

# Tumeda animatsiooni surm Euroopas: Priit Pärna „Hotell E”

ANDREAS TROSSEK

Artikkel vaatleb, kuidas Mihhail Gorbatšovi võimuletuleku aastail Nõukogude Liidus üleüldiselt esilekerkinud sotsiaalkriitilisemate, „tumedate” või kunstiliselt pretensioonikamate filmide trend Eesti animatsioonis kulmineerub ja ühtlasi lakkab Priit Pärna joonisfilmiga „Hotell E” (1992). Artiklis analüüsitakse filmi konkreetse juhtumiuuringu tasandil, üritades esmalt välja joonistada laiemat ajaloolis-kultuurilist konteksti „Hotell E” ümber ja teisalt näitlikustades, et film on vaadeldav mitme varasemalt vallandunud kultuurilise protsessi finaalina: filmis on kombineeritud endisele Ida-Euroopale iseloomulik hilis- või „küpse” sotsialismi vastane võimukriitika igatseva ihaga alati virtuaalsena tajutud lääne suunas.

On hetki, mil on selge, et üks ajastu lõpeb. See on läbi ja samamoodi edasi minna enam ei saa. See on tavaliselt aeg, kui otsi kokku tõmmatakse, tehakse suuri emotsionaalseid üldistusi, jäetakse hüvasti nii hea kui ka halvaga. Kunagi alustatu võetakse kokku resigneerunud teadmiseiga, et kõik senine on jäämas paratamatult möödanikku ja edasi tulevad hoopis mingid uued asjad. Et see ongi lõpp. Samas on säärane totaalne ja üleinimlikult ükskõikne lõppemine arenguprotsessina midagi sellist, mida on alati olnud raske seletada väljaspool harjumuslikku uue ja vana vastandamise retoorikat. Valgustusajastu lastena ei saanud progressusku modernismis sellega tegelikult kunagi päriselt hakkama – kaduvaks fenomeniks sobis lääne kultuuri tiivustanud progressiidee järgi vaid olemuslikult oma ajale jalgu jäänuks tunnistatud nähtus, mõni nn ajalooline igand – ning alles postmodernismi hargnevusi, heterogeensusi ja paljususi pühitsenud egiidi all on olnud võimalik rääkida kultuurilistest hajumistest, katkestustest ja teisenemistest neutraalsemas, hinnanguvabamas võtmes.

Siinne arutluskäik lähtub käsitletava juhtumiuuringu tasandil eesti animarežissööri Priit Pärna tehniliselt komplekssest pooletunnisest joonisfilmist „Hotell E” (1992). Valmimisdaatum järgi võib seda pidada viimaseks Nõukogude Liidu filmi- tootmissüsteemis teostatud sotsialismikriitiliseks linatseoseks, aga paradoksaalselt ühtlasi ka esimeseks ühemõtteliselt kapitalismikriitiliseks filmiks 1991. aasta augustis taasisesiseisvunud Eestis. Mihhail Gorbatšovi võimuletuleku aastail Nõukogude Liidus

esilekerkinud sotsiaalkriitilisemate, „tumedate” või kunstiliselt pretensioonikamate filmide trend Eesti animatsioonis sisuliselt lakkab pärast filmi „Hotell E”, justkui oleks see olnud kõige eelneva kulminatsioon. Ent millal säärane trend üldse algab,<sup>1</sup> mida endast õigupoolest kujutab ja miks see trend lõpeb?

Õieti valmisid juba 1980. aastate alguses mitmed Eesti autorianimatsioonid, mis esitasid väljakutse tavapärasele arusaamale animatsioonist kui peamiselt lastele ja noortele suunatud meelelahutuslikust teležanrist: näiteks Rein Raamatu eepilis-rahvuslikud „kõrge kunsti” pretensiooniga joonisfilmid „Suur Tõll” (1980) ja „Põrgu” (1983) või siis Priit Pärna kollaažilik satiir „Kolmnurk” (1982), kui mainida vaid silmapaistvamaid. Ent kümnendi keskel toimub Kremli võimuladvikus teatud ulatusega kaadrivahetus ning perestroika ja glasnosti loosungite varjus näidatakse kultuurisfäärides rohelist tuld mõõdukale ühiskonnakriitikale, mis oli varem Nõukogude Liidus pigem nn dissidendidiskursuse pärusmaa. Nõukogude kinotsensuuri lõdvenes valmivad üksteise järel Priit Pärna poliitilis-allegooriline „Eine murul” (1987), Rao Heidmetsa tumedad antiautoritaarsed nukufilmid „Papa Carlo teater” (1988) ja „Noblesse oblige” (1989), Rein Raamatu urbaniseerumisvastane „Linn” (1988), Riho Undi ja Hardi Volmeri ajalooallegooriline nukufilm „Sõda” (1987), Riho Undi totalitarismi pilav joonisfilm „Kultuurimaja” (1989), Heiki Ernitsa küüditamisteemaline joonisfilm „Ärasõit” (1991), Avo Paistiku filosoofilis-religioosne joonisfilm „Silmus” (1990), Hardi Volmeri segatehnikas ühiskonnasatiir „Incipit vita nova” (1992), Mati Küti tumedalt sürreaalne „Sprutt võtmas päikest” (1992) jpt kunstilised autorianimatsioonid ehk pigem mittekommertslikud ja kitsamale festivalivaatajaskonnale suunatud filmid. Samal ajal ei tule sellisele kvantitatiivsele „plahvatusesele” 1990. aastate jookul järge, kuigi Nõukogude Liit on selleks ajaks lagunenu, Eesti on vaba ja tsensuur autoreid enam ei kammitse. Miks?

Küsimus tundub oluline, sest tagantjärele on Priit Pärn ise nimetanud ajavahe-mikku 1986–1992 „Eesti animafilmi kuldajaks”, liigitades seega endagi režissöör töö „Hotell E” justkui mingiks apogeeks, ülemineku- või siirdeaja teoseks, alates millest Eesti animatsioon tervikuna järk-järgult depolitiseerub ja asub kohanema vabaturu nivelleerivate realiteetidega. Tõsi, neisse nn kuldseisse aastaisse mahuvad nii „Eine murul” kui ka „Hotell E”, mis on kahtlemata ühed paremad Pärna filmid.<sup>3</sup> Teisalt on need poliitikarohked perestroika-aastad, mis algavad 1985 Gorbatsõvi eestvedamisel ulatuslike ümberkorraldustega kogu imperiumis ja päädivad 1991. aasta augustiputši läbikukkumise järel Nõukogude Liidu *de jure* laialisaatmisega sama aasta detsembris. Lisaks tagab veel neil aastail studios Tallinnfilm tehtud filmide, sh animafilmi

1 Olen varem sedasama nõukogudeaegse Eesti animatsiooni kesket küsimust veidi teisiti sõnastada püüdnud nii: millal muutus mäng poliitiliseks? Vt lähemalt A. Trossek, When Did It Get Political? Soviet Film Bureaucracy and Estonian Hand-Drawn Animation. – Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Eds. E. Närpea, A. Trossek. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII. Tallinn, 2008, lk 31–46.

2 H. Jokinen, Little Big Estonia: The Nukufilm Studio. – Animation World Magazine 1998, issue 2.11, <http://www.awn.com/mag/issue2.11/2.11pages/2.11jokinennuku.html> (vaadatud 17. X 2011).

3 1996. aastal vastab Priit Pärn ajakirjaniku küsimusele „Missugune teie enda filmidest teile kõige rohkem meeldib?” nõnda: „Valiksin „Kolmnurga”, „Eine murul”, „Hotell E” ja „1895”. Kui neist peaks valima ühe, siis kas „Hotell E” või „Eine murul”. Nad on küllaltki erinevad, „Eine murul” on käinud rohkem festivalidel ja saanud rohkem auhindu. „Hotell E” on vist paaril festivalil olnud, aga tegijate ringkondades tuntakse seda väga hästi.” (A. Koppel, Priit Pärn: porgandite õöl muutuvad kõik jänesed porganditeks. – Postimees Extra 16. III 1996.)

stabiilse rahastamise NSV Liidu Riiklik Kinokomitee Moskvas (Goskino), sekkumata sealjuures enam filmide sisulisse poolde. Ideoloogiline tsensuur esmalt ähmastus ja kadus seejärel sootuks – paraku koos seniste rahastamisskeemidega:

Aprillis 1992 reorganiseeritakse „Tallinnfilm” riiklikuks aktsiaseltsiks ja seoses riikliku finantseerimise lõpetamisega alustatakse kõikides osakondades koondamist. Stuudio töötajate arv oli selleks ajaks kasvanud juba ligi 500 inimeseni.

Seni tagas kõikide mängu- ja animafilmide tegemise rahaliselt N Liidu Kinokomitee Moskvas (Goskino), mis moodustas enamuse stuudio eelarvest. Propagandaringvaated ja dokumentaalid tulid Eesti NSV eelarve kaudu. Iseseisvunud Eesti kultuuri- ja haridusministeerium otsustas 1993. aastast filmi alal üle minna asutuste finantseerimiselt projektide finantseerimisele ja ministeeriumi rahastamistaotlustele ilmus uus amet – produtsent. Viha nõukoguliku filmitootmise ja selle ületsentraliseerituse vastu hävitas seni kogu Eesti filmitootmist koondanud stuudio. „Tallinnfilm” oli paljude jaoks nagu liidutehas Dvigatel või võimukas sovhoos või kolhoos ja samastus enamiku kineastide teadvuses kõige nõukogulikkuse taagaga. Teatrid nii ei käitunud ja tagantjärele on selgunud, et vihane filmimaailm viskas koos väga räpase pesuveega soojast lesimisvannist välja ka lapse, s.t. oli nõus filmitootmise täieliku detsentraliseerimisega. [---]

Mais 1994 koondati koosseisust nuku- ja joonisfilmi stuudiod ja nende baasil moodustati aktsiaseltsid AS „Nukufilm” ja AS „Eesti Joonisfilm”. 1995. aastast lõpetati RAS „Tallinnfilmis” nii mängu- kui ka dokumentaal- ja animafilmide tootmine.<sup>4</sup>

## Taustsüsteemid

„Hotell E” räägib režissööri sõnul kahe süsteemi vahel olemisest.<sup>5</sup> Film on suhteliselt keerulise kompositsiooniga: kahe lühema sissejuhatusega ja süžee seisukohalt topeltlõpuga. Kahese jaotusega on ka filmi teemafookus. Ühel pool on kujutatud sotsialistlikku totalitaarset ida, teisel pool kapitalistlikku länt ja filmi peategelane, režissööri ilmne *alter ego*, ei paista õieti endale kummaski neis kohta leidvat. Läänes olles kutsuvad kodumaa kohustused, mis tunduvad tüütud ja mõttetud, idas ihkab hing aga vaid läände pageda, kus kõik näib helgem kui kodus. Valdavaks kujuneb seetõttu hoopis teatav kohatuse ja pidetuse tunne, mis saadab peategelast varjuna ja väljendub just nagu mingi motoorse rahutusena, seguna pärsitud ihast, ilmajäetusetundest ja kom-

4 J. Ruus, „Tallinnfilm” kui monument, <http://www.tallinnfilm.ee/index.php?page=67> (vaadatud 17. X 2011).

5 „„Eine murul” valmimiseks 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. Sellest tekkis mõte, millest teha filmi.” (S. Teinmaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas. Intervjuu Priit Pärnaga. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 45.)

