

Albert Camus' eksistentsialismi jooni Priit Pärna filmides

Paul Kaspar Nurk

2022. aasta õpilaste teadustööde konkursi III preemia laureaat

nurk.paul@gmail.com

Teesid: Käesoleva artikli tarbeks uuriti Albert Camus' teose "Sisyphose müüt: essee absurdist" põhjal eksistentsialismi avaldumist Eesti rahvusvaheliselt tuntuima ja tunnustatuima joonisfilmirežissööri Priit Pärna filmides. Lähilugemise meetodil vastati uurimisküsimusele, millised eksistentsialistlikud jooned esinevad Priit Pärna filmides ja kuidas need sarnanevad või erinevad Albert Camus' seisukohtadest samadel eksistentsialistlikel teemadel.

Erinevaid Camus' eksistentsialismiga sarnanevaid mõttekäike esineb Priit Pärna filmides läbivalt, kuid võrreldes Camus'ga keskenduvad Pärna filmid enam absurdi ja absurdsete süsteemide kirjeldamisele kui pakuvad välja mõtteviisi, kuidas absurdi mõtestada ja omaks võtta. Samuti jääb enamikus Pärna filmides absurdi põhjustatud rõhuv olukord püsima ja tegelasi koormama, see aga vastandub Camus'le, kes lõpetab oma essee usus, et ka absurdist koormatud maailmas on võimalik olla õnnelik.

Märksõnad: absurd, Albert Camus, eksistentsialism, joonisfilm, Priit Pärn

Sissejuhatus

Seoste loomisega kahe teose ideestike vahel leitakse nii nende ühisosa kui ka neid eristavad seisukohad. Selle kaudu on mõlemad ideestikud nii ühelt poolt avardatud kui teiselt poolt selgemini piiritletud, sest nähakse ühe idee mitmeid avaldumisvorme ning leitakse ka kahest teosest ideid, mis küll sarnanevad, kuid siiski üksteisele ei vasta.

Eesti animatsioon on rahvusvaheliselt enim tunnustatud audiovisuaalne kunst Eestis ning Priit Pärn on tuntum ja tunnustatum Eesti joonisfilmirežissöör, kellel on nii omanäolised teemakäsitlused kui ka stiil. Albert Camus on üks 20. sajandi keskpaiga eksistentsialistliku mõttevoolu suurkujusid. Käesolevas artiklis uuritakse nende loomingus avalduvate mõtete vahelisi seoseid, autorile teadaolevalt puuduvad varasemad sellekohased uurimused.

Täpsemalt oli uurimistöö eesmärgiks teostada lähilugemine Priit Pärna filmograafias avalduvast eksistentsialismist, tuginedes Albert Camus'le. Seda tehiti, lähtudes uurimisküsimusest, millised eksistentsialistlikud jooned esinevad

Priit Pärna filmides ja kuidas need sarnanevad või erinevad Albert Camus' seisukohtadest samadel eksistentsialistlikel teemadel.

Uurimisküsimusele vastamiseks kasutati lähilugemist (ingl *close textual analysis*), mille eesmärk on filme süvitsi mõista, toetudes peale narratiivi mitmete detailidele. Näiteks vaadeldi, kuidas on tegelasi, ümbruskonda kujutatud ning kas ja mis viisil peegeldab see nende sisemaailma, millele on stseenis suunatud tähelepanu (nt kompositsiooni, misanstseeniga) millised on tegelaste eesmärgid, kas need täituvad jne. Lähilugemise kaudu Priit Pärna filme tõlgendades määratleti nendes esineva mõttelaadi kattuvust Camus' eksistentsialismiga.

Artikkel koosneb kahest peatükist. Esimeses kirjeldatakse Camus' eksistentsialismi põhiolemust, millega luuakse baas filmide asjakohaseks uurimiseks. Camus' eksistentsialismi seisukohtade määratlemisel kasutatakse tema teost "Sisyphose müüt: esse absurdist" Henno Rajandi tõlkes. Priit Pärna filmide lähilugemise juurde asutakse teises peatükis, kus Camus'le iseloomulike seisukohtade ja mõttekäikude põhjal seostatakse Priit Pärna filme Camus' eksistentsialismiga. Seejuures ei lähtuta üksikutest kindlatest filmidest, vaid peatükk keskendub konkreetsetele eksistentsialistlikele teemadele, mille kohta tuuakse näiteid kogu Priit Pärna filmograafiast.

Priit Pärna loomingu ja Albert Camus' eksistentsialismi vahel leidus ulatuslikult kokkupuutepunkte. Priit Pärna filmides on läbivaks nii ühiskondlikud kui isiklikud süsteemid, mille painavad nõudmised ent samaaegne tühisus sarnanevad oma absurdsuselt hetkega, kus Camus' absurdiinimene avastaks absurdi. Camus' kirjeldatud olukorra absurdsus on tihti viidud inimese tasemelt kogu valitseva tegelikkuse tasemele.

Pärna filmide tegelased on absurdiinimesed vaid osaliselt, sest kuigi vahepeal käituvad ja vabastavad nad end koormav-tühisest rutiinist absurdiinimeselikult, hülgevad nad lõpuks absurdiinimese mõtteviisi. Lisaks sisuliste kokkulangevustele on Pärna vallatus ja karikatuurses joonistamisviisis ning ohtrates metamorfoosides sarnasusi Camus' reaalsusekäsitlusega, mis eitab maailma ühest ja ainuõiget tõlgendamist.

Eksistentsialism

Käesoleva peatüki eesmärk on anda Albert Camus' eksistentsialismist tulenev teoreetiline baas analüüsiks lähilugemise meetodil. Selleks kirjeldatakse Albert Camus' eksistentsialismi laiemalt ja avatakse konkreetseid eksistentsialistlikke tunnusjooni, mis esinevad Priit Pärna filmograafias.

Albert Camus' eksistentsialismi kirjeldus

Eksistentsialismiks nimetatakse “20. sajandil enne Teist maailmasõda tekkinud filosoofia ja kirjanduse vool[u], mille lähteks on inimeksistentsi ja selle tähenduste tõlgendamine” (Sõnaveeb: eksistentsialism). Kuigi Camus ise eitas enda kategoriseerimist nii filosoofi kui eksistentsialistina, saab tema tööde temaatika ja iseloomu tõttu teda siiski pidada üheks eksistentsialistliku mõttevoolu esindajaks (Aronson 2017).

Camus' soovimatus olla määratletud filosoofina on mõistetav, sest ta hoidub kõike üldistavatest ja maailma seletavatest printsiipidest. Toetudes George Edward Moore'ile ja Wilfrid Sellarsile on Indrek Reiland sõnastanud filosoofia eesmärgi: “Anda üldine ning terviklik kirjeldus maailma ning inimese kui tajuva, mõtleva, kõneleva, tegutseva, [...] olendi kohta selles” (Reiland 2007). Camus ei soovi luua ühtegi ammendavat doktriini. Ta ei usu elu kui sellise mõtet, ta lihtsalt tahab teada, mis juhtub, kui ta proovib endas selgusele jõuda ja mis järeldub sellest, kui ta oma elu põhiolemusena tunnetab¹ absurdi.

Camus sõnastab eessõnas oma esseele absurdist “Sisyphose müüt” (1972) eelduse ja tingimuse, mida ta oma kirjutises järgib. Eelduseks on see, et absurd eksisteerib ning tingimuseks on lähtumine vaid sellest, mis on silmanähtav – ta ei lasku ei metafüüsikasse ega uskumustesse (Camus 1972).

Absurd

Camus' eksistentsialism algab absurdist. “Absurd sünnib inimlike ootuste ja maailma meeletu vaikumise vastandusest” (Camus 1972: 31). Absurdi teeb võimalikuks inimese teadvus: ilma teadvuseta oleksime nagu puud või kassid ning osa maailmast, sest meil puuduks teadvus, mille abil saaksime end maailmale vastandada (*ibid.*: 48). Absurdil on alati kaks poolt: inimese iha mõista ennast ja maailma enda ümber² ning maailma seletamatus (“vaikimine”), tõestatava, **silmanähtava** elueesmärgi puudumine. Absurd tekib nende kahe omavahelises võrdluses, ta ei eksisteeri kummaski neis eraldi, vaid just nende vahel tekkivas pinges. Seepärast on ta oma olemuselt jagamatu (*ibid.*: 33).

Siinkohal võib anda Camus' pakutud seletuse inimese vaibumatule eesmärgi otsingule ja elu mõtestamise püüdele. Inimmõistus suudab haarata paljusid asju, s.o taandada neid oma mõtlemise terminitesse, inimlikuks (Camus 1972: 23). Kuid ühel hetkel põrkub mõistus millegagi, mis ei ole sel viisil seletatav (pole alust väita, et kogu maailm peaks olema inimlikku plaani taandatav). Kuid olles juba niivõrd palju mõistnud, ei taha inimene leppida sellega, et miski jääb talle mõistmatuks, ning siin sünnibki absurd – vastandus mõistmise iha ja selle vahel, mis ei ole inimliku kogemuse raamides selgitatav, mõistetav (*ibid.*: 37).

