitu valmistama, ehkki Eduard ei vaevu konkurendi puudumisel enam flirdiga pingutama. Samal ajal selgub, et Viktor ei leia „laiast maailmast” õiget pidet ning peagi toovad nälga ja toidulõhn ta koju tagasi. Meeste rollid on vahetunud, Viktor on nüüd Juliat meelitav võrgutaja passiivseks jääva Eduardi territooriumil. Ning nagu ennegi, selgub, et Julia ei suuda või ei taha pikalt puigelda ja Viktor hävitab kahel korral Eduardile mõeldud

¹⁰ J. Ruus, Vastab Priit Pärn. – Teater. Muusika. Kino 1986, nr 1, lk 11.

toidu. Sellest Eduardile piisab, ta lahkub solvunult, Viktor aga naaseb üürikese üleva leppimishetke järel koomilise puändina oma endisele kohale laua taga ning Julia mõis- tagi taas pliidi ette. Eduard aga, nagu selgub, jõuab tagasi oma koju, kus leiab eest hül- jatud moega Veronika, kes tema saabumisel elavneb ning asub mehele kärmesti toitu valmistama. Filmi lõpus markeeritakse heliefektiga, et ka Eduardi enda köögis paistab tegutsevat samasugune pliidualune.

„Kolmnurga” tõelus

Eduardi muinasjutulikult pisike kasv teeb loo küll visuaalselt naljakamaks, ent film illustreerib sellele vaatamata pigem suurtele uuselamutele tüüpilist kõrvutisattumist ootamatute inimestega ning naabritevahelise füüsilise läheduse kiuste püsiva sot- siaalse kauguse teemat: Eduard võiks tegelikult sama hästi saabuda ka kõrvalkorte- rist. Lisaks, nagu Chris Robinson märgib, peetakse „Kolmnurka” eesti animatsiooni tähtteoseks sugupooltevaheliste suhete tänapäevase käsitlemise pärast; eraelulist poliitiliselega sulandav „Kolmnurk” on teravmeelne kommentaar oma ajastu kodusisese sfääri poliitikate kohta.¹¹ Nagu mainitud, on Pärn filmi ühe käivitava jõuna viidanud äratundmisele, et söögitegemine kui protsess võib olla visuaalselt atraktiivne ja kan- da lisaks otsesele mitmeid teisi tähendusi.¹² Filmi tegevuspaik ongi põhiliselt värske abielupaari uue korteri köök, kogu sündmustik areneb läbi toidu ja igapäevase söögi- valmistamise protsesside: isuäratavad eined, mida Julia valmistab, kujunevad tähele- panu, hoolimise ja armastuse metafoorseteks väljendusteks.

Toit toimib filmi kontekstis ajuti ilmse seksi metafoorina, Julia armastuse sümbol- lina. Jagelemised toidu ligi pääsemise üle mõjuvad sihilikult kahemõttelistena, ning kui serveeritavaid taldrikutäisi tähelepanelikumalt vaadata, leidub neis konkreetselt seksuaalse sisuga kujundeid. Ent hõrgutava välimusega külluslikud road, mida Julia pealtnäha eimillestki esile manab, kannavad ka teatavat rahulolematuse ja mässu- meelsuse sõnumit. Filmi valmimise konteksti iseloomustanud saadaoleva toidu ühe- külguse ja nappuse juures on tegemist provokatiivselt mõjuvate kujunditega. Ehkki Pärn on öelnud, et film ei ole üldse söögist¹³, on nii „Kolmnurga” kui ka järgnenud „Eine murul” näitel¹⁴ osutatud teatud söögikultusele¹⁵, kulinaarsete soovunelmate elemendile. Ka Pärna graafikas, mis lähtub paljus spontaanselt joonistamisest, võib sagedamini korduvate motiivide seas nimetada söögilaudu, toitu, söömist (rääkima- ta veini, tee ja kohvi kasutamisest töövahenditena).¹⁶ Seega, ehkki söök pole sisulises plaanis loo peateema, illustreerib „Kolmnurk” ometi ajastule sümptomaatilist fetišee- rivat suhtumist toitu, mille taustaks oli nõukogude kaubandussüsteemis ametlikule

11 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 143. (Viide lähtub ingliskeelse originaali mõttest, vt C. J. Robinson, *Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*. Tallinn: Varrak, 2003, lk 143.)

12 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

13 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

14 „Eine murul” töövõrsioonides oli toidul ehk peo korraldamiseks vajaliku söögipoolise hankimisel esialgu märksa suurem roll, viimaks jäid alles ainult õunad (M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006).

15 M. Valgemäe, *Et in Arcadia ego* ehk „Eine murul”. – Teater. Muusika. Kino 1989, nr 8, lk 86.

16 Näiteid vt Pärnograafia. Priit Pärna joonistusi 1964–2006. Koost T. Kall. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2006; Priit Pärn. Kataloog. Koost E. Komissarov. Tallinn: Kumu kunstimuseum, 2007.

vajakajäämistele eitamisele vaatamata valitsenud puudus ja üksluisus. ENSV kodanike söögilaul domineeris seega piiratud valik toidukraami, suur osa sellest ise kasvatatud ja kohalikku päritolu. Vastukaaluna saatis suur menu kokaraamatuid, ning haruldasmaid delikatesse, näiteks eksootilisi puuvilju, nähti märgilises, igatsevalt fetišeerivas võtmes, osalt ka staatuse sümbolitena.

Toidust kaugemale vaadates vaeb film asjaosaliste põhjal üldistavalt mehelikke ja naiselikke käitumismudeleid ning näitab stereotüüpilisi ajastu soorolle iroonilises valguses: mõlemad meestegelased on tegelikult väga sarnased, enesekesksed ekspluaatorid, naine esineb samas nii Julia kui ka viimastes kaadrites mängu tuleva Veronika kujul ehk ajuti oma tahtmist kehtestada püüdvana, ent meelitustealti ja kokkuvõttes pigem leplik ja malbelt ohvrimeelsena. Viktor võtab oma naise söögitegemist ja/või armastust iseenesestmõistetavana ega vaevu tehingus enam kuigivõrd oma osa täitma, ehk vastama abikaasa romantilise tähelepanu vajadusele. Seda flirdivarmam on pliidi alt ilmuv nälgane Eduard, kelle kirglike ja dramaatiliste tähelepanuavalduste mõju võimendab Viktori passiivsus. Kui Viktor Julia maha jätab, võtab Eduard sujuvalt üle nii tema koha söögilaua ääres kui ka senise käitumismalli. Keegi ei õpi midagi ja tsüklil kordub, kui näljatundest uue motivatsiooni leidnud Viktor võrgutava sissetungijana tagasi tuleb.

Niisiis, tinglikult muinasjututöötlusena raamistatud „Kolmnurk” pakub valusalt iroonilist lahingut argielu hallusest ning inimsuhetes kummitavast võõrandumisest ja rutiinist, milles ei paista muinasjutule ebakohaselt vähimatki väljapääsu. Žanrilises plaanis on film küllaltki küünilises võtmes koomilisse perspektiivi seatud suhtedraama, milles n-ö kõigi normide kohane õnnelik lõpp, olukord, mis peaks olema idülliline ja lootusrikas, paljastub pettumusena, kui selgub, et värskete „korrallike abieluinimeste” argipäevas armastus vaid kuhtub. Film esitab elulise kujutise sellest, kuidas sugudevahelist võrdsust deklareerinud nõukogulikus argielukorralduses käsitleti majapidamistoidi siiski tavapäraselt vaid naiste murena: olukord, kus naine teeb aina süüa ja mees loeb protsessi kuidagi panustamata lehte ning käib suitsu ostmas, on üldistusena irooniline, ent võrdlemisi tõetruu. Armastuse teemat kujutatakse lüürilise asemel küllaltki groteskses ja rämedas võtmes, lausa antiromantiliselt. Selles valguses võiks ka filmi pealkirja tõlgendada iroonilisena: see toob mõistagi meelde klassikalise „armukolmnurga”, ehkki tegelikult pole olukorras mingit ülevat kirge ega romantikat.

Loo moraali ähmaseks jäämisele vaatamata on „Kolmnurga” kujul tegemist ilmselge seisukohavõtuga. Jaak Olep, üks Pärna varasemat loomingut enim kajastanud kriitikuid, märkis just „Kolmnurgaga” seoses, et Pärna autorifilmid on selgelt isikliku loomuga, „kantud ta elufilosoofiast”; ja Pärn ei tegele probleemidega, mis on talle võõrad.¹⁷ Mitmetes Pärna filmides leiduvate elementide põhjal võib kahtlustada, et autori küünilise hoiaku varjus leidub omajagu romantilist idealismigi. Ka „Kolmnurk” võrsus oma troostituses ju mingist pettumustundest või rahulolematusest; selle hoiak on kriitiline, lähtudes järelikult eeldusest, et asjad ei peaks olema nii, nagu neid filmis näidatakse (sama kehtib ka „Eine murul” kohta). Et Pärna vaatenurk pole „Kolmnurgas” läbinisti küüniline, näitab muuhulgas asjaolu, et perekonna purunemisest rääkivasse

17 J. Olep, „Kolmnurga” taustast. – Teater. Muusika. Kino 1983, nr 12, lk 31.

loosse pole kaasatud lapsi, ehkki need esinevad hiljem „Kolmnurka” mürgisemas võtmes parafraseerivas, Eesti Energiale tehtud reklaamklipis „Kustuta valgus!” (1988, pärjatud Cannes’i reklaamfilmide festivalil Pronkslõvi auhinnaga). Samas ei paista autor antud juhul oskavat välja pakkuda, kuidas olukorda muuta, ja filmi alatoon jääb kokkuvõttes üsna troostituks.

„Kolmnurga” postmodernsus

Niisugusena on „Kolmnurk” oma ajastu kontekstis küllaltki radikaalne nii oma teemapüstituselt, loo ülesehituselt kui ka visuaalselt vormistuselt (sellest lähemalt allpool). Film paneb suurt rõhku esituse teravmeelsusele: ehkki käsitluse tonaalsus on pigem negatiivne, on film sisult ja vormilt ärgas, mitmekihiline, loominguline ja naljakas. Eraldi esiletõstmist väärib asjaolu, et „Kolmnurka” võib mitmes plaanis määratleda postmodernse paradigmana seostuvana; ehkki sama kehtib osaliselt ka mõne Pärna varasema töö kohta – nt tsitaadirohked ja mängulised raamatud „Kilplased” (1977) ja „Tagurpidi” (1980) –, on see Pärna loomingus esimene film, mille postmodernsus on lausa õpikulikult ilmselge.

Esmalt haakub „Kolmnurk” postmodernismiga ainuüksi meediumi pinnalt: võib väita, et animatsioon kunstiliigina oli modernistlikus kunstide hierarhias lootusetult marginaalne ja valdavalt lastele suunatud, kommertslikuks žanriks peetav nähtus; seega ei sobitu kunstilise ambitsiooniga, täiskasvanutele suunatud animafilm kui niisugune juba iseenesest kuigi hästi modernistlikku paradigmasse. Priit Pärna sõnul ei ole „Kolmnurk” väga jabur ja abstraktne nagu tavapärased animafilmid.¹⁸ Selle tegelasi on kujutatud anatoomilises plaanis võrdlemisi realistlikena, samuti käituvad nad pigem mängufilmitegelaste omasel moel. Tõsiseltvõetava, ümbritsevat argireaalsust puudutava teema tõstatamine ja käsitlemine animafilmis, mida „Kolmnurk” armastuse ja kooselu halli argipäeva vahelist konflikti ning abielurikkumist vaadeldes teeb, on siiani võrdlemisi haruldane ning moodustab suure osa põhjusest, miks film mõjub julge ja värskena.