pensatoorsest käitumisest.<sup>6</sup> Vaesest sotsialismisfäärist jõukasse kapitalismimaailma sattudes nähakse esmalt sõnulseletamatut unelmatemaad, kus eksistents näib kulgevat lõputult luupival puhkerežiimil, ent ajapikku ilmneb, et siingi on omad kohustavad rutiiniahelad, mille universaalseks sümboliks on valitud tiksuva kella kujund koos inimeste lauakommetega.<sup>7</sup> „Hotell E” struktuurse selgroo moodustab halliilmelisest idablokist pärit skeptiline ja eneseirooniline, positiivse tulevikuprogrammita vuaejristlik vaatlejaposition, mis on hotelli salongilikku värvikat lääneosa siiralt imetlev ja ihkav, aga samas ka skeptiline ja pessimistlik oma „salongikõlblikkuse” suhtes.<sup>8</sup>

See, millel „Hotell E” põhineb, on peaaegu nagu emigratsioonikogemus, igal juhul on see midagi enam kui pelgalt kirju kogum turismimuljeid Lääne-Euroopast. Pärn adresseeris siin justkui tervele idablokile retoorilise gauguin’liku küsimuse: kust me tuleme, kes me oleme ja kuhu me läheme? Film on valminud 1992. aastal ja 2004. aastal oli Eesti, üks endine Nõukogude Sotsialistlik Vabariik, juba NATO ja Euroopa Liidu liige. „Hotell E-d” kaksikümne aastat hiljem üle vaadates näib, et selles filmis kajastuvad tõepoolest nii mõnedki üleminekuajegadele tüüpilised kultuurilised protsessid ja et nende protsesside tõukejõud ei seisne ainuüksi autori isiklikus varasemas filmograafias, vaid laiemas lähiajaloolises kontekstis: esiteks just neil aastail muutuste keerisesse sattunud filmitööstuse hetkeolukorras, teiseks Eesti animatsiooni ja kolmandaks ka kohaliku kunsti lähiajaloo 1980. aastail:

Ja ometi on olnud raske leida süsteemi, kuidas ja kuhu seda aega paigutada. [...] On raske leida ideid, mis oleksid edasi elanud üheksakümnendates, need justkui algasid, lõppesid ja omasid tähendust vaid oma aja sees. See vastuoluline aastakümme, mis tootis korraga nii masendust kui lootust, justkui sulgus uue kümnendi tulekul, uutes poliitilistes tingimustes...<sup>9</sup>

Kõigepealt on vaja vaadelda konkreetsemat poliitilis-majanduslikku fooni. Ei kunagi varem ega hiljem räägita avalikkuses niivõrd palju isemajandamisest ja omariiklusest, Teise maailmasõja eelsest Eesti Vabariigist (1918–1940) ning selle restitutsioonist kui 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses. Kõik sovetlik on siis taunimisväärne,

6 Näiteks kordub filmi idapooles mitmel puhul oma abikaasa luitunud hallile kleidile kinnisilmi lilemustreid joonistava mehekäe motiiv. Samuti joonistatakse ühes idaosas stseenis lauale võti kirjaga „Hotel Euro”. Niisugusele estetiseerivale ja unevale tegevusele kontrastiks reageerib sama tegelane filmi läänepooles ümbrusele esiti ebakonventsionaalse kohmakusega, pillates maha vaasi, ajades ümber alkoholipudeli, saades palliga vastu kukalt, komberdades otsa lääneosa karakteri ulatatud raamatule jne. Ühel hetkel paistab tema peaju läbistavat horisondil lendav reaktiivlennuk – stseen, kus lääneosas (ajutiselt) viibiva idaeurooplase süütunne (kodumaa ees) on viidud äärmusesse.

7 „Ümmargune laud, mille taga istutakse nii trööstitult hallis kambris kui ka raugelt pastelses apartemendis, nagu hiljem selgub, varjab eneses aga tegelikult kella sihverplaadi transformatsiooni.” (L. Kärk, Aja paradoksid ehk 2 ½ tundi Priit Pärna. – Postimees 27. VII 1996.)

8 „Pärna sagedaste välismaareiside tulemusena on nüüd meie ees nn sotsialistliku maailma ja nn kapitalistliku maailma võrdlus, film „Hotell E”. Hotellis E, st hotellis „Euroopa” on kaks seinaga eraldatud tuba. Üks on värviline, pastelne, teine mustjashall. Ühes valitseb jõukus, teises toores ja absurdne vägivald. Filmi peategelase Victori suu on plaasterdatud ja nagu hall ning ilmetu. Siiski on ta märganud, et kahe ruumi vahel on uks, ja Victor tahab ja julgeb heita pilku värvilisse maailma. Peatselt pendeldab ta kahe maailma vahel nagu süstik, ja must süsteem peab õigeks temast vabaneda kui nakkust levitavast dissidendist. Victor heidetakse värvilisse läände – üheaegselt nii reeturi kui lunastajana.” (J. Ruus, Uuendaja Pärn. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 7, lk 42.)

9 S. Helme, Miks kaheksakümnendad? Miks kadunud? – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost S. Helme, toim A. Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 6.

millest tuleb distantseeruda, pea kogu igapäevane tegelikkus on politiseeritud: positiivne saab sel hetkel olla ainult see, mis kuulub topograafiliselt (virtuaalsesse) nn vabasse läände või kronoloogiliselt (virtuaalsesse) „eesti aega”, mil Eesti kuulus täieõigusliku liikmena Rahvaste Liitu. On ainult minevik või tulevik, olevikukategooria paistab sel hetkel eestlaste kollektiivses mentaalses sfääris olevat asendunud pimedate tegutsemisinnuga. Avalikkuses domineerinud poliitilise retoorika järgi tuli praegune, majanduslikult raske periood lihtsalt üle elada, välja kannatada,<sup>10</sup> kusjuures lääde või Euroopa omandasid sõnadena üdini progressiivse kõlavarjundi, samal ajal kui nõukogude ajal sündinud nähtused pidid kas implitsiitselt lõppema või leidma uue funktsiooni ning desovetiseeritud ankurduspunkti väljaspool sovetlikku aegruumi. Aastaid 1940–1991 hakkab sel etapil Eesti ajalookirjutuses peamise katuskontseptsioonina tähistama okupatsiooni mõiste,<sup>11</sup> mida eelistatakse anneksiooni mõistele rahvusvahelises õiguses, ja tõsiasi on, et viimased Vene armee üksused lahkuvad Eestist alles 1994. aastal.

Niisiis on Eesti NSV teisenemine taasiseseisvunud Eesti Vabariigiks kui poliitilis-ideoloogiline ülemineku- või siirdeaeg käsitletav osalt tüüpilise, osalt omapärase postkoloniaalse situatsioonina, sest räägime tagasivaateliselt Nõukogude Liidu imperiaalse süsteemi lagunemisest ja paralleelsest majanduspoliitilisest ümberpositsioneerimise ajastust suunaga idast läände. „Hotell E” valmimisaeg jäi analoogsesse vaakumilaadsesse vahetsooni: filmi rahastati nii endise ida- kui ka läänebloki suunalt: Soome firma The Multimedia Group of Finland maksis filmimaterjali, ilmutamise, labori, reklaami ja koopiategemise kulutused ning Tallinnfilmist tulid tegijate palgad ja töövahendid.<sup>12</sup>

Teiseks tuleb kõnelda üldisemast maailmavaatelisest foonist. On näha, et „Hotell E” tegemise taustal kattusid kõik peamised kohalikku kultuurielu koordineerinud ajastuomased põhiprobleemid: küsimus rahvuslikust enesepildist („Sissejuhatus nr 1: Legend Reeturist”) ja eesti kultuuri läände kuulumisest ehk Eesti vastuvõtust läände („Sissejuhatus nr 2: Legend Lunastajast”), võitlus nii reaalse kui ka kujutletud nõukogude tsensuuriga<sup>13</sup> ning rahvuse järkjärgulise nihutamiseega käsumajanduslikust idast vabaturumajanduslikku läände kaasnev problemaatika („Epiloog: Ameerika unelm”). Ehkki „Hotell E” ei ole žanrilises mõttes täispikk mängufilm ega dokumentaalfilm,

10 Perestroikajärgset nn ülemineku- või vabaduse taastamise perioodi mäletatakse rahvasuus paljuski kui majanduslikku katastroofi, NSV Liidu tsentraliseeritud majandussüsteemi kokkuvarisemist. Just nagu illustratsioonina tuntud fraasile „parem õudne lõpp kui lõputu õudus” näis, et olukorda tajuti siiski enamasti ajutisena, sest üldtuntud ja paljukorratud oli kujundlik lubadus, et iseseisvuse saavutamise nimel võib rahvas süüa kas või kartulikoori. Üleüldine kaupade puudus oli lisaks olnud harjumuspäraselt iseloomulik kogu NSV Liidu ajale, 1990. aastate alguseks see lihtsalt süvenes. Kasvava defitsiidiga toimetulekuks kehtestas Edgar Savisaare valitsus 1990. aastal talongisüsteemi, sidudes lettidelte kaduva kauba hulga leibkondade arvuga; Nõukogude rubladelt Saksa margaga seotud rahvusvaluutale kroonile jõudis Eesti üle minna 1992. aastaks.

11 Vt nt H. Mark, Eesti Vabariigi presidendi ja valitsuse juriidiline kontinuiteet. – *Looming* 1989, nr 10, lk 1400–1401.

12 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 45. Filmi elarve stuudio rahalistest vahenditest, kasutades pangakrediiti, oli 150 000 rubla. Vt Joonisfilm „Hotell E” lepingud, käskkirjad. Eesti Riigiarhiiv (ERA), f R-1707, n 1, s 3033, l 6.

13 Nii peab Pärni filmi tegemise ajal antud intervjuus vajalikuks rõhutada: „Soomlased ei esita sisulisi nõudmisi. Saame teha, mida tahame.” (M. Aleksius, „Praegu on veel väga hea aeg!” Priit Pärn on tagasi „Tallinnfilmis” ja teeb filmi „Hotell E”. – *Eesti Ekspress* 1. III 1991, lk 27.) Nõukogudeaegse tsensuuri trotsimise harjumus kandus üle ka järgmise Pärni filmiprojekti „1895”, mis valmis juba taasiseseisvumise järgsetes oludes 1995. aastal. Nimelt oli Pärni kaaslavastaja Janno Põldma sõnusti „1895” tootmise põhieeldus filmi peafinantseerija Soome Yleisradio jaoks see, et sisu osas polnud soomlastel mingit sõnaõigust. Vt Priit Pärn teeb suurejoonelist filmi. – *Eesti Ekspress* 8. VII 1994, lk 1.

puudutas see ometi julgelt konkreetse reaalpoliitilise olukorraga seotud küsimusi ja rakendas tarmukalt perestroikaga endises idablokis vallandunud süsteemikriitika võimalusi.<sup>14</sup> Teisalt, olemata kategoriseeritav kui „kõrge kunst”, tegeldi selles joonisfilmis sellegipoolest ka kadunud kümnendiks ristitud 1980. aastate Eesti kunstielu võtme-küsimustega, nii nõndanimetatud juurteküsimusega kui ka eesti kunsti implitsiitse lääneihalusega:

Seda kümnendit on ikka peetud ajaks, mil justkui midagi ei juhtunud, kõik oli stagnatsiooni karmi kannu alla surutud ja kui midagi toimuski, siis tõenäoliselt klooniti eelmiste kümnendite ideid ning saavutus.