Oluline on märkida, et Camus' ei väida otseselt elueesmärgi puudumist – ta lihtsalt mainib, et hetkel ta seda ei tea ning on veendunud, et hetkel pole tal seda võimalik ka teada saada (Camus 1972: 48). Isegi kui ta elueesmärgi leiaks, poleks tal kunagi võimalik veenduda selle kõigutamatuses – mille järgi saaks ta öelda, et just see ongi elu mõte, mis oleks see, mis tõstaks esile tema leitud eesmärgi ning teised välistaks. Seda õigsust poleks võimalik objektiivselt tõestada, vaid ainult tunda, olla sisimas veendunud oma raja õiguses, see aga pole tema jaoks silmanähtav ja ümberlökkamatu ning seega väljub esseele seatud piiridest.

Mõttearenduse käigus rõhutab Camus, et teda ei huvita absurdi-ilmingud, vaid see, mida tingib absurdi tunnistamine (Camus 1972: 23). Tema uurimisobjektiks on inimesed, kes “ei vigurda” (*ibid.*: 15) ehk kes käituvad täpselt oma tõekspidamiste järgi ega tagane neist, ning kes tunnetavad absurdi ja on otsustanud eneses selgusele jõuda, tema nimetab neid absurdiinimesteks. Samuti ei pretendeeri tema esse maailma seletamisele ühelgi viisil.³ Ta sõnastab vaid oma eeldusest – absurdi tunnetamisest – tulenevad silmanähtavad järeldused. Absurdiseisundist tulenevaid järeldusi, mis kirjeldavad absurdiinimese sisemaailma keskseid telgi, toob Camus välja kolm: mäss, vabadus ja kirk. Iga telje kohta toob ta erinevaid näiteid inimtüüpidest ja kunstist.

Enesetapp ja mäss

Camus alustab oma esseed enesetapu küsimusest (Camus 1972: 13), sest vastus sellele küsimusele tingib, kas teistele küsimustele on üldse võimalik hakata vastust otsima – ühegi teise küsimuse vastusel pole nii suurt kaalu. Kuna Camus võtab absurdi oma lähtepunktiks (*ibid.*: 11), siis esitab ta küsimuse, kas sellest ei järeldu, et inimene peaks absurdi põhjustatud inimese otsingu ja maailma vaikimise vahelisest dihhotoomiast selle käsitamata tõttu vabanema nii kiiresti kui võimalik (*ibid.*: 15).

Järeldub siiski vastupidine: absurdiinimesele ei paku enesetapp lahendust, vaid koormast loobumist. Tal kaob kohustus vaadata silma maailma seletamata tusele, ise seda samal ajal iga hinna eest mõista ihates – enesetapp oleks tõe vältimine, selle salgamine (*ibid.*: 51). Absurdiinimene aga on lubanud jääda vankumatuks ja mitte taganeda absurdist, seega peab ta kõige kiuste edasi elama. Järelikult kujutab absurdiinimese otsus elada juba iseenesest mässu – ta keeldub surmast isegi siis, kui teab, et edasi elamisel puudub igasugune sügavam mõte. See on Camus' esimene absurdist tulenev järeldus.

Vabadus

Inimene ei ole kunagi täielikult vaba mitte ainult oma olemise lõplikkuse ja potentsiaalse kõrgema isanda olemasolu tõttu (Camus 1972: 51–52), kes tema valikuid võiks mõjutada, vaid jääb ka alati oma tõekspidamiste orjaks, mida ta pahatahtmatult järgib. Võib ju väita, nagu saaks inimene ise valida oma tõekspidamised, aga kuidas saab olla “ise”, kui ta ei ole kaitstud end ümbritseva kultuurilise, sotsiaalse ja loodusliku keskkonna eest – need kõik mõjutavad tema tõekspidamiste valikut.

Peamised tõekspidamised, mida Camus kritiseerib, seostuvad elu eesmärgiga. Samamoodi nagu teisigi tõekspidamisi ei saa me vabalt valida neid, mis elu kõrgemat eesmärki eitavad, eeskätt absurdi. Oleviku osas aga annab absurd täieliku vabaduse, sest eesmärgitu elu ainukeseks määravaks tuleviku väljavaateks on surm, mis on vältimatu igäühele.

Seega kui teisi kammitsevad ühiskondlikult etteseatud eesmärgid, nagu vara, kuulsus või edu laiemas tähenduses, siis absurdiinimese jaoks ei oma need eesmärgid mitte mingisugust tähtsust (Camus 1972: 53). Mõistes maailma seletava üldprintsipi teada saamise lootusetust ei ole ükski tava ega muu ühiskondlik arusaam enam ülim, pole alust uskuda nende autoriteeti. Inimene pole mitte ainult vaba oma ühiskondliku süsteemi piirides, kus vabadus on illusioon, vaid vaba ka sellest tervikuna lahti ütleva. See on tema teine järeldus – vabadus.

Kirg

Oma kolmanda järelduse tuletab Camus võrdlusest surmamõistetuga, kellega ta osaliselt absurdiinimest samastab. Surmamõistetuna tunneb tema sõnul: “jumalikku olemasolutunnet” ja “...võrratut huvipuudust kõige vastu, peale elu puhta tule, surma ja absurdi” (Camus 1972: 54). Absurdiinimene saavutab selle, mida surmamõistetuna ihkab, ehk tunnetab terviklikult läbi iga elu pakutud kogemuse, kusjuures inimeste elud ei erine pakutavate kogemuste hulga poolest, sest kõik väärtusskaalad, millega kogemusi eristatakse, on tinglikud.

See on ka põhjus, miks Camus ütleb lahti kvaliteedist ja siirdub kvantiteeti (*ibid.*: 55) – kogemuste hulk sõltub ainult mõistuse juures elatud eluaastate arvust ning ainsaks kogemuste kogumise takistuseks on surm või meelenõtrus, mis pole kumbki inimese võimuses (*ibid.*: 56). Teadlikkus on see, mis absurdiinimest teistest eristab (*ibid.*: 66), sellest sõltub, kuidas ta tajub maailma enda ümber ja kuidas mõtestab saadud kogemusi. Seega ei takista teda miski muu: ei amet, vanus ega elupaik – järelikult saab ükskõik kes olla absurdiinimene. Mis aga ühendab absurdiinimesi üksteisega, on see, et neid kõiki valdab kogu

elu "... ükskõiksus tuleviku vastu ja kirglik iha ammandada kõik see, mis on antud" (*ibid.*: 54). Ahmida elu endasse mitte millegi rohkema kui elu enda pärast – see on tema kolmas järelendus – kirg.

Absurdiinimene

"Ainus, mida ta [absurdiinimene – P. K. N.] endalt nõuab, on elada a i n u l t sellega, mida ta teab, leppida sellega, mis on, ja mitte sekkuda millessegi, mis pole kindel" (Camus 1972: 49). Absurdiinimene ei tohi absurdi maha vaikida ega unustada: ta peab meeles hoidma oma iha mõistmise järele, aga samuti eitama selle leidmise võimalikkust – ta ei tohi loota selle leidmist (*ibid.*: 34). Camus väidab, et kõige lõpuks võib absurdiinimene olla õnnelik, sest ükskõik, mida ta ka ei teeks, ühegi kivi lükkamine ei ole teisest kivist parem (*ibid.*: 108).

Priit Pärna filmide analüüs Camus' eksistentsialistlikust vaatepunktist

Uurimistöe teises peatükis rakendatakse Priit Pärna filmide analüüsil lähilugemise meetodil Albert Camus' eksistentsialismi põhimõtteid, lähtudes tema esseest "Sisyphose müüt" (1972) Henno Rajandi tõlkes. Analüüsis otsitakse vastust küsimusele, millised eksistentsialistlikud jooned esinevad Priit Pärna filmides ja kuidas need sarnanevad Albert Camus' seisukohtadega samadel eksistentsialistlikel teemadel või erinevad neist.

