

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Eliisa Puudersell

M-ÄNG MATI UNDI LOOMINGUS

Magistritöö

Juhendaja dotsent Luule Epner

Tartu 2019

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. 1960. ja 1970. aastate sotsiaalkultuuriline situatsioon Eestis ja Ida-Euroopas	7
1.1. Kultuurisituatsiooni üldjooni	7
1.2. Eksistentsialism Eestis ja nõukogude absurd	14
2. Äng ja mäng: teoreetilisi vaatenurki	20
2.1. Ängi mõistest eksistentsialismi raamistikus	20
2.2. Mäng kui kultuuriline fenomen	24
2.2.1. Dekonstruksioon kui mäng	28
2.2.2. Teatriuendajate mäng	30
3. “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”	33
3.1. Tragikoomiline põlvkondadevaheline konflikt	34
3.2. “Inimsuhted pluss müüt pluss mäng”	37
3.3. Moodne isavõitlus	41
3.4. Eksistentsiaalsed pimemängud	45
3.5. Surma poole olemine	49
4. “Must mootorrattur” ja “Ratsa üle Bodeni järve”	53
4.1. Autoparoodia kui irooniline mängu vorm	53
4.2. Mängud maskidega lühijutus “Must mootorrattur”	54
4.2. Eksistentsiaalsed unenäomängud jutustuses “Ratsa üle Bodeni järve”	60
Kokkuvõte	66
Kasutatud kirjandus	73
Summary	81

Sissejuhatus

Käesolev magistritöö on 2016. aastal Tallinna Ülikoolis kaitstud bakalaureusetöö ning 2017. aastal ajakirjas *Methis* ilmunud teadusartikli “M-äng Mati Undi “Tühirannas” ja “Via regias”” edasiarendus. Mõiste m-äng konstrueeris Epp Annus “20. sajandi mõttevoolude” kogumiku sissejuhatuses postmodernismi tutvustavas lõigus, selgitades üleminekut modernismist postmodernismi: modernismis olulisest ängist, tähenduseta maailma painest oli postmodernismis saanud piiranguteta mäng, kujul m-äng võib selles näha veel varasema ängi vilksatust (Annus 2009: 26).

Mõistega m-äng on võimalik mõtestada Mati Undi (1944–2005) 1970. aastate algupoole loomingut. Sellega alustasin tema lühiromaanidest „Tühirand“ (1972) ja „Via regia“ (1975). Mõlemad teosed kuuluvad Undi loomingus üleminekuperioodi modernismist postmodernismi, jäävad nii-öelda piiri peale. Kui varasemas analüüsis vaatlesin, kuidas ängi ja mänguga põimuvad kirjaniku teostes modernistlikud ja postmodernistlikud stilistilised võtted, siis käesoleva magistritöö eesmärk on mitte enam käsitleda mainitud voolusid, vaid juba süsteemsemalt kaardistada, kui relevantseid olid mõisted äng ja mäng Mati Undi 1970. aastate algupoole teostes tema üleminekuperioodil, ning kuidas nende mõistete omavaheline suhe teostest teosesse pidevalt muutus. Selleks on vaatluse all tema lühiromaan „Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi“ alg- ja lõppversioon (esimene ilmus 1973, teine 1976). Siin töös kasutan analüüsiks 2009. aastal ilmunud Mati Undi “Kogutud teoste” 3. köidet. Samuti analüüsin Undi lühijutte “Must mootorrattur” (1974) ja “Ratsa üle Bodeni järve” (1974). Mõlemad lood ilmusid kogumikus “Must mootorrattur” (1976), mida kasutan ka analüüsiks. Võrdlusena kasutan ka lühiromaane “Tühirand” ja “Via regia”. Niisuguse süsteemsema analüüsiga on võimalik jõuda lähemale vastusele, kas Undi teostes toimub mäng ängi arvelt? Kas mäng on ängiline protsess? Kas Unt ületab oma loomingus ängi vabamänguga? Millist tähendust üleüldse kannab mäng kui selline toonases sotsiokultuurilises kontekstis?

Magistritöö jaguneb neljaks peatükiks. Esimese peatüki “1960. ja 1970. aastate sotsiaalkultuuriline situatsioon Eestis ja Ida-Euroopas” esimeses alapeatükis

“Kultuurisituatsiooni üldjooni” keskendungi 1960. ja 1970. aastate kultuurisituatsioonile Eestis, mis moodustab Mati Unti loomingu konteksti, aga ka Poolas ja Tšehhoslovakkias. Eesmärk on vaadelda, kuidas toimus 1960. aastatel Lääne ideede vool Ida-Euroopa sotsmaadesse (sageli ka sealtkaudu Eestisse) ning millist rolli mängib nende ideede mõju toonases Ida-Euroopa kontekstis. Selleks kirjeldan toonaseid ühiskondlikke ja kultuurilisi protsesse ka Tšehhoslovakkias ja Poolas. 1960. aastad olid Ida-Euroopas murrangulised aastad. Pärast sulaaega tekkis loominguline vabanemine, mis ärgitas eksperimenteerimisele, tärkas noortekultuur, saadi mõjutusi Läänest ning selle vaimus tekkisid uuendused nii kirjanduses, teatris, kunstis kui muudel kultuurialadel. 1968. aasta märgiliste poliitiliste sündmuste tõttu küll olukord muutus – nõukogude kord taas tugevnes ning valitses stagnatsioon. Selle valguses võib mõelda, kas toonases ängistavas sotsiokultuurilises kontekstis oli kunstnike, kirjanike jt kultuuritegelaste mäng ka omamoodi vaikne või varjatud vastupanu toonasele korrale? Äng ja mäng on mõisted, mis kuuluvad küll Lääne ideede raamistikku, kuid üldiselt tulid need Eestisse just Ida-Euroopa kaudu. Ning see mõjutas ka Mati Unti kui noort eesti uue põlvkonna kirjanikku. Ängi kontekstis on oluline käsitleda ka eksistentsialistliku filosoofia ideede jõudmist Eestisse 1960. aastate teisel poolel. See oli nähtus, misoluliselt mõjutas toonaseid kultuuritegelasi, teiste seas ka Mati Unti. Samuti on siinjuhul tähtis ka nõukogude absurdi teema, millega tegelen esimese peatüki alapeatükis “Eksistentsialism Eestis ja nõukogude absurd”.

Selleks et luua mõistest m-äng korrapärane ettekujutus, keskendun töö teises, teooriapeatükis “*Äng ja mäng*: teoreetilisi vaatenurki” ängi ja mängu mõistete lahtimõtestamisele nende mõtlejate ja filosoofide ideede kaudu, kes on Mati Unti oluliselt mõjutanud ning kelle mõtted ja mõisted aitavad siinses töös vaatluse all olevaid teoseid paremini mõtestada. Seda nii mängu kui ängi puhul. Viimane tuleb lähema vaatluse alla peatüki esimeses alaosas “Ängi mõistest eksistentsialismi raamistikus”. Selleks peatun nii Søren Kierkegaardi (1813–1855), Martin Heideggeri (1889–1980) kui ka Jean-Paul Sartre’i (1905–1980) olemiseküsimustele, mis haakuvad ka ängiga. Eelkõige on siinkohal märksõnadeks absurd, autentsus, piirisituatsioon, võõrandumine, äng, vabadus ja surm, mis kõik kuuluvad eksistentsialistliku filosoofia leksikasse ning millega Unt ka läbivalt oma loomingus tegeles, tuginedes just mainitud mõtlejate ideedele. Absurdi puhul on kesksed ka absurdifilosoofi Albert Camus’ (1913–1960) ideed. Selle alapeatüki eesmärk on

võimalik luua juba põhjalikum taustsüsteem eksistentsialistliku mõtlemise mõjudest Undi loomingule, sest Undi äng põhneb just nendel ideedel.

Töö teooriapeatüki teises alapeatükis “Mäng kui kultuuriline fenomen” vaatlen lähemalt mängu mõistet. Mängul (sks *Spiel*, ingl *play/game*) on kultuuriajalooliselt palju definitsioone ning valdkonniti on sellele mõistele lähenetud mitmel moel. Ka eesti keeles on see mõiste semantiliselt ambivalentne, eriti mis puudutab mängu kultuuritekstide puhul. Niisiis – millest me räägime, kui me räägime mängust? Selles peatüki alaosas tuleb vaatluse alla mäng kui kultuuriline fenomen laiemalt, mis puudutab ka mängu, kultuuri ja tõeluse vahekordi. Selles kontekstis on kõnekas ka idee olemisest kui (jumalikust) mängust. Siinjuures on olulised nimed näiteks Friedrich Schiller (1759–1805), Johan Huizinga (1872–1945), Jacques Ehrmann (1931–1972), Richard Schechner (sünd 1934) jt. Viimaselt pärineb Undi mängu kontekstis oluline mõiste – pimemäng (*dark play*), mida Unt läbivalt oma teostes ka rakendas, seda nii autorina kui tegelaste tasandil.