Konkreetselt on postmodernistlik kogu „Kolmnurga” kontsept: film on irooniline, algmaterjali tundmatuseni ümber mõtestav muinasjututöötlus, mis toob Kunderi „Ahjualuse” 19. sajandi mõisaköögist stagnaatsesse suurpaneelilamuse, ning kõneleb mürgisevõitu toonis loo tänapäevastest paarisuhetest ja soorollidest, tsiteerides lõpetuseks ENSV abielulahutuste statistikat. Seejuures tuleb aga osutada tõigale, et filmi pealtnäha sädlevalt postmodernne olemus pole siiski mitte ainult autori taotluste, vaid asjaolude tagajärg: nagu ülal viidatud, tulenes loo vormistamine „Ahjualusel” põhineva muinasjututöötlusena esmajoones vajadusest sobitada tootmist rahastava Goskino eelduste ja nõudmistega. Filmi mitmekihilisus ja varjatud lisatähenduste hulk on seega otseses seoses valmimisprotsessi jooksul autori valikuid kujundanud tsensuuri survega. Süžee muinasjutuga sidumine on vähemalt osaliselt pealesunnitud enesetsensuuri tulemus, ehkki paradoksaalsel moel võib jääda ka mulje, et

¹⁸ M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

loomingulise vabaduse piiramine on sundinud autorit olema leidlikum ning teinud filmi kokkuvõttes pigem põnevamaks ja pingestatumaks.

Ent vaatamata sellele, et loo üsna pinnalist, vähemalt osaliselt tsensuurist ajendatud muinasjututöötlust võib tõlgendada n-ö ebataotlusliku postmodernistlikkusena, on „Kolmnurgal” rida teisigi tunnusoone, näiteks teemapüstitus ja narratiiviloo, mis osutavad samuti postmodernistlikus võtmes lähenemislaadile. „Kolmnurga” süžee näib olevat elliptilise struktuuriga: aeg ringleb, toimuvad sündmused on suuresti juba varem juhtunu kaja. Loo ülesehitus on mõistujutulik, peegeldades rutiini teemat, ning rajaneb kordusele: naine seisab alati pliidi ees ja teeb aina süüa, sööjad küll vahelduvad, ent suuruse vahe ei mõjuta meeste käitumist üldse. Teema, vaatlus keskmise uuselamukorterisse majutatud noore abielupaari igapäevaelust, on argine, eraeluline, tähtsusetu, ja tegelased on tavalised, normikohased inimesed, vaatamata pisiasjale, et Eduard elab juhtumisi pliidi all. Loos pole aksioloogilisi vastandusi hea–halb skaalal, selget lõplahendust ega moraali.

Seesuguseid klassikaliselt postmodernismiga seostatud tunnusoone oli Pärna loomingu, sh filmides, mõistagi esinenud ka varem: tema loomingu eripärade seas on olnud üldine ambivalent, traditsiooniliste narratiivide ja ehk ka modernistliku hierarhia kohaselt tähtsamaks peetud meediumite vältimine; „lobisev” laad graafikas jms. Seda kõike tõsteti ka varakult esile, näiteks osutas Jaak Olep „Kolmnurka” arvustades selge moraali puudumisele ja vaatenurga suhtelisusele, ning laiemalt Pärna filmide erinevusele tavapäraist sirgjoonelise jutustamisviisi ja õpetliku ivaga animafilmi-dest.¹⁹ Samuti eristati tema filme tollase eesti animatsiooni juhtkuju Rein Raamatu lavastajatöödest, mis olid lahendatud märksa modernistlikumas võtmes, ehkki Pärna omi ei nimetatud veel otseselt postmodernistlikeks. Juba enne „Kolmnurga” valmimist 1982. aastal kõneles Jaan Ruus paradigmade lahknemisest ning märkis: „Kõik Pärna filmid on poleemika kirjandusliku süžee vastu.”²⁰ Hilise ENSV kultuurimaastiku kontekstis, kus võis täheldada eristumist modernistlikult tõsimeelse ja postmodernistlikult mängurõõmsa materjali vahel, asetub „Kolmnurk” selgelt viimatinimetatud kategooriasse.

„Kolmnurga” vorm

„Kolmnurga” kunstiline lahendus kombineerib mitu kihistust hoogsalt ja mänguliselt üheks sidusaks tervikuks. Raamivaks on joonistus, mis on Priit Pärna karikaturistikäekirjale iseloomulikult pisut räpakas ja seisab formaalsest ilust võrdlemisi kaugel (tegelastel on silmatorkavalt pisikesed silmad jms), ning kus mängib olulist rolli visuaalne naljakus, mis väljendub näiteks Eduardi ja teiste suuruse vahel. Joonistusele kontrastiks esinevad filmis pealtnäha klantspildiajakirjade väljalõigete abiga esile manatavad, apetiitsed ja seksapiilsed toidu- ja inimkujutised, millel on ilmne side „Kolmnurga” juures esmakordselt Pärna kõrval värvikunstnikuna töötanud Miljard Kilgi käekirjaga. (Ka rea järgmiste filmide juures ning teistes projektides, nt

19 J. Olep, „Kolmnurga” taustast, lk 31.

20 J. Ruus, Multimarginaale. – Teater. Muusika. Kino 1982, nr 3, lk 41.

rühmituses „Tallinnfilmi sürrealistid” Pärnaga koostööd teinud Kilk oli tuntud hüperrealistliku maalikunstnikuna.)

Kaasaegne kriitika täheldas, et kirkavärvilised klantspildid täidavad „Kolmnurgas” unelma ja joonistus reaalsuse rolli. Kriitik Paul Pii (Rein Heinsalu pseudonüüm) tõlgendas seda kihistust filmis tunnistusena massikommunikatsiooni sekkumisest argiellu, mis viib muuhulgas enese ja oma eluolu alateadlikule võrdlemisele tollest sfäärist pärit eeskujude ja staaridega.²¹ Tegelastevahelise suhtlemise, eriti flirtimise käigus asenduvad tegelaste näod ja kehad konventsionaalselt kaunimate, ihaldusväärsemate kujutistega, mida võib suhte erinevates arengufaasides tõlgendada niihästi nende hetkel aktuaalsete minapiltidena kui ka teise osapoole pilgule suunatud rollisooritustena. Välismaa ajakirjade väljalõigete kollaažid tunduvad „Kolmnurgas” vahendavat muljet, et „tõeline elu” toimub kusagil mujal; ka tegevusest paistab ilusama elu teesklemine ja igatsus selle järele. Näiteks alguses suitsetab Viktor Marlboro sigarette, tarbides see-ega üht tuntuimat lääne kaubamärki kogu raudse eesriide taga, ent need saavad otsa ja Viktoril tuleb üle minna putkast ostetud nõukogude paberossidele Sever: ka see nüanss kõneleb argipäeva halluse ja rutiini pealetungist tegelaste eludes. Lisaks võib oletada, et kollaažielementide kaasamise taga on ka lihtsalt soov filmi visuaalset külge elavdada ja mängulisemaks muuta: „Kolmnurgale” on iseloomulik postmodernne mängurõõm, ning tõsisemad, kriitilised või poliitilisedki sõnumid eksisteerivad selle varjus.

Filmi visuaalses lahenduses tuleb kindlasti osutada sürrealistliku elemendi kohalolekule: see on ilmne nii kollaažides kui ka joonistuses, rõhutatud detailides, nagu silmad, sõrmed ja sigaretid, kaabudega mehed²², ning arvukates metamorfoosides. Filmi kavandamise faasis tehtud joonistustes, millest mõnesid on eksponeeritud kaasaegsetel või ka retrospektiivsetel näitustel, nt 2007. aastal Kumus, ning ka publitseeritud²³, on sürrealistlik kujundikeel veel palju ilmsem, visandid annavad tunnistust keerulisematest, vabamatest ja poeetilisematest kujunditest, mille taasloomine filmis osutunuks küllap juba töömahult vaevarikkaks, rääkimata nende selgitamisest tsensuurile.

Filmi pildikeel mõjub tervikuna kergelt ja spontaanselt, haakudes Pärna graafikale omase automatistliku kujunditemänguga, vaatamata sellele, et joonisanimatsiooni valmimisprotsess on kõike muud kui spontaanne. Visuaalse külje kõrval on üldmulje loomise juures oluline osa ka helil ja dialoogil, mis koosneb sisuliselt ainult tegelaste nimede kordamisest mitmesugustes kõlavärvingutes. Suur osa filmi huumorist põhinebki sel minimalistlikul, ent andekalt esitatud lahendusel.²⁴ (Pole selge, millises faa-

21 P. Pii, Kaheksa multifilmi. „Tallinnfilmi” multifilmiaasta 1982. – Sirp ja Vasar 13. V 1983, lk 11.

22 Pärn on maininud paradoksidelembest sürrealisti René Magritte'i kunstnikuna, keda ta kõrgelt hindab (nt M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 20. X 2008). 1970. ja varastel 1980. aastatel Pärna loomingus tihti figureerinud kaabu ja tumeda ülikonnaga meestegelasi (onu raamatus „Tagurpidi”, mees filmis „Harjutusi iseseisvaks eluks”) ning ka silmituse ja näotuse kujundeid (nt filmis „Eine murul”) võib tõlgendada viidetena Magritte'ile. „Kolmnurga” puhul on kaabudega meeste välimus siiski otsesest magritte'ilikkusest mõnevõrra kaugenenu.

23 Pärna tollastest arvukatest sürrealistlikest joonistustest on kõige ilmselt „Kolmnurgaga” seotud ajakirjas „Noorus” ilmunud portree-illustratsioonideks kasutatud pildid, mida seal nimetatakse joonistusteks tulevase joonisfilmi jaoks (J. Olep, Lugu mitmetahulisest mehest – Noorus 1978, nr 4, lk 32–33).

24 Filmi tiitrites pole häälenäitlejaid nimetatud, ent Priit Pärna kinnitusel olid need Maria Klenskaja (Julia), Eino Baskin (Eduard) ja Eero Sprii (Viktor): M. Laaniste ja A. Trosseki avalik vestlus P. Pärnaga Kumu auditooriumis 11. V 2007, salvestus autori valduses.

sis niisuguse dialoogi kasuks otsustati, publitseeritud stsenaariumis viidatakse veel sisulisemale dialoogile.²⁵⁾

„Kolmnurga” alltekstid

Abielukriisi vaatlemise kõrval käsitletakse loos veidi vähem avatud moel teisigi teemasid. Alltekstid varieeruvad naisekujutise ilmsest seksualiseeritusest kuni varjatuma, ent samas avarama kriitilisuseni rahvussuhete olukorra ja kaasaegse linnaelu suhtes, samuti tehakse viiteid eestlaste ajastuomase maailmakuvandi eripäradele.

Ruum, milles „Kolmnurga” tegevus toimub, pole visuaalselt ülearu selgelt markeeritud, Viktori ja Julia köögi välimus on võrdlemisi lakooniline. Ent filmi stsenaariumis on konkreetselt nimetatud, et tegevus toimub üheksakorruselises majas²⁶, samuti lei-dub väikesi visuaalseid vihjeid, mis määratlevad toimumiskoha taolise uuselamuna. Märkimist väärib episood kioskist suitsu ostmisega, samuti põgusalt nähtav vaade aknast episoodis, kui Viktori ja Julia aknasse lendab õues mängivate laste jalgpall, ning kui Viktor kodust „laila maailma” lahkub, paistavad tema liikumise taustal siin-seal paneelkorrumajade grupid lagedal tühermaal. Ehkki kaasaegset linnapilti näidatakse filmis õigupoolest väga põgusalt, seob see siiski kogu loo mõtteliselt hilisnõukogude perioodi uuselamurajoonidega ja sealse elu eripära temaatikaga.