Analüüsi temaatika ja iseloomu tõttu pole võimalik leida vaieldamatuid kokkupuutepunkte, sest tegu on tõlgendusega nii Camus' tekstist kui ka Pärna loomingust ning tõlgendus ei saa olla objektiivne, küll aga täpsem või ebatäpsem, paremini või kehvemalt argumenteeritud. Uurimisküsimusele vastamisel lähtutakse filmidest iseeneses ehk neid käsitletakse autorist lahus: isegi kui autor väidab, et on mõelnud teosega üht, võib lugeda õigeaks ka teisi, alternatiivseid tõlgendusi.⁴

Priit Pärna filme analüüsitakse igas alapeatükis lähtuvalt konkreetsetest eksistentsialistlikest teemadest ning uuritakse, mil määral Pärna ja Camus' seisukohad valitud teemadel ühtivad või lahknevad. Igasse alapeatükki on koondatud Camus' eksistentsialismist tulenev teoreetiline alus ja konkreetset näited Pärna filmidest. Analüüsi osas käsitletakse kaheksat Pärna autorifilmidest (kokku on tal neid 17, täpsem loetelu lisas 1).

Inimene vastamisi jäikade süsteemide ja absurdsete kordustega

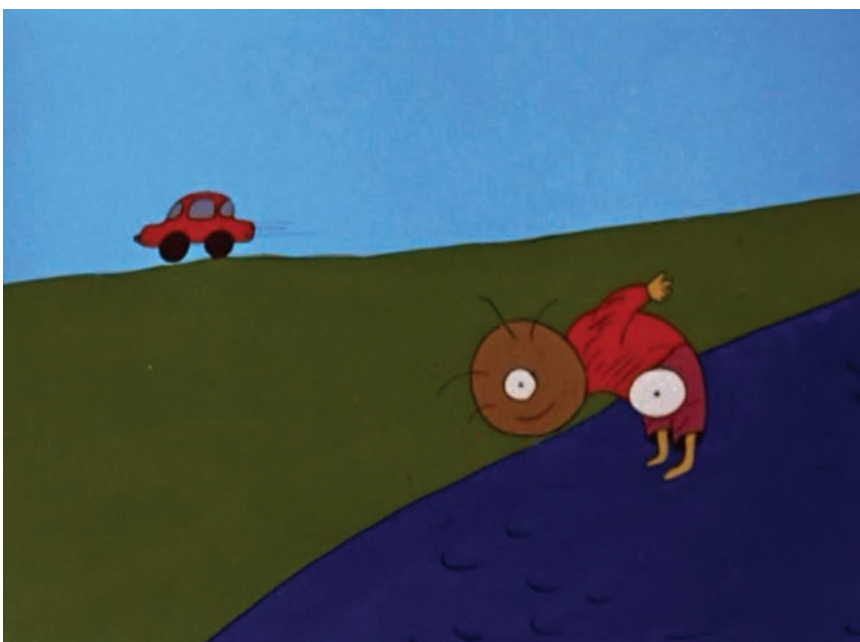
Kui Camus' esseest saab järeldada, et absurdi tunnistaval inimesel on vabadus ükskõik millisest ühiskondlikust süsteemist lahti öelda, siis Pärna filmides kohtame tihti vastupidist olukorda: inimesed on arutute süsteemide ikkes ning nendest väljumine näib võimatu, mõeldamatu. Selline olukord esineb näiteks filmides "Hotell E" ja "Eine murul", milles mõlemas on tegelased esitatud totalitaarses süsteemis, Nõukogude Liiduga sarnaselt jaburas ja mitte vähem painavas keskkonnas. Samas ei pea tegemist olema suure ühiskondliku süsteemiga, selleks võib olla ka inimese (või filmi kontekstis tegelase) enda loodud rutiin, mis tundub möödapääsmatu, kuid tegelikult on mõlemad süsteemid tinglikud ning valikulised. Niisuguse rõhuva depressiivse mikrokosmose näiteks võib tuua filmi "Harjutusi iseseisvaks eluks", kus üks peategelastest on ametnik, kes peab järgima oma kindlat tegevuskava.

Üks viis näidata selliste süsteemide/elu arutust on kasutada kordusi, näiteks korrata lakkamatult mitte-kuhugi-viivaid tegevusi. Kordused on Pärna loomingus järjepidev motiiv, need võivad olla (filmi)kujundlikud kordused, mis on tehniline vahend loo edasi viimiseks, näiteks kui muinasjutus tuleb sooritada kolm ülesannet. Selline kordus pole oma olemuselt eksistentsialistlik. Kui aga fookus on just kordustel – eriti näiliselt lõppematutel kordustel – võib tegu olla arutu süsteemi illustreerimisega. Filmikujundliku korduse näide on filmis "Hotell E" peategelase edasi-tagasi käimine kahe hotellitoa / kahe maailma vahel. Samas on jõulisemalt esile toodud tulutu lõppematu rutiin – kordused – nõukoguliku toa kohvitasside tõstmise kohustuses (joonis 1), kus iga kord kui laual horisontaalselt asuv kellaosuti sinuni jõuab, tuleb sul tassi tõsta, kõrvalekaldujad saavad karmilt karistatud. Tinglikku ja kasutatut süsteemi esitletakse absoluutse ja alternatiivituna.

Samasugust tühise rutiini esile toomist läbi rõhutatud korduste võib näha filmis "Harjutusi iseseisvaks eluks", kus peategelasest isa on klassikaline tubli bürokraat: võtab telefoni vastu, tõstab pabereid ühest kuhjast teise, kergitab kübarat – kõike üha uuesti ja uuesti, taustal kõlamas ühetaolised ja järjepidevad trummirütmid. Temale vastandub teise peategelasena tema poeg, kes on vastupidiselt täielikult vaba, ja mitte ainult rutiinist, vaid ka füüsikalistest reeglitest. Poeg muutub hektiliselt ühest objektist teiseks ning suhtleb kogu maailmaga omal viisil (nt joonis 2). Lisaks rõhutab tema vabadust nii elavam, sillerdavam muusika kui ka värvilisem palett. Selline vastandus näitab selgelt, et paindumatu rutiinimaailm ei ole ainuvõimalik.



Joonis 1. Filmi "Hotell E" nõukoguliku toa kohvitasside tõstmise rutiin.
Allikas: Priit Pärn 2013.



Joonis 2. Poiss muutumas autoks filmist "Harjutusi iseseisvaks eluks".
Allikas: Priit Pärn, 2013.

Kui filmi alguses on kõrvuti kaks diametraalselt erinevat maailma: poja absoluutne piiramatus ja taltsutamatus ning isa jäik rutiin, siis filmi edenedes hakkavad need kaks maailma omavahel segunema. Poeg proovib olla rohkem isa moodi, esialgu teeb ta kõiki asju omapoolse mängulise lisandiga, ent loo arenedes jääb füüsiline loovust tema jäljendustes järjest vähemaks. Isa omakorda muutub pojaga sarnasemaks, ilma et ta seda esiti tingimata tahaks, kuid filmi lõpus palub ta juba ise pojalt, et see teda liblikaks muundumisel aitaks. Isa maailma tungib poja pöörasus seni, kuni isa otsustab sellega kaasa minna, ning lõpuks kordub taas hektiline algussteen, kuid poja asemel on seekord isa. Oma poja mõjul murrab või murtakse isa vabaks sisutust rutiinist, mis oli teda enne kammitsenud.

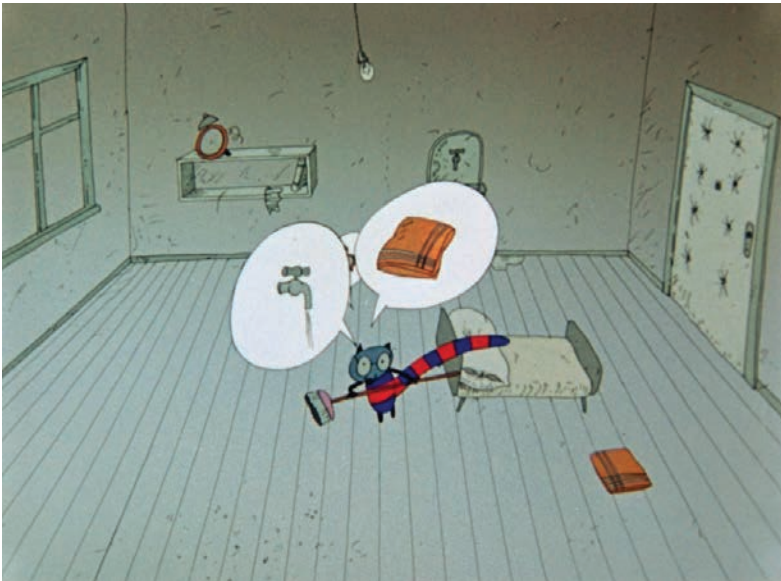
Lisaks mõttetule rutiinile ja selle vastandusele vabadusega seostub siin filmis eksistentsialismiga ka Camus' absurdiinimese kontseptsioon. Kuigi ei saa väita, et kumbki tegelane filmis "Harjutusi iseseisvaks eluks" oleks klassikaline absurdiinimene, sest ei tule välja, nagu arutleks kumbki neist maailma olemuse, elu eesmärgi või nende puudumise üle, siis paralleele absurdiinimesega leidub tegelaste teistes aspektides.

