

Eine murul. Ühe animafilmi tekst ja kontekst

Mari Laaniste

Artikkel käsitleb Priit Pärna joonisfilmi “Eine murul” (1987) kui üht perestroika- kino ja anti-totalitaarpropagandafilmi emblemaatilisemat teost. Lisaks filmi sisu analüüsimisele vaadeldakse konteksti loomiseks eellooda Pärna lavastajakarjääri konarlikku kulgemist nõukogude filmitööstuse bürookraatlikus süsteemis alates 1976. aastast kuni 1988. ja 1989. aastani, mil perestroika tingimustes üliaktuaalseks osutunud “Eine murul” pälvis vaimustunud vastuvõtu. Artikli aluseks on põhiosas Pärna mälestused ja tema tegevuse kaas- aegsed pressikajastused.

1.

1987. aastal valminud pooletunnine joonis- animatsioon “Eine murul” on Priit Pärna ja Eesti animatsiooni ajaloo tähtsuse. Ehedat eksistentsiaalset traagikat ja vihast groteski põimiv sügavate ühiskondlik-poliitiliste ja kultuuriliste allusioonidega “Eine murul” tähendas Priit Pärna loomingulises karjääris animafilmautori ja karikaturisti lõplikku väljamurdmist humoristi kultuuriliselt küsitavast staatusest¹ ning üleminekut n.-ö. tõsise kultuuri leeri. Viimasele aitas kaasa filmile osaks saanud rahvusvaheline tunnustus. Pärna ühe peateose sisulisi kvaliteete küsimuse alla seadmata tuleb tunnistada, et selle renomee kujunemises mängis oma osa tahtmatult suurepäraseks osutunud ajastus. Filmi

valmimine langes aega, mil mujal maailmas jälgiti reformitavat Nõukogude Liitu kõrgendatud huviga. “Eine murul” sattus kinotsensuuri lõpetamise järel nõukogude filmitoosangus vallandunud teravalt kriitiliste käsitluste esimesse, värskest mõjunud ning huviga vastu võetud lainesse, mille tulemuseks oli Eesti animafilmitootmise kontekstis seninägematu rida välisfestivalidelt võidetud auhindu. Lühikest, koherentset, visuaalselt ja sisuliselt löövet “Einest murul” võib tagantjärele liialdamata nimetada kogu perestroikaegse Nõukogude Liidu üheks emblemaatiliseks filmiks², mida tunnustati ka Nõukogude Liidu Kinoliidu asutatud nn. nõukogude (hiljem lihtsalt Vene) Oscari ehk Nika auhinnaga animafilmi kategoorias ning esimese auhinnaga NSVL XXI filmifestivalil. Eesti animatsiooni ajaloos märgib “Eine murul” omakorda eredaimat neist vähestest hetkedest, mil siinsel animafilmil on õnnestunud välja murda oma kunstilistele ja tehnilistele aspektidele keskenduvast, elitaarse võitu nišist ja tõepoolest saavutada lai sotsiaalne kõlapind.

Niisugusena on “Eine murul” paraku kujunenud ka võrdlemisi mütologiseeritud näh-

1 Huumorit on Euroopa kultuuriruumis traditsiooniliselt käsitletud n.-ö. vähem väärtusliku kultuurivaldkonnana (vt. nt. M. Laaniste, Koomiksi väärtusküsimus. Eesti koomiksi arengust kultuuriloolises kontekstis. Magistratöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut. Tallinn, 2001, lk. 22). Huumor on küll lai mõiste ning selle tähtsus ja väärtustamine sõltub ühiskondlikust olukorrast – “Eine murul” valmimisajal oli ühiskonnakriitilise huumori renomee, kas või Pärna enda legendaarse karikatuuri “Sitta kah!” (avaldatud 8. mail 1987 ajalehes “Sirp ja Vasar”) näol, erakordselt kõrge, ent pikemas perspektiivis tugineb Pärna staatus Eesti kultuuripildis siiski töödele, mille esmane eesmärk pole nalja teha või lihtsalt meelt lahutada.

2 C. J. Robinson, *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*. Tallinn: Varrak, 2003, lk. 145.

tuseks, mille käsitlemisel ei saa kuigi kindlalt määratleda, kust jookseb objektiivsuse piir. Muuhulgas ka omamüüdi loome valdkonnas tugevalt Priit Pärnal on ühe oma peateose saamisloost sobivalt dramaatiline nägemus, mida ta erinevatele käsitlejatele lausa sõna-sõnalt kordab.³ Pole küll ühtegi otsest põhjust autori enda esitatavas ajaloo versioonis kahelda, ent samas tuleb skeptilist teaduslikku lähtepositsiooni arvestades siiski märkida, et tegu oli keerulise ajastuga, mida kipub isiklikes minevikunägemustes küllalt sageli looritama soovmäletamine. Samuti tuleb mõningase ettevaatusega suhtuda paarikümne aasta eest tsensuuri ja ebakindla perestroikaaja tingimustes avaldatud kirjallikesse allikatesse. Alljärgneva versiooni filmi "Eine murul" taustast on autor endale taolistest asjaoludest aru andes üles ehitanud Pärna mälestustele tuginedes, ent püüdes neid võimalust mööda ristkontrollida filmiajalooliste faktide ning Pärna loomingu ja tegevuse kaasaegsete kajastuste abil.⁴

Tõik, et filmi tausta käsitlemine paisub pea sama ulatuslikuks kui otsene sisu- ja vormi-analüüs, on ühelt poolt kooskõlas animatsiooni uurija Maureen Furnissi propageeritava kontekstuaalse lähenemisega animatsiooni esteetikale, lähtuvalt millest tuleb üksikute esteetika ning loomulikult ka sisu mõistmiseks tunda selle valmimise konteksti nii ajaloolis-poliitilises ja sotsiaalses kui ka majanduslikus, tehnoloogilises jne. plaanis, ning taustaanalüüs peaks teose konteksti hindamiseks ulatuma töö valmimisest vähemalt

3 Sellisele järeldusele jõudsid artikli autor ja samuti Pärna loomingu uurinud Andreas Trossek oma märkmeid kõrvutades, sama kinnitab märkmete

võrdlemine arvukate viimasel ajal ajakirjandusele antud Pärna intervjuudega.

4 Läbi on töötatud Eesti trükiajakirjanduses kuni 1990. aastani Pärna kohta avaldatud materjal, millest artikli seisukohast olulisem on allpool välja toodud. Arvustused: P. Pii, Kaheksa multifilmi.

"Tallinnfilmi" multifilmiaasta 1982. – Sird ja Vasar 13. V 1983; J. Olep, Kolmnurga taustast. – Teater. Muusika. Kino (edaspidi TMK) 1983, nr. 12, lk. 30–31; J. Paavle, Ajastu ahistav eine. Joonisfilmist "Eine murul". – Sird ja Vasar 26. II 1988; M. Valgemäe, *Et in Arcadia ego* ehk "Eine murul". – TMK 1989, nr. 8, lk. 86–87 (eelnevalt ilmunud 23. II 1989 ajalehes "Vaba Eesti Sõna" ja 8. VII 1989 ajalehes "Edasi"). Noppeid "Eine murul" kohta Soomes Tampere lühifilmifestivaliga seoses ilmunud arvustustest: Mida arvati P. Pärna filmist Soomes. – Sird ja Vasar 22. IV 1988. (Käesoleva artikli raames jääb autori piiratud võimaluste tõttu Pärna väljaspool Nõukogude Liitu näidatud filmide kaasaegne kajastamine välismaal siiski analüüsima – sh. näiteks intervjuud, mida ta andis oma sõnul "päevade viisi" Soome pressile, kui "Eine murul" 1988. aastal Tampere võitis, samuti aasta varem festivalil külalisena osaledes.) Intervjuud: J. Ruus, Vastab Priit Pärn. – TMK 1986, nr. 1, lk. 5–12; M. Balbat, Joonisfilmidega Helsingis. – Sird ja Vasar 10. IV 1987; M. Balbat, Juttu *grand prix'* võitja Priit Pärnaga. – Sird ja Vasar 8. IV 1988; T. Lokk, Kas on kerge olla rikas. Juttu Priit Pärnaga. – Rahva Hääli 19. VI 1988; Hardi Volmer ja Priit Pärn [vastastikune topeltintervjuu], Eesti animatsioon S. saare peal. – Reede 29. XII 1989.

Teemakohased arhiivimaterjalid: joonisfilmi "Eine murul" toimik Eesti Riigiarhiivis (f. R-1707, nr. 1, s. 2635).

Pärna loomingu erakordset aktuaalsust 1980. aastate lõpul, samuti tema tol ajajärgul aset leidnud staatusemuutust karikaturistist "tõsikunstnikuks" ja olulise sõnumiga kultuuritegelaseks rõhutab tema loomingu käsitlemine ajakirjas "Vikerkaar" (J. Olep, Priit Pärn kunstnikuna. – Vikerkaar 1988, nr. 10, lk. 29–38). Uudismaterjali Pärna tegevuse kohta avaldas 1980. aastatel peamiselt kultuurileht "Sird ja Vasar" (hiljem "Reede"), kus märgiti mõnerealiste nuppude või veidi pikemate uudislugudena ära filmide ja Pärna enda preemiad, samuti välisreisid ja esinemised üritustel, näitused jm.

Pärna loomingu kuni "Kolmnurgani" käsitles kaasajas ka mõjukaim nõukogude animatsiooni-ajaloolane Sergei Assenin raamatus "Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest" (Tallinn: Perioodika, 1986). Samuti on artiklis kasutatud Lääne animatsiooni ajaloolaste Chris J. Robinsoni ja Giannalberto Bendazzi tagasisivaatavaid hinnanguid.

kümme aastat varasemasse aega.⁵ Teisalt, nii sügavalt oma aegruumi kujundatud filmi kui “Eine murul” adekvaatne käsitlemine selle valmimise kontekstist lahus tundub võrdlemisi mõeldamatu. Niisugusena sobib see hästi ka Furnissi lähenemisviisi otstarbekuse illustreerimiseks – kuigi nii mõnegi teise filmi puhul võiks selline põhjalikkus mõjuda liialdatuna.

2.