Tegelikult ... on tegu väga mitmekihilise kümnendiga, mille algust tähistas aktiivne venestamispoliitika ja lõppu fosforiidisõda, öised laulupeod ning kunstielus esimene vaba, väliskuraatorite korraldatud eesti kunsti näitus „Struktuur ja metafüüsika” Soomes, Saksamaal ja Rootsis.<sup>15</sup>

Kolmandaks tuleb mängu isiklikum foon. „Hotell E” on mingis mõttes vaid reisi-kiri, filmi autori reisi-kiri<sup>16</sup>, kelle varasem süsteemikriitiline joonisfilm „Eine murul” sai nii Nõukogude Liidu kui ka muu maailma rahvusvahelistel filmifestivalidel suure menu osaliseks<sup>17</sup>. Seetõttu oli tal 1980. aastate lõpus võimalik ka ida- ja läänebloki vahel reisida palju rohkem kui keskmisel ENSV kodanikul ning ilmselt osaliselt sellest tingituna jäi „Eine murul” ja „Hotell E” valmimise vahel ka nii pikk paus, enam kui neli aastat. Ühtlasi on see „Eine murul” kõrval juba teine film, mille valmimise järel kuulutas Priit Pärn ajakirjandusele antud intervjuudes, et animafilm on end tema jaoks (taas kord) ammandanud ja joonisfilmi ta enam ei tee, nähes oma tulevikku pi-

14 Seda märkas ja tunnustas ka jooksev kriitika: „Priit Pärna „Hotell E” (1992) on jätkuks tema eelmisele filmile „Eine murul” (1987). Mõlemal juhul näeme halli, trööstitut ja kõledat maailma – totalitaarrezžiimi, nagu on kombeks praegu öelda.” (L. Kärk, Ajaloo paratamatus. Priit Pärna „Hotell E”. – L. Kärk, Pildi sisse minek. Filmikirjutisi Tšehhovist *virtual reality* ni 1977–1999. Tallinn: Kirjastuskeskus, 2000, lk 173.)

15 S. Helme, Miks kaheksakümnendad? Miks kadunud?, lk 5–6. Ajavaheajal 1989–1991 esmalt Pori kunstimuuseumis, Helsingi Kunstihoones ja Rovaniemi kunstimuuseumis eksponeeritud rändnäitusel osalesid teiste seas Siim-Tanel Annus, Jüri Arrak, Jaak Arro, Mati Karmin, Eve Kask, Jüri Kask, Vilen Künnapu, Kaarel Kurismaa, Mari Kurismaa, Raoul Kurvits, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas, Raul Rajangu, Lembit Sarapuu, Andres Tolts ja Tõnis Vint, keda võib julgelt pidada 1980. aastate eesti kunstidiskursuses emblemaatilisteks nimedeks. Nimetatute kõrval osales näitusel oma vabagraafikaga ka Priit Pärn, kelle tuntus kodumaal jäi toona andeka satiiriku, karikatüristi ja animaatori piiridesse. Tänu tema filmile „Eine murul” osaks saanud *grand prix*'le 1988. aasta Tampere lühifilmifestivalil oli Pärnal Soomes siiski märkimisväärne ajaline edumaa teiste kodumaal tunnustatud eesti graafikute ja maalikunstnike ees, kelle nimed ei öelnud vaba maailma kontekstis esialgu veel midagi. Pärna esimene väiksem isiknäitus Soomes toimus aga selsamal 1988. aastal ja juba aasta hiljem leidis aset tema loomingu mahukas ekspositsioon Tampere moodsa kunsti muuseumis ning ka hiljem on autoril Soomes olnud mitmeid personaalväljapanekuid. (Vt tabel: Pärnograafia. Priit Pärna joonistusi 1964–2006. Koost T. Kall. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2006, lk 346.) Pärna isikliku kunstnikukuvandi kujundamisest ja/või väljakujunemisest vt lähemalt: M. Laaniste, Karikatuur ja/või kunst. Valdikondade vahekorraest Eestis Priit Pärna loomingu näitel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2009, kd 18 (1/2), lk 111–145.

16 Reisisimine on Pärna filmides olnud tegelikult oluline teema algusest peale, alates debüüdist „Kas maakera on ümmargune?” (1977), mida biograafiliselt tõlgendades võiks öelda, et selle süžee oli kokkuvõtte õpinguaastaist Tartu ülikoolis: „Bioloogia õppides oli mu peamiseks eesmärgiks tavaliselt kusagile kaugele Siberisse rännata. Olen päris palju sellistes kohtades kolanud.” (A. Kannel, Priit Pärn: Multifilm ei huvita mind enam. – Hommikuleht 3. VII 1993, lk 10.)

17 Filmi ja selle sünnilugu on põhjalikult käsitlenud Mari Laaniste: vt M. Laaniste, Eine murul. Ühe filmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd 15 (4), lk 77–97.

gem vabagraafikuna.<sup>18</sup> 1970. aastate keskel alanud projekt, mille sissejuhatuses teeb veel põhikohaga Tallinna Botaanikaaias bioloogina töötav Pärn popilik-karikatuursed lepingupõhised kunstnikutööd joonisfilmidele „Kilplased” (1974, rež Rein Raamat) ja „Pühapäev” (1977, rež Avo Paistik), on sel hetkel seega autori enese jaoks „Hotell E-ga” lõpule viidud.

Viimasest filmist on mul möödas poolteist aastat. Uue peale ma mõelnud ei ole. Multifilm ei huvita mind enam. Olen praegu teinud põhiliselt väikegraafikat ja söepilte. Mida suuremaid söepilte, seda parem.<sup>19</sup>

## Ida ja lääne piiril

„Hotell E” ei ole oma eelkäija, tosin auhinda kogunud festivalimenukiga „Eine murul” võrreldes saanud just palju rahvusvahelisi auhindu, kõigest ühe.<sup>20</sup> Ometigi valis rahvusvaheline animafilmi organisatsioon ASIFA 2011. aastal Pärna joonisfilmid „Eine murul” ja „Hotell E” viimase poolsajandi 50 parima filmi hulka,<sup>21</sup> eelistades viimaimainitud näiteks ka järgmisele, Janno Põldmaga kahasse valminud filmile „1895” (1995), mis on saanud ühtekokku 15 auhinda, seega rohkemgi kui „Eine murul”. „1895”, pseudoajalooline fiktsioon vendadest Lumière’idest, kellele on omistatud ühtede esimeste filmide vöntamise au, kuulub olemuslikult juba järgmise, n-ö kergete ja helgete filmide lainesse Pärna filmograafias,<sup>22</sup> mida iseloomustab tugev absurdidoo, visuaalsete paradoksidega palistatud sümbolism ja elutark maailmakodanikuhuumor: kohati on isegi raske uskuda, et tegemist on sama autoriga, kes oli satiiritihedalt sotsiaalkriitiliste ja raskepärastel pessimistlike filmide „Eine murul” ja „Hotell E” taga. Kui „Eine murul”, mis tagas mitmete festivaliauhindade toel Pärnale elava klassiku staatuse nii rahvusvahelistes animatsiooniringkondades kui ka Eesti kultuurimaastikul, on tänaseni üks tema visiitkaarte, siis „Hotell E” on jäänud mõneti varju, seda enam, et ka hilisem „1895” osutus sama edukaks festivalifilmiks kui „Eine murul”.<sup>23</sup>

18 „Kui „Eine murul” valmis sai, ütlesime [mitmete Pärna animafilmide värvikunstniku - A. T.] Miljard Kilgiga, et see on meie viimane film, ei iial enam. Nüüd oleme juba kolm korda teinud oma viimast filmi... Ei ole midagi kaunimat kui lõpetada filmi tegemine, näha, et see asi ei paku sulle enam huvi, ja teha midagi muud...” (A. Koppel, Priit Pärn.)

19 A. Kannel, Priit Pärn.

20 Vrd Pärnograafia, lk 343–344.

21 „Seoses rahvusvahelise animafilmide organisatsiooni ASIFA 50. sünnipäeva tähistamisega kuulutati välja võistlus „ASIFA 50 on 50”, mille eesmärk oli välja selgitada 50 silmapaistvamat animafilmi, mis on loodud viimase poole sajandi jooksul, mil organisatsioon on tegutsenud. Esialgse 852 esitatud filmi hulgast valis žürii välja 51 märkimisväärsemat ... Eesti joonisfilmil on suur rõõm ja au teatada, et väljavalitud animafilmide hulgas 11. ndal kohal oli Priit Pärna joonisfilm EINE MURUL ja 36. ndal kohal HOTELL E. Žüriisse kuulus 25 animaeksperti 5 kontinendilt, 18 riigist. Kõik žüriisse kuulunud liikmed on animaekspertid - kriitikud, ajaloolased, õppejõud, festivalide juhid ja -programmi koostajad.” (Eesti Joonisfilmi pressiteade 23. II 2011, <http://www.joonisfilm.ee/archives/1081>, vaadatud 17. X 2011.)

22 C. J. Robinson, Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel: eesti animatsiooni lugu. Tallinn: Varrak, 2010, lk 148.

23 Eesti peavoolumeedia lipulaev, ajaleht „Postimees” korraldas 2011. aasta suvel 20 eesti filmikriitikut ja filmitegijat haaranud küsitluse, kus paluti järjestada taasiseseisvunud Eesti 10 parimat filmi. „1895” oli selles koondarvestuses üheksa häälega koguni teisel kohal, samal ajal kui „Hotell E” jagas seitsme häälega 5.–7. kohta. Vt T. Tuumalu, Taasiseseisvusaja olulisim film on „Sügisball”. - Postimees 10. IX 2011, <http://www.postimees.ee/559602/taasiseseisvusaja-olulisim-film-on-sugisball/> (vaadatud 17. X 2011).