Mängu võib võtta avatud katusmõistena, mida ei saa üheselt mõista. Selle alla kuulvad erinevad mänguvormid ning üheks nendest on Undi puhul näiteks Jacques Derrida (1930–2004) idee vabamängust, mis tuleb vaatluse alla teise peatüki alaosas “Dekonstruksioon kui mäng”. Siinjuhul on kõnekad ka intertekstuaalsus ning mängimine müütidega. Müütide lõhkumine ning taas kokkupanek on Undile omane võtte. 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses tegeles sellega samuti teatriuundajate seltskond, kuhu kuulus ka Mati Unt. Mäng (*Spiel*) oli nende tegevustes keskne mõiste, mistõttu tulevad teise peatüki viimases alapeatükis “Teatriuundajate mäng” vaatluse alla ka nende ideed mängust, sest need on relevantssed ka Undi loomingus ängi ja mängu lahtimõtestamisel.

Töö kahes viimases peatükis keskendun eelnevalt mainitud Undi teoste analüüsile – nende temaatilistele ja stilistilistele võtetele, mida Unt oma tekstides üha uuesti kasutas ja taas lõi. Töö kolmandas peatükis on vaatluse all lühiromaan “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”. Samuti toon selle peatüki alaosades “Tragikoomiline põlvkondadevaheline konflikt”, “Moodne isavõitlus” ja “Eksistentsiaalsed pimemängud” Undi lühiromaanile võrdluseks Poola autori Sławomir Mrożeki draamateose “Tango” (1964, ee 1967), kuna Mrožek avaldas Undile toona suurt mõju ning üleüldiselt oli Undi huviorbiidis toona poola teater ja kirjandus. Need mõjutasid oluliselt tema loomingulist tegevust. “Ja kui me surnud

ei ole, siis elame praegugi” ning “Tango” lähemal vaatlemisel on märgata olulisi temaatilisi sarnasusi, seda just ängi ja mängu kontekstis. Oluline on ka see, et Mrožeki “Tango” kuulub Ida-Euroopa absurditeatrisse, mida omakorda mõjutas eksistentsialistlik ja absurdifilosoofia.

Magistritöö neljandas peatükis võrdlen Undi lühijutte “Must mootorrattur” ja “Ratsa üle Bodeni järve”. Nagu mainitud, kuulub Undi tolleaegne looming üleminekuperioodi ning see oli aeg, mil Undi kui autori positsioon ka muutus. See ilmneb nii vaadeldavate lühijuttude puhul kui ka lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”, mida vaatlen lähemalt kolmanda peatüki teises alaosas “Inimsuhted pluss müüt pluss mäng”. Neljanda peatüki esimeses alaosas “Autoparoodia kui irooniline mängu vorm” on kõnekad märksõnad nagu (auto)paroodia ja iroonia, mis ängi ja mänguga resoneerima hakkavad. Alapeatükis “Mängud maskidega lühijutus “Must mootorrattur”” vaatlen lähemalt ängi ja mängu suhteid ning seal tuleb kõne alla ka Undi “Tühirand”. Samuti neljanda peatüki viimases alaosas “Eksistentsiaalsed unenäomängud jutustuses “Ratsa üle Bodeni järve”.

M-äng on tuumakas mõiste, millega uurida Undi loomingut. Eraldiseisvatena kannavad nii äng kui mäng eri kontekstides mitmeid tähendusi, kuid Undi teostega tegeledes võib näha, kuidas need kaks moodustavad omapärase sümbioosi. Niisiis oma tööga peamiselt vaatlengi, kuidas Undi eksistentsiaalne m-äng võtab teosest teosesse eri kujusid, luues samal ajal ka tõlgendusvõimaluste paljususi, mis on samuti mäng. Ehk nagu on öelnud Jacques Ehrmann: “On tulnud aeg võtta mängu tõsiselt” (Ehrmann 1968: 35).

1. 1960. ja 1970. aastate sotsiaalkultuuriline situatsioon Eestis ja Ida-Euroopas

1.1. Kultuurisituatsiooni üldjooni

Käesolevas peatükis on vaatluse all 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate algupoole kultuurisituatsioon nii Eestis kui Ida-Euroopas, peamiselt Poolas ja Tšehhoslovakkias. Selle töö kontekstis on oluline käsitleda põgusalt nende kahe riigi ühiskondlikke ja kultuurilisi protsesse paralleelselt Eestis toimunuga, kuna need arengud ja sealsed autorid avaldasid nii Mati Undile kui tema kaasaegsetele olulist mõju. Enne kui liikuda 1960. ja 1970. aastate juurde, on vajalik peatuda ka sellele eelnenud perioodil nii Poolas kui Tšehhis.

Stalinismi-järgne sulaaeg alates 1950. aastate keskpaigast võimaldas nii Nõukogude Eestis kui ka Ida-Euroopa sotsialistlikes riikides teatud poliitilist, majanduslikku ning loomingulist vabanemist ja tsensuuri mahenemist. Kirjanduselus võib peamise muutusena näha eemaldumist sotsrealismist, kui võeti üle Lääne modernistlikud kirjandusvõtted ning ideed (Neubauer, Cornis-Pope 2004: 91). Oluline muutus oli ka põlvkondade vahetus, kui ilmus nende noorte autorite “generatsioon, keda ei ohustanud enam nende stalinistlik minevik” (*Ibid*). Mõistagi toimusid need muutused riigiti ja kultuuriti erinevalt, teistes Ida-Euroopa riikides olid võrreldes Eestiga muutused suuremad ja vabadust saavutati rohkem, kuigi valdavalt olid mehhanismid sarnased. Kui näiteks Poolasse või Tšehhoslovakkiasse jõudsid Lääne mõtteviisid ja autorid juba 1950. aastate lõpust, siis Eestisse tulid need pea kümneaastase hilinemisega (pidades eriti silmas absurdiideede levikut), mille peamiseks põhjuseks võib pidada toonast poliitilist infosulgu. Lühidalt öeldes oli Ida-Euroopa ühiskondlikus elus tol ajal paljuski tegemist põlvkondadevaheliste lõhedega, mis kuuekümnendate lõpus kulmineerus noorte intelligentide vastupanuga valitsevale sotsialistlikule korrale. Ka Eestis olid 1960. aastatel aktuaalsed konfliktid vana ja noore generatsiooni vahel, sest pilti ilmusid samuti noored uuendusmeelsed kirjanikud, teiste

seas ka Mati Unt. Tema loomingus on põlvkondadevahelised probleemid aktuaalne teema, seda ka siinses töös vaadeldavates teostes, mida käsitlen lähemalt töö kolmandas peatükis.

Seda põlvkondade erinevust iseloomustab näiteks olukord Tšehhi kirjanduses 1960. aastatel, kui autorid hakkasid oma loomingus avameelsemalt käsitlema repressioonide, aga ka sõdadeaegse ning nende vahelise aja temaatikat, et peegeldada kaasaja vastuolusid “stalinistide ja nende noorte, uuendustele orienteeritud poegade vahel” (Neubauer, Cornis-Pope 2004: 91). Kui varasemalt nõudis ideoloogia sotsrealismi esteetikale vastavaid teoseid, siis sulaajal niisugune hegemoonia sotsialismimaades üldiselt nõrgenes. Nii muutusid näiteks Tšehhi kirjanduses tekstid vormiliselt abstraktsemaks, kasutati palju metafoore ja allegooriat ning võeti kasutusele sotsiaalseid, poliitilisi ja ajaloolisi teemasid (Wachocka 2007: 239). Samuti tunnustati viimaks ka teistsuguseid maailmavaateid ja filosoofiaid (Tomeš 1988: 73), teiste seas fenomenoloogiat ja eksistentsialismi. Ka Poolas tekkis sulaajal kirjanikel, kunstnikel, teatritegelastel ja teistel loomevaldkondade inimestel rohkem kunstilist vabadust ja võimalusi katsetada uute (Lääne) ideedega. Suurem vabadus andis võimaluse avaldada ka mitmete Lääne autorite teoseid. 1956. aastal hakkasid ilmuma Poolas kaks olulist kirjandusajakirja, *Współczesność* (Modernsus) ja *Dialog* (Dialoog), kus lubati avaldada valikuid selliste autorite loomingust nagu Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Mihhail Bulgakov, Hermann Hesse, Ernest Hemingway jt (Cornis-Pope, Neubauer 2004: 86). Siinjuhul on oluline aasta ka 1957, kui tsensuur leevenes ja taas avaldati autoreid, kes varem olid keelatud (*Ibid*: 91–92). Sarnased protsessid toimusid ka Eestis: 1960. aastate alguses ilmus kirjanduspilti oluline uuendus – vabavärss, samuti oli taas võimalik avaldada keelatud autorite loomingut, küll aga jäi “süsteemi toimimisloogika” küllaltki samaks (Velsker 2001a: 412). Olulist rolli hakkas mängima uue kultuuriperioodika ilmumine (nt Looming, Sirp ja Vasar), aga ka Loomingu Raamatukogu, mida hakkas välja andma kirjastus “Perioodika” ning avaldati mainekat tõlkekirjandust (*Ibid*: 413–414). See tähendas, et hakkasid ilmuma olulised Lääne kirjanduse tõlketeosed, mis varem ei olnud võimalikud. Kuid nagu juba mainitud, jõudsid võrreldes teiste Ida-Euroopa riikidega Lääne ideed Eestisse ikkagi olulise hilinemisega, peamiselt 1960. aastate keskel ja lõpupoole. Ning see oli Eestis oluline proosa- ja teatriuuenduse periood.