1976. aastal “Tallinnfilmi” joonisfilmistudios kunstnik-lavastajana tööle asunud Priit Pärn polnud esialgu Nõukogude Liidu animatsioonitootmise lemmikute seas. Tema sirgjooneliselt isikupärane kunstnikukäekiri lahkes teravalt nõukogude animatsioonikoolkonna eelistatud kolmemõõtmelisest, sujuvalt liikuvast ja väliselt meeldivast, mitte küll ametlikult, aga sisuliselt Disney studios kujundatud animatsiooniideaal⁶ järgivast laadist. Karikaturistina kuulsust kogunud Pärn joonistas sihiteadlikult kahemõõtmelisi tegelasi, kelle liikumine oli nende lamedusest tulenevalt samuti kahemõõtmeline. See, nagu ka iseõppijast Pärna Kesk-Euroopa karikatuurist mõjutatud joonistusstiil mõjus võõrastavalt ja ärritavalt.⁷ Toona nii kunstilises plaanis kui ka ametnikuna mõjukas nõukogude animatsiooniklassik Fjodor Hitruk nimetas Pärna esimest lavastajatööd, “Kas maa-kerä on ümmargune?”, “mitte filmiks, vaid liikuvaks graafikaks”.⁸

Vähem probleeme ei valmistanud viis, kuidas Pärn oli debüütloo üles ehitanud. Nii hästi disneylikule kui nõukogulikule traditsioonile omase selge, mustvalgetele vastandustele rajaneva moraali asemel kippus jääma selgusetuks, mida autor õieti öelda tahab, ning see oli ebanugav vastutavatele ametnikele. Pärn ei püüdnud oma sõnutsi sellega küll kedagi sihilikult ärritada (sest filmitegemine olevat selleks liiga suur töö), ent sa-

mas polnud ta valmis ka oma nägemust muutama.⁹ Süsteemi esmase tõrjuva reaktsiooni järel sai peagi ilmseks, et isikupärast graafilist käekirja võidi “naljafilmi” kontekstis, kuhu Pärna filmilooming enamjaolt lahterdati, siiski aktsepteerida, ent sisulised küsitavused tekitasid 1970. aastate lõpu süveneva poliitilise surutise õhustikus tõsisema ja püsivama probleemi – Pärna sõnu kasutades, “kinnitamata stsenaariumide arv kaenla all kasvas vaksapaksuseks”.¹⁰ Joonisfilmistuu-

5 M. Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London, Paris, Rome, Sydney: John Libbey, 1998, lk. 7.

6 Klassikaline Disney stiil, mille alguspunktiks loetakse 1937. aastal valminud esimest Disney studio täispikka joonisfilmi “Lumivalgeke ja seitse põialpoissi”, järgib üldjoontes füüsikaseadusi, nt perspektiivi ja gravitatsiooni osas, väldib pildiruumi lamedust ja ühtlasi ka kõiki selle loomingulisest kasutamisest tulenevaid võimalusi. – E. Leslie, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. New York, London: Verso, 2002, lk. 149. Nii kunstiajaloolises perspektiivis kui sisulises mõttes langeb Disney stiili väljakujunemine kokku 1930. aastate n.-õ. reaktsioonilise realismi lainega, ning vaatamata selle progressiivsusele tehniliste lahenduste osas tähendas see esteetilises plaanis pöördumist joonisanimatsiooni modernistlike juurte juurest siivsasse kitsimaigulisse konservatismi. See lähenemine sobis ühtviisi hästi nii natsi-Saksamaa kui stalinistliku Nõukogude Liidu maitsele, ning seda “laenati” mõlemal pool julgelt, samas Disneyt ideoloogilises plaanis loomulikult taunides. 1960.–1970. aastatel muutus N. Liidu joonisanimatsioon küll märksa vabamaks välise stilisatsiooni osas, ent füüsikareeglite respektseerimise printsiip jäi siiski valdavalt püsima.

7 Vestlus Priit Pärnaga 18. VIII 2006 (märkmed autori valduses).

8 J. Ruus, *Uuendaja Pärn*. – *TMK* 1992, nr. 7, lk. 38. Väidetavalt suuresti Hitruki sellise hinnangu mõjul ei hinnatud filmi üleliidulise kinolevi jaoks kõlblikku kategooriasse ning seda näidati vaid Eestis, kus selle vastuvõtt kujunes üsna heaks.

9 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

10 T. Lokk, *Kas on kerge olla rikas*.

dio pakkus seetõttu Pärnale tema filmikarjääri algaastatel pidevalt välja võimalust kasutada kellegi teise stsenaariume, mille tulemusel oleks ehk saanud Moskvale¹¹ sobivamaid filme, ent Pärn keeldus.¹²

1970. aastate lõpus Goskinos üha kasvava bürokraatia ja umbusu tingimustes kulges Pärna loometegevus animatsiooni vallas välise surve tõttu aina vaevalisemalt. Viimaks kinnitatud uue stsenaariumi tulemus, Pärna teine režissöör töö “...ja teeb trikke” (1978) saadeti Varna animafilmide festivalile tingimusel, et seda näidata väljaspool võistlusprogrammi, ent korraldajate “omavoli” tulemusel tuli film festivalilt tagasi auhinnaga.¹³ Seejärel ei riskitud Pärna kolmandat filmi, “Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980), mida maailmakuulus animatsiooniurija Gianalberto Bendazzi peab tema parimaks ja keerukaimaks tööks¹⁴, ühelegi välisfestivalile saata. Osa kinosüsteemile vastuvõetamatute filmistsenaariumidena vindunud materjali leidis 1980. aastal kuju menuka lasteraamatu “Tagurpidi” näol. Ent tõsisemad raskused algasid 1982. aastal, kui valmis film “Kolmnurk”.

3.

Pärna formaalses filmograafias, mis loetleb eri filmidele osaks saanud auhindu, ei paista “Kolmnurk” justkui üldse silma. Ometi on tegu ühe Pärna olulisema ja oma ajalis-ruumilises kontekstis silmatorkavama tööga. “Kolmnurka” võib selle valmimise asjaolude järgi kirjeldada õnneks läinud riskiprojektina. Film sai tootmisloa suhteliselt hõlpsalt, sest stsenaarium, millega luba kauplema minidi, põhines puhtnominatsioonil (seda nimetati alapealkirjas) Juhan Kunderi kuulsal muinasjututöötlusel “Ahjualune” tema raamatust “Eesti muinasjutud” (1885). Muinasjutt polnud suurt enam kui ettekaäne, näide sellest, et Pärn oli selleks ajaks õppinud stse-

naariumidesse kirjutama täpselt seda, mida Moskvale lageda taheti.¹⁵ Valmisprodukt oli hoopis irooniline, mõrkjalt eksistentsialistlik lahing kaasaegse argielu hallusest ning inimsuhetes kummitavast võõrandumisest ja rutiinist, mis ei pakkunud muinasjutule ebakohaselt vähimatki väljapääsu. “Kolmnurga” tumedates toonides huumor, depressiivne alaatoon ja positiivse lahenduse ilmne puudumine (et mitte öelda, filmi sugereeritav perspektiivitusetunne) oli selges vastuolus toonases nõukogude filmikunstis domineerinud konjunktuurselt väikekoodanlike, “inimnäo-

11 Mõiste “Moskva” tähistab siinses kontekstis põhiliselt NSVL Riiklikku Kinokomiteed ehk Goskinod, ametiasutust, mille kaudu juhiti, kontrolliti ja rahastati kogu N. Liidu filmi-, sealhulgas ka animatsioonitootmist. Kõik stsenaariumid pidid enne käikuminekut saada Goskino ametliku heakskiidu ning seal otsustati ka, kas, mil määral ja kus valmivaid filme levitatakse.

12 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

13 Bulgaarlastest korraldajad panid filmi siiski võistlusprogrammi. Spekuleeriti peaauhinna teemal, ent film sai lõpuks parima lastefilmi auhinna, mille taga Pärna oletusel olid “telefonikõned Moskvaga”. “...ja teeb trikke” on eripärane ka selle poolest, et selle filmiga arendas Pärn lõpuni kujundite muutumise teema, mis talle animatsiooniga tegelemist alustades peamiselt huvi pakkus, ning pole seda hiljem enam puutunud. (Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.)

14 G. Bendazzi, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: John Libbey, 1994, lk. 377. Selguse mõttes tuleks mainida, et Bendazzi lähtub oma hinnangutes pea täielikult formaalsetest, mitte sisulistest kategooriatest, mistõttu pole ime, et talle avaldab enim muljet just Pärna kõige rütmilise struktuuriga ja muusikaliselt mõjuvaim film.

15 Pärn riskis oma sõnutsi stsenaariumi ja tulemuse lahknemisega teadlikult sestpeale, kui “petekas” tema teise filmi “...ja teeb trikke” puhul läbi läks. – T. Lokk, Kas on kerge olla rikas.

liselt sotsialistlikku” tarbimisühiskonna versiooni propageerivate filmidega.¹⁶

Teatud mõttes avas “Kolmnurk” Goskino ametnike silmad – küll mitte muus filmitoodangus ilmneva süüdimatu konsumerismi-ihaluse silmakirjalikkuse, vaid Pärna taotluste suhtes. Võrdlemisi jultunult muinasjutufilmina esitletud “Kolmnurga” stsenaariumi ja tulemuse selge lahknemise läbi sai Moskva kinobürookraatiale ilmseks tõsiasi, et Pärn käsitles stsenaariumide ametliku heakskiitmise protsessi kui segavat formaalsust ega vaevunud käsikirjadest, millele tootmisload anti, kuigivõrd kinni pidama. Selleks hetkeks töötasid asjaolud aga teatud määral juba Pärna kasuks: film oli valmis, ja reeglid nägid ette, et valmis filmi tohib muuta vaid režissöör ise.¹⁷ Kui filmi levisse ei lubatud ning kästi sellest 8 minutit ehk enam kui pool materjali välja lõigata (filmi kogupikkus oli veidi alla 15 minuti), Pärn keeldus. Filmi tootnud stuudio jaoks tähendas selle niisama seismine aga rahalist probleemi ning stuudio ja Goskino vahel peetud kuudepikkuste läbirääkimiste järel jõuti kompromissini: Pärn lõikas filmist välja poolteist sekundit.¹⁸

Niisiis vaevu kärbitud “Kolmnurk” oli ajastu tingimustes kahtlemata julge ja vahe film. Et see käsitleb siiski n.-ö. eraelulist probleemi ega püüdle olulisel määral laiemat ühiskonda puudutavatele üldistustele, oleks selle otsene protestifilmina tõlgendamine liialdatud. Sellest tulenevalt ei liigitatud “Kolmnurka” valmimise järel täielikku linastamiskeeldu väärivate “riiulifilmide” sekka, ent seda näidati kinodes vaid väga piiratud määral – tavalise 200–400 koopia asemel tehti kinolevi jaoks 20 koopiat¹⁹ ning seda ei saadetud ka ühelegi välisfestivalile.