Ometigi on see kahtlemata Pärna kõige ambitsioonikam film üldse, tema muu filmi-loome taustal üsna eraldiseisev teos, erandlik nii tehtud töö mahult kui ka kunstiliselt üldistusvõimelt. Kui „Eine murul” tegevustik leiab aset Nõukogude Liidu piirides, siis „Hotell E” laiendab oma tähelepanufookuse lisaks lääneblokkile: see on peaaegu Berliini müüri langemise järgne episteemiline maailmamudel.<sup>24</sup> Samuti on „Hotell E” Pärna autorifilmidest kõige „kõrge” kunsti kesksam, sest kui „Eine murul” pealiskaudne kokkuvõte kõlaks, et Édouard Manet’ maali „Eine roheluses” (*Le Déjeuner sur l’herbe*, 1862–1863) tegelased on toodud 1980. aastate Eesti NSV-sse, siis „Hotell E” domineeriv kujundikeel viitab ilmselgelt ja otseselt popkunstile, sisaldades rea muidki viiteid tuntud teostele maailma kunstiloos alates renessansist kuni 20. sajandi moodsa kunstini. Film koosneb tehniliselt üsnagi eriilmelistest episoodidest, loogiliste äärmustena on esindatud (mustvalge) joonepõhise graafika, aga ka (värvirikka) koloriidipõhise maali elemendid.<sup>25</sup>

Siiski ei saa öelda, et tegemist oleks nii kodumaal kui ka läänes täiesti tähelepanuta jäänud filmiga. Näiteks 1992. aastal ilmutab ajakiri „Teater. Muusika. Kino” peaaegu „Hotell E” teemalise erinumbriga (nr 7; tekstid Jaan Paavlelt, Jaan Ruusilt, Ott Arderilt ja Sulev Teinemaa intervjuu Priit Pärnaga), kuna „Eine murul” ilmumist kajastas sama ajakirja veergudel varem vaid üks arvustus (Mardi Valgemäelt<sup>26</sup>). 2001. aastal leidub ühtäkki üks popikas kaader „Hotell E-st” maineka briti kunstiajakirja „Frieze” esikaanel – justkui polekski „Eine murul” kõige kuulsam Pärna film – ja artiklis, mis räägib 20. sajandi animatsiooni ja modernistliku kunstia vangardi kohati kattuvatest ajalooetappidest, nimetatakse Pärna tšehhide Jiří Trnka ja Jan Švankmajeri kõrval kui üht Ida-Euroopa tippanimaatorit, keda tiivustas nõukogude võimu trotsimise tahe:

Tema vahest parimas filmis „Hotell E” (1992) kulgevad rotoskoobitud figuurid roidunult läbi rikkaliku dekadentsi uduselt narkootilise tsükli, hotelli ustele klopivate räpaste põgenike unelmatemaal. Teravalt tasapinnalistes vormides ja küllastunud pastelsetes värvides aimub lääne võrgutav kuvand, ja seda vael pool raudset eesriiet.<sup>27</sup>

Tähelepanu haarab siinkohal 1945. aasta Jalta konverentsi ühe osapoole Winston Churchilli lansseeritud raudse eesriide metafoor, külma sõja ajastu populaarne kõnekujund: kuidas saab miski paikneda „vael pool” raudset eesriiet? Ja kus paikneb sel juhul vaatlev subjekt, kas „õigel pool” raudset eesriiet? Või hoopis nende vahel? Raudse eesriide märksõna näib oluline, kuivõrd Berliini müüri langemisest oli möödas vaid

24 Ülo Pikkov: „Film, mis nägi tulevase sündmuse ette: Euroopa Liit, NATO, euro, Herman Simm...” (T. Tuumala, Taasiseseisvusaja olulisim film on „Sügisball”).

25 „„Hotellis E” läheneb nn Lääne osa maalilisele lahendusele. See oli sisuliselt vajalik, et saada erinevus mustvalgest osast, mis on põhiliselt graafiline. Saime nagu eri poolused: üks on maksimaalselt värviline, pastelltoonides, teine mustvalge. Värvilise maailma puhul filmisime enne näitlejaid, et saada ka liigutuste totaalne erinevus. Mustvalge osa on tehtud tavalises animatsioonis, värviline nn rodoskoopias. Et leida seda tunnet, mida vajasime värvilise osa jaoks, kulutasime Miljard Kõlgi [„Hotell E” värvikunstnik, kes vastutas ka „Eine murul” ühe maalitehnikas teostatud episoodi eest. – A. T.] aega kuus kuud.” (S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 45.)

26 M. Valgemäe, *Et in Arcadia ego* ehk „Eine murul”. – Teater. Muusika. Kino 1989, nr 8, lk 86–87 (ilmunud ka 23. II 1989 USA väliseestlaste ajalehes „Vaba Eesti Sõna” ja 8. VII 1989 Tartu ajalehes „Edasi”).

27 D. Fox, *My Painted Cell: Artists’ Animation*. – *Frieze* 2001, no. 59, lk 71, [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/my\\_painted\\_cell/](http://www.frieze.com/issue/print_article/my_painted_cell/) (vaadatud 17. X 2011).



mõni kuu, kui režissöör hakkas filmi kavandama, ning samuti lõppes „Hotell E” tootmisfaas faktiliselt ainult mõned päevad enne Nõukogude Liidu laialisaatmist.<sup>28</sup> Üsna tähendusrikkalt oli ka filmi esialgne tööpealkiri „Piir”,<sup>29</sup> hulga lokaliseerivama hotellikujundini jõuti alles edasises tööfaasis.

## Sovetlik ida

Ent mis võis olla säärase hotellikujundi mõte? Enamasti viibib hotellis keegi, kel pole läheduses kodu või külalislahket lähikondlast, s.t kes on piirkonnas võõras, ei tunne konteksti ja võib seetõttu lokaalselt piiritletud ajalooliste reeglite vastu kergelt eksida. „Hotell E-s” on niisuguseks kontekstitajumise indikaatoriks valitud lauakombed: kui tumedas idaosas näeb vaataja ümmargust lauda, mille keskel on liikuv „kellaseier”, ja igaüks, kes laua ääres istub, peab regulaarselt kergitama oma kohvitassi, et liikuv „seier” tassi ümber ei ajaks, siis värvirikas lääneosas näivad inimesed enamasti lihtsalt televiisorit vaadates või palli mängides olemist nautlevatena ja mingeid kitsendavaid kohustusi ega reegleid ei paista esialgu olevat.<sup>30</sup>

Ida päritolu pilgu esmasust rõhutab samuti suure „kellalaua” sihverplaadi motiiv „Hotell E” idaosas. See toob paratamatult meelde üleliidulise teleuudiste saate „Vremja” (*Время* – ‘aeg’), mida Moskvast üle kandes lõigati sekundi pealt sisse mis tahes vabariiklikele teleprogrammidele ja millele eelnes suur plaan üheksandat öhtutundi lõovast seieritega kellast. Filmi idaosas „kellalaua” ümber aset leidva tegevustiku dikteerib seega kaadriväline jõutsenter, nähtamatu „lauaalune” Moskva võimudiskursus – *московская время* –, millele hetkeks ka just nagu piirivalveprojektori valgusvihuga üle lastud „kellalaua” ümber istujad on sunnitud kuuletuma. Liberaalses lääneosas paisatab selline tsentraalne valitsusmehhanism puuduvat. Sestap võiks tõesti järeldada, et „Hotell E-s” demonstreeritud vaatepilt läänest on avanenud ennekõike „valelt poolt” raudset eesriiet: lään ei tajuta nüanssideni, paljugi jääb varjatuks.

Ida brutaalsus on seevastu ühemõttelisemalt välja toodud. Teravaid momente, mis oleksid vaevalt kolm–neli aastat varem jäänud kindlasti nõukogude kinotsensuuri taha,<sup>31</sup> on filmis üsna mitmeid. Näiteks kõikjal idaosas massiliselt ringi lendlevatest

28 „Vormi otsimisele kulus peaaegu aasta. Õieti algas lugu sellest, et ühel hommikul 1990. aasta aprillis Norras Trondheimis, umbes kella üheteistkümnepaiku, tuli äkitselt idee, et seal peaks olema ümmargune laud, millel on osuti, ja selle ümber istuvad inimesed, kes tõstavad tasse. Teadsin nüüd, kuidas stsenaariumi teha. [...] Stsenaariumi alustasin 1990. aasta aprillis, augustis oli ta valmis. Filmi tootmine algas veebruaris 1991, lõpetasime jõulude eel.” (S. Teinemaa, *Tumeda animatsiooni surm Euroopas*, lk 45–46.)

29 Joonisfilmi „Hotell E” lepingud, käskkirjad. ERA, f R-1707, n 1, s 3033, l 1.

30 „Iseenesest see tegevus, tõsta tasse, on piisavalt idiootlik ning kergesti loetav vaatajale. Teiselt poolt on see seotud mingi tagamaaga, mingi mehhanism peab seal taga olema. [...] Tegemist oli mingi totaalse süsteemi osaga: kui keegi laua taga istujatest näeb ust teise maailma ning läheb korraks sinna, siis peab ta tagasi jõudma õigeks ajaks, et oma tassi tõsta. [...] Lähtusime sellest, et üks maailm on suletud, äärmiselt kontrollitud, patriarhaalne, inimesed istuvad ringis, kõrvale vaatamine võrdub reetmisega; teisel pool – mingil määral seostasime seda renessansiga – antakse veiniklaase käest kätte, seal on rivi, mitte suletud ring, värvid on heledad, tegelased taeva taustal, ja ka tegevus on vabameelsem, ilmselt valmistatakse peoks. Kuid samas pole välistatud, et see rivi sulgub kusagil; kui nad istuvad lauda, kas see on siis lõputu pikk laud või istutakse ringis – need Lääne inimesed.” (S. Teinemaa, *Tumeda animatsiooni surm Euroopas*, lk 45–46.)

31 „Seda head aega, kus on saanud ilma tsensuurita kasutada riiklikku raha, mis lihtsalt tuleb kätte, on olnud paar viimast aastat. See raha ei ole teab kui suur, aga võimaldab ometi filme toota. Tööjõud ja materjalid on meil ju olemas. Tsensuur seadis enne väga kitsad väravad.” (M. Aleksius, „Praegu on veel väga hea aeg!”.)

ja sumisevatest kärbestest osa maandub ühtäkki elavate trükitähtedena ajalehe peale, mida loevad läbistatud ajudega pikkades mantlites n-ö tšekistikarakterid: ametlik trükisõna on kui kärbemust, leninlik-marksistlik ideoloogia võrdsustatakse siin kompostimaterjaliga.<sup>32</sup> Filmi peategelase suu on kinni plaasterdatud ja plaastrite eemaldamisel (mis saab teoks lääneosas) kostab seal vaid pidev ja artikuleerimatu karje.<sup>33</sup> Keel ja kunstid on idapooles ilmselgelt represseeritud, sest ka Giorgione kuulsalt maalilt „Magav Venus” (*Venere dormiente*, u 1510) pärit renessanslikku naisakti üritavad idaosa inimesed korduvalt jalaga laua alla lükates kontrolliva panoptilise pilgu eest peita. Põrandapinnal sibavad putukatena üksikud kirjatähed, moodustamata sõnu või lauseid, sest enne trambivad laua taga istujad need lamedaks. Laua all istub sealjuures ikoonilise vene ristleja Aurora madrusemütsi kandev rasvunud poisslaps, kes hoiab süles granaati.

Ainus koloriitne element selles hallis maailmas on pidulikult raamistatud portree mahalõigatud peaga koduseast kui sovetliku juhikultuse metafoor ja võimu tühja, ent visa kohaloleku sümbol.<sup>34</sup> Oma tassi ümber ajanud või selle hooletusse jätnud halli maailma tegelased hävitatakse „kellaseieri” või kärbeste poolt või taritakse minema, vabanenud koha laua taga hõivab kiiresti keegi teine jne. „Hotell E” ei ole otseselt poliitiline film, aga perestroika ja glastnosti järgse hilissotsialistliku ning poliitiliselt kääriva Nõukogude Liidu ajalooline kontekst on siin autori jaoks olnud silmanähtavalt oluline:

Olen poliitikat ikka jälginud, sest oleme ju muutuste ajajärgus ja pinnale keruvad kõikvõimalikud huvitavad nähtused. Ja kui liikuda välismaal, siis tuleb aeg-ajalt ikka seletada, kuidas meil siin on.<sup>35</sup>

Oma meest koju ootava hoolitseva abikaasa karakteri lisandumine episoodi käigus viib siiski mõttele, et filmi idaosas ollakse niisuguse patriarhaalse hirmumaailmaga isegi mõneti harjunud, tuttavlikult kodus. Niisamuti on totalitaarset ühiskonda kujutav mustvalge pildimaailm kahtlemata filmi kõige isiklikum osa, mis kannab selgelt Priit Pärna joonistajakäekirja. Visuaalselt haakuvad idaosa episoodid otseselt varasema filmiga „Eine murul”, ka on mitmed momendid „Hotell E” mustvalges

32 Pärn on kasutanud ajalehte lugeva näotu, s.o isetu figuuri motiivi ka varem. ASIFA egiidi all valmis David Ehrlichi kokkupanuna 1989. aastal kompilatsioonifilm „Animated Self-Portraits” (1989), kus autorid 27 riigist end mõnesekundiliste lõikudega portreeterisid. Pärna picassolik ja/või braque'ilik autorilõik oli sõega ajalehtede joonistatud, rakendades kollaaži põhimõtet ka fotot. Samas filmis osalesid eesti animaatoritest veel Mati Kütt, Hardi Volmer ja Riho Unt.