1950. aastate lõpus alanud uuendused kestsid jõudsalt ka 1960. aastatel, kuid kümnendi lõpus olukord muutus. 1968 oli murranguline aasta, mis tõi endaga kaasa suuri muudatusi kogu Euroopa poliitikas ja kultuurielus, seda ka Eestis, ning need mõjud kestsid 1970. aastate algupooleni ja enamgi. Kõige märkimisväärsamad sündmused olid noorsoorahutused Ameerika Ühendriikides, Pariisis ja Prahas. Sealsed rahutused võtsid aga poliitilise pöörde, mis on tuntud ka kui Praha kevad, millega üritati uue parteiliidri Alexander Dubčeki sõnul reformida sotsialismi “inimnäolisemaks”, mis tähendas liikumist mitmekesisema, inimõigusi arvestava ühiskonnakorralduse poole. Mõistagi ei lubanud Nõukogude Liit sellel ideoloogiat õhnestaval tegevusel edasi kesta ning 20. augustil toimus Prahas Varssavi pakti vägede sissetung, mis on teise nimega tuntud ka kui Operatsioon Doonau. Milan Kundera sõnul olid “teater, filmid, kirjandus ja filosoofia aastatel enne 1968. aastat need, mis lõpuks vallandasid Praha kevade. Ning see oli ka Adam Mickiewiczi, ühe suurima Poola romantikust poeedi etenduse [“Hingedepäev” (“*Dziady*”) 1824 – E.P.] ärakeelamine [Varssavi Riiklikus Teatris – E.P.], mis käivitas tuntud Poola tudengite mässi 1968. aastal” (Kundera 1984: 33). Niisiis olid aset leidnud sündmused ja alanud rahutused juba varem toimuma hakanud kultuuriliste protsesside kulminatsioon ning pea kõikjal Euroopas kääris ühiskondlik olukord. Eestis ei olnud noortekultuuri ja poliitiliste sündmuste omavahelised suhted niivõrd tihedad kui Poolas või Tšehhis, ometi aga aktiveerus ka Eestis noorte poliitikute progressiivsus, samuti noorteliikumine. Siinjuhul tasubki märkimist, et tekkisid noorte komsomoliaktsioonid. Samuti korraldasid 1968. aasta maikuus Tartu Ülikooli üliõpilased meelevalduse, et protestida Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” lavastuse (millega oli otsapidi seotud ka Mati Unt) ärakeelamise vastu, kuid 1969. aastal “Tuhkatriinumäng” siiski esietendus ning ilmus ka trükis. Hiljem muutusid noorte tegevused juba avalikult riigivastasteks protestiloosungite ja -kõnedega, kuid need tegevused leidsid aga küllalt kiiresti oma lõpu (Velsker 2001a: 421).

Nagu näha, ei toonud 1968. aasta sündmused Ida-Euroopas kaasa oodatud vabanemist Nõukogude võimu kehtestatud ideoloogia surve alt, vaid diktatuur ka teistes idabloki riikides hoopiski tugevnes. Näiteks hakkas Tšehhis kogu avalikku elu ja kultuuritegevust jälgima range tsensuur: “Suleti mitu teatrit. Raamatukogudest korjati ära terve vägi raamatuid – kuuekümnendate aastate kõige huvitavam, põnevam lugemisvara (M.

Kundera, V. Havel, P. Kohout, I. Klima etc). /.../ Mitte ainult rahvuslik mälu pole alla surutud, salajane keelupoliitika puudutab laiemalt kogu maailma kultuuri” (Tomeš 1988: 73–74). Sarnane oli olukord ka Poolas. Pärast Praha kevadet muutus tsensuuri kontroll eriti rangeks ning kogu kultuur oli vaja paigutada nõukogude ideoloogiale vastavasse raamistikku (Bolecki 2007: 135). Paljud autorid, kes olid repressioonide ja ühiskondliku olukorra tõttu emigreerunud, hakkasid eksiilis oma loomingut koguma, kirjastama ja avaldama iseseisvalt. Üks tuntumaid ja olulisimaid sellistest poola eksiili väljaannetest on kirjanduslik-poliitiline ajakiri *Kultura*, mis avaldas koostöös kirjastusega Institut Literacki nende Poola autorite teoseid, kes olid keelatud (Neubauer 2007: 57). *Kultura*’l oli ka rahvusvaheline mõju, sest avaldati poolakeelseid tõlkeid mitmete mainekate maailmakirjanduse tippautorite teostest.

Poolas ei olnud 1968. aasta tähtis mitte ainult poliitiliselt, vaid ka kirjanduslikult. Nimelt hakkas oma loomingut avaldama noorte kirjanike grupeering “Generatsioon 68”, kellest enamik autoreid võttis osa ka tudengite streigist (Bolecki 2007: 136). Nad “mässasid tollaegsete kirjandusmeetodite vastu ja naeruvääristasid kommunistliku propaganda keelt” (*Ibid*). Tsensuur ei tolereerinud nende tegevusi, kuid sellele vaatamata hakkasid nad oma teoseid (näiteks luulekogusid, proosat, esseistikat jmt) avaldama iseseisvalt (*Ibid*). Niisugused pörandaalused kirjastused (tuntud ka kui *samizdat*) said Ida-Euroopas peamiselt alguse 1960. aastatel ja tegutsesid ka 1970. aastatel. Eriti populaarne oli *samizdat* just Poolas ja Tšehhis. Baltimaades ei olnud hilistel 1960. aastatel ja 1970. aastatel pörandaaluste kirjastuste tegevus niivõrd aktiivne kui näiteks Poolas ja Tšehhis (Neubauer 2007: 60). Küll aga oli oluline teatrilane almanahh “Thespis” (1972/1973), mis seostub 1960. aastate lõpul alanud teatriuundusega Eestis (vt lähemalt Unt 2012). Ka Mati Unt kuulus koos Evald Hermaküla ja Jaan Toomingaga teatriuundajate seltskonda ning kirjutas aktiivselt “Thespisesse”. Jaak Rähesoo sõnul polnud “Thespis” “niivõrd murrangus osaleja kui selle kajastaja või isegi järelkajastaja” (Rähesoo 1997: 9).

Ka Eestis toimusid 1960. aastate lõpus ühiskondlikud protsessid sarnaselt Poolale ja Tšehhile, küll aga võis Eestis näha, kuidas kultuurivaldkonnad hoidsid ikkagi ühiskonnas toimuvast mõnevõrra lahku. Pärast 1968. aasta sündmusi vaibus üldiselt varasem optimism, valitses stagnatsioon ning selle tulemusena eemalduti suuresti ka ühiskondlikust

elust (Velsker 2001a: 419–420). Paul-Eerik Rummo mälestuste põhjal oli 1968. aasta sündmustele eelnenud perioodi õhkkond “üldiselt lõbus, isegi operetlik või täpsemini öeldes ehk rahvatükilik või laadajantlik” (Rummo 1988: 71). Kuna Rummo sõnul oli tol ajal tema ja tema lähikondsete kultuuriinimeste, teiste seas ka Mati Undi huviorbiidis rohkem Poola kultuurielu, siis infosulu tõttu jäi ülevaade olukorrast Tšehhis esialgu väheseks. Küll aga andsid teated kümnendi lõpu sündmustest mõista, et vabanemine on võimatu ja pead tõstis teatav ängistav ahistuse tunne (*Ibid*). Rummo iseloomustab seda kui seisundit, “kus kõik seisab korraga paigal, kus valitseb letargia ning kus ei oska ega ole võimalik mingil viisil ei alustada ega ka nimetada – see seisund, mida võiks ka stagnatsiooniks nimetada” (*Ibid*).