Sarnasel moel on pigem vihjeliselt filmis olemas ka viimasest lahutamatu, ideoloogias idealiseeritud, ent praktikas probleemse nõukoguliku rahvuste koosseksistent-si küsimus. Tegelaskujusid vaadeldes pole keeruline tabada, et blondid, ilmetuvõitu ja heledat verd Viktor ja Julia oma „korralikus” korteris on pigem „põhjamaised”. Tõmmus ja ehmatavalt värviliste riietega Eduardis võib nende kõrval aga „tajuda lõu-namaist temperamenti”, autori muljetel on eri maade vaatajad tõlgendanud Eduardi tegelaskuju nii grusiinina (Nõukogude Liidus) kui ka itaallasena (Saksamaal).²⁷ Tähelepanuväärsel moel on eri rahvustest publik seega ühtmoodi tuvastanud, et film esitleb ekstravagantset Eduardi „teisena”, võõrana, muu kultuuri esindajana. Seda, et Eduardi näol on tegemist konkreetselt venelase kujutamisega, möönis Pärn trüki-sõnas alles samas 1996. aastast pärit Alexey M. Orlovi artiklis: steenis, kus Eduard naaseb koju oma naise Veronika juurde, „näitavad kõik märgid eestlasele seda, et tegelane peab olema venelane”.²⁸ See tähendab, et Veronikal on spetsiifiline soeng: punaseks värvitud juuksed, mida ta kannab kuklas krunnis; samuti kõrvarõngad ja käre-dalilleline kittel. Tegemist on stereotüüpsete visuaalsete tunnustega, mis filmi valmimise aegses ENSV kontekstis eristasid vene päritolu naisterahvaid selgelt eesti naiste tavapärasest välimusest. (Ka müüjanna putkas, kust Viktor suitsu ostab, on sar-nane punase pea ja krunniga tädi.) Samuti viitab Eduardi ja Veronika määratlemisele spetsiifiliselt venelastena nende köögi sisustus, kus tooni annavad klišeelised siniseks

25 P. Pärn, Kolmnurk. Üheosalise joonisfilmi stsenaarium J. Kunderi muinasjutu „Ahjalu-ne” ainetel. Filmis on kasutatud ENSV Statistika Keskvalitsuse materjale. – Teater. Muusika. Kino 1984, nr 8, lk 88–89.

26 P. Pärn, Kolmnurk, lk 88.

27 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima. Subjektiivseid tähelepanekuid, žiletitera keelel. – Teater. Muusika. Kino 1996, nr 6, lk 55.

28 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 55.

värvitud aknaraamid ning ajastuomasele eestlaslikule maitsemeelele ilmselt liiga jõulised mustrikontrastid.

Niisiis on stagnatsiooni laineharjal valminud „Kolmnurgas” õnnestunud tsensuurist mööda lipsates markeerida küllaltki jämedate stereotüüpide kaudu ENSV-s aktuaalseid rahvustevahelisi pingeid eestlaste ja venekeelsete sisserännanute vahel. See alltekst on siiski vahendatud ainult visuaalsete võtetega ning säärasena on selle mõistetavus filmi valmimisajast ja -kohast kaugemale jäävale publikule küsitav. Teemaatika avalik tõstatamine taolises võtmes oli „40 kirja” järgses olustikus mõeldamatu, ning pole üllatav, et „Kolmnurga” kaasaegne retseptatsioon ei maini seda pinget poole sõnaga. Et tsensuur seda ei märganud, tuleb ilmselt kanda õnne arvele: Joonisfilmistuudio toodangust leiti tihti küsitavusi, kas või Pärna järgmise filmi „Aeg maha” (1984) juures jäid tsensuritele muuhulgas probleemsetena silma kaks vatijopedes ja kõrvikmütsidega töölist, keda tõlgendati venelaste ebasoodsas valguses näitamisenä ning nende osa lasti ümber teha²⁹ (mistõttu filmist eksisteerib nüüd kaks versiooni, originaal, ja tsensuurile sobinud variant, kus vatijopedes mehi asendavad klounid³⁰). Ent valksamale osale kodupublikust oli see nähtavasti vaevata äratuntav, haakudes ka filmi läbiva, omaette pinget kandva toiduteemaatikaga. „Kolmnurgas” provokatiivselt esitletav, ihaldusväärne toit oli ajastu kontekstis ideoloogiliselt laetud teemavaldkond, mis seostus ka rahvusküsimusega: polnud saladus, et lagedusele siinsete toidupoodide lettidel aitas kaasa tõsiasi, et ENSV-s toodetatavatest, tänapäevaga võrreldes suurtest toidukogustest eksporditi märkimisväärne osa mujale Nõukogude Liitu. Eduardi tema käresinises ülikonnas on seega jämedalt võttes võimalik käsitada venelasena, kes saabub Viktori kui eestlase koju, lööb üle tema naise ja sööb ära tema toidu. Film ei suru niisugust tõlgendust küll peale, ent materjal jätab selleks tõepoolest ruumi – vaatamata sellele, et lugu ei järgi toda paranoilisel lugemisel leitavat, peidetud rahvuslikku sõnumit isegi mitte nii kaugel, et näidata tagasi saabuvat Viktorit, kes suudab oma naise ühes tema kullinaarse võimekusega vallutajalt tagasi võita, mingilgi määral heroilises valguses.

Ehkki film markeerib rahvustevahelisi pingeid Nõukogude Liidu sees, on teisalt Lääne kohalolek „Kolmnurgas”, nagu ka toonases ENSV igapäevaelus, vaid väga ähmane ja kaugel. Lääs ilmub teatava hõllandusena loo mõttelises taustruumis, kättesaamatu külluse ja ilu sfäärina, „hea eluna”, mis on kooskõlas eestlaste ajastuomase nägemusega Soome TV-st kui aknast tarbimisühiskonna paradiisi. Filmikuülluslikud toidukujundid ja tegelaste maskidena kasutatavad „võrgutavad ilmed” näivad koosnevat ajakirjaväljalõigetest, mis tõenäoliselt on lääne päritolu. Viktori Marlboro pakk on märgiline, väärtuslik aksessuaar ja staatusesümbol, ning ei pruugi olla juhus, et Marlboro sigarettide otsalõppemisel läheb tal kõik allamäge.

Rahvussuhete teemaatika tsensuurile märkamatuks jäämist soodustas vististi asjaolu, et film tegeleb tollest märksa avalikumalt seksuaalsuse ja soorollide küsimustega. Meestegelasi, Viktorit ja Eduardi näidatakse võrdlemisi sirgjoonelistena, nende käitumise motiivid ja võttestik on lapsikuseni etteaimatavad ning nad ise jätavad seetõttu omajagu tragikoomilise mulje. Kandev naistegelane Julia mõjub karakterina

29 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 53–54.

30 L. Kärk, Korstnapühkija siseneb majja ukse kaudu. – L. Kärk, Pildi sisse minek. Filmikirjutisi Tšehhovist *virtual reality* ni 1977–1999. Tallinn: Kirjastuskeskus, 2000, lk 161.

ambivalentsemalt. Julia on näiliselt passiivne ja heitlik, ent tegelikult sõltub sündmuste käik sellest, kas ja kellel ta end võrgutada laseb, seega on tema ka kogu süžee kese. Juliat on kujutatud muutlikuna mitte ainult meelelaadilt, vaid ka kujult, filmi jooksul muutuvad pidevalt nii tema nägu kui ka kehavormid. Tegemist on teadliku eksperimenteerimise tulemusega, kuna Pärn tundis huvi, kui suurel määral saab tegelast muuta ilma tema äratuntavust minetamata.³¹ Ent mis olulisem, Julia on lisaks mitte ainult nõukogude animatsiooni, vaid laiemalt stagnaaegse nõukogude kino kontekstis ehmatavalt sensuaalne. Seda vaatamata sellele, et ta püsib rietatuna. (Küsimus oli lubatavuse piiris, mis eri meediumides erines; ehkki Pärna vabagraafikas olid groteskselt vormikad naisaktid läbivaks teemaks, polnud alastus animafilms üldjoontes mõeldav.) Tsiteerides Andreas Trossekit: „...Pärn oli teinud animafilmi, mille kogupikusest moodustas täiskasvanulik „krabamine”, lehvivad seelikualused ja kikkis rinnanibud julgelt veerandi.”³² Julia mittekattumine nõukogude naise voorusliku ja kindla-meelse ideaaliga oli ilmselge: asjaosaliste mälestustes korduva motiivi kohaselt olevat „Kolmnurga” läbivaatusel Moskvas keegi Goskino ametnik ahhetanud: „Niimoodi ei ole animatsioonis Nõukogude naist kunagi näidatud!” (millele Pärn vastanud lakooniliselt: „Nüüd on.”)³³

Julia tegelaskujust, viisist, kuidas teda kujutatakse, ning tema ja meestegelaste suhetest kõneldes ei saa mööda seksismi märksõnast: Chris Robinson on osutanud sellele kui enim levinud süüdistusele Pärna loominguga aadressil.³⁴ See ei kehti küll kõigi Pärna naistegelaste kohta (nt Berta „Eines murul”), ent „Kolmnurk” on Pärna loomingus esimene kandva naistegelasega film, ning selle lähenemisnurk on Julia feminiinsusest tõepoolest valusalt teadlik.³⁵ Kujutusviisi võiks nimetada objektistavaks, ent teisalt on Julial loos ka selge isiklik agentsus: ta soovib, et talle tähelepanu pöörataks, ning naudib seda. „Kolmnurga” mürgine käsitlus soorollidest – stsenaariumis näiteks kordub motiiv, et kui naistegelane sai uuesti hakata meestegelasele süüa tegema, siis „elu omandas jällegi mõtte” ning „Elul oli jällegi sisu”³⁶ – omakorda mõjub pigem ajastuomaste soorollide kriitikana, samuti puudub tegelastevahelistes suhetes selge võimuhierarhia. Mõnes Pärna hilisemas filmis (nt 2003. aastal valminud „Karl ja Marilyn”) on seksismi küsimus ehk akuutsemalt päevakorral, ent „Kolmnurga” puhul võiks autori-poolset suhtumist pidada pigem üldiselt misantroopseks.

Filmis kajastuvat maailmakuvandit kirjeldades on ilmne ka see, et „Kolmnurk” jäädvustab kokkuvõttes staatilist, selgelt piiritletud olukorda, selle kordustetsükklites ei peitu tegelikult mingit muutustelootust. Niisugusena on too Brežnevi stagnatsiooni kõrgajal valminud film tegelikult ka stagnatsiooni kujutis. (Jaan Ruus on 1992. aastal Pärna loomingust kõneldes märkinud: „Pärna filmide kompositsioonivõtteks on tihti ring, kordus, mida ta spiraalselt teisendab ja arendab. Ehk polnudki see ainult väline kompositsioonivõte. Ehk oli see ka meisse sügavale projekteeritud ajatunnetus, sest

31 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 55.

32 A. Trossek, Risoomja alfabeedi algus: Priit Pärn ja tema looming. – Priit Pärn, lk 46.

33 A. Trossek, Risoomja alfabeedi algus, lk 46.

34 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 154.