33 Täenduslikult on Victori „karjefunktsioon” piltlikustatud A-tähega, mis etendab abstraheritud karakteri näol nina.

34 Ühes stseenis voolab sea suust süljenirena hetkeks midagi koomiksi jutumulli laadset: pildi alla moodustub loik, mille sisse kukub kipspea, s.o mõni eilne võimukas autoriteet. Vihjena hilissotsialistliku parteinomenklatuuri peataolekule, aga ka massirituallide ideoloogilisele jõule suudavad sumisevad kärbsed sea äralõigatud pea viivuks kerega ühendada ja siga tõuseb oma „paraadportreel” paariks korraks isegi jalule. Psühhoanalüütilisest vaatenurgast võiks sumiseva kärbseparve kujundit vaadelda kui vendluse ja jagatud kollektiivsete eesmärkide sümbolit: üksik kärbes ei pruugi midagi konkreetset (halba) kavatseda, ent parve kogunedes n-ö minnakse massiga kaasa. Nii taandub kärbes kokkuvõttes ka *homo soveticus*'e sümboliks. Näiteks ennustab üksiku kärbes ilmumine lääneosas ette kahte maailmajagu lahutava seina lagunemist (protsessile eelneb obstsöönne naishäälne kiljatus „Oh shit!”). Kui kärbes satub „Hotell E” lääneosas kellelegi silma, püütakse sellest vabaneda – ta on sovetliku päritolu kehastus, määratud idaosa inimesega kaasas käiv häbiplekk, mis ei kuulu läände.

35 A. Kannel, Priit Pärn.



1.

Hotell E (1992). Stsenariumi autor, režissöör ja tüübikunstnik Priit Pärn.  
Hotel E (1992). Screenplay, directed and characters designed by Priit Pärn.



2.

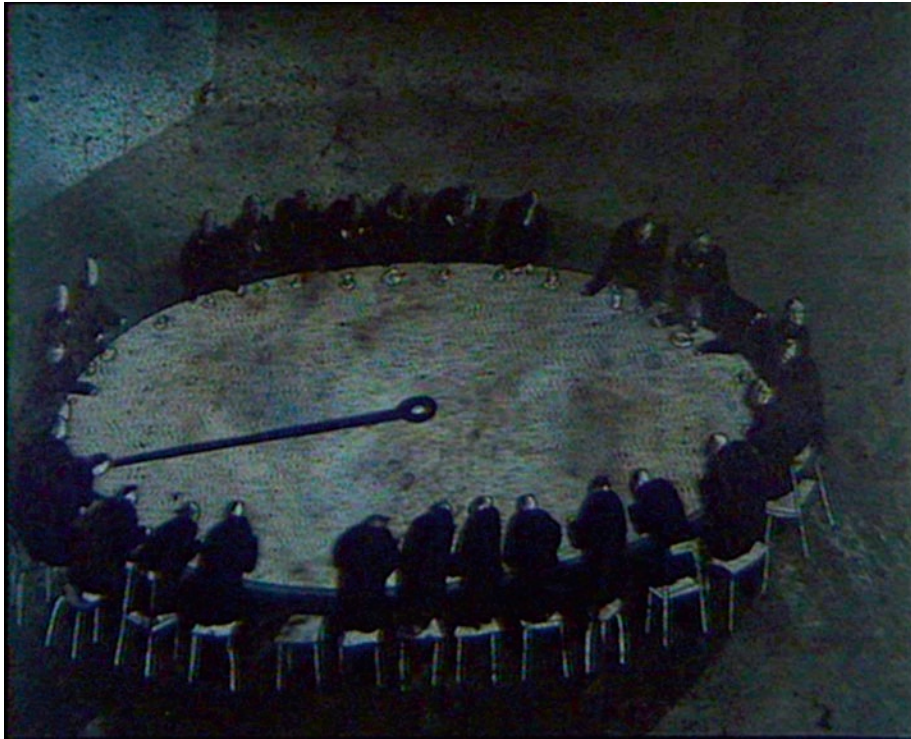


3.

Hotell E (1992). Stsenariumi autor, režissöör ja tüübikunstnik Priit Pärn.  
Hotel E (1992). Screenplay, directed and characters designed by Priit Pärn.

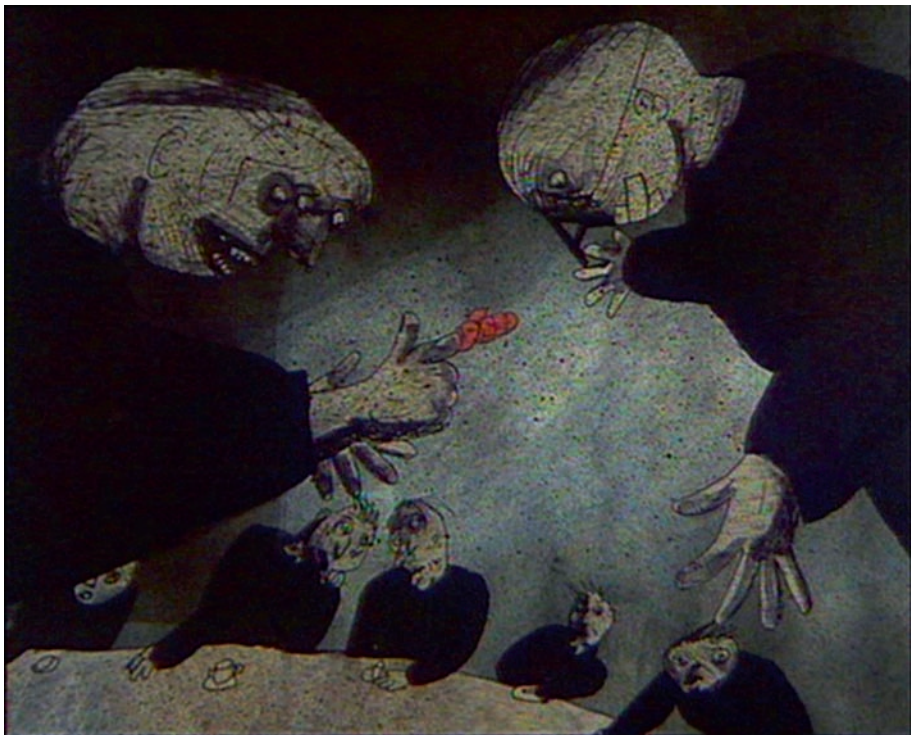


4.



5.

Hotell E (1992). Stsenariumi autor, režissöör ja tüübikunstnik Priit Pärn.  
Hotel E (1992). Screenplay, directed and characters designed by Priit Pärn.



6.

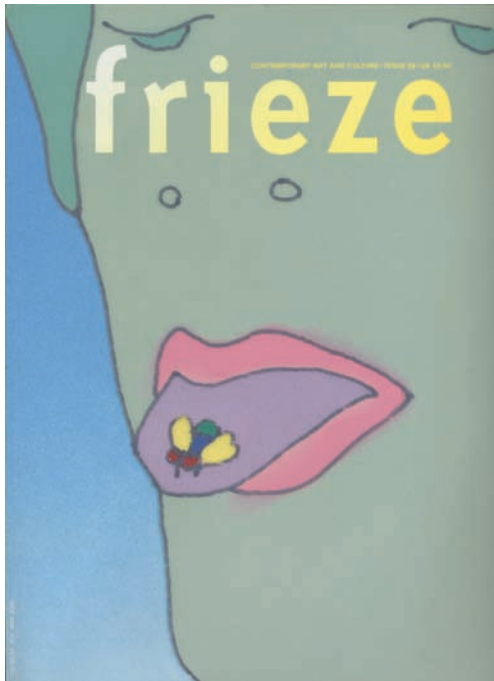


7.

Hotell E (1992). Stsenariumi autor, režissöör ja tüübikunstnik Priit Pärn.  
Hotel E (1992). Screenplay, directed and characters designed by Priit Pärn.



8.



9.  
Frieze nr 59, mai 2001. Ajakirja esikaas.  
Frieze, Issue 59, May 2001. Front cover  
of a magazine.



10.  
Priit Pärn *et al.*  
Tumeda animatsiooni surm Euroopas (1992). Kollektiivse *performance*'i videodokumentatsioon.  
The Death of Dark Animation in Europe (1992). Video documentation of a collective performance.

idaosas paralleelselt läbi mängitud Pärna 1980. aastate teise poole karikatuurides ja vabagraafikas.<sup>36</sup>

## Virtuaalne lää

Mida „Hotell E” tegelikult näitab, kõige üldistatumal tasemel? Seda, kuidas idaeurooplane nägi länt ennekõike ihaldatud tarbimisparadiisina (pastelse koloriidiga, popkunsti pärase skemaatilise pildikeele ja staatiliselt inertse liikumisrütmi läänepool), ja seda, kuidas lääneeurooplane talle sedasama iha „negatiivis” jälestusena tagasi peegeldas, nähes idaeurooplast ennekõike vaese ja tahumatu, ennast häbeneva barbarina (tumeda koloriidiga, groteskse pildikeele ja kontrollimatult stiihilise liikumisrütmi idapool). Selle maailmamudeli jõujooned on selgelt paigas.

Hotelli kujund toimib siin tegelikult topeltmetafoorina, sest hotell, ennekõike rahvusvaheline hotell, nagu Intourist Moskvast või Viru Tallinnas, oli nõukogude ajal koht, kus ida päritolu pilk eeldas kapitalistliku väärtusmaailma alalist kohaolekut. Seda oasiefekti rõhutas veelgi tööik, et kohalikele olid niisugused paigad enamasti suletud,<sup>37</sup> sarnaselt vabariigi välispiiriga. Niisiis võis paradoksaalselt lää tervikuna paikneda niisamuti kontsentreeritud ja kindlapiiriliselts lokaliseeritud kujul ka „vale pool” raudset eesriiet, olles pigem teatud vaimuseisund või kontseptsioon. Lää on sellises tähenduses faktiliselt ebareaalne, ent sellegipoolest jõuliselt reaalsust loov virtuaalne paik, hädapärast ja parema puudumisel esimestest kättejuttuvatest infokildudest kokku klopsitud ideaalparadigma, mis dikteeris tulevikku.<sup>38</sup> „Hotell E-d” võiks seetõttu interpreteerida ka kui „vabasse läände” idaeurooplase heidetud ihaldava pilgu kriitilist dekonstruktsiooni. Selles mõttes ei tegelnud lavastaja ainult ida- ja läänebloki kui bipolaarse süsteemi kriitikaga, vaid laiemalt Berliini müüri langemise järel domineerinud asjasse puutuvate stereotüüpide, (l)ootuste ja müütide kritiseerimisega:

On ettekujutus, et kusagil on olemas Lää, 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.