Mart Velskri sõnul aga “ei suutnud pidurdusmehhanismid kohe peatada teisenemisi kultuuris” (Velsker 2001b: 412), eriti mis puudutab 1960. ja 1970. aastate vahetuse kirjandusuuendusi. Institutsionaalselt tugevnes tsensuur ning võideldi erinevate kirjandusvõtete, -temaatika jms vastu. Kümnendivahetusel küll poliitiline järelvalve ei sekkunud enam nii oluliselt esteetilistesse küsimustesse, aga kirjanikud pidid ikkagi arvestama erinevate piirangutega. 1968–1972 olid peamised aastad, mil kirjanduses hoogustusid erinevad protsessid ja liikumised, kuid seda perioodi võib vaadelda ka laiemalt ühe kümnendi keskpaigast teiseni (Velsker 2001a: 420). See oli aeg, mil sotsialistlikes riikides tekitas ühiskondlik režiim olukorra, kus vaikse vastupanuna pidid kirjanikud mängima peent ideoloogiavastast mängu topeltkodeerimise, allegooria, müütide dekonstrueerimise, absurdi, ironia jmt võtetega, et võidelda tsensuuri rangete reeglite vastu. Ning see on ka Undi loomingus oluline nähtus, eriti mis puudutab mängu.

1960. ja 1970. aastaid on nähtud perioodina, mil toimus teatav ühildumine Lääne kultuuriga: “Stalinismi lõpp tõi kaasa kultuurilise elavnemise Eestis ja kogu Ida-Euroopas, taastekkisid vaimsed sidemed Lääne haritlastega ning sünkroonsus uute filosoofiliste ideedega (eksistentsialismi ja modernismi mõju, küberneetika ja inforevolutsiooni ideed, konvergentsteooriad) ja kunsti ning teatriuuendusega (abstraksionism, Artaud’ ja Grotowski teater)” (Lauristin, Vihalemm 1998: 1389). Ometi ei toimunud see aga samaaegselt, vaid nagu juba mainitud, jõudsid Eestisse Lääne ideed mõningase hilinemisega. Selle asünkroonia peamiseks põhjuseks võib pidada ühiskonna tõlkelisust –

teatav radikaalsuse vaim “tõlgiti koordinaatidesse, mis töötasid Eesti oludes paremini” (Velsker 1999: 1215). Nii näiteks eelistati freudistliku psühhoanalüüsi asemel jungiaanlikku ning Albert Camus’ poliitilisusest hoiduvat eksistentsialismi (*Ibid*). Lääne ideed jõudsid sageli Eestisse Ida-Euroopa sotsmaade kaudu. Võib aga pidada tänuväärseks, et mitmed väliseestlased hakkasid saatma Eestisse kirjandust ka väljastpoolt, mis enamasti levis käest kätte. Poola kirjandus ja kultuurielu jõudis Eestisse Aleksander Kurtna kaudu (Rummo 1988: 71) ning Jaan Tooming hakkas õppima tšehhi keelt, et kätte saada neid allikaid, mis Eestisse muidu ei jõudnud (Tooming 1988: 70)¹. Samuti oli Mati Undi sõnul üks vahendajatest Mardi Valgemäe, kelle kaudu tuli Ameerika Ühendriikidest teavet teatrialaste tekstide kohta ning Valgemäe vahendusel jõudsid Eestisse ka teatrireformaatorite Antonin Artaud’ ja Jerzy Grotowski ideed (Unt 2002: 49).

Need Lääne ideed mõjutasid 1960. aastate lõpus oluliselt Eesti proosa- ja teatriuundust. Proosas esines väga palju tekstitehnilisi uuendusi. Romaan vormilt järjest lühenes ja vähenes narratiivsus. Toimus liikumine inimese välisilmast siseilma ehk keskseks muutus inimene kui mõistatus, probleem. Peamine oli aga see, et kirjandus lakkas olemast tegelikkuse peegel. Tiit Hennoste sõnul toimus “hüpe” modernismi suunas (Hennoste 1995: 88) ning Unt oli toona üks modernistliku uuenduse põhiautoreid. Tema modernistlikuks tippteoseks peetakse 1969. aastal ilmunud romaani “Mõrv hotellis” (1969)². Samal ajal oli Unt ka teatriuunduse keskne kuju. Teatriuundajate tegevuses muutusid oluliseks müüdid, pärimused jms, mida oma äranägemise järgi hakati teisendama, ning olulisel kohal seisis absurditeatri ja teatrireformaatorite (nagu Antonin Artaud’, Jerzy Grotowski, Peter Brooki) mõjud (Epner 2001a: 527–528). Mängiti teatri (kunsti) ja elu vaheliste piiridega ning sellest ka võtmesõna *Spiel* (mäng). Niisuguse uudse teatri tähtseks on ülalmainitud Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumäng“ (1969). Mati Unt on teatriuunduse kohta väljendanud suhtumist, et pigem ei olnud see niivõrd uuendus – lihtsalt aeg, kui sai võimalikuks taasühineda maailmateatriga, nn naasmine

¹ “Tellisin tšehhikeelseid ajakirju. Informatsiooni nappust leevendas ajakiri “Divadlo”, kust sai lugeda maailma teatrielust. Siis äkki lakkasid käimast tellitud ajakirjad. Jõudis kätte 1968. a august... Tankid. Õudus. Masendus.” (Tooming 1988: 70)

² Selle aja olulised modernistlikud tekstid olid samuti Arvo Valtoni novellikogu „Kaheksa jaapanlannat“ (1968), Enn Vetemaa “Tulnuk” (kirjutatud 1971/72, ilmus aga 1987) ja Madis Kõivu “Aken” (kirjutatud 1965–72, ilmus 1996) (Epner 2001b: 487).

normaalsusesse, sest läbi raudse eesriide tulid need nimed ja mõtted, mis varem olid keelatud (Unt 2004a: 140). Samuti on ta öelnud, et mõnes mõttes tundub pärast sulaaega kõik justkui “üks suur uuendamine” (Unt 2002: 47). Niisiis võib näha, kuidas 1960. aastate lõpu poliitiliste sündmuste mõju Ida-Euroopale oli märgiline, sest toimus “ajastu võtmeideede kiire levik” (Lauristin, Vihalemm 1998: 1398), mis tekitas võimaluse Euroopa lääne- ja idaosas kultuuriliste protsesside teatavaks ühildumiseks. Ning need protsessid hakkasid üksteist omakorda vastastikku mõjutama.

Selle tulemusena toimus ka kultuuripraktikate omavaheline segunemine, piirid ähmastusid, isegi “küsitleti ja nihutati kõigi kunstide piire, oli üldine lõhkumise ja taaselustamise aeg” (Rähesoo 1997: 22), seda nii Eestis kui Ida-Euroopas ja maailmas laiemalt. Kunstiteadlase ja kuraatori Anne Rorimeri sõnul ei ole 1960. ja 1970. aastate kunstilistest tegevustest rääkides võimalik paigutada niisuguseid risoidse loomuga kultuuripraktikaid ühe kindla nimetuse alla. Kogu võrgustik ei hõlmanud endas mitte ainult kunsti, vaid ka teatrit, luulet, muusikat, filmi jm praktikaid (Rorimer 2001: 11). See kehtib samuti Eesti kohta: mitte ainult kunst, vaid ka muud valdkonnad sünkretiseerusid omavahel. Mart Velsker on niisuguseks kokkusulamispunktiks nimetanud noortekultuuri koos teatri ja popkunsti, eriti *happening*’idega (Velsker 1999: 1215). Näiteks mõjutas teater oluliselt Undi loomingut, samuti muusika (nt “The Beatles”) ning lääne popkultuur. Ning ka teiste noorte kirjanike (nagu Vaino Vahing, Paul-Eerik Rummo jpt) looming sai nendest märksõnadest tugevaid mõjutusi.

1970. aastaid eesti kirjanduses võib nimetada proosakümnendiks ning proosas valitseb esteetiline pluralism (Epner 2001c: 560): modernistlik suund jätkub, kuid võib rääkida juba ka postmodernismist (märgiline on siinkohal 1979. aastal ilmunud Mati Undi “Sügisball”). Juba Mati Undi 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate algupoole loomingus võib näha nii modernistlikke kui ka postmodernistlikke jooni ehk Undi tolle aja teosed kuuluvad tema loomingus üleminekuperioodi, jäävad nii-öelda piiri peale. Piiripealsus on üldiselt Undi loomingus oluline mõiste, mis kätkeb endas ka ängi ja mängu kompleksseid suhteid ning keerulisi vahekordi. Teisisõnu: Undi 1970. aastate algupoole loomingut saab vaadelda kui hübriidseid tekste, milles on segunenud modernistlikud ja postmodernistlikud jooned (vt ka Puudersell 2017). 1970. aastatel varasem uuenduste laine raugneb, pigem on see aeg, mil

võib näha, kas ja kuidas tekkinud uuendused kanda kinnitavad (Velsker 2001b: 424). Tekkinud uute võimaluste rohkuses eksisteerib vormirikkus ning toimub pigem rahulik otsimine ja katsetamine erinevate võtete ja lähenemistega (Epner 2001c: 560). Endel Nirgi sõnul oli uuemale proosale omane “tihendatud inimeseuurimuslik alge” (Nirk 1977: 4), seda eriti just Mati Undi 1970. aastate esimesel poolel ilmunud teostes. Undi loomingus tol perioodil uuendused ei vaibunud, pigem oli see aeg, mil Unt autorina muutus ning paljuski katsetas erinevate ilukirjanduslike võtetega, et jõuda lähemale oma uue stiili väljakujunemiseni.