Näiteks on poeg samamoodi vaba sotsiaalsetest (ja ka füüsikalistest) piiridest nagu absurdiinimene, kellel on vabadus sotsiaalseid süsteeme eitada. Teatud mõttes võib täheldada pojas isegi absurdiinimese ideaali, sest on näha, et ta ei tee muud peale siirameelse maailmaga kooskõlas elu kogemise. Ta saavutab seisundi, mida kirjeldab Camus: "Kui ma oleksin puu puude hulgas, kass loomade hulgas, siis oleks sel elul mingi mõte või õigemini seda probleemi ei tekiks, sest siis ma oleksin osa maailmast" (Camus 1972: 48). Poja vabadus ja kirg maailma kogemise vastu on loomulikud, seevastu Camus' kirjeldatud absurdiinimene jõuab absurdi põhimõtetenäi läbi arutluse – tehnilikult. Erinevus poja ja absurdiinimese vahel seisnebki selles, et Camus nõuab absurdiinimeselt absurdi ja oma eesmärgituse meeles hoidmist, kuid pole viidet, et poeg ennast hetkekski elu eesmärgi või selle olematuse üle mõtisklemisega koormaks – ta on vaba ka sellest.

Mõneti on isa klassikalisele absurdiinimesele lähemal. Isal on esmalt olemas kava, tegevus ja eesmärk, millesse ta tõenäoliselt usub. Filmil lõppedes on ta loobunud eesmärgistatud mõttetust rutiinist, kui ta poja kombel pööraselt maailma kogeb. Ta vabastab ennast ametnikuameti kammitsatest – siin on märgatav paralleel Camus' absurdiinimese lahtiütlemisega tema jaoks vaid näilise mõttega korrast ja selgusest. Selle asemel heidab ta end absurdiinimese kombel eesmärgitusse maailma, kus ta laseb end sellel maailmal vabalt kaasa viia. Näiteks algussteeni kordudes on näha, kuidas isa laseb end kõigest ümbritsevast mõjutada: ta suhtleb ja muutub selleks, mis tema ette satub, olgu see puu, kala või lennuk. Kuigi mõlemad tegelased sarnanevad absurdiinimesega

elu eesmärgi puudumise osas, ei ole nad jõudnud selleni läbi ratsionaalse arutluse nagu Camus' absurdiinimene. Poeg on oma elu eesmärgiga seonduvast täielikult vaba – ta ei mõtle sellele. Isa aga valib eesmärgitu vabaduse poja mõjul.

Ka film “Aeg maha” algab peategelase, kassiliku looma hommikurutiiniga, millest ta esialgu välja ei pääse: iga tehtud toimingu kohta tuleb juurde mitu uut (joonis 3). Olukorra kulmineerudes aga puruneb kell ning tegelane vabaneb esiti näiliselt lõppematust ja väljapääsmatust rutiinist. See asendub pöörase fantastiliste elementide tulvaga ja kestab kuni päeva lõpuni, kui algab taas väljapääsmatu rutiin. Toimub samasugune vastandus reglementeeritud, painavate korduste ja täieliku korratuse vahel, nagu oli filmis “Harjutusi iseisvaks eluks”.



Joonis 3. Filmi “Aeg maha” peategelase kohustuste üleüllus.
Allikas: Priit Pärn, 2013.

Mitmetes Priit Pärna filmides ümbritseb tegelasi jabur, näiliselt vältimatu rutiin, mille absurdsust rõhutatakse kordustega ning selle vastandamisega piiranguteta ja pöörasele maailmale. Camus' jaoks on sellised ranged süsteemid meelevaldsed ning samamoodi on ka Pärna filmides näidatud selliste süsteemide/elu arutust ja välditavust. Nendes filmides pole tegelasi, kes selgelt arutleksid elu eesmärgi üle või kes võtaksid vastu otsuse teadlikult elu eesmärki eitada – selles suhtes erinevad nad Camus' absurdiinimestest. Nendes

filmides on aga palju tegelasi, kes on vastamisi eheda absurdiga ja sarnanevad absurdiinimesele, tegutsedes elueesmärki eitaval viisil, ümbritsevat maailma igakülgsest läbi kogedes ja olles vabad nii sotsiaalsetest kui ka mõnel juhul füüsikalistest seadustest.

Mitte-kuhugi jõudmine ja inimlikkuse kadumine

Pärna filmides tungib teravalt esile tõik, kuidas sisu kaotanud süsteem inimesi rõhub. See rõhub neid isegi siis, kui inimesed ei ole mõistnud, mis neid täpsemalt selle süsteemi juures vaevab. Selline olukord on väga sarnane hetkega, kus Camus' absurdiinimene avastab absurdi ja mida Camus kirjeldab kui tulpimust masinlikus tegevusteahelas (Camus 1972: 20). Pärna filmides näidatakse tegelasi tihtipeale just hetkel, mil nad võiks absurdi avastada.

Ilmeka näitena illustreerib seda rõhuvat olukorda film "Tuukrid vihmas", kus peategelasest tuuker läheb oma meeskonnaga uppuvat reisilaeva päästma, kuid alati tuleb midagi ette, kuni kell näitab tööpäeva lõppu ja tuuker kooskonnaga pöörab otsa ringi, ning on võimalik, et inimesed jäetakse uppuvasse laeva. Kogu aeg püüeldakse millegi poole, aga selleni ei jõuta, või kui lõpuks on võimalik selleni jõuda, siis seda ei tehta, sest ei lähtuta mitte tegevuse eesmärgist (laevani jõudmine ja inimeste päästmine), vaid ainult rutiininõuete täitmisest, mis eeldavad töötamist vaid tööpäeva lõpuni.



Joonis 4. Abivajav põlev maskott filmist "Tuukrid vihmas". Allikas: Priit Pärn, 2013.

Samamoodi ei torma inimesed aitama suitsukonikostüümis suitsetamisvastast kampaaniat tegevat tegelast, kes põlema läheb, alles hulga aja möödudes minnakse talle appi, ja sealgi ei ole näha hoolimist, vaid tundub, et lihtsalt kohusetundest kallatakse talle peale ämber vett (joonis 4). Samuti visatakse peaaegu uppunud inimene katkisesse kiirabiautosse, mis sõita ei saa, ning minnakse seejärel edasi.

Inimeste südamed on tuimestunud, nad järgivad vormiliselt oma sotsiaalset kohust, tööülesandeid, rutiini – oma ainukest sihti. Kui algselt oli tuukri ja tema meeskonna või kiirabi töö eesmärk inimesi päästa, siis nüüd on töörutiinist endast saanud eesmärk: väliselt tehakse, mida vaja, aga sisuni ei jõuta, inimesi ei päästeta; samamoodi täidavad ka teised inimesed küll põhimõtteliselt oma kohust, aga kedagi tegelikult ei aidata. Maad on võtnud üleüldine ükskõiksus, millest keegi välja ei pääse, tulpimus, mis kõiki pidevalt kurnab ja nende inimlikkust vähehaaval järjest kahandab.

Kogu külma ja hoolimatut õhkkonda rõhutab tuukri kui peategelase osavõtmatu ja rusuv meeoleu. Läbi filmi on tuukril muutumatu tuim ilme ning ei ole märgata, nagu hooliks ta sellestki, et merele minek inimeste päästmiseks viibib. Peale selle võib filmi lõpust välja tuua stseeni, kus tuuker pärast tööpäeva vannis olles vee alla vajub, kusjuures tema näokontuur on identne uppuva laeva kontuuriga ja saateks kõlab laeva sireen. Seda võib näha märgina suurest tulpimusest või viitena enesetapule. Enesetapp oleks otsene paralleel Camus' absurdiinimesega, kes proovib pääseda käsitamatust olukorrast, aga kes ei ole veel jõudnud Camus' pakutavate järeldusteni, mis enesetapu välistaks. Läbi filmi on tunda raske meeoleu, mille keskmes on osavõtmatud inimesed, kellel ei paista olevat innustavat sihti. Camus' kirjeldatud olukorra absurdsus on viidud inimese tasemelt kogu valitseva tegelikkuse tasemele.

Sarnast olukorda võib märgata filmis "Eine murul", mis Jaan Ruusi järgi "... näitab nelja peategelase kaudu kehva ja ahistatud elu, mille kõrgeks juhtijaks on silmnäotu kõikvõimas Riik, politsei, ja kõikide inimeste ühenäoliseks tegemise surve" (Ruus 1992: 38). Eriti oluline on siin just "inimeste ühenäoliseks tegemise surve" ja inimeste ebainimlikkus,⁵ sest Camus mainib inimeste ebainimlikustumisest tulenevat võõristust ühe absurdiilminguna – "See kõhedus, mida meis tekitab inimese enda ebainimlikkus, ... ka see on absurd" (Camus 1972: 22).