Euroopas ei ole sugugi kõik teistmoodi kui meil. Euroopasse pürgides võtame millegi pärast kõigepealt üle kapitalismi halvemad küljed.<sup>39</sup>

„Hotell E” lää on läbinisti virtuaalne paik ühtlasi selles tähenduses, et kujutatud lää on tugevalt üle erotiseeritud ja seega ka eksotiseeritud. Hotellis täidab pokaale nappis päevituskostüümide toateenindaja, mõtestatud suhtlust asendavad ohked, malbed

36 Vt nt Pärnograafia, lk 105, 106, 119, 121, 249, 256, 277.

37 „1960.–70. aastatel ehitati paljudes NSVL-i linnades peaväljakule „Inturisti” tornhotell, mis enamasti oli seal ainus kõrghoone. [...] Muidugi taheti kõrghoone kaudu demonstreerida Nõukogudemaa suutlikkust, kuid ülalt oma hotellitoa aknast oli ju ülejäänud Nõukogude elu armetus eriti hästi nähtav. Ei saa salata, et torn tühjal väljakul oli ka tõhus võte välismaalasi kohalikest eraldada.” (M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Sild, 2002, lk 307.)

38 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 167–168.

39 A. Kannel, Priit Pärn.



oiged ja raske hingamine, mis on tuttav žanrivõtte pornofilmide heliribadelt. Kujuka metafoorina esineb „Hotell E-s” läbi lukuaugu piilumine: lääs on idaosa subjekti silmis lausa tervikuna seksualiseeritud. Lääs on ennekõike pilt, mitte koht, ettekujutus, mitte realiteet, kättesaamatu miraaž.<sup>40</sup> Kui filmi idaosas korduvad spiraalina rutiin, hirm ja kannatus, siis siin on sarnasesse kordumisahelasse asetatud freudilik mõnuprintsipi. Stiilselt rietatud meestegelased kas mängivad golfi või korvpalli või vaatavad televiisorit, töö näib neile võõrana. Miniseelikus ja liibuvas kleidis modellivõlumusega noored naised on teravas kontrastis filmi idaosa militaristliku patriarhaadiga, kuna idaosast pärit armetu meespeategelase suhtes näidatakse siin üles kui mitte otsest huvi, siis viisakat kaastunnet kindlasti. Teisisõnu on „Hotell E” lääneosas olemas see, mida idaosas ei ole: seksuaalsus kui manifesteeritud kaubandus- ja suhtlusvorm, s.o reklaamide, klantsajakirjade, modellide, filmi- ja poptähtede igapäevane konsumeristlik väärtussfäär.<sup>41</sup> Just see aspekt teeb „Hotell E” värvilise lääneosa vaatamise kogemuse analoogseks popkunsti vaatamise kogemusega.

Pärn heidab meepotti siiski tõrvatilga: pikemalt rääkida pole omavahel nagu eriti millestki, elu värvilises lääneosas näib süvenemiseks liiga pealiskaudne. „How are you?” – „I’m fine” – „How are you?” – „I’m fine” on ühe lääne naise ja mehe vahelise dialoogi kogu sisu. Selle viisakustervituse iga fraas on seejuures visuaalselt dubleeritud trükitud kirjatähtedena tegelaste riideesemete rinnaesisele ja oma riideid üle pea seljast heites paljastub ihu asemel vaid järjekordne kirjadega riideese, s.t suhtlus on viljatu ega vii kuhugi. Kui filmi autoritaarses idaosas eksisteerib kunst ja kultuur repressioonide ja hirmu kiuste virtuaalse lääne, s.o lääneunistuse näol, siis liberaalses lääneosas paistab paradoksaalselt külluse ja kõikelubavuse hinnaks olevat turvaline igavus ning erisuste tasalülitamine.

Pikapeale tekib tõesti tunne, nagu viibitaks hoopis mingis kaubanduskeskuses, mitte hotelli kallihinnalises katuseapartemendis. Lääneosa stseenide taustaks mängib inertne „liftimuusika”, Olav Ehala töötlus muuhulgas ka Euroopa Liidu hümnina kasutatavast „Oodist rõõmule” (*Ode an die Freude*, 1785) Ludwig van Beethoveni 9. sümfooniast. Hotelli sisenedes on näha tuntud kunstiteoste koopiaid: Milose Venus (130–100 eKr), Sandro Botticelli „Venuse sünd” (*Nascita di Venere*, u 1486), Leonardo da Vinci „Daam hermeliiniga” (*Dama con l’ermellino*, u 1488–1490) ja „Püha õhtusöömaeg” (*Il Cenacolo*, 1495–1498), Salvador Dalí „Milose Venus sahtlitega” (*Venus de Milo aux tiroirs*, 1936). Lääneosas esmakordselt vaatajana „sisenedes” toob kaleidoskoopne põrand meelde diskoteegi psühheedelilise ruumiestetika ja seintelt torkab silma jacksonpollockliku faktuuriga ülikoloriitne tapeet, mille värvikirevuse taustalt eralduvad vaevu seinal rippuvad kunstiteosed. Nende hulgas on ka üks Andy Warholi

40 Ainult Põhja-Eestis nõukogude aastatel näha olnud kapitalistliku Soome televisiooni mõju säärasele „lääne virtuaalsuse” aspektile on raske ülehinnata, oli see ju üks peamisi allikaid, kust ammutati neil aastail angloameerika ja Euroopa populaarkultuuri. Aastail 1974–1979 vaatas Soome televisiooni hinnanguliselt kuni 14 protsenti kogu eestikeelsest teleauditooriumist Põhja-Eestis. Vt ka A. Lõhmus, Soome televisioonist on saanud haritud eestlaste salakanal. – Postimees 8. IV 2009.

41 „Nõukogude riik oli erootilises mõttes „süütu”. 1980. aastate erootika väljendus eriti tugevasti plakatikunstis, ent maalikunstigi ilmusid tugeva *make up*’iga mannekeenid, mida kujutati imetlevalt, trendikalt, „nõiduvalt” ja mis tõesti mõjusid omas ajas radikaalsena, kui poes polnud korralikke naistajakirju ega kvaliteetset kosmeetikat. Huvitaval kombel oli Jüri Palm ainus, kes maalis lääne kommertsimagoloogiat kriitiliselt. Kas teda võib pidada ainsaks mitte-äraostetud kapitalismi ja kommertsu kriitikuks Nõukogude Eestis? Filmikunstis täitis seda rolli animarežissöör Priit Pärn („Hotell E”, 1992).” (H. Treier, Ülev ja kits. – Kadunud kaheksakümendad, lk 41.)

stiilis portreeseeria, millel kujutatud lääneosa meestegelase poos on sealjuures seotud sündmustega, mis leiavad filmis aset hiljem ja jäävad pealegi korduma – see on ere näide tervet „Hotell E-d” struktureerivast tsükliprintsiipest: kõik, mis tuleb, on juba toimunud. Vaas pillatakse jälle kildudeks, taas kord pudeneb käest raamat, mille vahele on peitunud kirjaümbrik, pall ei taba sihtmärki jne. Ka kordus, seriaalsus on üks meetod, mis seob „Hotell E” neonjalts eredavärvilise kujundikeele otseselt popkunsti spetsiifikaga.

Värviline lääneosa, nagu ka üks filmi eellugudest, maalitehnikas „Legend Lunastajast”, oli suures osas „Hotell E” koloristi Miljard Kilgi tööviili<sup>42</sup>, kes oli 1980. aastail mitmete Priit Pärna filmide, sh töömahuka „Eine murul” värvikunstnik, ent paralleelselt Eesti NSV kunstimaastikul tuntud ka kui üks andekamaid Tartu slaidimaalijaid<sup>43</sup>. Et slaidimaali neutraalse kõlaga mõiste toomis ENSV tingimustes lääne hüperrealismi ühe eufemismina ja slaidimaalijatele heideti teinekord pahatahtlikult ette, et nende tööd vaid kopeerivad lääne eeskujusid, rakendus Kilgi slaidimaalija kogemustepagas „Hotell E” popkunistist võrsunud kujunduslahenduse kasuks tööle üsna ideaalilähedaselt. Esiteks eeldas rotoskoobi tehnika lähtumist fotograafilisest kujutisest, mis on ka hüperrealismi stilistiline eeldus. Teiseks tegelesid slaidimaalijad paljuski just virtuaalse lääne eluolu „tõlkimisega” kohalikkude konteksti.<sup>44</sup> Asjaolu, et lõpptulemus nägi ekraanil välja pigem popkunstina, tulenes juba joonisanimatsiooni tehnilisest spetsiifikast, sellest, et fotograafilist kujutist ollakse sunnitud joongraafikasse üle kandes skematiseerima. Nõnda võiks valdavalt populiku kujundikeelega „Hotell E” paradoksaalselt kuuluda ka eesti hüperrealismi n-ö väiksesse ajalukku, sest film sisaldab „hüperi” lähteprintsiipe varjatud kujul.

Üleüldse toimivad 20. sajandi moodsa kunsti ajaloo stiilid ja nende lokaalsed kohandused „Hotell E-s” peaaegu geograafiliste indikaatoritena: värvikirev popkunst signaaliseerib vaba läänt ehk angloameerika populaarkultuuri mõjusfääri, traagiliselt

42 „„Legendi Lunastajast” puhul filmisime eelnevalt joonisfilmi gruppi, et saada maalimiseks alus. Kogu loo maalis Miljard Kilk, ka kõik faasid, see oli väga suur töö. Värvilises, Lääne osas, filmisime kõigepealt näitlejaid videolindile, seejärel tegime televisioriekraanilt koopia 35-mm filmilindile, eesmärgiga saada mitte eriti kvaliteetne kujutis. Pärast joonistati see kontuur maha paberile, altprojektsiooniga, ja et kujutis ei olnud väga kvaliteetne, siis olid inimesed lihtsalt pandud olukorda, kus nad pidid mingil määral stiliseerima, nad ei saanud kõiki nüansse välja joonistada. Ka selle osa värvilahendus on Kilgilt, foonid tegime koos. Foonide tegemine oli üks aeganõudvamaid: kasutasime erinevate foonide puhul samu elemente ning panime iga fooni kokku vahetult enne võtet. Mustvalge osa, graafika, on minu tehtud. Üldse olid kunstnikena ametis peale minu ja Miljard Kilgi veel Valter Uusberg, Ene Mänd ja Ivi Piho. Nemand kõik võtsid osa pildilise maailma loomisest. Tööd jagunesid nii: Kilk vastutas kõikide värvilahenduste ja maalitud osa eest, Uusbergi hoole all olid põhiliselt näitlejatega filmijupid, ta andis välja töö mahajoonistamiseks ja tegeles ka selle rea kontrolliga. Kuna filmijuppe oli tohutult palju, siis nõudis äärmist pedantsust, et seda süsteemi korras hoida. Mänd ja Piho tegelesid Lääne osa interjööridega.” (S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 46.)