1.2. Eksistentsialism Eestis ja nõukogude absurd

Selle töö kesksete mõistete – äng ja mäng – kontekstis on oluline käsitleda ka eksistentsialismi ning absurdi temaatikat Eestis, sest mõlemad nähtused kuuluvad ängi ja mängu juurde ning on omased ka Undi tolle aja loomingule. 1960. aastate keskpaigas kerkis eesti kultuurielus esile eksistentsialism ja see oli oluline märksõna iseloomustamaks kogu kümnendivahetuse perioodi. Anu Allase sõnul leidis eksistentsialism tee Eesti kultuuri eelkõige uue näitekirjanduse kaudu, samuti ka esimeste absurdidraama lavastustega (Allas 2010: 41). Kuigi absurdi ja eksistentsialismi tähendusvälja ei saa ühe katuse alla koondada, võib Eesti kultuurikontekstis ikkagi näha, kuidas absurdi ja eksistentsialismi puhul oli tegemist “sama nähtuse erinevate külgedega, millest üks või teine aeg-ajalt esile kerkib” (*Ibid*: 66). Siinkohal tuleb mängu ka ülalmainitud tõlkelisus, mistõttu Eestisse jõudsid Lääne ideed teatava asünkroonsusega. Kui Läänes kujunes eksistentsialismist oluline filosoofiline ja kultuuriline nähtus peamiselt pärast Teist maailmasõda, siis Eestisse jõudis see alles 1960. aastate lõpus. Kümnendi teisest poolest alates ilmusid olulised eksistentsialismiteemalised ja absurdifilosoofilised tõlketeosed, mis kogu toonase õhustikuga kokku käisid. Näiteks ilmus 1963. aastal Albert Camus’ “Katk”; 1965 Jean-Paul Sartre’i “Sõnad”; 1966 Camus’ “Võõras” ja Kafka “Protsess”; 1972. aastal ilmus ka Camus’ oluline filosoofiline essee “Sisyphose müüt”. Nende tõlgete kaudu sai eksistentsialismist mõnetise hilinemisega oluline “elutunnetuse vormija, nagu see oli olnud

1940. ja 1950. aastate lääne kultuuris” (Allas 2010: 41–42). Sellele on tähelepanu pööranud mitmed uurijad. Nii peab näiteks Tiit Hennoste eksistentsialismi Teise maailmasõja järgsel ajal ideoloogiliselt olulisimaks nähtuseks Euroopas, sest kohtuvad kirjanduse ja kirjaniku angažeeritus: tähtsustatakse sotsiaalset vastutust ning keskendutakse vabaduse piiride ja elu mõtte väljaselgitamisele (Hennoste 2004: 284). Rein Veidemanni sõnul ühildub 1960. aastate teisel poolel eksistentsialistlik filosoofia eksistentsiaalse eluhoiakuga, “millega uus kirjanike põlvkond leiab vahetu või vahendatud kontakti” (Veidemann 2006: 1195). Teatavasti kuulus ka Mati Unt sellesse põlvkonda.

Kogu eelnevat Ida-Euroopa sündmuste kulgu silmas pidades on täiesti mõistetav, et toonase ühiskondliku surutise ängistusest vabanemiseks leidsid Eesti kunstnikud, kirjanikud ja teatritegelased väljapääsu just eksistentsialismist ja absurdist. Keskseks muutusid märksõnad, nagu vabadus, valik, autentsus, äng, võõrandumine³, mäss, mis kuuluvad kõik eksistentsialismi filosoofia juurde (Allas 2010: 43). Absurditeater mõjutas Eesti teatriuudust ja Unt, kes töötas 1960. aastate teisel poolel Vanemuises, oli selle uuenduse ideoloog, ideede “maaletooja”. Nagu mainitud, jõudsid eksistentsialismi-ideed ja absurditeater mujale Ida-Euroopasse, nii Poola kui Tšehhoslovakkiasse juba kümnend varem. Siinjuhul on oluline tulla ringiga tagasi 1957. aastasse Poolas, kuna pilti ilmus üks silmapaistvamaid autoreid, Sławomir Mrożek (1930–2013) oma lühijuttude kogumikuga “Elevant” (“*Słoń*”), mis Eestisse jõudis pea kümneaastase hilinemisega 1964. aastal. Mrożek viljeles satiirilist groteski ning oli üks olulisimaid absurdidraama esindajaid Ida-Euroopas (Wachocka 2007: 239). Ta avaldas oma teostega olulist mõju ka Undi loomingule. 1967. aastal tõlgiti eesti keelde Sławomir Mrożeki 1964. aastal Poolas ilmunud draamateos “Tango”⁴, mis tuleb lähema vaatluse alla kolmandas peatükis, kus

³ Peeter Tulviste sõnul tekkis 1960. aastate lõpus “pöörane võõrandumine. Sai selgeks, et valitsev ühiskonnakorraldus ei ole tegelikult Stalini ajast muutunud, et see süsteem saabki püsida üksnes täakidel ja vael ning on oma olemuselt inimvaenulik” (Tulviste 1988: 72).

⁴ Juba siis oli teatriuudajate seas Mrożek aktuaalne. Unt töötas Vanemuises koos Evald Hermakülaga. Tema ja Kaarel Irdi 1967. aasta kirjavahetusest selgub, kuidas Hermaküla soovis lavastada kas Beckettit, Ionescot, Mrożekit või Pirandellot. Samal aastal pakkus Ird Hermakülale välja lavastada Mrożeki “Tango”, kuid Hermaküla keeldus, põhjendades seda järgmiselt: “Minu jaoks (ja äkki on see tegelikult kah võib-olla nii) on uus (?) dramaturgia (=anti = absurdi = paradoksi = tont teab mille = Ionesco = Genet = Mrożek = Beckett = jne.) põhimõtteliselt liiga uus meie paljukannatanud eesti teatrile ja tema parimatele poegadele ja tütardele. /.../ Veelkord, Mrożeki ja Ionesco ja Beckett'i lavastamiseks on meil kõige viimasem aeg kätte jõudnud, küsimus on ainult selles, kus kohalt oleks targem peale hakata” (Hermaküla 2002: 35). Seega tegemist on teatriuuduse algetapi plaanidega.

kõrvutan seda Undi lühiromaaniga “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”. Tasub veel märkimist, et Mrożeki loominguga “pilkav stiil ja grotesk” (Wachocka 2007: 239) resoneerib niisuguste poola autorite nagu Witold Gombrowiczi, Konstanty Ildefons Gałczyński ja Stanisław Ignacy Witkiewiczzi stiiliga. Viimane on oluline autor seetõttu, et tema kaudu tuli absurd varakult Poola kirjandusse. Näiteks on Martin Esslin pidanud teda koos Gombrowicziga absurditeatri eelkäijaks (Esslin 1969: 343–346).

Oluline nihe absurdi suunas toimus Poolas siis, kui esietendusid Sławomir Mrożeki “Politsei” (“*Policja*” 1958) ning Tadeusz Różewiczi “Kartoteek” (“*Kartoteka*”, 1960), mis olid “samal ajal ühiskonnaelu äärmiselt kriitilised, aga ka tragikoomilised peegeldused” (Wachocka 2007: 239). Mainimist väärib ka asjaolu, et Poolas esietendus juba 1956. aastal Samuel Becketti “Godot’ d oodates”⁵, mis publiku poolt võeti kohe vastu kui toonase keerulise elu kajastajana ning sai selgeks, et “selliste konkreetsete kujunditega teater, mis peegeldab psühholoogilisi dilemmasid ja frustratsioone, muutes meeletud müütideks, sobis erakordselt hästi Ida-Euroopa elu reaalsusega” (Esslin 1969: 272). Ning mis peamine – absurditeater, mille põhimõte oli antiliteratuursus ja antiverbaalsus, ei pidanud niisuguse müütide ja allegooria keelega otseselt või avalikult viitama poliitilistele ning ühiskondlikele seisunditele, kuid selgelt olid need esindatud (*Ibid*). Kõike oli võimalik esitada abstraktselt, sümbolite keele kaudu⁶. Sellest tuleneb ka nõukogude absurdi eripära ja originaalsus, sest kui Lääne absurditunnetus keskendus rohkem inimese olemiseküsimustele, siis Ida-Euroopas olid need segunenud ka sotsiaalsetest dilemmadest ja ideoloogilisest surutisest tuleneva ängistuse ja suletuse tundega. Ning see kõik nähtub ka Undi tollaegsest loomingust.