Siiski ei saa väita, et film oleks igasugusest ametlikust tunnustusest päris ilma jäänud: n.-ö. kohalikul tasandil mõisteti ja sõnandati Pärna stagnaerumise kõrgaja kiuste kõr-

gelt hinnata. “Kolmnurk” võitis 1983. aastal II Nõukogude Eesti filmifestivalil parima multifilmi²⁰ auhinna ja preemia parima režissöör töö eest multifilmis (edestades võistlusprogrammis muuhulgas Rein Raamatu lavastatud Jüri Arraku kunstnikutööga “Suurt Tõllu”). Samuti leidis “Kolmnurk” positiivset tähelepanu kodumaises kultuuripressis: kriitik Jaak Olep tunnustas Pärna selle eest, et tema filmid pole kunagi õõnsad ega tühi- sed, sest ta ei raiska oma aega olematute või võõraste probleemide peale, ning heitis samas meie teistele multifilmidele ette Pärna filmide taolise sisu ja vormi tasakaalu puudumist.²¹ Arvustaja Paul Pii (Rein Heinsalu pseudonüüm) nimetas “Kolmnurka” aasta animafilmitoodangule ja II Nõukogude Ees-

16 Aastatel 1972–1986 Goskinod juhtinud, Brežnevi poliitilise lähikonnaga tihedalt seotud Filip Jermaši “valitsemisajal” kujunes nõukogude filmikunstis domineerivaks kergekaaluline ja meelelahutuslik, mitte eriti varjatult tarbimist ihalev, ent sotsialistlike väärtuste propageerimise koha pealt siiski korrektselt vormistatud materjal. Suuna tuntuim esindaja on melodraama “Moskva pisaraid ei usu” (rež. Vladimir Menšov, 1979) – A. Lawton, Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, lk. 9.

17 Seda asjaolu võib käsitleda nõukogude kinosis- teemi positiivse küljena. Hollywoodis ei nähta siiani probleemi asjaolus, et filmi rahastanud tootjad võivad selle oma suva järgi ringi monteerida või lühemaks lõigata, kui neile režissööri tehtu ei sobi. Nõukogude süsteemis võidi küll režissöör välja vahetada jms., kui töös olev projekt liiga ilmselt kiiva kiskus, ent kui film oli valmis ega kõlvanud ning režissöör keeldus muutmisest, ei lastud seda lihtsalt ringlusesse, mitte ei hakatud omal käel ringi tegema.

18 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006. Sõna-sõnalt sedasama on Pärn varem öelnud ka Andreas Trossekile.

19 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

20 Ajastuomane termin, 1990. aastate jooksul asendus see kui russitsism Eesti keelepruugis Läänest laenatud terminiga “animafilm” (samuti “multiplikatsioon” > “animatsioon”).

21 J. Olep, Kolmnurga taustast, lk. 30–31.

ti filmifestivalile tagasi vaadates “omaette nähtuseks” ja “kahtlemata aasta kõige andekamaks tööks”, kiites suurt psühholoogilist ja filosoofilist üldistust, mille Pärn autorina anda suutis.²²

Sisulises mõttes pigem kaasaegseks võib pidada ka Nõukogude Liidu mõjukaima animatsioonikriitiku Sergei Assenini selgelt tunnustavat hinnangut “Kolmnurgale” (tema 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.). Assenini sõnul on “Kolmnurk” “oma lahenduselt üllatavalt lihtne ja terviklik, andes tunnistust Priit Pärna meisterlikkuse kasvust ja täius-tumisest, autori isikupärase stiili harmoonilisusest”.²³

4.

“Kolmnurga” tagajärjel nihkus Pärn Goskino ametnike silmis visuaalesteetilises plaanis küsitava noore autori staatusest küpseks peetava²⁴, ent ideoloogilistel põhjustel seda taunitavama autori staatusesse. Tema ennegi probleemne suhe Nõukogude kinosüsteemiga kujunes võrdlemisi avalikuks vastasseisuks. (See pole siiski käsitletav unikaalse ühe-mehe-heroismina, asjade selline areng oli kooskõlas “Neljakümne kirja” järel süveneva kultuurilise allasurutuse reaktsooniks tekkinud enam mitte nii väga varjatud protestimeelsuse õhkkonnaga.) Pärn loobus mängust “sobivate” stsenaariumide vormistamisega ning kirjutas 1983. aasta kevadeks stsenaariumi oma nii sisult kui mahult seni ambitsioonikaimale, pooletunnisele joonisfilmile “Eine murul” täpselt niisugusena, nagu ta seda teha kavatses, teades samas oma

sõnutsi väga hästi, et see ei lähe läbi.²⁵ Stsenaarium tuligi Goskinost tagasi kommentaariga, et Nõukogude Liidus ei tehta sellist filmi mitte kunagi.²⁶

Tootmisloa sai siiski võrdlemisi pretensioonitu asendusprojekt “Aeg maha”²⁷, mis koosnes varem Pärna karikatuuriloomingus (eriti albumis “Naljapildiaabits”, 1983) läbimängitud pildilistest lühinaljadest. Filmi pealkirja ironilisust, samuti seda, et Pärna loomingu kontekstis oli tegu eeskätt seisakuna käsitletava teosega, on teraselt märkinud Jaan Paavle juba 1988. aastal.²⁸ Valminud filmist kästi enne levitamiskõlblikuks tunnistamist siiski kas üldse välja lõigata või ümber teha mitu stseeni.²⁹ 1984. aastal (teistel andmetel 1985. aastal³⁰) üritati “Aeg maha” valmimise varjus veel kord “Eine mu-

22 P. Pii, Kaheksa multifilmi.

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

24 “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 loominguline individuaalsus.” (S. Assenin, Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest, lk. 98.)

25 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

26 Intervjuust Priit Pärnaga Hardi Volmeri dokfilmis “Pärnograafia: mees animatsioonist” (Acuba Film, 2005).

27 “...“Aeg maha” seostub kõigi eelnevatega. [Pärna viie varasema filmiga.] Aga “Aeg maha” ei olnud loogiline järg “Kolmnurgale”, loogiline järg “Kolmnurgale” olnuks “Eine murul”, mida olen üritanud korduvalt tegema hakata, aga seni pole õnnestunud. “Aeg maha” tuli teha, sest stuudiol pidi filmiühik käiku minema ja ma leidsin variandi, mis rahuldab nii ennast kui ka stuudiot.” – J. Ruus, Vastab Priit Pärn, lk. 12.

28 J. Paavle, Ajastu ahistav eini.

29 Pärn säilitas filmi “mitteametliku versiooni” omavoliliselt ning seda materjali on hiljem kasutatud dokfilmis “Pärnograafia: mees animatsioonist”.

30 Esimene aastaarv autori vestlustest Priit Pärnaga 18. VIII 2006, teine T. Loki intervjuust Pärnaga (T. Loka, Kas on kerge olla rikas).

mul” stsenaariumile heakskiitu saada, serveerides seda Moskvast muutmata kujul, aga teise pealkirja (“Pilt”) all, ent materjal tunti ära ja tootmisloobu jäi endiselt saamata.

Asjade seis paistis Pärnale nii perspektiivitu, et ta otsustas filmitegemisest loobuda ning keskenduda vabagraafikaloomingule. Ta soetas nende plaanidega endale juba ka ateljee ja trükipressi (mõlema hankimiseks tuli tal oma sõnutsi “pressida” end kui “filmikunstnikku” 1984. aastal Kunstnike Liidu liikmeks).³¹

5.

11. märtsil 1985 sai Nõukogude Liidu kommunistliku partei peasekretäriks Mihhail Gorbatsšov. Algatatud ulatuslikud uuendused andsid Priit Pärna osas esimesi tulemusi juba samal aastal: Pärna seniste visuaalsete naljade hitikogumikuna toimiva muretu “Aeg maha” ning ühtlasi ka Pärna enda ees avanesid ühtäkki piirid ning filmi ja selle autorit näidati menukalt mitte ainult sotsialistlike riikide, vaid juba ka Lääne-Euroopa animafilmi ja lühifilmi festivalidel, kus see võitis olulisi auhindu.³² Ent “Eine murul” osas püsis paigalseis. 1985. aasta lõpul vastas Pärn Jaan Ruusi küsimusele “Mis on “Eine murul”?” kibedust ja kõhklusit peegeldavate sõnadega: ““Eine murul” ei ole midagi. See on jällegi filmi üks kurbloolisus, et nii kaua, kui film on idee faasis, ei ole ta midagi, aga tema materialiseerumiseks peab nii palju tegureid kokku langema, et vahel tekib isegi küsimus, kas see üldse ära tasub? Ja eriti siis, kui valmisprodukt erineb nii palju kavatsuslikust, tekib küsimus, kas oligi seda vaja teha?”³³

1986. aastal algasid perestroika raames Nõukogude Liidu filmitootmissüsteemis suured muutused. Mais toimunud kinoliidu kongressil valis seni üsna teovõimetu ning väheaktiivne organisatsioon endale uue edu-

meelse ja suurte plaanidega juhtkonna (üks selle võimuvahetuse arvukatest tagajärgedest oli USA filmiakadeemia auhindade eeskujul uhke tseremoniaalse filmiauhinna Nika loomine – neid antakse välja alates 1987. aastast). Augustis 1986 vahetati aga välja 1974. aastast ametis olnud Nõukogude Liidu kultuuriminister Pjotr Demitšev ning seejärel hakkasid vahetuma juhtivad ametnikud kultuuriministeeriumile alluvate asutuste eesotsas. See tähendas ka Goskino juhi Filip Jermaši 14 aastat väldanud ametiaja lõppemist. Viisakusavalduste asemel süüdistati ametist lahkuma sunnitud Jermaši veel ka avalikult nõukogude kinosüsteemi stagneerumises. Goskino juhiks ning partei uue filmipoliitika elluviijaks määrati filmiekspert bürokraat Aleksandr Kamšalov.³⁴ Detsentraliseerimisele ja demokratiseerimisele suunatud muutused olid kiired ja eelnenud ajastuga võrreldes lausa hämmastavalt ulatuslikud. Tsensuur esmalt ähmastus ja seejärel sisuliselt lõppes. Filmitootmine liiduvabariikides läks Goskino haldusalast kultuuriministeeriumide haldusalasse ning filmistuudiod said oluliselt juurde planeerimis- ja majandusvabadust. Järgneva kolme aasta jooksul minetas Goskino bürokraatlik süsteem nende reformide tagajärjel ka oma senise rolli filmitoodangu välismaale vahendajana, sest stuudiod ja fil-

³¹ Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

³² Filmi trofeede seas on peaauphind IV Varna animafilmifestivalilt Bulgaarias, I auhind rahvusvahelisel animafilmifestivalil “Cinanima” Portugalis Espinhos, parima animafilmi auhind Bilbao lühifilmifestivalil Hispaanias (kõik 1985. aastast).