43 Kädi Talvoja on märkinud, et ehkki fotode, slaidide või reprobe järgi maalimist katsetanute hulk oli Tartus 1970. aastate lõpul ja 1980. aastate algul võrdlemisi suur, olid Ilmar Kruusamäe ja Miljard Kilk sellest seltskonnast tegelikult ainsad, kes suutsid kunstnikena antud laadis maalides läbi murda. Sarnaselt Pärnale kolis Kilk pärast hariduse saamist Tartust Tallinnasse, saades tööle Eesti Televisiooni. Vt K. Talvoja, Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika? – Kadunud kaheksakümnendad, lk 64, 68. Hiljem sai Kilk tööd Tallinnfilmi joonisfilmiosakonnas, kus ta oli Pärna filmide „Kolmnurk”, „Aeg maha” (1984), „Eine murul” ja „Hotell E” värvikunstnik. Siinkohal võiks märkida, et Kilgi tihti üldkunstiajalugu tsiteerivate slaidimaalide – nt „Köögis” või „Werneris” (mõlemad 1980) – ja Pärna loomingusse 1980. aastate vältel sisenevate kunstiajalootsitaatide võimalikud ühised ideelised allikad vajaksid eraldi uurimust.

44 „Tagantjärele vaadates olid need pildid aga tõepoolest pagemine teise ellu, läänelik klantspilt valitseva halluse vastu (kui kasutada kunstniku-kriitiku Raivo Kelomehe sõnu). Pagemine ellu, mida tunti ENSV-s 70-ndatel vaid ajakirjafotode või paremal juhul Soome TV kaudu.” (R. Mark, Ilmar Kruusamäe. Hüperrealismist sümbolismi ja tagasi. – Eesti kunstnikud 3. Koost J. Saar, toim A. Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007, lk 187.)

tumedatooniline ja sürrealismihõnguline graafika aga Ida-Euroopat, kus leninlik-marksistlik ideoloogiaaparatuur on parajasti vankuma löönud, aga kus salamisi läant justkui kogu aeg on ihaletud. Kokku moodustub sellest „Epiloog: Ameerika unelm”, mis võtab kolmest eraldi seisvast episoodist koosneva „Hotell E” kestusest valdava enamuse – kõnekalt puudub filmis vahetiitrite tasandil n-ö põhinarratiiv, kahele lühikesele proloogile järgneb millegipärast kohe epiloog. See on lihtne, ent efektiivne võte, sest nii annab lavastaja vaatajale märku, et tulevik on põhimõtteliselt teada – film lõpeb lühikese „Tom & Jerry” stiilis Ameerika joonisfilmi paroodiaga, mida lääneosas varem televiisorist vaadati – ja üle jääb vaid tagasivaatavalt mõista selleni viinud arenguid.<sup>45</sup> Ida- ja Lääne-Euroopa ühendamisel ei saa me muud kui ühe järjekordse Põhja-Ameerika, näib Pärn ütlevat. Üks ja sama unistus ehk *American dream* on see ainus võtmesõna, mida ida- ja lääneosa näivad oma ühinemisprotsessi käigus omavahel jagavat.

## Eellood idale ja läänele

„Epiloog: Ameerika unelm” esimene eellugu „Legend Reeturist” on teostatud sõejoonistusena, millega Pärn puutus tõsisemalt kokku 1980. aastate keskel iseõppijana eri graafikatehnikaid proovides.<sup>46</sup> Nii eelloo heliriba kui ka kujundikeel viitavad soomeugri temaatikale, s.o eesti kultuuri päritolu küsimusele, lokaalse omapära ja rahvuslike juurte otsingule. Mustjastumeda kujundikeele tasandil parafraseerib Pärn siin ilmselgelt Kaljo Põllu populaarset rahvusmütoloogilist metsotintosarja „Kodalased” (1973–1975), mis ankurdab eelloo eelkristlikule ajaskaalale. Teisalt meenutab episoodi aeglane kulgemisrütm ja raskepärane meeoleolu Rein Raamatu 1970. ja 1980. aastate eepilisi joonisfilme, mõjudes lõpuks isegi omamoodi paroodia või nükkena vanema kolleegi aadressil.<sup>47</sup> Ülitõsiste näoilmetega tegelased istuvad siingi ringikujuliselt ühes pimedavõitu suletud ruumis, põhjustades filmis veidi hiljem ette tuleva idaosa „kellalaua” motiiviga kokku puutudes *déjà vu* efekti. Sarnaselt „Hotell E” peategelasega, kes hiljem mustjashallist idaosast leitud ukse kaudu reeturina läände lahkub, reedab ka esimese proloogi punapäine peategelane ülejäänud kollektiivi – päevitusjälg tema näol näitab nimelt, et kui uks avanes ja sisse paiskus ere päikesevalgus ning kõik ruumisolijad varjasid peopesaga oma silmad, on tema samal ajal päikese poole piilunud. Hiljem kordub filmi idaosas sama (lukuaugu kaudu) piilumise motiiv. Väljapoole

45 „Peeaeagu kõige lõpuks tekkis idee teha kaks, õigemini kolm lisalugu: kaks sissejuhatust ja ameerika multifilmi paroodia. Need tekkisid alles siis, kui põhilugu oli praktiliselt paigas ... et võiks teha kontsentradi filmist, lühikese variandi Ida ning Lääne poolest. Ühtlasi annaks see mingi ajaloolise tausta ja samas oleks nagu võti mõlemale pikale loole.” (S. Teinemaa, *Tumeda animatsiooni surm Euroopas*, lk 45–46.)

46 T. Kolk, *Virtuooslikud sõejoonistused*. – Äripäev: Puhkepäev 13. IV 2007.

47 Tõsi, Pärna-poolne Rein Raamatu paroodia oleks ainult üks episoodi tõlgendus. Täpselt sama hästi võiks Eesti joonisfilmi ajaloo kitsamas kontekstis väita, et kogu „Hotell E” ei ole mitte midagi muud kui Pärna omapoolne variant või võistlusliku *homage*’i võtmes vastus Raamatu konkurentsilt ambitsioonikamaile joonisfilmile „Põrgu”. Mõlemad olid oma aja kontekstis üpris suure eelarvega ja tehniliselt keerukad projektid. Mõlemad olid mingis mõttes ka oma ajastu globaalset geopoliitilised mudelid: „Põrgu” valmis külma sõja ja tuumasõja puhkemise ohu kõrghetkedel, „Hotell E” Berliini müüri lagunemise ja idabloki murenemise etapil. Valdav enamus nii „Põrgust” kui ka „Hotell E-st” tehti rotoskooptehnikaga abil; Eesti animatsiooni ajaloos on Raamat üleüldse esimene, kes seda meetodikat rakendab – oma 1976. aasta filmis „Kütt”.

piilunud reetur on sunnitud lahkuma, kandma kogu maailma raskust, mis langeb lumesaajuna ta turjale.

Miljard Kilgi maalitud „Legend Lunastajast” on teine eellugu „Epiloog: Ameerika unelmale”, mille kujundikeel on iseenesest ambivalentsem. Ühtepidi takerdub episoodi realistlik maali stiil filmi kaasaega ja lokaalse kunstielu konteksti, näiteks 1980. aastate rahvuslik-konservatiivse nn maalilise maali ühe juhtfiguuri Tiit Pääsukese teoste gravitatsioonivälja.<sup>48</sup> Teistpidi viitab episoodi lõpetav kompositsioon koos ajastuomase heliribaga ühemõtteliselt kõrgrenessansile, täpsemini „Pühale õhtusöömaajale”, mille motiiv kordub hiljem ka „Hotell E” värvilises lääneosas. Inimeste ringi on asendanud inimeste rivi: teineteist vastastikku kontrollivate pilkude ahela on välja vahetanud vabameelsem peolaua motiiv, kus inimene ei ole otseselt kõrvalolijate pilkude objekt. Käest kätte ulatatakse veinipeekreid, ent peolauani need ei jõua, sest üks peekri edasiandja on rivist puudu (viimane figuur selles katkenud ravis on muuseas äratuntavalt lavastaja ise). Rivi täieneb ja laud saab kaetud alles siis, kui lumekrudina saatel ilmub kaadrisse tegelane, kelle heidetud varju järgi tunneb vaataja ära esimese eeloo reeturi. Näiud on ta lunastaja rollis, piduõhtusöömaag võib alata.

Edasise filmi käigus selgub, et idaosast pärit peategelase kujul ongi tegemist analoogse „puuduva lüliga”. „Hotell E” lääneosas üha enam kohanedes ja ennast teretunnuna tundes põhjustab ta oma heatahtlikult abivalmi käitumisega rea katkestusi lääne inimeste oleskelurutiinis: kirjaümbrik, mis varem adressaadini ei jõudnud, osutub tänu tema vahendajarollile *love letter*’iks, pall tabab märki, vaas ei purune jne. Ida- ja Lääne-Euroopa on sümboolselt ühinenud, seega võib pidusöök alata. Siiski lülitab diivanil lösutav lääneosa nooremapoolne meestegelane televiisori kohe tagasi kanalile tobeda Ameerika joonisfilmiga, mida ta on kogu aeg vaadanud, ja eelnevalt hetkeks telekraanilt paistev „Hotell E” kui „film filmis” ei kõida ruumis pikemalt kellegi tähelepanu. Istutakse laua taha, võetakse ette kohvitassid, teiste lääneosa inimeste selja taha poetab ennast tagasihoidlikult ka Pärna *alter ego* – reetur ja lunastaja. Kuskilt hakkab kostma perioodilisi elektroonilisi piiksatusi. Selgub filmi pessimistlik puant: idaosas „kellalaua” seieri asemel koordineerib lääneosas inimeste päevakava digitaalkella elektrooniline „seier”, tegevus – kohvitasside tõstmine – on seejuures täpselt sama mis idas. Ravis laua taga istujate selja tagant paistab Bernt Notke „Surmatants” 15. sajandi lõpust.

## Lõpumäng

1992. aastal vahetult pärast „Hotell E” valmimist vastab Priit Pärn filmiajakirjanik Sulev Teinemaa küsimusele „Milline on teie järgmine joonisfilm ja millal see valmib?” sõnadega, mis viitavad, et „Hotell E-I” võib eraldiseisvalt eksisteerida veel üks võtme-line lõpuetüüd:

48 Nõnda ei oskagi Lauri Kärk filmikriitiku vaatenurgast ekraanil nähtut täpselt kvalifitseerida: „N.-ö. rahvusliku maali traditsioonides (?) lahendatud „Hotell E” teises eelloos näitab Pärn meile, kuidas laua katmisel antakse käest kätte joogipeekreid.” (L. Kärk, Ajaloo paratamatus, lk 174.)