Eestis ei käinud eksistentsialism ideoloogiliselt toonase korruga kokku. 1968. ja 1969. aastal toimus diskussioon Arvo Valtoni loominguga üle, milles rünnati ka Mati Unti. Eelkõige äratas mõlema kirjaniku teostes peegelduv eksistentsialism poleemikat ja pahameelt

⁵ Becketti “Godot’ d oodates” esmalavastus toimus 1953. aastal. Eestis esietendus see 1976. aastal Noorsooteatris Lembit Petersoni lavastuses.

⁶ Ka Eesti teatriuudajate üks kõige olulisem põhimõte oli antiliteratuursus ja antiverbaalsus. Mati Unt on öelnud nii: “Me valdasime ka irooniat, aga selles peitus siiski oma tõde. Hermaküla üks põhimõtteid tollal oligi, et me nimetasime asja ümber, asendasime kirjandusliku näidendi süžee müüdiga – sellega, millest ta tegelikult räägib. /.../ Me otsisime välja kõik, kirjandusevastase, mis üldse tollal võimalik oli. /.../ Kõik, mis vähegi võimalik, sai mängu pandud, mis oli lubatud” (Unt 2002: 49).

kirjanikus ja keeleteadlases Eduard Pällis, kes pooldas nõukogude ideoloogiale vastavaid teoseid. Ta võttis eksistentsialismi suhtes selgelt kriitilise hoiaku ning tema sõnul on eksistentsialismile “igasugune ühiskond kõlbmatu, see on monstrum, mis muljub maha isiksuse, hävitab inimese vabaduse” (Päll 1973: 126)⁷. Nii kutsus Päll üles Valtoni teoseid kriitiliselt ümber hindama ning leidma nende tõlgendamiseks õige ja nõukogude lugejale sobivam vaatenurk (*Ibid*: 142). Ta nentis veel, et mitte ainult Valtoni, aga ka Undi loomingus võib leida eksistentsialismi mõjusid: “Positsioon, millelt kirjanik vaatab ja kujutab maailma elu, vastuolu kujutamine üksikisiku ja ühiskonna vahel viivad meid eksistentsialismi filosoofia juurde” (*Ibid*: 151). Seega pidi tema meelest ka Undi teosed ümber hindama. Oma artiklites heitis ta toonasele kirjanduskriitikale ette seda, kuidas Undi, Valtoni jt teoseid ebaõiglaselt kiidetakse, millega on kaldutud kõrvale “sotsialistliku maailmamõistmise peateelt /.../ kodanlikku modernismi, peamiselt eksistentsialismi-absurdi ummikradadele” (*Ibid*: 152). Seega nähtub, kuidas nõukogude ideoloogia raamides valitses suhtumine, nagu oleks eksistentsialism justkui vale suund, parteiline kriitika eitas seda ning leiti, et eksistentsialism ohustab rängalt nõukogude ühiskonda ja inimest.

Vastukaaluks Pällile väitsid mitmed kriitikud, et nimetatud autoritest kui eksistentsialistidest rääkimine on eksitav. Näiteks Lembit Rimmelga nägemuses olid Pälli süüdistused utreeritud ja lühinägelikud: “Viimases seoses on ilmselt tegemist puhtkeelelise arusaamatusega. Kirjanik, kes tegeleb inimese eksistentsi ehk maakeeles olelu (vt. “Võõrsõnade leksikon”) küsimusega, ei tarvitse veel eksistentsialist olla. Nagu näiteks konservitehase tööline ei pruugi sugugi konservatiiv olla” (Rimmelgas 1968: 377). Kuna kaasaegse proosa kaitsjad eitasid eksistentsialismi olemasolu, kuigi selgelt nii ei olnud, näitab see tendentsi, et nõukogude süsteem tekitas olukorra, milles asjadest räägiti sihilikult valede nimetustega (Velsker 2001b: 423). Kirjanike kaitsjad kinnitasid, et eksistentsialismi seal ei ole, “selle asemel, et eksistentsialismi jõuliselt kuulutada” (Velsker 1999: 1213). Rein Veidemann on niisugust nähtust nimetanud vastupanu retoorikaks, mis iseloomustab tegelikkuse absurdust (Veidemann 2006: 1196). Toimunud eksistentsialismipoleemika näitab, kuidas kirjanduses astus keskmesse “midagi hoopis

⁷ Algselt ilmusid need artiklid lühendatult 1968. aasta Sirbis ja Vasaras 5. ja 13. detsembril pealkirjaga “Eksistentsialismist, absurdismist ja meie kirjanduskriitika mõttepinge tsentrumist” (Päll 1973: 122).

muud – kirjandus, mis enam oma tähendusi stalinismist ja sotsialistlikust realismist tuletada ei taha” (Velsker 1998: 120–121).

Niinimetatud nõukogude absurd sai mõjutused läänest, kuid ka need tõlgendati Eesti olude kohaselt ümber ja pandi “tööle vastavalt kohaliku konteksti eripärale” (Allas 2010: 67). Veidemanni sõnul rajaneb eesti isedus peamiselt absurdateadvusel just pideva ohustatuse ning piirolu tõttu, “seda mitte ainult füüsilise olu mõttes, vaid ka keelelis-kultuurilises mõttes” (Veidemann 2006: 1199). Absurdi mõiste lähtub inimese ja maailma vahelisest lõhest ning eksistentsialistid rääkisid peamiselt olemise absurdsusest, mõttetusest. Ka Mati Undi loomingus on tähtis absurditunde mõiste. Näiteks on ta 1973. aasta Sirbis ja Vasaras väljendanud oma suhtumist absurdi ja öelnud, et “absurd on alguspunkt. Kõik ülejäänud on lõputult keerulisem” (Unt 1973: 4). Teisisõnu: üksi ei saa see olla lõplik ja rahuldav lahendus, vaid sellest hakkab kõik alles liikuma. Eesti kultuuriinimesed lähtusid absurdikäsitluse puhul pigem ühiskonna absurdsusest, kritiseeridas kehtivat režiimi (Hennoste 1996: 91), mis on omane Ida-Euroopa absurdile.

Siit nähtub oluline hoiak, mis oli omane 1960. aastate lõpule ja 1970. aastate algusele. Vastupanu retoorika kaudu oli võimalik väljendada suhtumist toonase ühiskonna ängistavasse õhustikku. Anne Rorimer on öelnud, et “isegi kui kunsteosed 1960. ja 1970. aastatest ei peegelda avalikult poliitilisi seisukohti või ei kommenteeri ühel või teisel moel valitsevat ühiskondlikku olukorda, esitavad need end ikkagi kui vastupanumudeleid *status quo*’le” (Rorimer 2001: 275). Ning eelneva põhjal tundub, et nii oli tol ajal ka Eesti kultuurimaastikul. “Iga kunstiline muutus või suund tekkis otseselt või kaudselt seoses toonase õhustikuga, mille tegurid, mis kehtestasid Nõukogude režiimi, sekkusid kunstilisse tegevusse mitmel moel” (Allas 2015: 11). Niisiis võib näha, et 1960. aastate lõpul domineeris üldine ambivalentsus, nähtuste kahemõttelisus, mida saatis ka ängistus. See tingis mitmeski mõttes ka mängulisuse ja eksperimenteerimise, kuna võimaldas käsitleda teemasid, mis varem ei olnud võimalikud. Ehk teosed ei pidanud olema otseselt võimuvastased, samas kasutati allegooriat, ning absurdi ja mänguga oli võimalik sümbolite keele kaudu pöörata tähelepanu sotsiaalsetele probleemidele ja valdavale meelsusele. Kuigi siin töös vaadeldavad Mati Undi teosed ei ole tõlgendatavad otsese ühiskondliku

vastupanuna, võib siiski just ängi ja mängu mõistete abil märgata neid tendentse ja teemasid, mis olid 1960. ja 1970. aastate kümnendivahetusel esiplaanil.

2. Äng ja mäg: teoreetilisi vaatenurki

2.1. Ängi mõistest eksistentsialismi raamistikus

1945. aastal pidas Jean-Paul Sartre (1905–1980) Pariisis märgilise loengu teemal “Eksistentsialism on humanism” (“*L'existentialisme est un humanisme*”) ning küsides, mis siis õieti on eksistentsialism, tõi Sartre välja peamised eksistentsialistliku filosoofia põhiteesid, mille aluseks on eri variatsioonidega ka eksistentsialismi eelkäijate nagu Martin Heideggeri (1889–1976) ja Søren Kierkegaardi (1813–1855) ideed, millest Sartre oma filosoofias paljuski inspireerus. Ning need mõtted on kõnekad ka Undi loomingu puhul. Tema teostes on tähtsal kohal näiteks omaenda surelikkuse tunnetamine, millega kaasneb ka surmahirm, iiveldustunne ja pidev tähenduse puudumise paine. Samamoodi on olulised märksõnad, nagu absurd, autentsus, piirisituatsioon, võõrandumine, äng ja vabadus, mis järjepanu avalduvad ka siin töös vaadeldavates teostes. Loetletud võtmesõnad on samuti eksistentsialistliku mõtlemise aluspunktid.