³³ J. Ruus, Vastab Priit Pärn, lk. 12. Samas karjäärilise ebaselguse ajal antud intervjuus nimetab Pärn, vastates küsimusele “Oled tegutsenud karikaturistina, filmirežissöörina, kunstnikuna – kelleks end pead?” end kõheldes võib-olla kunstnikuks, “kes on mingil määral ka humorist” (lk. 5).

³⁴ A. Lawton, Kinoglasnost, lk. 55.

mittegijad rajasid välispartneritega otsekon-taktid.³⁵

1986. aasta suvel, kui Pärna juba *de facto* aktsepteeriti Eesti animatsiooni juhtkujuna³⁶ ning talle oli omistatud ENSV teenelise kunstniku aunimetus, võeti ette kolmas katse saada “Eine murul” stsenaariumile tootmisluba. Toimunud kaadrimuudatuste tagajärjel hinnati Goskinos täpselt sama stsenaarium seekord lausa suurepäraseks ning film läks tootmisse.

6.

1987. aasta septembris valminud “Einete murul” kirjeldab Priit Pärn ise kui sihilikult tõsist teost, öeldes: “Mulle endale oli see katse teha joonisfilmi, mis räägib vaatajale maailmast, kus me elame, mitte väljamõeldud asjadest.”³⁷ Filmil on seega nii autoripoolse lähenemise kui temaatika osas kokkulangevusi “Kolmnurga” kurbiroonilise olmedraamaga. Samas on selge, et “Einesse” kätke-tud üldistuse ulatuse kõrval mõjub “Kolm-nurk” siiski vaid vinjetina.

“Eine murul” pole midagi vähemat kui analüüs elu võimalikkusest kaasaegses nõu-kogude ühiskonnas. Pärn üldistab materjali talle omaselt läbi metafooride ja groteski, ent vaatamata ajuti jälgitavale mürgisele huumo-rile ja eneseirooniale on see eeskätt tõsimeel-ne teos raskel³⁸ teemal. Koherentse, kontsent-reeritud ja emotsionaalses plaanis mõjusa filmi eesmärgiks on tõe väljaütlemine ümb-ritseva tegelikkuse kohta. Seda, et tegu pole “naljategemisega”, rõhutavad pildis domineer-iv troostitu määratudhall koloriit ning Olav Ehala minoorne muusika. Ehkki stsenaarium oli omas ajas kahtlemata protestiakt, ei ole tegu aktiivse, võitleva protestifilmiga (see ol-nuks nõukogude kino kontekstis mõeldama-tu), pigem on see positiivse programmita stoi-line vaatlus talumatust asjade seisust.

Pooletunnine film algab ironilise pühen-dusega “kunstnikele, kes tegid kõik, mis neil

teha lubati” – ehk siis, nagu Pärn seletab, ei teinud (argusest) kõike seda, mis suutsid.³⁹ Film, mille struktuur on Pärna sõnul primi-tiivsuseeni lihtne (ehkki filmi libisevas aeg-ruumis episoodidevahelisi kokkupuutepunk-te kaardistada püüdes ei tahaks sellega päris nõus olla), koosneb viiest episoodist. Esime-ses neljas tutvustatakse eraldi nelja tegelast, kaht naist ja kaht meest (on vihjeid, et nad on üksteisega seotud, ent oma episoodides tegutseb igaüks eraldi). Viies, viimane lõik seob neliku kokku pisut kummalise ühis-ettevõtmise läbi: nad kehastuvad neljaks ini-meseks Édouard Manet’ maalilt “Eine rohe-luses” (*Le Déjeuner sur l’herbe*, 1862–1863). See annab mõtte kõigi tegelaste püüdlustele eelnenud episoodides.

Esimese episoodi peategelase, märterliku kannataja Anna panus ühissetvõtmisesse seis-neb lisaks tagaplaanil poseerimisele pildi esi-plaanil oleva natüürmordi jaoks materjali han-kimises. Ta ärkab hommikul (kell 9.20), avas-tades, et on sisse maganud, ja kiirustab ostu-nimekirjaga kõledasse ja vaenulikku linna, et leida nõukogulikust kaubandussüsteemist kõik vajaminev. Probleemiks kujunevad de-

35 A. Lawton, Kinoglasnost, lk. 56–57. Perestroika-ga kaasnenud süvenevalt stiihilisest detsentralisee-rumisest nõukogude kinosüsteemis vt. ka Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Hrsg. C. Engel. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999, lk. 259–261.

36 1985. aasta 27. novembril toimus Moskva kinomajas eesti multifilmide õhtu, mille programm koosnes kahest osast: esimeses pooles noorte autorite filmid ja teises pooles Pärna filmid ([Lühiteade.] – Sirp ja Vasar 13. XII 1985).

37 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

38 Pärn eristab oma loomingus n.-õ. raskeid filme (“Eine murul”, “Hotell E”) ja kergeid, loomingulises plaanis vabasid filme (“1895” ning hilisemad, mida ei koorma vajadus käsitleda ühiskondlik-poliitiliselt valusalt aktuaalseid küsimusi). Kergeid väärtustab ta ise tagantjärele rasketest enam. (Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.)

39 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

fitsiitsed õunad, mille saamiseks tuleb läbida alanduste ja ebaõnne kadalipp. Viimaks on filmi naisterahvaste keskmisest kenam Anna sunnitud laskma üheainsa õuna saamiseks end võõral mehel turul putka nurga taha meelitada (mis seal täpselt juhtub, siiski ei näidata).

Teise episoodi peategelase Georgi (kelle korteris leiduvast kalendrist saame teada, et tegevus toimub 2. augustil 1987) hommik on vähemalt alguses ilusam. Georgi kodus paistab valitsevat kultuursus, ilu, vaimne ja füüsiline heaolu, ent ümbritseva maailma tege-likkus murrab sinna peagi vääramatult sisse ja Georgi illusioonid varisevad põrmuks. Ta on fakti ees, et tal pole pildil poseerimiseks vajalikku kostüümi ehk šikki musta pintsakut ja valgeid pükse, ning ta suundub Annaga samaaegselt neid linnast otsima. Georg koge-ihaldatu hankimise teel samuti solvanguid ja ka otsest vägivalda, ent tema käekäiku nähakse pigem anekdootlikus võtmes ning linnaruum tema ümber, mis näitlikustab nõukoguliku kaubanduse ja tööstuse irratsionaalsust, on mänguliselt absurdne. Võtmeks on tõik, et rahal pole väärtust ning ülikonna kättesaamiseks tuleb Georgil leida muid maksevahendeid.

Kolmas episood katab teistest oluliselt pikemat, mitmeid aastaid kestvat ajavahe-mikku ja jälgib Bertat, kes peab pildil ke-hastama esiplaanil naeratavat naist, ent on kaotanud oma näo ega suuda seda pingutus-te kiuste uuesti esile manada. (Nägu kaob koos Berta tütre sündimisega, kuigi põhjuse ja tagajärje seos jääb ähmaseks.) Ta vajub masendusse, mida kujutatakse leidlike vi-suaalsete võtetega (akna taga möödatorma-vad aastaajad) ning tema suhe kasvava lap-sega kujuneb seetõttu ilmselgelt puuduli-kuks. Pildiks kehastumise päeval asub Berta siiski koos tütrega käsikaudu teed kobades pargi poole teele. Laps leiab teel ühe Anna kaotatud õuntest ning veab Berta kättpidi troostitu ja vulgaarse olemisega lõbustuspar-

ki. Seal vahetab Berta õuna lapse imetletud õhupallide vastu (õhupallimüüja on sama ebameeldiv kalanäoline mees, kellelt Anna turul õuna saab – kuigi ei saa kindlalt väita, kas see toimub varem või hiljem). Berta nae-ratus tuleb tagasi sel hetkel, kui tal on – õhu-pallide näol – midagi lapsele anda. (See ku-jund tundub pisut kohmakas, sest sirgjoone-liselt võttes võiks järeldada, et loo moraal kisub ebaülevalt materialistlikuks.)

Neljas, kõige teravatoonilisem lugu on Eduardist, kes sõidab suurde linna, et hanki-da sealsest ametiasutusest kogu pildi-ettevõt-mise lubatavust kinnitav pitsat ja allkiri. Ka seda episoodi iseloomustab visuaalse huu-mori rohkus ja anekdootlikkus. Kodulinna rongi peale minnes on Eduard hiiglasakas-vu, ent sihtkohale lähemale jõudes muutub ta vastavalt enesekindluse ja -väärikuse ka-hanemisega füüsiliselt aina väiksemaks. (Ta pole ainuke, kellele ametiasutusega suhtle-mine niimoodi mõjub – kohale jõudes näeb ta ametiasutuse lifti ees kedagi, kes on kaha-nenud põialpoisuisuuruseks ja kelle ametnik möödaminnes laiaks astub.) Ametiasutuse ees, kuhu Eduard läheb, näeme filmi otse-seimat poliitilist torget: seal seisab ausam-mas, mille otsa kasvavad järjest uued pead, samas kui eelmised lõgana maha varisevad.