Näiteks tekitab vaatajas ilmselt võõristust jõhkra inimklombi bussi peale trügimine (joonis 5) või ükskõiksus mööduja pilgu kõrvale pööramises, kui Annat, ühte peategelast, hakatakse ahistama. Taas on üdini absurdne olukord, kus absurdiinimene peaks absurdi avastama, viidud selles ühiskonnas äärmuseni. Inimeste võõrandumine iseendast on viinud nad Pärna filmides piirini, kus nende omavahelised erinevused on märkamatud ja nende inimlikkus sisuliselt kadunud.

Kui vaadata aga absurdikontseptsiooni laiemalt, ei ole Priit Pärna filmides kujutatud absurditunnetus esmapilgul tingimata ühene Camus' universaalse eksistentsiaalse absurdiga, kus absurd põhineb, olenemata inimese maisest olukorrast, ihal maailma mõista ja elueesmärki leida ning selle võimatuse teadvustamises. Pärn asetab oma tegelased tihti rõhuva (riigi)süsteemi keskmesse (näiteks filmides “Eine murul”, “Hotell E”, “Tuukrid viimas” ja mõnes mõttes ka filmis “Harjutusi iseseisvaks eluks”), mis põhjustab absurdiga seonduva tühise rutiini, mitte kuhugi jõudmise ning oma tegevuste mitte-kuhugi-viivuse tajumise koosmõjul tunnetatava raskuse. See ei ole aga päris sama, sest nende tegelaste kannatused ei põhine selgel eluolust sõltumatul ihal maailma mõista ja selle võimatuse teadvustamisel. Samuti ei ole konkreetseid viiteid elueesmärgi otsingutele, kuid on märgata tegelaste igapäevarutiini sisutuse ja paigaltammumise kujutamist ja sellest põhjustatud masendust (näiteks filmis “Eine murul”), mis seostudes oma tegevuse mõttetuse tunnetamisega on lähedal ka elueesmärgituse tundele, isegi kui see ei sunni tegelast tingimata elueesmärki otsima.



*Joonis 5. Toore rahvajõugu poolt ülerahvastatud buss filmist “Eine murul”.
Allikas: Priit Pärn, 2013.*

Samas on mõnes Pärna filmis tegelased koormatud sõltumata nende eluolust ja riigikorrast. Filmis “Tuukrid vihmas” ei ole mõista, et peategelasest tuukrit ümbritseks totalitaarne režiim, aga on näha tema masendust ja osavõtmatust tavalise tööruutiini suhtes. Filmis “Hotell E” õnnestub peategelasel põgeneda totalitaarse režiimi alt kapitalistlikku-demokraatlikku maailma, aga absurd järgneb talle – ka läänelikus maailmas kordub sovetliku süsteemi all toimunud range kellastseen, see leiab aset vaid kauni pealiskihi all ja paremates elutingimustes. Totalitaarse režiimi alalised õudused ja läänemaailma luksusslikkus ning logelemine on sisutud, **eesmärgitud** ühtemoodi. Sellega laiendatakse Pärna filmis absurd väljapoole totalitaarset riigikorda, koormavat eluolu ja see asjaolu annab alust oletada, et tema filmides kujutatud absurd on üksnes totalitaarse (riigi)korra absurdsuse näitlikustamisest lähemal Camus’ *conditio humana*’le, kus absurd ei ole põhjustatud ühestki konkreetsest maisest olust, vaid vältimatu igapäevale. Ja kuigi Pärna tegelaste ja Camus’ absurdiinimese absurditunnetus võivad lähtuda eri tasemetelt (eluolu/riigirežiim *vs.* *conditio humana*), siis oma olukorra absurdsuse ängistust ja sellest põhjustatud raskust tajuvad mõlemad ühepalju ja vahel ka sõltumata eluolust.

Kõikehõlmava absurdsuse süsteemi tõttu on tegelased kurnatud sinnamaani, et rutiini täitmisest ise on saanud eesmärk ning kõik muu – esmajoones inimlikkus – on kõrvaline ja üleaarne. Äärmuseni inimlikkusest võõrandunud inimesed tekitavad vaatajas võõristust ja on autori arvates sellega saanud ise üheks absurdiilminguks. Camus’ absurdiinimene jõuab lõpuks õnneni, nagu tema ümberkirjutatud müüdis Sisyphos. Pärna filmides on absurdne situatsioon Camus’ kirjeldatust palju ulatuslikum, trööstitum ja erinevalt Camus’ absurdiinimesest absurdi ei teadvustata – selle all vaid kannatatakse.

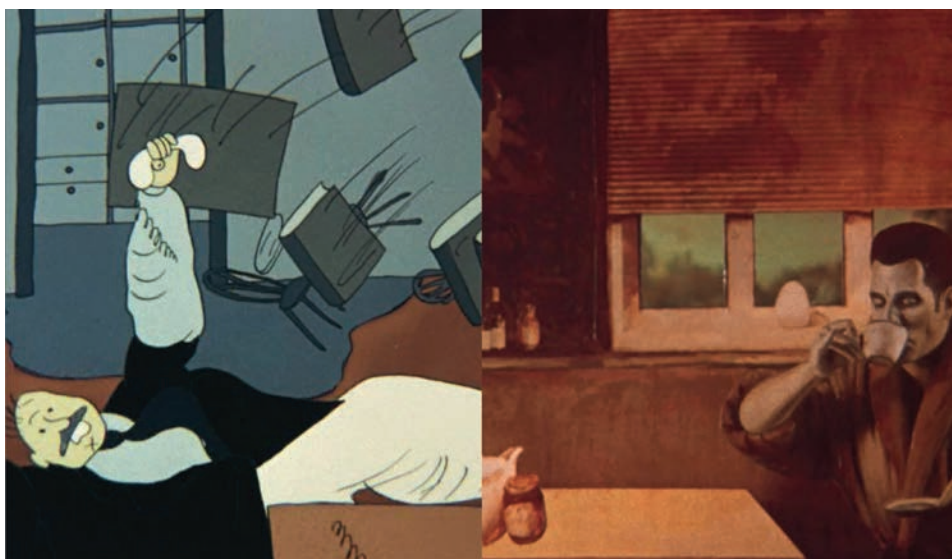
Ühiskondlike kontseptsioonide näivus ja tühisus

Ühiskondlikud süsteemid kipuvad soosima teatavaid elunarratiive (nt kuulsuse, jõukuse saavutamine) ning neid, kes selliseid narratiive järgida suudavad, peetakse edukateks. Selline edu seostatakse rahulolu, rõõmu, õnnega – järgi suuri kangelasi ja staare, siis saad õnnelikuks – või vähemalt kujutatakse selle sihi järgimist kui midagi rahuldust ja eneseteostust pakkuvat.⁶ Kuid pahatihti muutub just seesama abinõu – narratiiv, mida järgida ihatakse – eesmärgiks omaette (Camus 1972: 91).

Eriti teravalt ilmneb ühiskonna ideaalide järgimisest tuleneva õnne petlikkus filmis “Eine murul” Georgi-nimelise tegelase episoodis. Episoodi alguses kujutatakse selgete proportsioonide ja sooja pastelse koloriidiga Georgi ja tema korterit, mis pakatab küllusest. Hiljem, aga hakkab see kujutluspilt murenema

ja tungib esile häiriv tegelikkus, mis algse ilusa kujutelma asemel on jäme, hall ja narmendav (joonis 6).

Pärna filmis “Karl ja Marilyn” on oluliseks teemaks kuulsus (filmis esinevad kuulsused on Karl (Marx), Marilyn (Monroe) ja John (Lennon)), kuulsuse esmakordne maitsmine, sellest joovastumine, sõltumine kuulsusest, aga ka sellest jääv rahuldamatus. Karlil, vettehüpete meistril, on oma kuulsusest kõrini ning selleks, et häirivast tähelepanust vabaneda, laseb ta maha ajada omale iseloomuliku habeme ja tapab seejärel oma juuksuri. Kuulsus ei pakkunud Karlile seda, mida ühiskond oli talle lubanud, vaid see piiras teda ega teinud teda õnnelikuks – ta tahtis sellest pääseda ja olla vaba. Sinnamaani käitub ka tema küllaltki absurdiinimese moodi: ta ütleb lahti oma kuulsuserutiinist, et olla vabam ja maailmale lähemal. Edasi on tema sarnasust absurdiinimesega aga keerulisem määratleda, sest kui ta naaseb oma varasemasse elukorraldusse, käitub ta täpselt nii nagu Camus ühe võimalusena peale absurdi esmakordset tunnetamist pakub: “Siis tuleb kas ebateadlik tagasipöördumine vanasse ahesse või lõplik ärkamine” (Camus 1972: 21). Oluliselt ebatõenäolisem on teine võimalus, et ta naaseb oma varasemasse elukorraldusse teadlikuna selle absurdsusest ja jääb absurdiinimeseks. Kuigi üldises plaanis saab absurdiinimene olla ükskõik kes: pole oluline tema maine olukord, vaid ainult mõtteviis.