35 Tekib võrdlusmomente Pärna vabagraafikaga, millega seoses on Andreas Trossek märkinud, et selles ilmneb „mehe ja naise suhete kujutamisel säärane lihalikult niiske otsekohene erootilisus, millele eesti kunstis võrdset ei leidugi”. (A. Trossek, Risoomja alfabeedi algus, lk 44.)

36 P. Pärn, Kolmnurk, lk 89.

sotsialismi aeg oli ringikäiv, tüütult korduv aeg, mil hoogne vektoriaalne lähenemine oli ühiskonnas võimatu.³⁷) Ühtlasi ei seata loos küsimuse alla ei Viktori ega Julia identiteete, samuti nende väärtushinnanguid, ükski tegelane ei arene isiksuslikul pinnal. Eduardi nähakse järjekindlalt mõnevõrra vaenulikus valguses, soovimatu ja pealetükiva sissetungijana.

Reaktsioonid „Kolmnurgale”

„Kolmnurka” võib käsitada esimese n-ö tõsise filmina Pärna loomingus, mis oli selgelt täiskasvanud publikule suunatud ja hoiakult kriitiline. „Kolmnurga” mängulisuse kiuste süngevõitu huumor, ajastu normide kohaselt liigne seksualiseeritus ja positiivse lahenduse ilmne puudumine (või lausa sugereeritav perspektiivitusetunne) osutusid olevat vastuolus toonases nõukogude kinos domineerinud konjunktuurselt väikekodanlike, „inimnäoliselt sotsialistlikku” tarbimisühiskonna versiooni propageerivate filmidega.³⁸ Nagu ülalpoolgi tõdetud, pole „Kolmnurgal” selget moraali: kuna Pärn väldib oma sõnutsi moraliseerimist, räägib lihtsalt lugusid ega mõtle kategooriates nagu „tõde”.³⁹ See ei järgi ka sirgjoonelist, kuhugi välja viivat, õpetlikku narratiivilooikat kindla algus- ja lõpp-punktiga. „Kolmnurk” on vaid episood ühest abielust, mille lõppedes pole maailmas midagi muutunud ning isegi niipalju pole selge, kas ahjualuse lahkumine oli lõplik. Nõukogude kinotööstuse seisukohast kujutas filmi selline olemus probleemi ja „Kolmnurk” tsementeeris niisugusena ka Pärna staatust nõukogude animatsiooni „mässajana”.⁴⁰

Chris Robinson märgib, et Pärna „jultunud portree Nõukogude Liidu pereelust jäi väga kaugele tavapärastest lastefilmidest ... ning see šokeeris paljusid”.⁴¹ Tegelikult nägid filmi väljaspool Eestit siiski suhteliselt vähesed vaatajad. Võrdlemisi nahaalselt muinasjutufilmina esitletud „Kolmnurga” stsenaariumi ja tulemuse selge lahknemise kaudu oli Moskva kinobürokratialle nimelt ilmseks saanud, et Pärn polnud mänginud nende reeglite järgi. Goskino omakorda kasutas enda voli reeglite rikkumise tulemust mitte heaks kiita ja levisse lubada. Nende seisukohast oli tegemist puhtakujulise pettusega: sobivaks hinnatud tänapäevastatud muinasjutustsenaariumile tootmisraha eraldamise tulemuseks ei olnud ju eeldatud lastefilm.

Kujunenud olukord polnud iseenesest erakordne; külma sõja aegses Ida-Euroopas toimiski kinotsensuur lääne majandusmudeli vaatenurgast jaburana tunduval printsiibil, mille järgi riik, mis tsentraliseeritud kontrollimehhanismide kaudu filmitootmist rahastas, andis tihtipeale ühelt poolt raha filmide tegemiseks ja keelas samas ära

37 J. Ruus, Uuendaja Pärn. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 42.

38 1972–1986 Goskino-d juhtinud Brežnevi poliitilise lähikonnaga tihedalt seotud Filipp Jermaši „valitsemisajal” kujunes Nõukogude kinos domineerivaks kergekaaluline ja meelelahutuslik, mitte eriti varjatult konsumerismi ihalev, ent sotsialistlike väärtuste propageerimise koha pealt siiski korrektselt vormistatud materjal, mille nimekaim näide on Läänesti tuntud melodraama „Moskva pisaraid ei usu” (*Москва слезам не верит*, 1980, rež Vladimir Menšov): A. Lawton, Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, lk 9.

39 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

40 A. Trossek, Rhizome-Alphabet: Between Film and Art of Priit Pärn. – Kinokultura, Special Issue 10: Estonian Cinema (March 2010). Eds. E. Närepea, E. Mazierska, M. Laaniste. <http://www.kinokultura.com/specials/10/trossek.shtml> (vaadatud 29. VIII 2011).

41 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 143.

tulemuse kinodes levitamise (ning sellega ka investeringu tagasiteenimise), või võimaldas selle levitamist vaid väga piiratud ulatuses ja paigutas filmi seejärel „riiulile”.⁴² Niisuguse käitumise põhjused seisnesid osalt lubatavuse arbitraarsuses, s.t tsensuurijuhised olid pidevas muutumises, nii et parimatest kavatsustest ega enesetsensuurist, millele see süsteem loojaid pidevalt sundis, ei pruukinud lubatavuse piiridesse mahtumiseks piisata.⁴³ Teisalt oli asi aga selles, et rahastamistaotlusele heakskiidu saamise keeruka protsessi läbimiseks õpiti nii osavalt süsteemi reeglite järgi mängima, et filmi valmimiseni paistiski kõik paberite järgi korras olevat, nagu juhtus „Kolmnurga” puhul.

Probleemi ilmnemise hetkeks oli aga juba hilja midagi muuta: film oli valmis. Kui seda levisse ei lubatud ja kästi sellest esialgu lausa kaheksa minutit ehk enam kui pool materjali (ehk „lõigud, mis halvustavad nõukogude naist”⁴⁴) välja lõigata, Pärn keeldus – ent nõukogude kinosüsteemi reeglite järgi ei tohtinud teised peale režissööri valmis filmi kärpida ega ümber monteerida. Teiseks tähendas filmi tootnud Joonisfilmistuudio jaoks selle niisama seismine olulist rahalist probleemi. Stuudio ja Goskino vahel peetud kuudepikkuste läbirääkimiste järel jõuti viimaks kompromissini: Pärn lõi kas filmist välja vaid poolteist sekundit.⁴⁵ Toonane Joonisfilmistuudio toimetaja Jaan Ruus meenutab, et filmist kadus selle tulemusel tegelikult tühine taustadetail: stseenis, kus Viktor eksleb „laias maailmas”, figureeris algselt plank, millel olev plakat kujutas rõõmsat Karl Marxi mootorratturiprillidega; selle eemaldamisest Goskinole piisas.⁴⁶

Seega viimaks oluliste kärbeteta heaks kiidetud „Kolmnurk” mõjus omas ajas kahtlemata julge ja vahedana. Ent samas käsitles film, mille tegevus hargneb ühe perekonna kodus, siiski võrdlemisi kitsalt eraelulist temaatikat ega paistnud vähemalt pealtnäha püüdlevat suurematele, ühiskonda laiemalt puudutavatele üldistustele. Vihjed, mida film selles suunas tegi, on nähtavad vaid ajastuomase „paranoilise lugemise” tulemusel ning sedagi tõenäoliselt eeskätt eesti publikule. Ilma teadlikult alltekste otsiva lugemiseta ja konteksti tundmata ei paista lool olevat selgelt poliitilist mõõdet ega selle kriitilisel toonil kuigi konkreetset adressaati. „Kolmnurga” näol pole tegemist kaugeltki nii ulatusliku allegooriaga, kui seda on järgnenud „Eine murul” või „Hotell E”. „Kolmnurga” tõlgendamine otseselt mässulise, õõnestava või protestiva filmina oleks seega olnud liialdatud – pigem seisnes selle probleemsus Goskino jaoks toonaste standardite seisukohast siivutuna mõjuvas naisekujutuses ja mürgises tonaalsuses. Selliste asjaolude valguses ei liigitatud „Kolmnurka” täielikku linastamiskeeldu väärivate „riiulifilmide” sekka, ent ka heakskiitmise järel linastati seda kinodes tegelikult vaid väga piiratud määral: tavaliseks peetud 200–400 koopia asemel tehti sellest kogu Nõukogude Liidu kinolevi jaoks vaid 20 koopiat⁴⁷ ning erinevalt Pärna varasematest

42 The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema. Eds. R. Taylor, N. Wood, J. Graffy, D. Iordanova. London: British Film Institute, 2000, lk 44–45.

43 Toonase Nõukogude kinotsensuuri aluspõhimõtted pärinesid 1930. aastatest. Filmikäsikirjade tsenseerimisel lähtuti ka Glavlitist saabuvatest juhistest, mis loetlesid teemasid ja nimesid, mida ei tohtinud mainida. Lisaks võidi filme tsenseerida institutsioonide, näiteks komsomoli või kaitseministeeriumi survel, ning järgiti ka jooksvalt aktuaalseid parteikongressi ja Goskino otsuseid (V. S. Golovskoy, Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982. Ann Arbor: Ardis, 1986, lk 29–34).

44 M. Laaniste ja A. Trosseki avalik vestlus P. Pärnaga 11. V 2007.

45 M. Laaniste ja A. Trosseki avalik vestlus P. Pärnaga 11. V 2007.

46 M. Laaniste intervjuu J. Ruusiga 15. VI 2007, märkmed autori valduses.

47 M. Laaniste intervjuu P. Pärnaga 18. VIII 2006.

lavastajatöödest „...ja teeb trikke” ning „Harjutusi iseseisvaks eluks” ei saadatud seda ka ühelegi välisfestivalile.⁴⁸

See ei tähenda, et film oleks jäänud igasuguse tunnustuse või tähelepanuta. „Kolmnurk” pälvis 1983. aastal II Nõukogude Eesti filmifestivalil parima multifilmi auhinna ja preemia parima režissööritöö eest multifilmis. Samuti leidis film küllaltki palju ja eranditult positiivset tähelepanu kodumaises kultuuripressis: kriitik Jaak Olep tunnustas Pärna selle eest, et tema filmid pole kunagi õõnsad ega tühised, kuna ta ei raiska aega olematute või võõraste probleemide peale, ning heitis samas meie teistele „multifilmidele” ette Pärna omade taolise sisu ja vormi tasakaalu puudumist.⁴⁹ Arvustaja Paul Pii nimetas „Kolmnurka” aasta animafilmitoodangule ja II Nõukogude Eesti filmifestivalile tagasi vaadates omaette nähtuseks ja kahtlemata aasta kõige andekamaks tööks, kiites suurt psühholoogilist ja filosoofilist üldistust, mille Pärn autorina anda suutis.⁵⁰

Sisulises mõttes pigem kaasaegseks saab lugeda ka toonase Nõukogude Liidu mõjukaima animatsioonikriitiku Sergei Assenini selgelt tunnustavat hinnangut „Kolmnurgale” raamatus „Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest”. Raamat ilmus küll alles 1986. aastal, ent see on laduda antud 6. novembril 1984. aastal, ning sellest kuupäevast tuleks toonase kirjastussüsteemi toimimistempot arvesse võttes maha arvestada veel mitmeid kuid, mis pidid kuluma raamatu ettevalmistamisele, trükikõlblikuks tunnistamisele, Assenini teksti tõlkimisele eesti ja inglise keelde jne. Assenin märgib: „Terviklik, sihikindel ja originaalselt mõtlev kunstnik Priit Pärn tuli multiplikatsiooni mitte ainult oma isikupärase karikaturististiiliga, vaid ka selge teadmisega, mida ta tahab ja mida ta otsib kunstis. Sellest annavad tunnistust tema filmid, mida läbib ja ühendab ere loominguiline individuaalsus.”⁵¹ „Kolmnurk” on Assenini sõnul „oma lahenduselt üllatavalt lihtne ja terviklik, andes tunnistust Priit Pärna meisterlikkuse kasvust ja täiustumisest, autori isikupärase stiili harmoonilisusest”.⁵²