Ametiasutuse atmosfäär on groteskne ja kafkalikult hirmutav. Pole kahtlust, et kabi-netid on mugavad, aga koridorides, kus tu-leb jutulepääsemist oodata, valitseb õuduse-segane loomalik lõmitamine. Järjekord ko-ridorid on pikk ega liigu. Kääbuseks kaha-nenud Eduardil ei paista olevat vähimatki võimalust. Siis aga märkab teda üks hirmsa-dest naisolevustest, kes moodustavad asutu-se võimukate töötajate põhimassi. Ta nun-nutab väikest Eduardi alandavalt ning viib ta siis oma seelikusaba all järjekorrast möö-da kabinetti. Seal istub kükloobist alamamet-nik, kes hetk hiljem torkab hirmsa naisole-

vuse toodud kohvi jooma hakates lusikasaba oma ainsasse silma. Selle tulemusel kõlab filmi juhtmotiivina läbiv karje. Eelnevalt kuulnud auto pidurikrigin ja avarii mürtsatus toimuvad sellest eraldi tänaval – kolmandast episoodist jääb mulje, et siis, kui Berta laps jookseb üles võtma ühte arvatavasti Anna kotist mahaveerenud õuna. Samas, Anna episoodis kostavad need helid ju siis, kui Anna nende peale ehmunult ärkab? See on vaid üks näide sellest, et filmi episoodide aegruumid on üksteise suhtes tugevalt nihkes.

Kuna Eduardi teed takistav kükloop on muutunud abituks, saab Eduard hetkega tagasi oma normaalse enesekindluse ja suuruse ning sööstab temast mööda allkirjaõigusliku ametiisiku kabinetti. Selgub, et uhkes kabinetis justkui polegi kedagi – vähemalt mitte kedagi, keda näha oleks. Ent nähtamatu võimukandja paneb siiski Eduardi toodud paberile vajaliku allkirja ja lööb templi. (Teise tõlgendusvariandi kohaselt teeb seda Eduard ise. Kumbagi ei saa tegelikult kinnitada ega ümber lükata.)

Viies, kõige lühem episood leiab aset siis, kui kõik tegelased on suutnud oma eesmärgi saavutada ja vajamineva hankida, ning jäädvustab põgusa hetke, mil nad pildiks kehasutuvad. Eduard näitab loa ette, saab selle vastu pargivärava võtme ning nelik läheb parki, “sünnuspäigale”. Kõik toimub rahulikult, ehkki pisut kiirustades (Eduard koputab kellele): Anna sätib esemed maha, Berta riietub lahti, osalised võtavad oma kohad sisse ja tarduvad siis õigetes poosides. Pilt elustub liikuvateks pintslilöökideks ja *crescendo* saatel terendab hetkeks Manet’ maal. Täiusliku hetke järel pöördub aga kõik tagasi endisesse troostitusse argipäeva. Naised riietuvad, üheskoos süüakse toidukraam kiiresti ära, nelik lahkub pargist läbi värava, mis pannakse uuesti lukku, ning nad sõidavad rongiga ära.

Manet’ “Eine roheluses” on üks tähendus-

rikkamaid töid moodsa kunsti ajaloos. Mõneti üllatuslikult ei puuduta film seda aspekti tegelikult üldse. Kuulus maal figureerib filmi kontekstis paradiisliku paleusena, mille värviküllus ja maaliline vabadus ülejäänud filmi visuaaliale teravalt vastanduvad.⁴⁰ Pärna kirjeldusel rääkis stsenaarium esialgu lihtsalt lugu peo korraldamisest, kus vajaliku söögi-joogi hankimine paistab nõukogude olustiku tõttu kriminaalse varjundiga protsessina (kogu toidukraamist jäid viimaks alles ainult õunad Anna ostunimekirjas). Seda, kas selleks hetkeks, kui ta juhuslikult Manet’ pildi peale sattus, oli lugu juba neljaks osaks jagatud või mitte, ei oska Pärn tagantjärele öelda, ent oma sõnul nägi ta pildis loo võimalikku lõppu. Asjaolu, et pilt oli nii tuntud ja omas ajas ka skandaalne olnud, sobis hästi. Ideaalseks tegid Manet’ maali aga sellel kujutatud neli isikut, kaks meest ja kaks naist. Soovides teha filmi kunstnikust totalitaarses ühiskonnas, interpreteeris Pärn neid ühe isiku ja tema kogemuste nelja tahuna.⁴¹

Neli tahku jagunevad omakorda kaheks soolises plaanis ning episoodid on Pärna sõnul sellest lähtuvalt sihilikult erinevalt üles ehitatud. Meespeategelased on avalikult naljakad ja asetatud grotesksetesse, naeruväärsetesse olukordadesse. Naispeategelased on seevastu olukordades, mis ärataksid vaatajas kaastunnet.⁴² Filmi tonaalsuse paneb juba

⁴⁰ Filmi 6. veebruaril 1989 New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis toimunud Eesti animafilmi linnastusel näinud Mardi Valgemäe sõnadega: “Tahtlikult värvivaese filmi viimases osas korraks ekraanile paisat Manet’ maali juubeldav värviküllus ja klassikaliselt kompaktne kompositsioon kujutavad ilmselt paradiisi, mille ahastava vastandina näeme ligi pool tundi kestva tegevuse jooksul bürokratiseerit, poliitiliselt represseerit ning alandavalt üksluiset ja halli sotsialistlikku mitte-paradiisi.” (M. Valgemäe, *Et in Arcadia ego* ehk “Eine murul”, lk. 86.)

⁴¹ Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

⁴² Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

avasekundite jooksul paika esimene episood Annaga, kes püüab sissemagamise järel kiirustades kellelegi helistada, ent telefon annab kinnist tooni. Kui Anna korteri ukse enda järel suleb, hakkab telefon toas helisema, arvatavasti helistab otsitud isik ... ja Anna avastab, et ta on unustanud võtme kaasa võtta, ega pääse tagasi tuppa, et telefonile vastata.⁴³ Üksi kõledas koridoris seisva Anna abitus on lõikav, ja peagi selgub, et see oli alles martüüriumi avastseen. (Pärn meenutab sellega seoses, kuidas äsjavalminud filmi stuudiolinastusel “Tallinnfilmis” üritati alguses püüdlukult filmiga kaasa naerda – sest mõte mittenaljast joonisfilmist tundus võõrastav⁴⁴ – ning kuidas naer peagi soikus.)

Isiku erinevate tahkude aspektist kehastab läbi alanduste ja solvangute visalt ihaldusväärseid õunu hankiv halli hiire välimusega Anna absurdse olme ning vaenuliku sotsiaalse keskkonna vaikivat ärakannatamist. Georg, kes eelistab elada oma kujutlustes loodud esteetilisemas ja kultuursemas maailmas (tema episood algab lopsaka, mahedast klassikalisest muusikast saadetud foto- ja reprovokollaažina, kus Georgi kehastavad fotod animafilmiavastajast Mati Kütist), püüab samades tingimustes hankida viisakaid riideid, milles oleks võimalik end väärrika ja atraktiivsena tunda. Tema läheneb probleemile meheliku hasardi- ja mängides eesmärgi nimel totrat mängu kaasa, manööverdades, kombineerides ja riskides. Berta, kõige tundlikuma ja intiimsema loo peategelane, on (koos näoga) kaotanud identiteedi ja eesmärgid ning takerdunud sellesse seisundisse aastateks, suutmata saavutada kontakti isegi oma lapsega. Kõige grotesksema episoodi peategelane Eduard heitleb košmaarse bürokraatliku süsteemi alanduste kadalupe, mille läbimiseks on lootust ainult isiklike sümpaatiate ja õnnelike juhuste korral (ebakomplimenteerivad paralleelid autori Goskino-kogemustega on ilmsed).

Film näitab halli, inetut, hirmunud, absurdset ja julma maailma. Masendav ja mürgiselt groteskne sisu on samas vormistatud nii, et seda oleks põnev vaadata. Pärn on öelnud, et tema eesmärgiks oli rääkida tõsist lugu, aga nii, et tulemus poleks visuaalselt raskepärane ega igav, vaid mitmetasandiline, naljakas ja irooniline. Samuti ütleb ta, et film kirjeldab konkreetset ühiskonda realistlikult, kasutades dramaatilist struktuuri, mis sarnaneb pigem mängufilmile.⁴⁵ Tervikus põimuvad erinevad liinid, tegevuse küllaltki detailirohkel taustal toimuvad visuaalsed naljad, samuti vahelduvad meeleolu iseloomustavad joonistusstiilid. Episoodist episoodi korduvad mõned elemendid, lisaks ülalpool kirjeldatud korduvatele helidele näiteks massi seas olevate inimeste jäljetu kadumise motiiv (Georgi ja Eduardi episoodis) ja taustal lendavad linnud (neid saab kohati käsitleda vabaduse sümbolina, kohati “tiivuliste rottide” ehk osana ahistavast keskkonnast). Mõned kõrvaltegelased mängivad mitut osa, näiteks õunaga meelitaja-õhupallimüüja Anna ja Berta episoodis ning Eduardi kükloopametnik ühe lõbustuspargikülastajana Berta episoodis. Üks kõrvaltegelane, tingliku nimiga Picasso ehk kunstnik, kelle nägu meenutab Pablo Picasso kubistlikke autoportreid, esineb kõigis viies episoodis. Tüüpiliselt näidatakse teda kannatajana (Georgi episoodis siiski ka prillimüüja osas), ent tal ei näi tervikus olevat mingit läbivat tähendust. Filmi viimases kaadris võetakse tema osa siiski kokku võimsa poeetilise kujundiga: ta silmitseb maas lamades igatsevalt taevast lendavaid

43 Sellistes detailides sõltub film muidugi ajastuomast olimest nagu lauatelefonid ja snapperlukud.

44 See ei kehtinud Rein Raamatu paatoslike joonisfilmide kohta, ent humoristina tuntud Pärnalt ei osatud tõsist filmi oodata.