Enamiku olemiseküsimustega tegelevate mõtlejate (nt Heidegger, Kierkegaard, Jaspers, Sartre, Camus jt) leksikasse kuuluvad nii mõnedki neist märksõnadest, olgugi et nende lähtekohad ja arutlused on üksteisest osati erinevad. Hoolimata ebakõladest, on siiski Undi loomingu konteksti silmas pidades oluline peatuda nende mõtlejate ühistel teemadel, et jõuda lähemale ängikontseptsiooni mõistmisele tema teostes. Martin Heideggeri kohaselt on inimene maailmas-olemine (*In-der-Welt-Sein*), millest teatud mõttes lähtusid nii Jean-Paul Sartre kui Albert Camus (1913–1960). Oma kuulsaimas teoses “Olemine ja aeg” (“*Sein und Zeit*”, 1927) avab Heidegger olemiseküsimuse mõiste *Dasein* kaudu, mis ühildub maailmas-olemisega. Eduard Parhomenko tõlgenduses võiks see otsetõlkes tähendada kohalolu või olemasolu, seda aga mitte füüsilises inimese olemasolu mõttes, vaid on inimolule eeskätt põhjaks. *Dasein* eksisteerib isena (*Selbst*) ehk eksistents on *Dasein*'i o m a olemine (Parhomenko 2009: 235). Heidegger räägib eksistentsiaalidest, mis aitavad kirjeldada *Dasein*'i ülesehitust ning üheks eksistentsiaaliks on äng (*Angst*). Seda

tuleb eristada hirmust (*Furcht*), mis on konkreetne nähtus, mida aga ängi kohta öelda ei saa, see lihtsalt on. Parhomenko määratluses tekitab ängi eksisteerimine ilmas olemise viisil, aga ängiga ei ole võimalik jõuda selleni, mis on maailm. Ängis kogeb *Dasein* iseennast olemise tervikus (Parhomenko 2009: 240).

Heidegger tugines oma ängikontseptsioonis paljuski Kierkegaardi ideedele. 1960. aastate lõpus oli Undi ringkonna jaoks Kierkegaard oluline autor. Peamiselt jõudsid tema ideed Eestisse Vaino Vahingu kaudu, kui ta hakkas 1967. aastal Kierkegaardi vastu huvi tundma (Vahing 2002: 531)⁸ ning Thespise esimeses almanahhis ilmus Vahingu ülevaateartikkel pealkirjaga “Søren Kierkegaard ja Carl Gustav Jung iseolemisest” (vt Vahing 1997). Oma teoses “Ängi mõiste” (“*Begrebet Angest*”, 1844) on Kierkegaard sõnastanud ideed ängist, mille kohaselt tekitab ängi eimiski, lihtsustatult öeldes on see teadmatus ja ängil puudub objekt (Kierkegaard 2008: 52–54). Nagu Heideggeri puhul, nii erineb ka Kierkegaardi äng “täielikult hirmust ja muust säärasest, mis refereerub millegi määratletu juurde; seevastu äng on vabaduse tegelikkus nagu võimalikkuse võimalus” (*Ibid*: 53). Teisiti öeldes tekitavad valikuvõimalused ja nendega kaasnev vabaduse tunnetamine ängistust, mis avaldub samuti Undi tegelaste puhul. Kierkegaard on seda võrrelnud peapöörituse tundega, mida võib nimetada ka vertiigoks: “Kui vaadata haigutavasse sügavikku, on tunda pööritusetunnet” (*Ibid*: 75)⁹. Sartre on arendanud sama mõtet edasi ning sellest analoogiast lähtudes leiab, et peapöörituse efekt ei teki mitte seetõttu, et haigutava sügaviku veerel kardab inimene sealt alla kukkuda, vaid tal on võimalus ennast ise sinna visata (Sartre 2003: 53). Erinevad võimalikkused tekitavad iseenda ees kartust ja usaldamatust. Ning see idee on oluline ka Undi loomingus kontekstis. Niisiis on äng ka äng iseenda ees, sest mida rohkem on vabadust ja valikuvõimalusi, seda intensiivsemaks äng muutub – seega äng on ka mäng võimalikkustega.

Undi teostes on tähtis inimese valiku ja vastutuse teema. Sartre'i filosoofiat kannab peamine idee, et eksistents eelneb olemusele (*l'existence précède l'essence*) (Sartre 2007: 22), mille ta sõnastas juba oma 1943. aastal ilmunud teoses “Olemine ja eimiski” (“*L'être*

⁸ Selleks ajaks oli ta lugenud ka Sartre'i ja Camus' teoseid vene keeles (Vahing 2002: 531).

⁹ “Kui sügavale iganes indiviid ka on vajunud, võib ta vajuda alati sügavamale, ja see “võib” on ängi eesmärk” (Kierkegaard: 136).

et le Néant”). See tähendab, et inimesele ei ole ette antud olemust, vaid eksistents, ja ta peab ise oma loomuse alles omandama, kui ütleb lahti minevikust ja visandab end tulevikku. Seega inimene seisab alati otsuse ees ja peab oma elu uuesti valima, mis eeldab ka vastutust (Sartre 2007: 24–26). Inimene on vastutav selle eest, missugune ta on, ja selle kaudu ka kogu inimkonna olemuse eest. Peamine, mis inimese essentsi määrab, on tema teod ja valikud, milles on inimene täienisti üksinda. Ka Kierkegaardi jaoks on oluline valik ning vabadus. Sellele on osutanud Vaino Vahing ka oma Thespise artiklis, kus ta toob välja Kierkegaardi idee, et inimene on vaba oma eksistentsis, mis on subjektiivne sisemine olemine ning Kierkegaardi järgi on tõeline tee eksistentsini meeleheide (*Verzweiflung*) ja selle ületamine¹⁰ (Vahing 1997a: 42). Äng ja meeleheide on küll erinevad mõisted, kuid meeleheide võib endas sisaldada ängi.

Teine oluline mõiste Sartre’i filosoofias on “vabadus” kui kõigi teiste väärtuste alus (Sartre 2007: 59). Inimene on protsess, mille käigus ennast luuakse. Küll aga luues ennast luuakse inimest kui sellist, millega kaasneb vastutus inimese olemuse eest. Indiviid seisab silmitsi valikute paljususega, millest valitu väärtuseks on valimine ise – sellega kaasneb vastutusekoorem, mis tekitab Sartre’i kohaselt ängi. Oluline on aga see, et äng ei ole mitte takistav tundmus, “mingi vahesein, mis meid tegutsemisest lahutaks” (*Ibid*: 32), vaid tegutsemise tingimus, osa teost enesest, seega valikutega kaasnev totaalne ja sügav vastutustunne (*Ibid*: 28–32).

Äng on see, mis viib autentse iseolemiseni ning see mõte kannab ka Undi tolle aja loomingut. Epp Annuse sõnul sai sellest ka eksistentsialistliku kirjanduse ja kunsti tunnusjoon (Annus 2009: 20), mida Unt on läbivalt omane ka Undi teostestele. Autentne iseolemine saavutatakse piirisituatsioonides (*Grenzsituation*)¹¹ – absurdsed, väljakannatamatud olukorrad, millest tihti ei puudu ka süütunne, hirm või surm (Tirol 2009: 314–315). Tihti leitakse end ümbritsevast täielikult lõksus olevana, mis sunnib inimest piiroluni, kuhu on viidud ka Undi tegelased. Kuigi piirisituatsioonid on talumatud,

¹⁰ Selle idee sõnastas ta oma teoses “Surmatõbi” (“*Sygdommen til Døden*” 1849, ee 2006, tlk J. Pärnamäe), mille on Vaino vahing oma artiklis kokku võtnud järgnevalt: Kierkegaard eristab kolme sorti meeleheidet: esimene on selline, kui ollakse meeleheitel, sest ei teata Ise olemasolust; teisel juhul ei taheta Ise olla; ning kolmandal ollakse meeleheitel, sest just nimelt tahetakse Ise olla. (Vahing 1997a: 45–48, vt ka Kierkegaard 2006)

¹¹ Mõiste, mis pärineb psühhiaatrist filosoofilt Karl Jaspersilt (1883–1969).

on need eksistentsiaalselt vältimatud, sest niisuguste olukordadega silmitsi seismine viib inimese tõelise olemiseni. Jällegi ei puudu siit ka valikute ja vabaduse mõõde ning nendes olukordades tunnetab indiviid ka oma surelikkust, surma poole olemist (Heideggeri *Sein zum Tode*), mis võimaldab oma olemise sügavat äratundmist (Gordon 2012: 72), saavutada oma päris ise. Samuti on surma poole olemine ka ängi olemus, see on eksistentsi äärmine võimalikkus. Teistpidi võiks piirisituatsiooni vaadata ka kui metafüüsilist individuatsiooni, vahendit, millega on võimalik murda välja modernsuse laastavatest mõjudest (*Ibid*: 71).