Kaasaegsetest hinnangutest on näha, et Priit Pärn kerkis „Kolmnurga” valmimise järel meie joonisanimatsiooni teiseks juhtkujuks senise liidri Rein Raamatu kõrvale, võimalik, et mõnede silmis ka temast ette; nii või teisiti positsioonile, mis oli sisuliselt juba kriitikaülene. Näitena võib osutada kas või sellele, et Pärna järgmise filmi, suhteliselt pretensioonitu „Aeg maha” kohta ajakirjas „Teater. Muusika. Kino” ilmunud arvustus Heinz Valgu sulest tundub mõõdutundetult, peaaegu nõretavalt ülistav.⁵³ Samuti, napilt pärast „Kolmnurka” kirjutas Pärn koostöös Vladislav Koržetsiga stsenariumi Rao Heidmetsa režii debüüdile, nukufilmile „Tuvitädi” (1983), mille arvustus „Teater. Muusika. Kinos”, autoriks Kärt Hellerma, mainib Heidmetsa peaaegu möödamminnes ja kõneleb rohkem Priit Pärnast, ootustest filmi suhtes seoses tema osalusega

48 Paralleeli võib tõmmata ka Rein Raamatu filmi „Põrgu” (1983) käekäiguga: Goskino käsitas seda projekti algusest peale probleemseks, filmi tootmine peatati Moskva-poolse rahulolematuse, s.t rahakraanide kinnikeeramise tõttu kolmel korral. Valmimise järel seisis film aasta aega „riiulil”, ning viimaks linastati seda ainult Eesti NSV-s ja festivalidel (mille kontekstis see kunstiliselt ambitsioonikas linateos sobis nõukogude kultuuri „ülimuslikkuse” näiteks). Vt C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel, lk 110–111.

49 J. Olep, „Kolmnurga” taustast, lk 30–31.

50 P. Pii, Kaheksa multifilmi.

51 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest. Tallinn: Perioodika, 1986, lk 98.

52 S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk 97.

53 H. Valk, Triibuline kass võtab „aja maha”. – Teater. Muusika. Kino 1985, nr 4, lk 60–61.

jne.⁵⁴ Pärn tõusis Eesti kontekstis sel ajal modernistlikus võtmes nähtava suveräänse loovgeeniuse staatusesse. Sisulist kriitikat tema filmide kohta hakkas õigupoolest uuesti ilmuma alles 1990. aastail, kui valmis „Hotell E”, mida kaasaegne retseptsoon hindas kehvemaks kui eelmist filmi, 1987. aastal valminud „Einete murul”. Mingil määral kritiseeriti küll Pärna teist tegevusala, vabagraafikat, ent sedagi pigem anonüümselt ja kaudselt: tagantjärele leidub mitmel pool viiteid, et seda polevat kuigi kõrgelt hinnatud, ent mitte otsesest kriitikat.⁵⁵

Priit Pärna animafilmikarjääri seisukohalt toona eluliselt olulistes suhetes Goskinoga kujunes „Kolmnurk” samuti pöördeliseks: varem pigem visuaalesteetilises plaanis küsitavaks peetud noort autorit hinnati nüüd kunstiliselt küll küpseks, ent tülikaks ideoloogilisele kontrollile allumatuse tõttu. See asetas Pärna kummalisse, ehkki sotsialismimaade filmikunstis mitte ülearu tavatusse seisundisse: ühelt poolt oli ta filmiloojana kodumaal tldtunnustatud ja menukas, ent samas pidurdus järgmiseks kavandatud filmi „Eine murul” tootmise minek sellegipoolest aastateks Moskva-poolse heakskiidu saamatajäämise tõttu.

„Hotell E”

1992. aastal esilinastunud ligi pooltunnine „Hotell E” pärineb oluliselt muutunud keskkonnast ning on pealtnäha hoopis teistsugustest kaalutlustest lähtuv ja teisest puust film kui „Kolmnurk”. Ent „Hotell E” kõnekus antud ajahetkes aktuaalse eestlasliku enese- ja maailmanägemuse jäädvustajana lubab tõmmata filmide vahele mitmeid paralleele.

„Hotell E” valmis erinevalt „Kolmnurgast” keskkonnas, kus mängud tsensuuriga olid päevakorrast maas (see oli kadunud veel enne Eesti taasiseseisvumist, ENSV Kinokomitee oli likvideeritud aastal 1988, riiklik tsensuuriamet Glavlit hajunud olematusse 1990. aastal⁵⁶). Priit Pärna kui animaautori loominguline vabadus sõltus esmakordselt vaid rahastamise leidmisest. Päevakajalise sisuga „Hotell E” paistab Eesti kontekstis erilisena silma ka seetõttu, et teisi filme, mis otseselt vaeksid toda murrangulist ajahetke ja maailmapildi muutumist, sisuliselt polegi. „Hotell E-d” tehti ajal, mil nõukogulik filmitööstus kokku varises ja taasiseseisvunud Eesti oma polnud veel õieti jalule tõusnud. Ent Pärna animalavastaja renomee, mis oli eelmisele filmile „Eine murul” osaks saanud tähelepanuga ka välismaal kõvasti kerkinud, aitas kaasa uuele projektile välismaise kaasrahastaja leidmisel. „Hotell E” tootmine, mille juures sai tööd 40–50 inimest, oli abiks stuudio püsijäämisele keset Nõukogude Liidu lagunemise kaasnenu majanduskaost.⁵⁷

Võrreldes „Kolmnurga” kitsa, stagneerunud maailmapildiga on täpselt kümme aastat hiljem valminud „Hotell E-s” kajastuv olukorra muutumise šokk rabavalt

54 K. Hellerma, Maastik tädi ja tuvidega. – Teater. Muusika. Kino 1984, nr 6, lk 57–58.

55 Vt lisaks M. Laaniste, Karikatuur ja/või kunst. Valdcondade vahekorra Eestis Priit Pärna loomingu näitel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2009, kd 18 (1/2), lk 111–145.

56 J. Ruus, Kino ja raha Eesti Vabariigis. – Eesti film 1991–1999. Koost K.-E. Rääk. Tallinn: F-Setse OÜ, 2000, lk 12.

57 Töömahuka filmi tootmist rahastasid Soome firma The Multimedia Group of Finland ning Tallinnfilm, viimane maksis tegijate palgad ja töövahendid (S. Teinema, Tumed animatsiooni surm Euroopas. Intervjuu Priit Pärnaga. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 46). Tallinnfilmi rahastas tollal „inertsist” edasi Eesti riik, vt J. Ruus, Kino ja raha Eesti Vabariigis, lk 12.

ilmne. Kaht filmi võrreldes on „Kolmnurk” tõenäoliselt suurem kunstiline õnnestumine, vaatamata sellele, et „Hotell E” on selgelt ambitsioonikam, mõjudes ehk isegi liialt auahnena. Teatavat ülepausutatuse muljet võib selgitada kontekstiga: mure tsensuuri pärast oli „Hotell E” valmimiseks küll kadunud, ent selle asemele tuli sotsialismileeri kokkuvarisemise ebakindlal ajal vajadus kehtestada ja kinnistada end arvestatava suurusena rahvusvahelises animatsioonimaailmas. Samuti võib aimata „Eine murul” menust tingitud kõrgendatud ootustega kaasnenud pinget. Projekti üldine suurejoonelisus, dramaatilises toonis teemakäsitus ning ülipõhjalikult läbitöötatud kunstiline lahendus näivad kõik viitavat teatavale enesetõestamise soovile.⁵⁸

„Hotell E” on seega ideoloogilisest survest vabanemisele vaatamata otsekui inertist endiselt ängistatud, ühtlasi läbinisti tõsimeelselt kunstitaotluslik – vormilises plaanis ehk rohkemgi kui ükski Pärna varasematest filmidest – ning sisult ilmselge poliitilise mõõtmega; seega igati kooskõlas ajastu tõsimeelse, ülepolitiseeritud õhkkonnaga. Film mõjub Pärna varasemate teostega võrreldes ka sirgjoonelisemana; ehkki selle konstruktsioon on vormilt keerukas, on kujundites vahendatav sõnum seekord pigem pisut harjumatu lihtsapoolne. „E” filmi pealkirjas tähistab Euroopat ning kriitik Lauri Kärgi sõnusi „pakub [„Hotell E”] ... ajaloofilosoofilise nägemuse Euroopast ja tema arenguperspektiividest”.⁵⁹

Nagu ka Pärna eelmiste „raskete filmide” puhul, lähtub „Hotell E” probleemipüstitus eluliselt pinnalt. Film kajastab kommunistliku süsteemi kokkuvarisemise šokki ja sellest tingitud segadust, Eesti olukorda tolles raamistikus ning Läänega kontakti loomise katseid, mida kannab habras taaslõimumise lootus, ent kammitsevad kõhkluused ja vastastikune võõrastus. Tegemist on allegoorilise looga, mis on esitatud kaugelt otsekohesemal viisil kui „Kolmnurk”, ning sirgjoonelisemalt ja paatoslikumalt isegi eelnenud, samuti avarahaardeliselt allegoorilisest „Einest murul”. Ehkki filmi pildikeel on infotihe, näib selles tõlgendusvõimaluste paljusust ja peidetud tähenduskihte leiduvat Pärna varasematest filmidest vähem.

Taas kord isiklikel kogemustel rajanev, melanhoolses toonis lugu on otseselt inspireeritud Priit Pärna reisidest „välismaailma”, s.t idablokist väljapoole jäävate riikide filmifestivalidele seoses filmile „Eine murul” osaks saanud suure rahvusvahelise nõudlusega. Pärast „Eine murul” valmimist 1987. aastal tekkis Pärna animalavastajatõosse paus, sest ta käis koos filmiga paari järgmise aasta jooksul arvukatel festivalidel, samuti tegeles vabagraafikaga ja kunstiõpetamisega Soomes. Ta meenutab: „„Eine murul” valmimisest oli kaks aastat möödas, kui mul tekkis mõte, et võiksin veel ühe filmi teha, ja see võiks olla kahe süsteemi vahepeal olemisest. Viibisin üksjagu välismaal ning nägin sealset maailma natuke ka seestpoolt.”⁶⁰ „Hotell E” jäädvustabki sügavat võõrandumis- ja kõrvalseisjatunnet, mis kaasneb Nõukogude Liidust saabunud „eksootilise eksemplari” autsaideriseisundiga, pingeid, mis kaasnevad pärinemisega kohast, mis Läänega võrreldes tundub painajalik ja rusuvalt vaene, ning taipamist, et lääne domineeritavas maailmapildis oleme „meie” ehk nõukogudejärgsed eestlased

58 „Hotell E” olemuses võib aimata analoogiat Pärna just tolle kümnendivahetuse paiku varasemast suuremõõtmelisemaks, s.t juba formaadiga tähelepanu ja tõsiseltvõtmist nõudvaks paisunud vabagraafikaga.