45 C. J. Robinson, *Between Genius and Utter Illiteracy*, lk. 145.

linde, samal ajal kui tema käest on üle sõitnud teerull ning selle mustale asfaldile lennuka linnutiiva kujuliselt laiaili määrinud. Pärn ütleb, et Picasso “oli ühelt poolt lihtsalt huvitav element. Ma ei arva sugugi, et kõigil asjadel filmis peab tähendus olema – on asjad nagu sool ja pipar, mis ei toida.” Tege-laskuju sisuline otstarve olevat rõhutada filmis kujutatava maailma irratsionaalsust.⁴⁶

Neljale inimlikule peategelastele, keda Pärn kujutab enda kohta tavatu empaatiliseusega, vastanduvad arvukad “statistid”, kelle osaks on kehastada vaenulikku massi (ehkki kannatamine on tegelikult võrdlemisi üldine). See kukub üsna veenvalt välja, sest filmi massistseenid mõjuvad kui Pärna käekirjale omase rämuduse kvintessents.⁴⁷ Enamikul “statistidest” on kas otseselt grotesksed näod või siis ilmetud kalanäod. Mõned teises episoodis järjekordades seisjatest pole isegi ligikaudselt inimesetaolised. Karaktersematena torkavad silma mitmed erakordselt eemaletõukavatena kujutatud naistegelased. Pärn pareerib filmi pisut misantroopsele varjundile osutamise väitega, et selline lähene-mine on tingitud narratiiviloogikast. Kõik filmi episoodid on üles ehitatud novellidena millegi pildi jaoks vajaliku hankimisest nõnda, et tee selle saamiseni kulgeb läbi alanduse. Et see printsip toimida saaks, peab kesksete tegelaste ümbrus, sealhulgas inimesed, olema ebameeldiv ja vaenulik.⁴⁸ Sama printsip toimib ka filmi ruumikäsitluse osas. Tegelaste kodude interjööre, olgugi need ilmetud ja kõledavõitu, on kujutatud suhteliselt realistlikuna ning need mõjuvad turvalisemalt kui ruumiliselt moondunud ja raskesti mõistetav väline maailm (erand on siiski samuti turvalisena kujutatav looduskeskkond pargi näol). Loogikast lähtuvalt peavad tegelased alanduste kogemiseks alustama suhteliselt mitteamandavalt stardiplatvormilt.

Filmi lõpp, milles elu läheb pärast tege-

laste üürikest pildiks kehastumist edasi nagu ikka, on Pärnale tüüpiliselt mitmemõtteline ja nukker. Kui film lõppenuks pildiks ümberkehastumise hetkega, oleks olnud võimalik käsitleda seda mõõndustega õnneliku lõpuna (läbi alanduste rea saadakse luba teha midagi, mida keegi on kusagil juba teinud). Pärn aga ütleb, et selline lahendus poleks olnud lihtsalt tema stiil, poleks teda ennast rahuldanud ja pealegi oli ka aasta 1987 ja “mingit *happy endi* polnud olemas”.⁴⁹

Nagu ülalpool öeldud, ei toimi “Eine murul” vaatamata tugevale kriitilisele sõnumile puhta protestifilmina, ilmselt juba seepärast, et see on esitatud protesti kohta pisut liiga kunstiliselt. Pigem võiks seda kirjeldada kui omamoodi postmodernistlikku, dekonstruktiivset antitotalitaarpropagandafilmi, sest “Eine” on ideoloogilises plaanis selge vastureaktsioon totalitaarsele süsteemile. Mitmeid “Eine” tunnusjooni on lihtne esile tuua võrdleva vastandamise kaudu totalitaarse propagandafilmi ehk puhtakujulisimate kehastusega, milleks on Leni Riefenstahli “Tahte triumf” (*Triumph des Willens*, 1935) ja “Olümpia” (*Olympia 1. Teil – Fest der Völker* ja *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*, 1938).⁵⁰ Nii nähakse Riefenstahli pro-

46 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

47 Kunstikriitik Jaak Olep on Pärna käekirja põhiomadusena just “rämudust” (mitte huumorit) esile tõstnud juba 1988. aastal (J. Olep, Priit Pärn kunstnikuna, lk. 30). Pärn kasutab ka ise oma käekirja iseloomustades sarnaseid termineid, näiteks “koleduse esteetika” ja “rämuduse esteetika”. (Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.)

48 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

49 Vestlus P. Pärnaga 18. VIII 2006.

50 “Olümpia” on tehniliselt võttes küll spordidokumentaal, ent 1936. aasta Berliini olümpiamängud, mida see kajastab, olid väga suurel määral natsionaalsotsialistliku Saksamaa rahvusvaheline, võltsrahumeelse internatsionalismi vaimust kantud PR-üritus, ning filmi tootmist rahastas propagandaministerium – E. Leslie, Hollywood Flatlands, lk. 123–124.

pagandafilmides maailma suurel määral kõrgest “diktaatori pilgu” vaatenurgast ning totalitaarse riigi hästiorganiseeritud kodanikkond paistab sedasi esteetilise, rütmistatud muustrina, mis kinnitab tsentraalse võimu toimimist ning jaatab selle voorusi. Pärna totalitaarses linnas ringi luusivad massid on vastandina absoluutselt ebaülevad, kaootilised ning aimatavalt lähedal loomade kombel pu-relema minekule. Riefenstahli masside entusiastliku võimujaatuse asemel kinnitab kesk-võimu toimimist vaid hirm represserimise ees (mida kogeb filmi jooksul näitlikult Pärna Picasso, keda mundris mehed korduvalt minema lohistavad). Pärna filmi kontekstis pole massi (kelle moodustavad Kreeka skulptuuride sarnaste asekuaalsete ideaalkehade asemel hirmsad, vulgaarsed ja pealetükkivalt käituvad võõrad mehed-naised) sekka kuulumine mitte ideaal, vaid enesekaotus ja katastroof. Totalitaarne ruum pole Pärna käsitluses mitte puhas, korrastatud ja laitmatult funktsioneeriv süsteem, vaid võigas, rāpakas, irratsionaalne ja ängistav kaos. Elu selles maailmas pole õnn ega privileeg, vaid perspektiivitu, alandustest tulvil olemisvõitlus.

7.

Priit Pärn tegi “Einest murul” nagu potentsiaalset riulifilmi, omamoodi kunstilist kodanikujuulguse akti, mis võttis joonisanimatsiooni võimaluste kaudu efektsetes kujundites kokku 1980. aastate nõukogude elu ängistuse. Perestroika ebakindlates oludes suhtus filmitiim tulemuse lubatavusse suurema optimismiga. Filmi valmides 1987. aasta sügisel oodati võimude poolt skandaali. Selle asemel osutus “Eine murul” saatuse ironiana oma valmimise ajahetkes ülikonjunktuurseks, just niisuguseks filmiks, mida Goskino uuenenud ametnikkond ja, nagu selgus, ka lai maailm näha tahtis.

Filmist kui niisugusest oli perestroikaeg-

ses Nõukogude Liidus saanud peamine kriitiline meedium, mille kaudu asuti süvenevalt süngetes toonides reflekteerima ideoloogia, majanduse, poliitika, ühiskonnakorralduse jne. tõelist palet.⁵¹ Nõukogude filmitegijaid tabanud üksmeelse meelega paranduse või ehk pigem trendijärgimise tagajärjel 1980. aastate lõpul tehti “sotsiaalseid valupunkte paljastavaid” ülipessimistlikke filme Nõukogude Liidus nii palju, et nähtus omandas silmakirjalikkuse varjundi.⁵² Mäletamisväärseid saavutusi on perestroika ajal toodetud konjunktuuriteadlikult kriitiliste filmide massis kokkuvõttes vaid üksikuid. Et “Eine murul” on kujunenud krestomaatiliseks perestroikafilmi, võib olla tingitud sellest, et vaatamata “paratamatule lainessesattumisele”⁵³ polnud see n.-ö. programmiline perestroikafilm. Pigem on stsenaariumi kujul aastaid niisama seisma sunnitud “Eine” võrreldav “riulifilmidega”, mis samal ajal, 1986.–1988. aastal arhiividest välja kinodesse toodi ning mis tegid tagantjärele nõukogude kinoheerosteks Andrei Tarkovski, Kira Muratova jt.⁵⁴ (Samal 1989. aastal, kui “Eine murul” tunnistati Nika auhindade jagamisel

51 Geschichte des sowjetischen und russischen Films, lk. 257–258.

52 NSVL Kinoliidu 1989. aasta kongressil kõlas rida kriitilisi seisukohavõtte, milles märgiti, et riigi filmitegijate meelsus paistab olevat endistviisi juhiseid ja konjunktuuri järgiv, sest kõik valmivad filmid olid ühtäkki üksmeelselt kriitilised ja süngetes toonides, sisaldasid poliitilisi seisukohavõtte eelistatult Brežnevi või ka Stalini valitsemisaja kohta (teinekord siiski ka sotsialismi kohta üldse) ning olid garneeritud “teravate sotsiaalsete probleemidega”. – A. Lawton, Kinoglasnost, lk. 91–92.

53 Priit Pärna hinnang, intervjuust 18. VIII 2006.

54 1960. aastatest peale oli Moskvast Nõukogude Liidu riiklikku filmiarhiivi kogunenud umbes 250 “riulifilmi”, mida polnud kinodes ideoloogilise või ka kunstilise sobimatuse (nt. sattusid 1960. aastatel sinna mitmed dokumentaalses laadis kaameratööga filmid) tõttu kas üldse või peaaegu üldse näidatud (Geschichte des sowjetischen und russischen Films, lk. 262).

parimaks animafilmi, kogusid enamiku auhindadest mängufilmidele kaks riulifilmi, Aleksandr Askoldovi “Komissar” ja Andrei Kontšalovski “Lugu Asja Kljatšinast”, mis mõlemad olid valminud juba 1967. aastal.⁵⁵) Riulifilmid puudutasid suuresti samu teemasid, mida perestroika ajal valmivates filmides lausa lööktöö korras käsitleda lahmiti, ent valdavalt delikaatsemalt, läbimõeldumalt ja kõrgemal kunstilisel tasemel. Tõik, et “Eine murul” on siiani silmatorkavalt mõjus, annab tunnistust sellest, et selle temaatika ja käsitluslaad küünivad n.-ö. ajakohase paatose tasemest kõrgemale.