*Joonis 6. Võrdlus Georgi tegeliku ja näiliselt küllusliku maailma vahel.
Allikas: Priit Pärn, 2013.*

Filmi teise süžeeleini peaosas on Marilyn. Marilyn on filmi alguses väikeses maamajas vanema daami jaoks lõnga kerimas, kus teda valdab aga niivõrd vastupandamatu soov maailma avastada, et ta põgeneb, mille käigus vanem daam hukkub – põgenedes käitub Marilynigi absurdiinimeselikult. Linnas jalutades avastab ta võimaluse oma ilu ja “seelikuimega” tähelepanu tõmmata ning ta jääb tänavale rahva keskele oma imetrikke sooritama. Aja jooksul rahvas tüdineb sellest ja Marilyn naaseb koju: ka temale ei pakkunud kuulsus püsivat rahulolu, ainult algset ja hetkelist, ning ta pöördub tagasi oma harjumuspärasesse rutiini.

Filmi “Karl ja Marilyn” mõlemad tegelased käituvad vähemalt osalt nagu absurdiinimesed, vabastades end radikaalsel viisil piiravast rutiinist. Tõenäoliselt võtsid nad oma varasemasse elukorraldusse naastes omaks ka varasema mõtteviisi, sel juhul nende sarnasus absurdiinimesega kaob ja toimub “... ebateadlik tagasipöördumine vanasse ahelasse...” (Camus 1972: 21). Lugudest kumab läbi kahtlus jõukuse ja kuulsuse pakutavas rahulolutundes, mis katub Camus’ mõttega, mille järgi abinõust on saanud eesmärk, kuid tegelikku eesmärki – õnne – ei saavutata.

Vaba reaalsuse käsitlus

Lisaks filmide narratiividele võib välja tuua Priit Pärna omapärase joonekasutuse ja animafilmi omase, kuid Priit Pärna puhul eriti rõhutatud visuaalsete metamorfooside kasutamise ja vaba reaalsuse käsitluse. Tema joonistused ei püüdle füüsiliste vormide täpse jäljendamise poole, vaid peegeldavad tegelaste välimuse kaudu nende sisemaailma. Kuigi see on kunstis üldlevinud võte (*à la* suured hirmsad kurjad hiiglased), rakendab Pärn seda inimestele äärmiselt vabas vormis. Näiteks võib tuua üksteisest eristamatud pea näotud nõukoguliku toa kodanikud filmist “Hotell E” või ametnikud filmist “Eine murul” (joonis 7), kellest mõned on hakanud lausa hallitama (joonis 8). Vaba joonistusstiil ei esine üksnes tema tegelaste ja maailma iseloomustamises, vaid ka muudes liikumistes ja ümbersulamistes, kus visuaalselt sarnased objektid muutuvad ühest teiseks, eriti levinud on see tema varasemates filmides (nt “Kas maa-kerä on ümmargune?”, “... ja teeb trikke” või “Aeg maha”). Tema joonistusstiil ja joonekäsitlus võib olla väga karikatuurne, armutult tegelase sisemaailma koledusi välimuses kajastav ja visuaalset trikitamist armastav.



Joonis 7. Ühenäolised ametnikud filmist "Eine murul". Allikas: Priit Pärn, 2013.



Joonis 8. Hallitav ametnik filmist "Eine murul". Allikas: Priit Pärn, 2013.

Pärna stiili saab siduda Camus'ga kahes aspektis: inimeste ebainimlikkuse – nende suhtes võõristuse tundmise – rõhutamine ja veidi laiemalt Camus' vastu-meelsus reaalsuse ühese ja ainuõige tõlgendamise osas, mis väidab, nagu oleks inimesel ja kõigel muul maailmas oma kindel koht, roll ja eesmärk. Ebainimlikkust on hästi märgata filmis “Eine murul”, näiteks Anna episoodis, kus ebamäärased inimesetaolised olendid käituvad temaga väga jõhkralt, või Eduardi episoodis, kust pärinevad varem kirjeldatud ametnikud ning kus samuti üks hiiglaslik inimliku vormi kaotanud ametnik litsub väiksema ametivenna putuka kombel laiaks. Filmis “Hotell E” on peale kodanike ülalkirjeldatud ühenäolisuse rõhutatult esile toodud nende inimlikkusega koos kaduvat inimlikku vormi: võimalusel teistega kähmelde ja kõiki teisi üles andes on mõnede tegelaste näod muutunud erakordselt ebaloomulikuks (joonis 9). Nad on koos inimlikkusega kaotanud ka oma inimliku kuju ning on muundunud maailmas kulgevateks julmadeks inimesetaolisteks vormideks.



Joonis 9. Ebainimlikustunud ametnikud filmist “Hotell E”.
Allikas: Priit Pärn, 2013.

Metamorfoosid on eriti arvukad Pärna varasemates kergete süžeedega “lastefilmides”⁷⁷ (näiteks “... ja teeb trikke” ja “Aeg maha”), kus need on tih- ti oluline osa filmi põhistruktuurist. Mitmed nendest filmidest koosnevadki eelkõige erinevatest silmamoonduse demonstratsioonidest (näited kaadritest lisas 2). Neid metamorfoose ja ümbersulamisi saab seostada Camus' reaalsuse- käsitlusega. Filmides suhtutakse reaalsusse siira kerglusega, mida mänguliselt

väänatakse, leides uusi ootamatuid ning põnevaid seoseid – ei olda kinni füüsilise maailma piirides, vaid avardatakse seda. Samuti on inimlikkuse kaotanud tegelasi näidatud enam inimesetaoliste vormide kui päris inimestena. Selline groteskne tegelaste kujutamise viis tekitab võõristust. Pärna filmide visuaalsetes metamorfoosides ja reaalsuse vabas käsitluses võib näha elu absurdsuse kujutamist, selle mitte tõsiselt võtmist ja vihjamist meie 'reaalsuse' tinglikkusele ja tõlgenduslikkusele.

Kokkuvõte

Rakendades Priit Pärna filmograafia lähilugemist ja võrreldes seda Albert Camus' eksistentsialismiga tema teose "Sisyphose müüt: essee absurdist" alusel, võib tõdeda, et Priit Pärna filmides leidub mitmeid Camus' eksistentsialismiga seostuvaid mõttekäike.

Pärna filmides on läbivad totalitaarsed süsteemid (nt filmides "Hotell E" ja "Eine murul"), mille absurdsust rõhutatakse kordustega ning mõnel juhul nende vastandamisega piiranguteta ja pöörasele maailmale. Nendes süsteemides valitsevad olukorrad on oma absurdsuselt ligilähedased hetkega, kus Camus' absurdiinimene avastaks absurdi. Kõikehõlmava absurdse süsteemi ohvritena on Pärna tegelastel rutiini täitmisest saanud ainus eesmärk ning kõik muu on kõrvaline ja ülearune. Tegelased on minetanud inimlikkuse ja hoolimisvõime ning tekitavad sellistena vaatajas võõristust, mis on üks Camus' mainitud absurdiilminguid. Kuigi Pärna tegelaste ja Camus' absurdiinimese absurditunnetus võivad lähtuda eri tasemetelt (eluolu/riigirežiim *vs.* *conditio humana*), siis oma olukorra absurdkoormast põhjustatud raskusi tajuvad mõlemad ühepalju. Pärna filmides on absurdne situatsioon aga Camus' kirjeldatust palju ulatuslikum, trööstitum ja erinevalt Camus' absurdiinimesest absurdi ei teadvustata – selle all vaid kannatatakse.

Ühiskonnas oluliseks peetud sihtide – nagu jõukus, kuulsus – saavutamist kiputakse seostama rahulolu, rõõmu, õnnega või vähemalt kujutatakse seda kui midagi rahuldust ja eneseteostust pakkuvat. Sarnaselt Camus'le näidatakse Pärna filmides nende sihtide petlikkust. Priit Pärna tegelaste kurbadest saatustest kumab läbi kahtlus jõukuse ja kuulsuse pakutavasse rahulolutundes: kuulsuses pettutakse ja sellest loobutakse või ilmneb jõukuse tühisus. See kattub Camus' mõttega, mille järgi abinõust on saanud eesmärk, kuid tegelikku eesmärki – õnne – ei saavutata.