59 L. Kärk, Mida oleks hea teada ajaloost? Eesti filmiloo lühikonspekt. – Teater. Muusika. Kino 1995, nr 8/9, lk 121.

60 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 43.

need, kes olemasolevasse pilti ei kuulu: meie olemegi „teised”. Samuti käis Pärn, kelle ulatuslik välisreiside ja idablokivälise maailma kogemus oli Nõukogude Eesti kontekstis haruldane, oma ajast pisut ees sellega kaasnenud äratundmisega, et idablokist piiedes paradiisliku paleusena nähtud vaba maailm ja sealne „tõeline elu” osutuvad lähemal tutvumisel pettumust tekitavaks: sealnegi vabadus on reglementeeritud ning aineiline küllus kammitsev ja mõttelaisk.

Niisugustest tunnetest kantud „Hotell E” on avatud, küllalt hõlpsalt loetav allegooria. Suure ühiskondlik-poliitilise sõnumi toon mõjub puhuti suisa paatoslikuna, mis pole enamasti iroonilist distantsi hoidnud Pärna puhul just tavakohane.⁶¹ Sõnumi otsekohesusele vastukaaluks on filmi vormistus nii pildikeele kui ka struktuuri poolest aga tema senistest filmidest kõige keerukam. Alexey M. Orlov märgib, et tema muljel ongi eesti animarežissööride jaoks „film esmajoones intellektuaalne konstruktsioon, eelnevalt hoolikalt läbimõeldud kujundite struktuur” ning et „selline lähenemine võimaldab luua filme, mis paistavad silma erakordselt keeruka struktuuriga, neid peab vaatama korduvalt, et mõista kujundite kõiki kihte”, nimetades seejuures Pärna filme „Eine murul” ja „Hotell E” selle keerukuse äärmiseks piiriks.⁶²

„Hotell E” kaks tuba

Süzeelt võrdlemisi lakoonilise, väga kujundliku filmi kandev element on kunstiline vorm, mille kohta autor on märkinud, et selle otsimisele kulus peaaegu aasta.⁶³ „Hotell E” kujundus oli Pärna senistest filmidest kaugelt ambitsioonikam, tema harjumuspärasest, küllaltki lihtsat karikaturistikäekirja, millel tugines suur osa eelnenud filmide kujundusest, on näha üsna napilt. Ette rutates võib seda ehk nimetada ühe põhjusena, miks film mõjus kriitikutele omajagu võõrastavalt: joonistuslikku naljakust on vähem ning „naljad” on äärmiselt mürgised. Suurte pingutuste tulemusel⁶⁴ saavutatud välilimus on siiski läbinisti sisu teenistuses: nagu Pärn märkinud on, „filmi struktuuri ... läbitöötamine hõlmab tavaliselt ka selle emotsionaalset paletti”⁶⁵. Film esitleb nägemust visuaalsete vahenditega teravalt kahte ossa jagatud maailmast, kahest toast kujuteldavas hotellis E, kusjuures mõlemas tõuseb taas märgiliseks (söögi)laua ääres istumise motiiv. Kontrastselt kõrvutatakse süngetes halltoonides vahendatud sovetlikku painajat ning vastukaaluks arusaama läänelikust tarbimisühiskonnast kui helgevärvilisest unelmast. Kokkuvõttes osutuvad nii sotsialistlik-totalitaarse kui ka kapitalistlik-demokraatliku süsteemi toimimine ja inimsõbralikkus kaheldavaiks.

Filmis esmalt avanev ruum pakub unenäoliselt rauget, värviküllast, popkusti- ja reklaamimõjulise pildikeelega kujutist lõõgastunud tarbijaühiskonnast, mille asukatel pole vähimaidki materiaalseid muresid. Sel on ilmseid paralleele 1980.

61 Pärna toonane valmisolek oma loomingus poliitilisi küsimusi käsitleda oli nii ilmne, et talle pakuti ka reaalselt võimalust poliitikasse tulla, millest ta siiski loobus. Vt A. Kannel, Priit Pärn: Multifilm ei huvita mind enam. – Hommikuleht 3. VII 1993, lk 10.

62 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 44.

63 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 43.

64 Ülevaadet filmi kunstilise kujunduse vormumisest ja selle eri elementide eest vastutanud töögrupist vt

S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 46.

65 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 45.

aastate Nõukogude Eestis Soome TV vahendusel hoolega jälgitud Ameerika seebiooperite, nagu „Dallas” ja „Dynasty”, küllusliku fantaasiailmaga, mis sisendasid vaatajatele kujutelmale aineliste muredeta, tunnete ja elamuste keskenduvast elust.⁶⁶ (Tolle kuvandi kaugus lääne tõelusest jäi Nõukogude Liidus tüüpiliste aineliste oludega võrreldes raskesti hoomatavaks.) Muuhulgas märgilise tähtsusega Beethoveni 9. sümfooniast (mille katkend on 1970. aastaist kasutusel Euroopa Nõukogu, hiljem ka Euroopa Liidu hümnina) inspireeritud muusika⁶⁷ saatel kulgev pildimaailm on tasapinnaline, röömsavärviline ja valgusküllane, samas on pingutatud selle nimel, et see oleks ühtlasi ka pastelne, pehme, mahe. Ka selle asukate liikumine on eripärane: sujuv, reaalsete näitlejate filmitud liikumisel põhinev animatsioon. Ruumi kujunduslahendusele ja liikumisele „õige tunde” leidmiseks kulus Pärnal koos Miljard Kilgiga kuus kuud.⁶⁸ Valitseb kõrge esteetilise väärtusega heaolu; kõik tegelaskujud on individualiseeritud, nii mehed kui ka naised atraktiivsed, ent nende tegevus on klantsivale vormile vaatamata pinnaline ja frustrerivalt tühi. Välisele ilule vaatamata on see maailm „oma tsüklisse suletud”.⁶⁹

Värviline heaoluühiskonna kuvand on teravas kontrastis teise „toaga”: tumeda, kaootilise, ohtliku maailmaga, mida vahendatakse halltoonides ning mida täidavad äng ja negatiivsus. Totalitaarühiskonda kujutava tontliku ruumi visuaalne lahendus tugineb Pärna sageli ängistava atmosfääriga, sürreaalseid olukordi ja keskkondi kujutavale vabagraafikale. Öhkkond on õõvastav ja rusuvalt rutiinne. Ruumi dominant on ümmargune, kella sihverplaadi moodi laud liikuva seieriga, mille eest laua ääres istujad tasse üles tõstma peavad. Selle ruumi asukaid kujutatakse enamjaolt individualiseerimata, ebameeldiva massina, mis meenutab „Eine murul” peategelaste taustal tegutsenud masse. Neid kontrollivad alandavad, repressiivsed mehhanismid ning kordub normikohasest käitumisest kõrvalekaldunute karistamise või kadumise motiiv. Pinget lisavad kaootiliselt kuhjuvad, raskestimõistetavad detailid, nagu sagivad, ründavad kärbsed, samuti helipildis meloodilise muusika asemel domineeriv müra. Taustal on puhuti aimata ka kunagise kultuursema ajastu märke (nt paistavad aegajalt laua alla surutud renessanss-Venused), ent neid varjatakse ja summutatakse. Tumedas ruumis on arvukalt näiliselt juhuslikke sürrealistlikke elemente, selle asukate närvilist ja ebakindlat liikumist vahendab rotoskoopia asemel jõnkslik tavaline joonisanimatsioon.

Kahe „toa” draamatilist visuaalset kontrasti võrtsitab veelgi *American dream* ehk heaoluühiskonna värvilises toas televiisorist näidatav ameerikalikku, jalaga-tagumikku-naljadel põhinevat, Tex Avery traditsioonis animatsiooni parodeeriv, nürimeelne ja vägivaldne joonistfilmikatkend. Ka see Nõukogude animatsioonikoolkonna käekirjast lahknev detail⁷⁰ on täielikult Joonisfilmis toodetud (animaator Meelis Arulepp).

66 C. Geraghty, *Soap Opera and Utopia. – Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Fourth Edition.* Ed. J. Storey. Harlow: Pearson Education, 2009, lk 220.

67 S. Teinemaa, *Tumeda animatsiooni surm Euroopas*, lk 46.

68 S. Teinemaa, *Tumeda animatsiooni surm Euroopas*, lk 43.

69 A. M. Orlov, *Eesti animafilm ja Eesti anima*, lk 47.

70 Nõukogude animatsioon tervikuna oli küll tugevalt mõjutatud klassikalisest Ameerika joonisanimatsioonist, kuid eelistas selgelt Disney stuudio stiili. Antud katkend imiteerib sellele vastandunud, eeskätt Tex Avery nime ja Warner Brothersi stuudioga seostuva animatoodangu kiiremat, vabamat ja tihti sürreaalsemat või nihilistlikus võtmes lähenemist.

Filmi auahnele kunstilisele kujundusele lisab veenvalt teostatud „ameerikalik” element kahtlemata veelgi värvi, ehkki suuremat sisulist kaalu katkendil pole; seda võib tõlgendada nii viitena healoluühiskonna vaimsele loidusele kui ka Ameerika paleusena käsitlemise ohtudele.

Edasi ja tagasi tubade vahel

Jaan Ruus märkis filmi arvustades: „„Hotell E” on üles ehitatud kõrvutustele ja vastandustele: Ida ja Lääs, hotell ja kodu, legendid ja reaalsus. Pendlina võngub peategelane nende kõigi vahel.”⁷¹ Nimetatud peategelane on meesterahvas süngest dimensioonist, alguses vaid üks mittemidagiütlev, kinniplaasterdatud suuga nägu sealse hallide kujude massi seas, s.t „igamees” nagu „Kolmnurga” Viktorgi, kellega teda seob ka teatav väline sarnasus. Tema esimene saavutus katsetes oma keskkonna repressiivset rutiini trotsida on ajutise nina leidmine põgeneva A-tähe näol.⁷² Filmi ruumis viitavadki teised tegelased talle kui A-le, ent filmi puudutavates materjalides nimetatakse teda Victoriks,⁷³ mis tõmbab juba otseselt paralleeli „Kolmnurga” „keskmise eestlasega”.

„Hotell E” Victor leiab oma loos tee maailma eri dimensioonide vahel liikumiseks ja jõuab Läände; s.t nüüd osutub tema, „tavaline eestlane”, sissetungijaks, tema on „teine”, kes hiilib sisse võõrale territooriumile ning püüab seal endale kohta leida. Victor on „Läände” sattudes esmalt täielikus segaduses. Tal on loomalikult ekslev, sõge pilk ja veider kehakeel: alguses tunneb ta end suisa nii pidetuna, et hõljub nagu õhupall. Healoluühiskonna asukad suhtuvad nendega võrreldes peaaegu ebainimliku olendina mõjuva Victori sealviibimisse ükskõiksuse või paremal juhul laisa huviga. Segaduses Victor põgeneb tagasi tuttava rutiini juurde, ent on siiski uue maailma kogemisest lummatud ning püüdleb sinna uuesti ja uuesti, end tasapisi kogudes, kohandades oma käitumist sealsete reeglitega sobitumiseks, omandades protsessi käigus ka pisut enam läänlasi meenutava väljanägemise – mis tähendab ühtlasi, et ta hakkab erineva oma algse keskkonna teistest asukatest. Samuti satub ta hämmeldusse koduses dimensioonis tema äraolekul toimuvatest seletamatutest muutustest.⁷⁴ Mida kaugemale lugu edeneb, seda selgemaks saab, et Victorit tõmbab tontliku kodukandi asemel pigem värvilise maailma poole, mis paiskab õhku küsimusi, nagu: „Kas teda seal ka vajatakse? Kas talle on seal kohta? Kas ta suudab kohaneda?”⁷⁵

Vastuste osas film aga suuremat selgust ei paku. Lauri Kärk märgib: „...kahe maailma vahel sibamine võib algul päris naljakas olla. Nagu me isegi esmakordselt Sinna sattunutena. Siis aga jõuab tasapisi päralt äratundmine, et maailm on ikka üks ja sama,

71 J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk 42.

72 Motiiv on kordunud Pärna graafikas, Heie Treier viitab selle esimese ilmumiskohana Kari Hotakaineni raamatu „Lastenkirja” (Porvoo, 1990) illustatsioonidele, kus Pärn on joonistanud ühe tegelase ninaks sõna NOKKA, millest ajapikku jääb järele vaid viimane täht, vt H. Treier, Priit Pärna kodus – avastusi tema vabagraafikast. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 50.