Minu viimane film ei olnud „Hotell E”. Kõige viimane animatsioonifilm on tehtud tänava märtsis Stuttgardi festivalil, see oli ühtlasi ka *performance*. Me joonistasime suurt pilti seinale ja kaamera tegi iga viie sekundi järel ühe võtte. Selle tulemusena valminud filmi nimi on „Tumeda animatsiooni surm Euroopas” ja pikkuseks 40 sekundit, filmi näidati festivali lõpetamisel, kui auhindu jagati.<sup>49</sup>

Eesti Joonisfilmi arhiivis leidub tõepoolest üks filmikassett, millel on lakooniline märg „Pärna *happening*” (nr 215) ja mis sisaldab ka viidatud sündmuse lühikest videodokumentatsiooni (Rao Heidmetsa filmistuudiolt koostöös ETV telestuudioga). Selgub, et tegemist oleks justkui ligi neljatunnise kestvus-*performance*’iga: grupp joonistajaid koguneb Pärna juhtimisel sündmuspaika kella kahe paiku ja Pärn signeerib seinale tekkinud grupitöö tulemuse kella kuue ajal, kui uskuda videokaamera antud ajanäitused. Ta on ka ainus joonistajate grupi liige, kes on sündmuse puhuks vastavalt riietunud: üleni valgesse, et üheaegselt sulanduda ja eristuda valgest seinast, kuhu tekib nende tundide jooksul sammhaaval vasakult paremale liikudes kollektiivse sirgeldamis-, viirutamis- ja sodimistö tulemusel üks must ja jäme elektrokardiogrammi meenutav joontemassiiv. Esialgu paistab see tume ja jäme „joon” langeva lainena väga vaikselt allapoole liikuvat, ent teeb siis äkki peenemaks muutudes „hüppe” ülespoole – tõsi, ainult momendiks, et kohe jälle tagasi „kukkuda” ja allpool „kustuda”. Animafilmina oli „Tumeda animatsiooni surm Euroopas” kinoekraanil Stuttgardi rahvusvahelisel animafilmifestivalil, kus „Hotell E” sai Baden-Württembergi liidumaa preemia. Festivali kontekstis mõjub see lihtne lühike etüüd paratamatult järelehüüdena endise idabloki kunstilise, n-ö tõsise animatsiooni parimatele aastatele:

Tööst võttis osa 40–50 inimest, kõik nad on tiitrites loetletud, osa värvijaid töötas lepinguga. Lääne mõistes on see väga suur grupp.

[---] Kõige olulisem, mis kahe viimase aastaga toimunud on, see on endiste sotsmaade areenilt lahkumine. Olid ju väga tugevad multikoolkonnad Poolas, Tšehhis, Bulgaarias, Jugoslaavias, Ungaris, ühel maal oli isegi erinevaid koolkondi. [---] Enam pole kohapeal raha, samal ajal on pakkumisi Läänest ja nii minnakse Saksamaale või Ameerikasse. Väga vähesed saavad kahjuks jätkata oma liini ... Enamasti minnakse teleseriaale tegema, need võivad olla heal tasemel, aga see on ikkagi kommerts. Minu arvates on Euroopa kultuur lühikese ajaga kaotanud midagi väga olulist – tõsise animafilmi. Üldiselt kipuvad Lääne festivalifilmid ikkagi rohkem meelelahutus olema.

[---] Kui sellist filmi nagu „Hotell E” oleks tahtnud teha Soomes, Rootsis või ka Inglismaal, olnuks eelarve tohutu. Ma ei usu, et oleks leidnud selleks finantseerijat. Kindlasti saame tagasi raha, mis me kulutasime filmi tootmiseks, kuid kui see oleks tehtud Läänes, ei korvaks tulud mingil juhul kulusid. Selles suhtes arvan küll, et „Hotell E” võib olla viimane selline film.<sup>50</sup>

49 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 48.

50 S. Teinemaa, Tumeda animatsiooni surm Euroopas, lk 46–48.

## Tagasi algusesse ehk veel üks kontekst

Mäletatavasti debüteeris Pärn režissöörina Tallinnfilmi joonisfilmiosakonnas 1970. aastate lõpul, lüües nii Goskino ametkondades kui ka nõukogude animaringkondades laineid oma jõuliselt isikupärase stiiliga, mis oli mõjutatud Ida-Euroopa sõja-järgsest karikatuurist, sürrealismist ja popist. Teisisõnu mõjus Pärna stiil küllaltki „läänepäraselt” ja siinkohal ei saa jätta mainimata üht põlvkondlikku faktorit: kuulsat popkultuuri ikooni, ansambli The Beatles lauludel põhinevat joonisfilmi „Kollane allveelaev” (*Yellow Submarine*, 1968, rež George Dunning), millele Pärn oma režissööridebüüdis „Kas maakera on ümmargune?” korra ka ise viitab. „Kollasest allveelaevast” ei ole tänaseni ilmunud märkimisväärseid teaduslikke käsitlusi, ent ometi oleks raske ülehinnata selle kultuurilise katalüsaatori rolli tervetele kunstnikepõlvkondadele nii õigel kui ka „valel pool” raudset eesriiet.

Eesti lähikunstimajaloos on 1970. aastate esimesel poolel täheldatav terve laine popilike joonisfilme, mille löid parajasti just siis popkunsti ja lääne noortekultuuri, sh ka „Kollase allveelaeva” mõjusfääris olnud kunstnikud (näiteks Aili Vint, Leonhard ja Sirje Lapin, Ando Keskküla jt).<sup>51</sup> Venemaa suurimas animatsioonistuudios Sojuzmultfilm olid ilmselt esimesed „Kollase allveelaeva” kiiluvees esile kerkinud popilik-psühheedeelilised filmid Valeri Ugarovi „Saladusega kast” (*Шкатулка с секретом*, 1976) ja Vladimir Tarassovi „Kontakt” (*Контакт*, 1978), ent kahtlemata kuulsaim näide on Roman Katšanovi „Kolmanda planeedi saladus” (*Тайна третьей планеты*, 1981). See trendilaine kestab Nõukogude Liidus üllatavalt kaua, ulatudes isegi 1980. aastaisse, kui näiteks stuudios Armenfilm valmib Robert Sahakjantsi „Ohoo, rääkiv kala!” (*Ух ты, говорящая рыба!*, 1983). Nõukogude Liidu lääneosas jõuab see trendilaine seejuures märgatavalt varem: 1973. aastal valmib Nõukogude Liidu „lääneprovintsis” Eesti NSV-s Rein Raamatu „Lend” (kunstnik Aili Vint) ja „satelliitriigis” Ungaris sealse kuulsa filmilooja Marcell Jankovicsi „Sangar János” (*János vitéz*), millest viimatimainitu laenab „Kollasest allveelaevast” visuaalset inspiratsiooni üsna varjamatult.

Kiusatus Ida-Euroopas valminud „Hotell E-d” Lääne-Euroopas tehtud „Kollase allveelaeva” võrrelda on kerge tekkima, ja mitte ainult seepärast, et kes sarnasusi otsib, see neid enamasti ka leiab. Näiteks on „Kollase allveelaeva” süžeeilin oma ülesehitusel sarnase kahetise jaotusega, s.t ühel pool on n-ö hea maailm, teisel pool paha. Mis kõige olulisem – head tegelased eelistavad värvilist maailma, halvad aga tahavad teha kõike värvituks, mustjashalliks, luitunuks. Sarnaselt „Hotell E” idaosast pärit peategelasega, kes filmi kestel omandab ikka ja jälle lääneosas tagasi tülles paratamatult saadiku ja vahendaja rolli, on ka „Kollase allveelaeva” John, Paul, George ja Ringo tegelikult kangelased n-ö heade jõudude ja neid vallutama tulnud halbade jõudude vahepealt: nad tulevad appi ainult headele, aga nende kodu on mujal, väljaspool antud binaarsust.

Seoseid leidub veelgi. Kuigi filmi peakunstnik Heinz Edelmann tegi pärast Teist maailmasõda disainerikarjääri nii mõneski vaba Euroopa linnas, oli ta tegelikult sündinud Tšehhoslovakkias saksa-tšehhi perekonda. Peakunstniku isiklikust perekonnaloost olulisem seos „Kollase allveelaeva” ja „valele poole” raudset eesriiet jäänud riikide

<sup>51</sup> Vt lähemalt A. Trossek, Eesti popanimatsioon 1973–1979: joonisfilmist lähikunstimajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2009, kd 18 (1/2), lk 69–107.

saatustega seisneb siiski pigem ühes anekdootlikus loos, millest räägiti avalikult alles 1990. aastate lõpus. Biitlomaanide hulgas on nimelt aastate jooksul ringelnud arvukaid spekulatsioone, keda või mida täpselt sümboliseerisid filmis enamasti sinise või violetse värviga markeeritud n-ö pahad tegelased (*Blue Meanies*). Üleüldisem filmiga seotud kunstnike ja stsenaaristide seas saavutatud konsensus oli, et neis sooviti näha lihtsalt kõikide maailma halbade jõudude koondkuju. Sellegipoolest olla Edelmann algselt mõelnud filmi halbu tegelasi punase värviga koloreerida, mis oleks olnud viide teadagi mis impeeriumile Teise maailmasõja järgsel poliitilisel maailmakaardil. Plaani nurjanud kogemata Edelmanni assistent, kes otsustanud hoopis sinise värvi kasuks, arvates ekslikult, et peakunstnik on sellega päri. Kokkuvõttes Edelmann siiski ei sekkunud ja kurjamid jäidki sinisteks.<sup>52</sup>

Kui nüüd eeldada, et „Kollane allveelaev” on olnud „Hotell E” kompositsioonile kas või tegijate endi teadvustamata, s.o alateadlikult üheks eeskujuks, siis võib väita, et „Hotell E” esitab just nagu Berliini müüri langemise järgselt ajakohastatud ja „korrigeeritud” versiooni „Kollasest allveelaevast”: n-ö pahad poisid on siin tõega idablokis, head läänes. „Hotell E-s” on kordusmotiivi kõrval läbivalt märgatav teatav peeglistruktuur või teabe peegeldamise ja vastupeegeldamise motiiv: ida peegeldab läant, lääns peegeldab ida. Ehk võiks see skeem olla sama ka „Kollase allveelaeva” ja „Hotell E” vahelise „mõjuängi”, kui väljenduda Harold Bloomi mõistetes, väljajoonistamisel? „Hotell E” – kas ligi kakskümmend aastat hiljem Lääne-Euroopasse n-ö tagasi peegeldatud „Kollane allveelaev”? Mustjashall totalitarism *versus* värviline vabadus – mis on „Hotell E” selles mõttes muud kui üks intrigeeriv juhtum, kus kakskümmend aastat hiljem peegeldab üks Ida-Euroopa kunstnik koos oma töökollektiiviga „Kollast allveelaeva” Lääne-Euroopale tagasi.

Kokkuvõtlikult saab seega „Hotell E-d” postsotsialistlikust ja/või postkoloniaalsest vaatepunktist analüüsida kui Berliini müüri langemise järel maailmakaardil teravalt välja joonistunud Ida-Euroopas 1960.–1980. aastail biitleid-rollinguid kuulunud põlvkonna enesekriitilist „vastupeegeldust” Lääne-Euroopale, mille virtuaalset eeskuju enesele idablokis tegutsedes muuhulgas sihiks seati. Nii annab „Hotell E” tänapäeval kõige muu hulgas ühe vastuse küsimusele, mida mõtlesid ühiskondlikult murrangulistel Berliini müüri langemise järgsetel aastatel popkunstist, kuldsete kuuekümnendate lääne noortekultuurist ja populaarkultuurist laiemalt mõjutatud kunstnikud, kes omal ajal nägid „Kollase allveelaeva” linastumist „valel pool” raudset eesriiet.

52 R. R. Hieronimus, *The Hidden Stories Behind Yellow Submarine*. – Billboard 11. IX 1999, <http://www.21stcenturyradio.com/yellowsub/billboard.html> (vaadatud 18 X 2011).