Absurdiinimeselikkust võib näha filmi "Karl ja Marilyn" mõlemas peategelases, kes vabastavad end filmi alguses radikaalsel viisil kammitsevast rutiinist ning püüdleavad elu ehedama kogemise poole. Hiljem aga pöörduvad

mõlemad tagasi vanasse rutiini ja pole alust arvata, nagu säilitaksid nad seejuures absurdiinimeseliku mõtteviisi. Poeg filmist “Harjutusi iseseisvaks eluks” kujutab aga teatud mõttes absurdiinimese ideaali, ta on vaba sotsiaalsetest ja füüsilikest piiridest. Ta on saavutanud Camus’ kirjeldatud seisundi, on osa maailmast ning elu mõtte probleemi ei teki. Sarnaselt on absurdiinimese kontseptsioonile lähedal sama filmi isa, kes filmi lõpuks loobub eesmärgistatud mõttetust rutiinist, kui ta poja kombel jõuab välja absurdiinimeseliku mõistusliku eesmärgita vabadusse. Priit Pärna filmide seas ei leidu tegelasi, kes avastaks või teadvustaks neid ümbritseva süsteemi absurdsust: nende elu möödub kas absurdiraskustest koormatuna või ka ennast vabastades sarnatakse absurdiinimesele ainult tegudes, mitte mõtteviisis – tegudeni ei vii ratsionaalne arutus.

Peale sisuliste sarnasuste võib kokkulangevusi Camus’ reaalsusekäsitlusega näha Pärna karikatuurses stiilis ja mängulisuses, mida esineb eriti rohkelt tema varasemates filmides “... ja teeb trikke” ja “Aeg maha”. Priit Pärna filmide reaalsust vabalt käsitlevas stiilis võib märgata maailma absurdsuse ja tinglikkuse kujutamist. See ühtib Camus’ vastumeelsusega reaalsuse ühese ja ainuõige tõlgendamise osas, mille järgi on inimesel ning kõigel muul maailmas oma kindel koht, roll ja eesmärk. Tüüpiliselt sellisele grotesksele stiilile on inimsusest võõrandunud tegelasi kujutatud olenditena, kes koos inimlikkusega on kaotanud ka oma inimliku vormi ja välimuse. Võõristus, mida sellised tegelased tekitavad, on üks Camus’ loetletud absurdiilminguid.

Tänuõnad

Soovin tänada oma uurimistöö juhendajaid PhD Teet Teinemaad ja Kristi Koitu, kes olid toetavad ja koostööaltid kogu kirjutamise vältel ning valmis arutlema tunde. Samuti tänan oma isa Margus Nurka, kes oli suureks abiks toimetamisel, ja Saara Liis Jõeranda, kes vaatas üle ingliskeelse resümee. Veel olen tänulik tööle omapoolse hinnangu ja soovitused andnud Joonas Hellermale ning Tanel Lepsoole.

Kommentaariid

¹ Siin ja edaspidi kasutan tihti *tunnetama* seal, kus võiksin kasutada *mõistma*. Seda sellepärast, et inimese ratsionaalne teadmine ei dikteeri tema tundeid; oluline pole niivõrd see, mida inimene faktilise tõena teab, vaid see, mida ta, ka endale aru andmata, sisimas õigeks peab – tunnetab.

² Siinkohal võib ju öelda, et teadus seletab maailma (ja lahendaks sellega absurdi). Camus aga vastab selle peale, et teadus mitte ei seleta, vaid **kirjeldab** maailma. See ei vasta küsimusele, miks on maailm selline, nagu ta on, vaid ainult kirjeldab selle erinevaid nähtusi ja toimemehhanisme (Camus 1972: 25–26).

- ³ Camus' sõnul seletasid ka Husserl ja teised fenomenoloogid, kes küll samuti eitasid kõikehõlmavate printsiipide puudumist, lõpuks maailma ära, aga seda mitte ühe, vaid kõikide asjade olemuste kaudu. Nimelt annab nende järgi lõpmatu hulk olemusi mõtte lõpmatule hulgale asjadele – igal asjal on taas väljaspool aega seisev mõte ja olemus. Isegi kui nõustutakse, et neid olemusi pole iial võimalik inimesel hoomata, ollakse rahul oma seletusega maailmast ning absurd kaob (Camus 1972: 43).
- ⁴ Eriti õigustatud on Priit Pärna filmide mitmeti tõlgendamine, sest ta on intervjuudes korduvalt rõhutanud, et tema filmidel ei ole ühest sõnumit (Balbat 1985: 7).
- ⁵ Siin ja edaspidi on mõistet *ebainimlikkus* kasutatud nii tähenduses *julm* kui ka *inimloomusest vöörandunud*.
- ⁶ Tsitaat Priit Pärna filmist “Karl ja Marilyn”: “Superstaarid! Rahvas armastab oma superstaare, sest nad on superstaarid, kuni nad on” (Pärn 2013).
- ⁷ Kaua aega oli Nõukogude Liidus ametlikult animatsioon vaid lastele mõeldud kunsti- liik (Trossek 2006: 104), näiteks ka Priit Pärna filmi “Kolmnurk”, mille sisu on hoopis sügavam ja kriitilisem, esitleti tsensuurikomiteele Kunderi muinasjutu “Ahjualune” ekraniseeringuna (EE 2013).

Kirjandus

Aronson, Ronald 2017. Albert Camus. – Zalta, Edward N. (toim). *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Summer (<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/camus/> – 03.01.2023).

Balbat, Maris 1985. Taaspärjatud Pärn. Muljeid Portugali multifilmide festivalilt. – *Sirp ja Vasar* 06.12., lk 7.

Camus, Albert 1972. *Sisyphose müüt: essee absurdist*. Tallinn: Perioodika.

EE 2013 = EE filmitoimkond. Priit Pärna esimesed aperitiivid ja antipastid. – *Eesti Ekspress* 08.11 (<https://ekspress.delfi.ee/artikkel/67009244/priit-parna-esimesed-aperitiivid-ja-antipastid> – 03.01.2023).

EFA = Kas maakera on ümmargune? – Eesti Filmi Andmebaas (<https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/3073/taidendandmed> – 03.01.2023).

EJF = *Eesti Joonisfilm* (kodulehekülg) (<https://www.joonisfilm.ee> – 03.01.2023).

Eesti Keele Instituut. *Sõnaveeb* (<https://www.sonaveeb.ee> – 09.05.2021).

Pärn, Priit 2013. *Priit Pärn Integral 1977–2010*. DVD. Prantsusmaa: Chalet Pointu, CaRTe bLaNC- he.

Reiland, Indrek 2007. Mis on filosoofia? – *Sirp* 10.08 (<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/mis-on-filosoofia/> – 06.01.2023).

Ruus, Jaan 1992. Uuendaja Pärn. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk 38–42.

SV 1987 = “Sirbi ja Vasara” karikatuurivõistluse lõpp on käes! – *Sirp ja Vasar* 08.05, lk 16.

Trossek, Andreas 2006. Rein Raamatu ja Priit Pärna joonisfilmid nõukogude võimudiskursuses. Ambivalents kui allasurutu dominantne kultuurikood totalitarismis. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 15 (4). *Fiktsioon ja film*, lk 102–128 (https://ktu.artun.ee/articles/2006_4/trossek_kt150406.pdf – 06.01.2023).

Lisa 1. Priit Pärna autorifilmide loetelud

Priit Pärna autorifilmid (Eesti Joonisfilmi kodulehekülj)

Paksus kirjas on analüüsis käsitletud filmid

“Kas maakera on ümmargune?” (1977)

“... ja teeb trikke” (1979)

“Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980)

“Kolmnurk” (1982)

“Aeg maha” (1984)

“Eine murul“ (1987)

“Hotell E” (1992)

“1895” (1995, kaasrežissöör Janno Põldma)

“Porgandite Öö” (1998)

“Karl ja Marilyn” (2003)

“Frank ja Wendy” (2003–2005 kaasautorid Priit Tender, Ülo Pikkov, Kaspar Jancis)

“Ma kuklas tunnen...” (2007, kaasrežissöör Olga Marchenko)

“Elu ilma Gabriella Ferrita” (2008, kaasrežissöör Olga Pärn)

“Tuukrid vihmas” (2009, kaasrežissöör Olga Pärn)

“Lendurid koduteel” (2014, kaasrežissöör Olga Pärn)