73 J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk 42; „Hotell E”. – Eesti film 1991–1999, lk 126–127.

74 Pärn on viidanud samasuguste elamuste seoses 1980. aastate lõpu kiirete muutuste ajal välisreisidelt Eestisse naasmisega (M. Laaniste ja A. Trosseki avalik vestlus P. Pärnaga 11. V 2007).

75 „Hotell E”, lk 127.

Kolmnurk (1982). Režii Priit Pärn.
The Triangle (1982). Directed by Priit Pärn.



1. Abielurutiin: Julia valmistab süüa, Viktor ootab.
The routine of married life: Viktor waits while Julia cooks.



2. Armastusega Julialt: näide serveeritavatest roogadest.
From Julia with love: an example of the dishes served.



3. Julia sensuaalsus jääb ajapikku üha enam tähelepanuta.
Julia's displays of sensuality are increasingly ignored.



4. Julia pliidi alt ilmunud Eduardiga.
Julia with Eduard, the stranger from under the stove.



5. Olukord abielupaari köögis pärast Eduardi külaskäiku.
The situation in the couple's kitchen after Eduard's visit.



6. Viimaks koju naasvat Eduardi ootab Veronika.
At Eduard's home, Veronika is waiting for his eventual return.

Hotell E (1992). Režissöör Priit Pärn.
Hotel E (1992). Directed by Priit Pärn.



7.

Tumedast, totalitaarsest ruumist pärit peategelane Victor oma algsel kujul.
The protagonist Victor, who comes from the dark, totalitarian room, in his original shape.



8.

Raugelt värviline, „vaba maailma” kujutav teine ruum ja selle muretud asukad.
The carefree inhabitants of the bright and colourful other room, symbolising the ‘free world’.



9.

Teise ruumi jõudnud Victor mõjub seal esialgu groteskse võõrkehana.
Upon his first venture to the other room, Victor appears grotesque and alien in those surroundings.



10.

Victori sobitumisüüdlused pole lõpuni edukad.
Victor's attempts of fitting in aren't entirely successful.

erinevused on pigem välised.”⁷⁶ „Hotell E” kujutis kapitalistlikust läänemaailmast näitab seda väliselt siledama ja stressivabamana kui totalitaarsed idablokki, ent kokkuvõttes osutub sealnegi vabadus piiratuks ja süsteemi sisemine toimemehaanika sama nüristavalt rutiinseks. Melanhoolsevõitu finaalis paljastatakse mõlemad süsteemid kokkuvõttes väga sarnastena: elu värvilises lääne unelmamaailmas on pealispindsele veetlevusele vaatamata sama õõnes ja tähendusetult rutiinne. Enamgi veel, Victori sekkumised tekitavad lääne süsteemis ajapikku segadust; päris lõpus aga on näha, et kahe maailma vaheline sein on lagunemas ja mõlemaid ootab segunemise ebakindel tulevik.

Lauri Kärk märgib: „Olgugi et totalitaarühiskond ja Lääne demokraatia erinevad teineteisest nagu öö ja päev, süveneb minus paraku üha rohkem ka kartus, et tegelikult on nad omavahel hoopis enam seotud, kui seda arvata oskaksime või tahaksime. [...] Kas järsku polegi nii, et totalitaarreežim on Lääne demokraatia pahupool, medali teine külg?” ning nendib, et „Hotelli E” heaoluühiskonna tegelased istuvad igal juhul lõpuks laua ümber ja tõstavad tasse sama kohusetruult nagu halli kambri asukad.⁷⁷ Tõsi, lauaplaadiks on neil šikilt mõjuv, kõrgtehnoloogiline digitaalkell.

Jaan Ruus küsib samuti: „Kumb tee on umbtee? Võib-olla on umbteed mõlemad?” ning täheldab filmi kordustest, kõrvutustest ja vastandustest kõneldes: „Autor Pärna vaatepunkt asub neist kõigist kõrgemal ja film on küllalt ratsionaalne.”⁷⁸ See ratsionaalsus, filmi ülesehitamine eeskätt keeruka intellektuaalse konstruktsioonina, millele viitas Orlov,⁷⁹ tähendab paraku seda, et „Hotell E-s” ei leidu taolist värskust ega toorest emotsionaalset mõjujõudu, mis iseloomustasid nii „Kolmnurka” kui ka „Einete murul”. Pigem jääb domineerima raskesti loetavate, sürreaalsete detailide kuhjumise ja ülekonstrueerituse, ehk isegi venimise mulje. Ka Pärnale tavaliseks peetavaid vaimukusi on filmis vähevõitu, viidata tasub vaid üksikutele koomiliselt mõjuvatele ingliskeelsetele banaalsustele loo ülinapis dialoogis.

Filmi põhiosale lisatud kaks eellugu, „Legend Reeturist” ja „Legend Lunastajast”, millel kummalgi on erisugune pildikeel (esimene on Pärna sõejuonistustel põhinev lamenukk-animatsioon, teise maalis impressionistlikult pehmes, helges võtmes kaaderhaaval Miljard Kilk), paisutavad üldpildi veel kirjumaks. Priit Pärna nägemuses pakuvad eellood võtit järgneva tegevuse mõistmiseks.⁸⁰ Esimene, „Legend Reeturist” on Platoni koopamütidiga haakuv, küllalt staatiline, tuima patriarhaalset rutiini kujutav lugu soomeugrilikest laiade põsesarnadega tüpaažidest, kes istuvad pimeduses süngelt ringis, taustaks monotoonne põhjarahvaste rahvalaul. Kui nende kotta langeb välismaailmast tulev valgus, katavad nad käega näo ja väldivad selle vaatamist. Üksainuke sõandab avanenud uksest välismaailma piiludagi, tema näole aga jääb selle üleastumise tulemusel selge märk. Reeturina ei sobitu ta enam teiste sekka ning lahkub kojast lumesajus, käsi ristipoosis õlgade kõrguselt laiali hoides. Teine, „Legend Lunastajast” on märksa helgem ja pehmem, järgides vormikeeles Lääne-Euroopa maalikunsti traditsioone, ning kujutab õnnelikku, aga mitte päris lõpuni hästi

76 L. Kärk, Ajaloo paratamatus. – L. Kärk, Pildi sisse minek, lk 173.

77 L. Kärk, Ajaloo paratamatus, lk 173.

78 J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk 42.

79 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 44.

80 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 45.

toimivat, umbmääraselt ajaloolises maneeris peoatmosfääri. Pika laua ääres seisvad inimesed annavad käest kätte klaase, ent kuna inimahelas puudub üks lüli, kukuvad klaasid maha ja purunevad – kuni uustulnuka saabumiseni, kelles võib ära tunda eelmise loo äratõugatu. Tema täidab tühiku ja paneb protsessi täiuslikult sujuma.

Ellood, mis lisati filmile projekti viimases faasis, võtavad üldistavalt kokku mõlemad filmi põhiosas näidatavad „hotellitoad” või maailmad, esimene tumeda ja teine helge; osutades, et esimene süsteem on selgelt suletud mõtlemisega (ringjoones istumine), teine aga avatud (paiknemine rivis pika laua ääres).⁸¹ Ent ehkki vormiliselt on lisalood värvikad ja kinnitavad veel kord filmitiimi kunstilist võimekust, on sisult tegemist seega allegooriat üle kordavate allegooriatega, mis mõjuvad ehk liigagi näpugana näitavalt, kärpides kokkuvõttes põhiloo spontaansust ja selle kujundlikkuse mõju.

Filmi sõnum on lihtne, kuid süžee esitus on Pärna varasemate filmidega võrreldes mürarohke ja veniv, koormatud ülearususe piirini küüniva detailirohkusega. Kunstiline pingutus on olnud ilmselgelt suur ja vormilist väljendusrikkust on palju, kuid samas tundub nappivat sisendusjõudu, millega varasematel, lihtsama vormiga filmidel probleeme polnud. Iva kipub tausta detailiohtruses lihtsalt käest kaduma.

„Hotell E” kui murranguajastu enesekaemus

„Hotell E” jäädvustab idablokis raudse eesriide hõrenemise ja langusega kaasnenud äkilist vajadust iseend ümber hinnata, teravat iseene „teisesusest” teadlikuks saamist, samuti viimasega kaasnevat teatavat identiteedi- ja enesekaotuse tunnet. Film laseb aimata, et värviline läänemaailm on tervikus domineerivam pool, ning selle „päris maailmaga” võrreldes osutub peategelase Victori algne keskkond tähtsusetuks, alaväärtuslikuks perifeeriaks. Kontrast hotelli „tubade” vahel on fundamentaalne: isegi kui Victor suudab nende vahel liikuda, on selge, et ta ei sobitu läänelikku heaoluruumi ega suuda tõestada, et ta sinna kuulub, vaatamata sellele, et loos sisaldub justkui põgus lootus, et ta võiks ehk seal oma „tõelise koha” leida. Seda viimast võiks tõlgendada hetkelise väärtusena Pärna tavapärase iroonilises distantseerituses, ning siira, kuigi põgusa ja pessimistlikus toonis peegeldusena Eesti soovist (taas)kuuluda Euroopasse, olla seal võrdväärseks omaks võetud. Ent ehkki ellood Reeturist ja Lunastajast näivad paatoslikult vihjavat, et märterlikult riske võttev uustulnuk Victor võiks olla lääne kaunis tervikus puudunud mosaiigitükk, mille saabumine parandaks sealse süsteemi senised vajakajäämised, osutub see filmi edenedes ilmselgelt naiivseks, tuhmuvaks soovmõtteulmaks. Victor moonduv teise maailmaga kokku puutudes küll tasapisi peletislikust inimnäolisemaks, ent ei suuda seal kohalikega kunagi niipalju sarnaneda, et mitte eristavana silma torgata, ega mahu õieti ka sealse laua äärde. Võrdväärsus jääb kättesaamatuks.

Enamgi veel, Victori retked teise dimensiooni, mis avardavad tema maailmapilti, märgivad ta tema algses keskkonnas kiirelt ära kui üksluisest massist erineja, privilegeritu ning samas autsaideri. Peagi selgub, et ta ei suuda eemal viibitud aja tõttu

81 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 43–46.

sealsetes arengutes järge pidada, mis tähendab, et ta ei sobitu enam õieti ka tollesse maailma. Samuti ei taju Victor oma ülemineku tagajärgi. Tema edasi-tagasi sibamise järellainetuses hakkab tubadevaheline sein lagunema ning paradiislik, nautlevalt endassesulgunud Lääs avaneb halli ruumi pealetungile, mille võimalike tagajärgede osas on filmi hoiak selgelt pessimistlik. (Ehk nagu üks lääne tegelaskujudest seina lagunemist jälgides märgib: „Oh, shit!”)