Pärn ise ei kiirustanud filmi otseselt poliitilisena afišeerima ka siis, kui see oli juba edukalt linastunud.⁵⁶ Ent oli ilmne, et loo poliitiline alltekst osutus lausa populistlikult hõlpsalt loetavaks. Goskino hakkas filmi kohe saatma maailma filmifestivalidele.

Ajastus oli tahtmatult suurepärane: hoo-ogu koguvast perestroikast ajendatult valitses 1988. aastal Läänes kõige Nõukogude Liidust pärineva vastu uudishimu. Nõukogude filmikunst huvitas nii kriitikat kui publikut ning see oli paari aasta jooksul moeteemana esindatud enamikul filmifestivalidel.⁵⁷ Vaimustust jätkus tegelikul napilt paariks aastaks, suuresti seetõttu, et masendavate perestroikafilmi mass muutus üheülbaliseks.⁵⁸ Ent “Eine murul” jõudis rahvusvahelisse festivaliringlusse parasjagu perestroikahuvi laineharjal. Filmile sai osaks hiilgav vastuvõtt ning hulk auhinda⁵⁹, Pärnast aga sai rahvusvahelise staatusega animatsioonikuulsus⁶⁰.

Pärn ilmutas asjaolude selgumisel ettevõtlikku vaimu ning kasutas avanenud võimalusi. Ta veetis suure osa 1988. aastast ja pea kogu 1989. aasta maailmas ringi sõites (esialgu tulid reisiload jms. Moskvast, ent Goskino ja muu nõukogude bürokraatia inertsus-est tüdides – seda tunnet õhutas näiteks 1989. aasta mais Annecy animafilmi festivalil käi-

miseks vajaliku viisa saamatajäämine – hakkas Pärn festivalidega peagi otse suhtlema), tutvustades ja turustades oma filme, esine- des seminaridel, tehes koitvast turumajandu- sest tulenevalt promotööd joonisfilmistuu- diole, esitledes näitusi oma piltidest, tööta- des külalisateljeedes jne. Eriti populaarseks sai Pärn Soomes, kus perestroika-uudishimu kõrval oli tärpanud ka esialgu kultuurikesk- ne ja heasoovlik Eesti-huvi. Pärn käis oma filme näitamas juba 1987. aasta kevadtalvel

55 “Nike” auhind filmile “Eine murul” [lühiauudis]. – Reede, 13. IV 1990.

56 “Sedasama “Einnet murul” pidasid soomlased ka poliitiliseks teoseks, kuigi ta on ikkagi rohkem lugu inimestest, nendevahelistest suhetest mingis süsteemis või situatsioonis.” (M. Balbat, Juttu *grand prix*’ võitja Priit Pärnaga.)

57 Geschichte des sowjetischen und russischen Films, lk. 257–258.

58 Geschichte des sowjetischen und russischen Films, lk. 258.

59 “Eine murul” võidetud rahvusvahelised auhinnad kronoloogilises järjestuses: *Grand Prix* Tampere lühifilmifestivalilt Soomes (1988); C-pikkuskatego- ria esimene auhind ja kriitikute žürii auhind Zagrebi animafilmi festivalilt Horvaatias (1988); kolmas publikupreemia Bonni lühifilmifestivalilt Lääne- Saksamaal (1988); C-pikkuskategooria esimene auhind Shanghai animafilmi festivalilt Hiinas (1988); *Grand Prix* Cinanima animafilmi festivalilt Espinhos, Portugalis (1988); esimene auhind NSVL filmifesti- valilt Bakuus, Aserbaidžaanis (1988); parima animafilmi auhind Melbourne’i filmifestivalilt Austraalias (1988); kolmas auhind Odense filmifesti- valilt Taanis (1989); Nika auhind parima animafilmi kategoorias (1989). Eestis võitis film Väikese Ham- masratta (publikupreemia) TPI filmiklubi festivalil.

60 Sõna “animatsioon” kasutuseletulek eesti keeles ning “multiplikatsiooni” ja “multifilmi” kõrvalejät- mine on tegelikult samuti seostatav “Eine murul” ja Pärna ning tema tuules teiste Eesti animafilmi autorite reisimisega Lääne animatsioonifestivalidel. Üks esimesi “animatsiooni” kasutamise näiteid trükisõnas on Priit Pärna ja Hardi Volmeri vastastikune topeltintervjuu Glasgow’ ja Bristolis festivalidel osalemisest pealkirjaga “Eesti animatsioon S. saare peal” – Reede 29. XII 1989.

Tuglase seltsi aastakoosolekul, samuti käis ta siis esimest korda Tampere lühifilmifestivalil.⁶¹ Järgmisel kevadel sai “Einest murul” Tampere festivalil sensatsioon⁶² ja Pärnast *grand prix* laureaat. 1989. aastal osales ta festivali žüriis ning Tampere Kaasaegse kunsti muuseumis korraldati samal ajal suurejooneline Pärna isiknäitus (eksponeeriti videotena kõiki tema filme ning üle 200 graafilise lehe ja karikatuuri ning avaldati kataloog), mida hiljem näidati ka mujal Soomes. Mais 1989 avaldati Soomes, Rootsis, Norras ja Taanis üheaegselt Pärna raamat “Tagurpidi” tõlked.⁶³ Lisaks võitis üks joonisfilmistuudio “turumajanduslikke” töid, Pärna reklaamklipp “Kustuta valgus” 1988. aasta suvel Pronkslövi ehk kolmanda auhinna Cannes’i reklaamfilmide festivalil.

Pole kahtlust, et Priit Pärn tõepoolest saavutas tänu “Einele murul” tolle paari aasta jooksul ühe eesti kultuuri läbiva paleuse ehk läbilöögi välismaal. Ajastul, mil Eestis jaanuneti võrdlemisi meelegeitlikult vähimagi Lääne tunnustuse järele, pandi Pärna lausa muinasjutulisena paistvat edu kodumaal loomulikult tähele ning Pärna kui kultuuritegelase renomee kasvas seninägematutesse kõrgustesse, kus püsib tegelikult siiani (Priit Pärn on üks tänase Eesti kultuuri kõigutamatuid autoriteete, võrreldav näiteks Arvo Pärldiga). Pärna kui kultuuriheerose pressikajastustest peegeldub siiski ka pisut kriitilist suhtumist – esimesena mainis temast rääkides avalikult sõna “konjunktuur” Tiina Lokk 1988. aastal⁶⁴, peagi lisandus mure, et Pärn võib paljude teiste nimekate kultuuritegelaste kombel Eestist päriseks välismaale minna⁶⁵. (Pärn võttis tõesti lõpuks vastu töökoha Soomes Turu Taideakademia animatsiooniosakonna juhina, ent alles 1994. aastal, mil “äramine-mise” teema polnud enam päevakorral.)

Kui 1990. aasta paiku võttis Nõukogude Liidu filmitööstuses majanduskaose ja pub-

liku muutunud eelistuste (perestroikavaimustuse järel orienteerus nõukogude filmipublik ümber Hollywoodi filmidele ega tahtnud kodumaiseid vaesuse pitserit kandvaid linatöoseid enam nähagi) tõttu maad täielik kriis⁶⁶, suutis Eesti animatsioonitootmine iseseisvuda ning tööd jätkata paljuski tänu Pärna saavutatud rahvusvahelisele erialasele kuulsusele ja kontaktidele. Nõnda on “Eine murul” lisaks kõigele muule ka Eesti praeguse hinnatud animatsioonikoolkonna eksistentsi vundament.

61 M. Balbat, Joonisfilmidega Helsingis.

62 Valikut soome kriitikute ülistavatest hinnangutest vahendas “Sirp ja Vasar” pealkirja all “Mida arvati P. Pärna filmist Soomes” (22. IV 1988).

63 J. Olep, Priit Pärna taie Soomes. – Sirp ja Vasar 30. VI 1989.

64 T. Lokk, Kas on kerge olla rikas.

65 M. Balbat, Priit Pärn oma reisidest ja muust [intervjuu]. – Reede 8. IX 1989.

66 Geschichte des sowjetischen und russischen Films, lk. 259.

Luncheon on the Grass: The text and the context of one animated film

Summary

Priit Pärn's 25-minute hand-drawn animated film 'Luncheon on the Grass' (1987) is one of the most significant works in the history of Estonian animation. The fierce film, a combination of a vivid existential tragedy and grave socio-political message, was received exceptionally well at a number of international film festivals, in part due to the unintentionally excellent timing of its release. It is recognised as one of the most emblematic films of the Soviet Union's 'perestroika' era.¹

The overview of the film's background in this article is based on Pärn's memories, the contemporary press coverage of his work and the history of the late-Soviet film industry. That background forms the basis for reviewing the contents of the film.

Pärn, who started his career as a director/art director in the film studio Tallinnfilm's animation department Joonisfilm in 1976, was disapproved of by the Soviet animation industry from the start. His drawing style differed sharply from the preferred Disney-influenced, smooth, three-dimensional look of the Soviet school. Pärn, a renowned cartoonist influenced by contemporary cartoon styles from Central Europe, drew flat characters in two-dimensional space, irritating the Soviet animation establishment. However, his storytelling proved to be a bigger problem than that. Instead of the preferred didactic approach and the propagandist 'black-and-white' morals, the messages of his stories tended to remain vague or ambivalent. During the late 1970s, an era of deepening bureaucracy in the Goskino, the Moscow establishment in charge of all film production in the Soviet Union, the talented but stubborn Pärn's animation career was far

from smooth and obstacle-free. He wrote numerous scripts, but struggled, usually in vain, to get the necessary production permits. Things became particularly difficult after the completion of 'The Triangle' (1982).