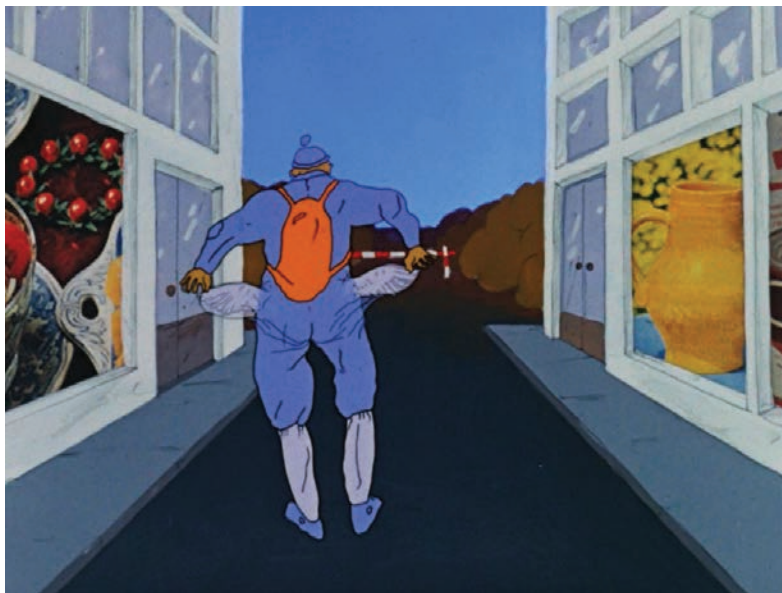
“Silmadeta jahimees. Handi lugu” (2016, kaasrežissöör Olga Pärn)

“SUVI – Vivaldi “Neli aastaaega”” (2017, kaasrežissöör Olga Pärn)

Lisa 2. Metamorfoosid Priit Pärna filmidest “Kas maakera on ümmargune?”, “... ja teeb trikke” ja “Aeg maha”



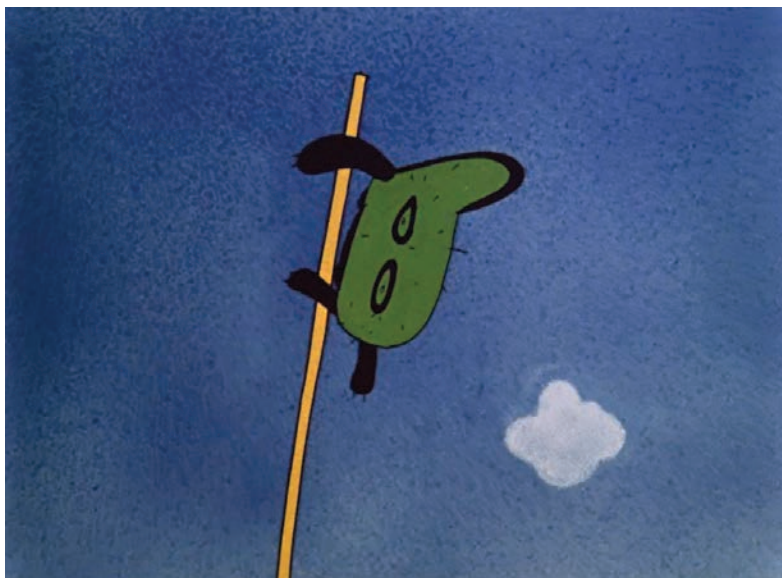
*Lehm muutumas äikesepilvedeks, kaader Priit Pärna filmist “Aeg maha”.
Allikas: Priit Pärn, 2013.*



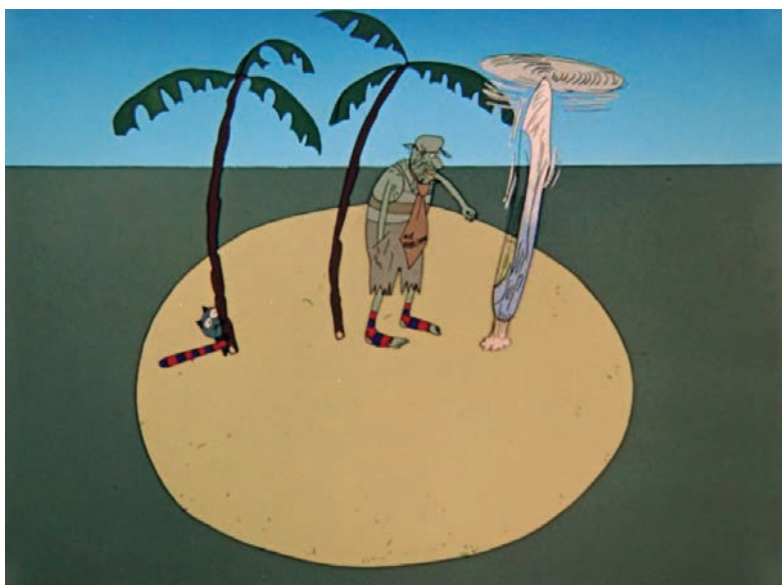
*Taskud transformeerumas tiibadeks, kaader Priit Pärna filmist "Aeg maha".
Allikas: Priit Pärn, 2013.*



*Peategelasest roheline karu muutumas rongiks, kaader Priit Pärna filmist
"... ja teeb trikke". Allikas: Priit Pärn, 2013.*



Roheline karu muundumas linnumajaks teivashüppe ajal, kaader Priit Pärna filmist "... ja teeb trikke". Allikas: Priit Pärn, 2013.



Helikopter muundumas palmipuuks, kaader Priit Pärna filmist "Aeg maha". Allikas: Priit Pärn, 2013.



Tegelaste mütsid muutumas vihmavarjuks, kaader Priit Pärna filmist "Aeg maha".
Allikas: Priit Pärn, 2013.

Summary

Traits of Albert Camus's existentialism in the films of Priit Pärn

Paul Kaspar Nurk

Laureate of the 3rd prize of the competition of student research 2022

nurk.paul@gmail.com

Keywords: absurd, Albert Camus, existentialism, cartoon, Priit Pärn

Comparison of two works benefits the understanding of both of them. The comparison finds the overlap between the works along with the standpoints that distinguish them. The interpretation of these works is broadened and also more distinctly delimited. The article examines the films of Estonia's most accomplished animation director Priit Pärn for signs of existentialist thought, based on Albert Camus's *The Myth of Sisyphus*. Close textual analysis was used to answer the research question: which existentialist traits appear in Priit Pärn's films, and how they resemble and differ from Albert Camus's view of existentialism.

The research found numerous parallels between Priit Pärn's filmography and Camus's existentialist thought. One of the leitmotifs of Pärn's films is the prevalence of

preposterous totalitarian systems, where the prevailing situation is nearly identical to one in which the absurd man would discover the absurd. Various characters from these worlds have lost their human shape in a way that causes discomfoting alienation in the viewer, which is one of the absurd discoveries mentioned by Camus. Though many of Pärn's characters are similar to the absurd man, only in one of the films are they able to free themselves from the rigid routine conclusively. However, none of the characters recognize the absurdity of the system around them: they either live under its hardship or those who free themselves resemble the absurd man only in their actions, not in their mentality, because they do not act upon a logical discussion. Distinctive to Pärn's style, the unrestricted approach to reality aligns with Camus's reluctance about the mindset that treats humans and everything else as if they had a definite place and purpose in the world.

Priit Pärn's films have many similarities with Albert Camus' existentialism. Although juxtaposing them reveals that while Camus concentrates on a mentality on how to interpret and embrace the absurd, Pärn's films focus on the absurd and the absurd systems themselves, along with describing the burdens they bring about. Additionally, often in Priit Pärn's films, the oppressive plight of the characters remains persistent. In contrast, Camus ends his essay in faith that even in a world burdened with absurd one may be happy.

Paul Kaspar Nurk on tulevane Leideni Ülikooli maailma ja võrdleva filosoofia õppekava tudeng, hetkel loeb ja tegutseb vabatahtlikuna La Factorie luulemajas Normandias. Enim huvitavad teda humanitaarvaldkonnad: religiooniuuringud, lingvistika, semiootika, filosoofia, kunstiajalugu. Huvi nende vastu tõukub soovist mõista erinevaid maailmanägemise viise. Millises suhtes on kultuur ja sellest ümbritsetu – kuidas mõjutab kultuur maailmataju ja mil viisil tajutakse maailma ja ennast selle keskel.

Käesolev artikkel pälvis õpilaste teadustööde konkursi III preemia, Eesti Kunstiakadeemia äramärkimise ja Eesti-uuringute Tippkeskuse eriauhinna.

Paul Kaspar Nurk is a prospective student of global and comparative philosophy at Leiden University, currently reading and volunteering at La Factorie – House of Poetry of Normandy. He is mainly interested in the fields of the humanities: religious studies, linguistics, semiotics, philosophy, art history. His interest in these fields emanates from the desire to understand different ways of world perception. What is the relationship between culture and what it surrounds – how culture influences world perception and how people perceive the world and themselves in it.

This article received the 3rd prize at the competition of student research, recognition of the Estonian Academy of Arts, and a special prize of the Centre of Excellence in Estonian Studies.

nurk.paul@gmail.com