Läänes levitatavaks festivalifilmiks mõeldud „Hotell E-l” on seega „Läänele” hoiatuslik sõnum, ent kahtlemata leidub selles hoiatav noot ka kodupublikule: Pärn väljendas sellega skeptilisust Lääne suhtes, vastandudes nõnda ajastu kontekstis siin domineerinud Lääne idealiseerimisele ning sellega kiire ühtesulandumise soovile. Ta märkis:

On ettekujutus, et kusagil on olemas Lääs, kus kõik on õige. Korratakse ühtelugu, et Euroopas nii ei ole, ainult meil on nii ja see on sovjetlik. Ja kui veel vaadata, kes seda väidab, näed tihtipeale, et ütleja on ise võib-olla ainult korra turistina Rootsis käinud. [...] Euroopasse pürgides võtame millegi pärast kõigepealt üle kapitalismi halvemad küljed.⁸²

Võrreldes „Kolmnurga” küünilisevõitu kujutisega stagneerunud nõukogude elust illustreerib „Hotell E” kujukalt ühiskondlikus teadvuses toimunud tohutut muutust: postsotsialistliku, postkoloniaalse olukorra teadvustumist sotsialismileeri kokkuvarisemise järel, millega kaasneb šokk ja nõutustunne. Peategelane on teravalt teadlik enese „teisesusest”, oma asukoha perifeersusest ja alaväärsusest ning „tõelise elu” toimumisest kusagil mujal, ent ta kahtleb samas siiski ka oma valikus selle teise tõelisuse mängureeglitele ümber orienteeruda. Erinevalt „Kolmnurgas” visandatavast stabiilselt stagneerunud maailmast pole „Hotell E-s” jäädvustatud murrangujärgses maailmapildis enam midagi kindlat, kõik otsad on lahtised ning tooniandvateks emotsioonideks on äng, skeptilisus ja melanhoolsus. Film kannab segadust, identiteedikriisi tundeid ning sügavat ebakindlust tulevikuväljavaadete suhtes, mida ajastul jagasid paljud Eesti asukad; kadreerides neid meeleolusid omajagu ülespuhutud ja pretensioonikal, ent kahtlemata ka küllalt terasel viisil.

„Hotell E” vastuvõtt ning järelkajad

„Hotell E-d” on kriitika vaaginud mõnevõrra põhjalikumalt kui varasemaid Pärna filme: seda analüüsis ulatuslikult Lauri Kärk⁸³, ajakiri „Teater. Muusika. Kino” pühendas filmile ja Pärnale teemanumbri (nr 7, 1992), filmi sisu ja tagamaid käsitles mõni aasta hiljem sügavuti ka Alexey M. Orlov⁸⁴. Vastuvõttus peegeldusid niihästi kõrgendatud ootused kui ka äratundmine, et tegemist on tõsise, sügava filmiga, ning sellest kirju-

82 A. Kannel, Priit Pärn.

83 L. Kärk, Ajaloo paratamatus. – Sirp 28. II 1992; taasavaldatud ka kogumikus L. Kärk, Pildi sisse minek, lk 172–176.

84 A. M. Orlov, Eesti animafilm ja Eesti anima, lk 45–48.

tati samamoodi tõsises võtmes. Samas oli käsitluste ulatuslikkusele vaatamata tegu ilmselt kõige kehvema vastuvõtuga, mis seni Pärna filmidele üldse osaks saanud.

Filmi varases retseptsioonis andis tooni teadlikkus selle puudustest, eeskätt küllalt selgesõnaliselt väljendatud pettumus, et tegemist pole sama mõjuva teosega, kui oli sellele eelnud „Eine murul”, mida kriitik Jaan Ruus on nimetanud esmalt peaaegu geniaalseks⁸⁵, ning hiljem hinnangut revideerides juba lihtsalt geniaalseks⁸⁶. Lihvitud, sisendusjõuline, auhindadega üle külvatud „Eine murul” oli järgmisele filmile tahes- tahtmata asetanud erakordselt suure ootustekoorma.⁸⁷ Ehkki „Hotell E” oli samuti ambitsioonikas allegooria, ei suutnud see nähtavasti siiski neile ootustele vastata, pigem aimati filmist, ning mitte alusetult, teatavat peataolekut. Näiteks Jaan Paavle tõdes: „Pärast „Einert murul” oli selge, et täpselt samas stiilis, sama võimsas vaimu- ja kunstikontsentratsioonis pole võimalik (ning pole ka mõtet) jätkata. Uus animateos „Hotell E” viitab uutele otsingusuundadele, eelkõige küll stilistilis-kujutuslikul alal.”⁸⁸ Paavle nimetas filmi kompositsiooniliselt üsna ebatäiuslikuks, osutades ülearustena teisele eelloole ja ameerikaliku animatsiooni paroodiale, samuti märkis ta, et „puudub ilmutuslikkus, avastus, ootamatus”.⁸⁹

Lauri Kärk nentis „Hotell E-d” arvustades, et film „ei mõjunud just tuju tõstvalt”.⁹⁰ Seni Pärna filmides nii harjumuspäraste lakooniliste ja tempokate vaimukuste ning täpsete kujundite asemel kohtus vaataja „Hotell E-s” kummaliselt raskemeelse, omajagu ülekonstrueerituna mõjuva, tihti segaseks jääva visuaalse pillerkaariga. Teiseks valupunktiks kujunes selle sõnumi kiire aegumine: totalitaarse ängistuse seljataha jäämisel hakkas sotsialistliku ikke kannatusnarratiivi rõhutav sentiment küllalt ruttu hajuma.

Muutunud oli kahtlemata ka „lugemisviis”: totalitaarvõimu näol ühtset „vaenlase kuju” sisaldanud taustsüsteemi kadumise tõttu polnud enam kultuuritoodangu tõlgendamist suunanud teatavat vandeseltslaslikkust ega selget orientiiri. Pigem võiks „Hotelli E” toonaste vaatajate olukorda iseloomustada nukravõitu omapäi jäetusena Pärna tiheda, süngelt sürreaalsete kujundite laviini teel. Filmi kaasaegne retseptsioon ei tunnista, et see oleks suutnud ajastu vaimu peegeldajana kodupublikut sügavalt puudutada: „Hotell E” jäi kaugele üldrahvaliku menuki staatusest, mille olid saavutanud kõik Pärna 1980. aastate jooksul valminud joonisfilmid. (Murrangujärgse olukorra krestomaatiliseks refleksiooniks eesti kaasaegses kultuuritoodangus kujunes hoopis Emil Tode 1993. aastal ilmunud romaan „Piiririik”.)

On tõsi, et „Hotell E” jätab kuivema, kalkuleerituma ja vähem spontaanse mulje kui Priit Pärna varasemad filmid. Jaan Ruus tõdes siiski, et filmil on üldistusjõud, kirjutades: „„Hotell E” on absurdne, aga loogiline, totter ja mõistetamatu, ent vastandite koosluses terviklik ja täielikki. Ta on üldistav ja suveräänne maailmamudel, eelduseks

85 J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk 38.

86 M. Laaniste intervjuu J. Ruusiga 15. VI 2007.

87 Mihhail Lotman märgib juba 1988. aasta Eesti animafilme analüüsidest uue Pärna filmi puudumist, tõdedes: „Mõistagi on liiast oodata igal aastal selliseid filme nagu „Eine murul”, kuid siiski tekib väike muretunne.” (M. Lotman, Tööd ja tegemised. Mõtteid Eesti animafilmist 1988. – Teater. Muusika. Kino 1989, nr 11, lk 22.)

88 J. Paavle, Nagu oligi karta. Priit Pärna muutumatu ja ometi muutunud maailm följetoniajajärgus. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 36.

89 J. Paavle, Nagu oligi karta, lk 36, 37.

90 L. Kärk, Ajaloo paratamatus, lk 175.

maailmakodaniku kogenud pilk.⁹¹ Samuti näib, et aeg on hinnanguid filmile määrgatavalt pehmenanud. „Hotell E” võitis valmimise järel suhteliselt laiale levimisele vaatamata vaid ühe festivaliauhinna⁹², ent 2011. aastal paigutas rahvusvaheline animafilmühing ASIFA selle viimase 50 aasta 50 silmapaistvaima animafilmi seas 36. kohale (teine Pärna film pingereas, „Eine murul”, asetus 11. kohale)⁹³. Ajaga on selgelt muutunud ka kohalike kriitikute vaatenurk, filmi raskepära ning pessimistlik alatoon näivad olevat nüüdseks leidnud soodsama kõlapinna. 2011. aastal Eesti filmiasjatundjate seas korraldatud küsitluses 20 iseseisvusaasta kümne olulisema filmi väljaselgitamiseks paigutus „Hotell E” kõigi žanrite koondpingereas 5.–7. kohale.⁹⁴ Margit Tõnson märgib filmi esile tõstes, et see on „viimane sild n-ö ridade vahel ja sümbolite kaudu ütlemise ajastuga”, Tiit Tuumalu, et „mitte keegi pole „meie” ja „nende” ajaloolist kohtumist nõnda kaugeleulatava ettenägelikkusega kujutanud”, ning Arko Okk, et „„Hotell E” on eksistentsialistlik ja ajatu film”.⁹⁵

Ajaline distants on seadnud Priit Pärna viimase „raske” filmi teistsugusesse perspektiivi ühe ajastu ja otsingusuuna lõputähisena. Jaan Paavle osutas juba 1992. aastal „Hotell E” näitel konkreetset kriisiilmingutele Pärna loomingus, tõdedes samas optimistlikult: „...iga kriis on edasiviiv ... seepärast tervitan ka P. Pärna uut filmi, veendumusega „uue hüppe” võimalikkuses ta loomingulises biograafias, maailmakunstis, kuhu ta kahtlemata kuulub.”⁹⁶ Tagantjärele võib märkida, et Paavle hinnang osutus hämmastavalt tabavaks. „Hotell E” tõsimeelne, suurejooneline allegoorilisus oli selle autori jaoks kokkuvõttes loominguline ummiktee. Priit Pärn tunnistas veel poolteist aastat pärast „Hotell E” valmimist animatsiooni kõneldes, et „Uue peale ma mõelnud ei ole” ning „Multifilm ei huvita mind enam”.⁹⁷ Ent vaid kaks aastat pärast seda intervjuud oli ta tagasi järgmise, taas kord vaimustusega vastu võetud filmiga „1895” (1995, kaaslavastaja Janno Põldma), mis tähistas selget suunamuutust, uue väljakutse leidmist tagasipöördumises iroonilisse mängulisusse.

91 J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk 42.

92 Vt Priit Pärna filmograafiat ja filmide auhindade loetelu Joonisfilmi koduleheküljel: <http://www.joonisfilm.ee/parn.html> (vaadatud 29. VIII 2011).

93 K. Masing, Priit Pärna joonisfilmid valiti viimase 50 aasta parimate hulka. – Eesti Päevaleht 23. II 2011, <http://www.epl.ee/news/kultuur/priit-parna-joonisfilmid-valiti-viimase-50-aasta-parimate-hulka.d?id=51292457> (vaadatud 29. VIII 2011).

94 T. Tuumalu, Taasiseseisvusaja olulisim film on „Sügisball”. – Postimees 10. IX 2011, <http://www.postimees.ee/559602/taasiseseisvusaja-olulisim-film-on-sugisball/> (vaadatud 29. IX 2011). „1895” jagas koondpingereas 2.–3. kohta.

95 T. Tuumalu, Taasiseseisvusaja olulisim film on „Sügisball”.

96 J. Paavle, Nagu oligi karta, lk 37.

97 A. Kannel, Priit Pärn.