The film, one of Pärn's most important works, had received a production permit easily through a rather arrogant trick – the script was formally based on a famous Estonian folk tale, as the bureaucrats in the system were known to love didactic fairy tales. The finished film however was something else entirely – a decidedly adult-oriented, bitterly ironic dissection of the drabness of contemporary everyday life, and of the draining petty routines and alienation that haunt human relationships.

The obvious difference between the approved script and the completed film made Pärn's blatant disobedience very clear to film industry officials. In the end, after months of negotiations, 'The Triangle' managed to escape a complete screening ban, but its cinema run in the USSR was very limited and it wasn't sent to any film festivals abroad. However, the film received some well-deserved recognition in Estonia and also from the most important Soviet animation critic, Sergey Assenin, in his book 'Estonian Animated Films and Their Creators: In the World of Animated Films' (published in 1986 but, due to the very slow printing processes typical of the time, the contents of the book actually date from 1984).²

After 'The Triangle', Pärn's problematic relationship with the Soviet film bureaucracy

1 C. J. Robinson, *Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*. Tallinn: Varrak, 2003, p. 145.

2 S. Assenin, *Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest. Multifilmide maailmas / Estonian Animated Films and Their Creators: In the World of Animated Films*. Tallinn: Perioodika, 1986, p. 97.

evolved into open opposition. Pärn gave up his efforts to fashion his scripts to suit the taste of stagnant Goskino and, in early 1983, completed a script for 'Luncheon on the Grass', his most ambitious project to date, and presented it exactly the way he intended to make it, knowing very well it would not be accepted.³ He was told that this film would never be made in the Soviet Union.⁴

Pärn did however get a permit to make a non-controversial 'filler' film, ironically titled 'Time Out' (1984), mostly consisting of visual gags previously explored in his cartoons. In 1984 or early 1985, around the time of the completion of the crowd-pleasing 'Time Out', another attempt was made to get a permit from Moscow to make 'Luncheon...' by presenting the same script under a different title, but it was recognised and again denied a permit.

At that point, Pärn's career prospects in animation seemed so desperate to him that he decided to quit filmmaking and focus on freelance printmaking. But on March 11, 1985, Mikhail Gorbachev was elected the leader of the Communist Party of the Soviet Union. The changes, popularly called 'perestroika', that he initiated started bearing fruit for Pärn in the same year, as 'Time Out', with Pärn in tow, was suddenly sent to international film festivals, where it won several awards. This, with the progression of perestroika, encouraged another effort to get the permit to make 'Luncheon on the Grass' in the summer of 1986. As a result of the staff changes that had taken place in Goskino with perestroika, this time around the script was deemed to be brilliant and the film went into production in the autumn.

'Luncheon on the Grass' was completed in September 1987. Priit Pärn himself describes it as an intentionally serious work, saying 'For me, this was an attempt to make a drawn animation that would speak to the

audience about the world we live in, not about fantasies.'⁵ The film is no less than an analysis of the possibilities of life in the totalitarian Soviet society. The subject matter is seen through metaphors and grotesque exaggerations but, despite its occasional humour, it is first and foremost a serious film on a grave theme. This is emphasised by the bleak greyish colour scheme and Olav Ehala's angst-inducing score.

The film opens with an ironic dedication: 'To the artists who did everything they were allowed to' – meaning, didn't do everything they could have because of cowardice. The story consists of five episodes: each of the first four introduces a character, two women, Anna and Berta, and two men, Georg and Eduard. The fifth episode unites the foursome in a slightly bizarre joint effort: they recreate Édouard Manet's painting 'Luncheon on the Grass' (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862–1863). This, in hindsight, gives meaning to all their efforts seen in the previous episodes.

The first episode's Anna is a martyr-like character. In addition to posing in the background, she needs to get the props for the still life in the foreground of the painting. She wakes up too late in the morning and rushes out to the dreary, hostile city with a shopping list. It is desperately hard to find apples in the Soviet-style grocery stores and markets, and Anna's pursuit leads to her getting caught in a downwards spiral of bad luck, insults and humiliation.

The second episode begins in Georg's home, which seems to be a highly civilised

3 The author's interview with Priit Pärn, August 18, 2006.

4 Interview with Priit Pärn in Hardi Volmer's documentary 'Pärnography' (Acuba Film, 2005).

5 The author's interview with Priit Pärn, August 18, 2006.

place of beauty and overall well-being, but soon enough the reality of the surrounding world brutally tears this mirage apart. Georg hasn't got the outfit he needs to pose in the picture, an elegant suit consisting of a black jacket and white pants, and he heads out to the hostile city to find them. He also experiences insults and even direct violence, but his journey is seen from an anecdotal perspective and the city space around him, showcasing the everyday irrationalities of the Soviet economy, comes across as playfully absurd.

The third and most delicate episode covers several years in time and presents Berta, a young mother raising a child. Her role in the picture is to pose as the smiling woman in the foreground, but she has – physically – lost her face and is unable to make her features reappear. She sinks into depression and can barely relate to her daughter. However, her features and her smile suddenly reappear when she finally has something to give to the child.

The fourth episode, also the sharpest in tone and most obviously political, focuses on Eduard, who travels to a big city in order to get a permit for their picture re-enactment. His story is told as an absurd anecdote, with many visual gags. At the beginning of his journey, Eduard is a giant, but his body shrinks, along with his self-assurance, the closer he gets to the bureaucratic institution he's heading to. He is a terrified midget by the time he enters the Kafkaesque office building, and his pursuit seems hopeless, but an obnoxious, patronising female bureaucrat takes pity on him. Her help and some blind luck enable Eduard to get the signature and stamp of approval against all odds.

The fifth episode takes place after all four characters have managed to find what they need, and captures the brief moment of accomplishing their goal. They present their

permit and get the key to the park that will serve as the setting of the picture. Once there, they arrange everything and strike their poses. The image suddenly comes alive in colourful brushstrokes, the score hits a crescendo and the viewers catch a glimpse of Manet's painting. But it only lasts for a brief moment and, once it's over, everything morphs back into dreary reality.

Manet's 'Luncheon on the Grass' is one of the most significant works in the history of modern art, but the film doesn't touch on that aspect at all. In the film, the painting represents an image of an unreachable, paradise-like state, and its colourful painterly freedom is in sharp contrast to the look of the rest of the film. Pärn came across this painting by chance while working on the script and realised it would suit the story perfectly, as it is universally known and depicts four people, two men and two women. He intended to make a film about an artist's life in a totalitarian society and interpreted them as four aspects of one person and his/her experiences. The four aspects are divided by genders that are intentionally presented differently: the men are laughable, involved in grotesquely ridiculous situations; the women are seen suffering, in order to evoke sympathy in the audience.⁶ All the characters' stories are built up around quests to get something needed for the picture through a process of degradation and humiliation. In order for this to work, the surroundings of the four characters, including the rest of the people, must be presented as unlikable and hostile. However, considerable effort went into presenting the depressing subject material in a way

⁶ The author's interview with Priit Pärn, August 18, 2006.

that would be exciting to watch, to keep the visual aspect of the film from falling into boring heaviness and to make it multi-layered, rich in different moods and ironic. The story of Pärn's film is similar to a live-action drama, blending different storylines with plenty of background details, gags and characters.

The final outcome and the message of the film are ambivalent and slightly sad, as in most of Pärn's works. Despite its strong critique of totalitarian society, 'Luncheon...' doesn't quite work as a protest film. It might rather be described as a kind of post-modern, deconstructive anti-totalitarian propaganda film. It was made during the unpredictable times of perestroika, and in the autumn of 1987, when the film was finally completed, the team were expecting a scandal and possibly a screening ban. Instead, the film proved to be just what the Soviet film bureaucracy was looking for at the time: Pärn himself was careful not to promote the film as openly political, but the message got across, and in accordance with the Soviet Union's new-found sense of self-critique, Goskino immediately started to promote the film and send it to festivals all over the world. The timing turned out to be perfect: it was 1988 and anything coming from the Soviet Union was met with friendly curiosity. 'Luncheon on the Grass' reached the international film festival circuit at the height of this wave of interest; it was received spectacularly well and gathered an impressive number of awards.⁷

Pärn, in turn, became a star in international animation circles and made good use of his new-found opportunities. He spent most of 1988 and 1989 travelling the world, presenting and promoting his works, and receiving due recognition. Soon after, when the collapsing economy and changes in the audience's tastes brought a devastating crisis to the Soviet film industry around 1990, animation pro-

duction in Estonia managed to stay afloat independently, largely due to Pärn's fame and the contacts he had made abroad.

*Summary by Mari Laaniste
proof-read by Richard Adang*

⁷ The awards received by 'Luncheon on the Grass' in chronological order: Grand Prix of XVIII Tampere Short Film Festival, Finland, 1988; Grand Prix, best film in (length-) category C and the critics' prize, VIII Animated Film Festival in Zagreb, Croatia, 1988; third audience prize, Short Film Festival in Bonn, Germany, 1988; first prize in category C, I Animated Film Festival in Shanghai, China, 1988; Grand Prix, Cinanima Festival in Espinho, Portugal, 1988; first prize, XXI USSR Film Festival, Baku, Aserbaijan, 1988; best animated film award, Melbourne Film Festival, Australia; 1988; third prize, VIII Odense Film Festival, Denmark, 1989; Nika award (USSR's/Russia's Oscar) for best animated film, 1989. In Estonia, the film won the audience award at Tallinn's Polytechnic Institute's Film Club's film festival.



1.
Anna ostunimekirjaga
oma korteri lukus ukse
taga.



2.
Anna filmi kõledas ja
vaenulikus linnakesk-
konnas.



3.
Peategelaste fooniks on
eemaletõukav mass.



4.
Georg oma meelepette-
lises kodus.

“Eine murul”
stsenarist ja režissöör Priit Pärn
kunstnik-lavastajad Priit Pärn, Miljard Kilk
“Tallinnfilm”, 1987



5.
Näo kaotanud Berta.



6.
Käabus-Eduardi
alandamine
ametiasutuses.



7.
Maaliks
kehastumine.



8.
Filmi lõpukaader
“Picassoga”, kes
vaatab igatsevalt
taevas lendavaid linde.

“Eine murul”
stsenarist ja režissöör Priit Pärn
kunstnik-lavastajad Priit Pärn, Miljard Kilk
“Tallinnfilm”, 1987