Sartre leiab, et olemine on absurdne, sest tal puudub iseenesest mõte (Sartre 2007: 63) ja ka inimese enda eksistents on mõttetu. Algupäraselt tuleb sõna absurd muusikast ning tähendab “harmoniast väljas”. Sagedasti omistatakse absurdile ka lihtsalt naeruväärsuse tähendust, kuid see on eksitav, pidades silmas absurdifilosoofiat ja absurditeatri tegijate ideid (Esslin 1969: 5). Albert Camus, absurdifilosoof, kes ennast eksistentsialistina ei tunnistanud, vaid pigem eitas seda, keskendub oma filosoofias samuti absurdile, mida ta tõlgendab tundena. „Sisyphose müüdis“ (“*Le Mythe de Sisyphé*” 1942) kirjeldab Camus absurdi kui ainsat sidet, mis ühendab omavahel inimest ja maailma ning see eksisteerib ainult mõlema samaaegses olemasolus. Absurd on pinge, mis tekib võrdlusest inimhinge ratsionaalsuse ja tegelikkuse irratsionaalsuse vahel. See on ka põhjus, miks inimene kunagi maailma mõista ei saa (Camus 1989: 18). Camus arutleb enesetapu filosoofilise probleemi üle – kuivõrd on see lahendus ja kuigi elu on absurdne, mõttetu (tähtis on seda absurdi ka tunnetada), siis enesetapp ei ole pääsetee. Peamine on võtta omaks mõtteviis, et elu on absurdne, sest inimene on paratamatult võõrandunud ning tema elu lõpeb niikuinii surmaga. Absurdi tunnistamine võimaldab loobuda soovist jõuda ühtsuse, lõpetatuse, absoluutsuse ja universaalsete tähendusteni (Judaken 2012: 102), kuid Undi tegelased on võimetud absurdi tunnistama. Camus leidis, et Sisyphos on tõeline absurdikangelane, kes on õnnelik, sest ta on võtnud oma töö ning tunnistab seda kui absurdi, olugugi et ränk kivide ülesmärke veeretamine ei vii mitte kuhugi – ta on saavutanud absurdse võidu, sest “tema saatus kuulub talle” (Camus 1989: 75–76). Ning selle ideega on mänginud ka Unt – aktuaalne on küsimus tema tegelaste saatuses ning selle võimalikkusest.

Ülalkirjeldatud filosoofilised ideed on need, mis Undi loomingus ka avalduvad. Seega on ta oma loomingu ehitanud paljuski üles just nende teemade peale, mida käsitlen lähemalt

töö kolmandas peatükis. Tema peategelased on viidud piirisituatsioonidesse ning seisavad valikute ees, kas ja kuidas ennast uuesti luua. Nendest olukordadest ei puudu absurd kui pinge ja *Angst* kui tõukejõud, millega antakse võimalus enda tõelise olemuseni jõuda.

2.2. Mäng kui kultuuriline fenomen

Kultuurilooliselt on mängu fenomeni lahtimõtestamisele lähenetud mitmeti ning olenevalt mängupraktikatest saab mängu mõistele anda mitu definitsiooni ja palju tunnusjooni. Ühelt poolt võib mängu vaadata kui kõikehõlmavat kultuuriülest metafoori, mille juured ulatuvad sügavale ajalukku juba antiikajast¹², mil kujunes arusaam, et mäng on kultuuri alustalaks. Mäng oleks justkui üheti mõistetav ja selgelt piiritletud termin, sest kõik on erinevate mängudega kokku puutunud – s.t indiviidi subjektiivset mängukogemust (Epner 2018: 40), aga ometi seisame eriti kirjanduse ja kunsti puhul silmitsi raskusega seda “teadmist” mängust kontseptualiseerida, kuna need praktikad on juba *a priori* mängulised. See tähendab, et mäng kirjanduses või kunstis on keeruliselt mõistetav, kuna puudub ühene arusaam mängust kui sellisest. Kirjandusteadlase Brian Edwardsi järgi aitab mäng kultuuriliste protsesside, samuti keele ja tekstide toimimise olemust paremini mõista (Edwards 1998: xii). Kõige laiemas mõttes on mäng suhtumine maailmas olemisse, mis oma avatusega jaatab vabadust ning võimaluste paljusust, vastandudes piirangutele, hierarhiatele ning suletusele (*Ibid*: 17). Kultuuris on mängul erinevad kasutusala, puudub selle ühtne definitsioon ning eesti keeleski on mängu mõiste semantiliselt ambivalentne, mistõttu võib see veelgi laialivalgavamaks muutuda. Etendusuringute (*performance studies*) alusepanija Richard Schechner (sünd 1934) eristab kahte tüüpi mängu, mis on mõlemad performatiivsed. Esimene on mäng kui enesele suunatud tegevus, mille reeglid loob mängija ise ja pigem on see toiming, mis põhineb naudingul. Teine on sotsiaalne mäng, mille reeglid olenevad kontekstist ning see üritab leida tasakaalu reaalsuse ja

¹² Lähemalt on selle teemaga tegelenud ameerika kirjandusteadlane Mihai Spariosu oma teoses “Literature, Mimesis and Play. Essays in Literary Theory” (vt ka Spariosu 1982), kus ta vaatleb mängu fenomeni Lääne kultuuris võimuprintsiibi kaudu juba Platoni ja Aris-
totelese aegadest.

naudingu vahel¹³ (Schechner 2007: 13). Siinjuhul on kultuuritekstide puhul relevantsem esimene.

Juba Friedrich Schiller (1759–1805) sõnastas ilu ja kunsti olemuse nii, et seadis keskmesse mängutunggi. Ta ütleb, et inimesel on kolm ajet: meeleline ja vormiline, mis mõlemad toimivad vastastikmõjus (Schiller 1962: 55–57), ning nende kahe vahel on kolmas ja peamine – vabastav mängutung, milles esimesed kaks toimivad ühendatult (Schiller 1962: 68). Mänguajaja objekt on Schilleri arvates ilu, sest see on ühtlasi ka elav vorm ning inimene peab sellega mängima, sest „inimene /.../ on ainult siis täielikult inimene, kui ta mängib“ (*Ibid*: 73). Järelikult on kõigi kolme tungi kooseksisteerimise tulem kunst. Kui kultuurilooliselt kuulub mäng opositsiooni mõistetega nagu tõsidus, töö, reaalsus jmt ning üldiselt on neid nähtud mängust kõrgemana, siis Schiller pööras niisugused vastandused ümber ning eelistas mängu näiteks tõsidusele. Teisiti öelduna – tema järgi lahustuvad need mõisted teineteises (Spariosu 1982: 24).

Mängu kui kultuuripraktikaga on tegelenud ka hollandi kultuuriantropoloog Johan Huizinga (1872–1945), kelle ideed olid 1960. aastate lõpus Undi ja tema ringkonna tegemistes olulised mõjutajad. Huizingalt pärineb mõiste „mängiv inimene“ (*homo ludens*), mis tähendab, et nii nagu mäng on loomadesse ürgselt sisse kodeeritud (nt kutsikate müramine, lindude paaritumismängud), on see ka inimeste puhul (Huizinga 2004: 9). Ta leiab, et mängu kõige olulisem aspekt, selle kvaliteet ja olemus seisneb intensiivsuses ja hullutamisvõimes (*Ibid*: 11). Nagu juba mainitud, on tihipeale kõige lihtsam viis mängu määratlemiseks vastandada seda tõsidusega, justnagu mäng oleks ainult lõbu. Selline lähenemine ei ole aga ammendav, sest juba sõna “lõbu” on semantiliselt ambivalentne. Tegelikuses võib mäng olla vägagi tõsine toiming, mille piiritlemine ei allu loogikareeglitele ning „iga mäng võib igal ajal mängija täiesti enda võimusesse võtta“ (*Ibid*: 15–17). Huizinga kirjeldab mängu põhitunnuseid, millest kõige olulisem on see, et mäng on alati vaba tegevus: mäng lakkab olemast siis, kui see on pealesunnitud. Surutusega kaob vabadus, mis on mängu ülim väärtus. (*Ibid*: 16) Huizinga ütleb veel: „Kuigi mäng on vaba toiming, pole tal iseenesest moraalset funktsiooni, ei voorust ega

13

Inglise keeles oleks esimese puhul vasteks *play* ja teisel *game*.

pattu“ (Huizinga 2004: 15). Siin võib tõmmata mõningase mõttelise paralleeli absurdiga, sest ka absurdis ei mängi moraal ega eetika mingit olulist rolli (Camus 1989: 45).

Huizinga toob mängu tunnusteks veel ka ajalise ja ruumilise piiritletuse ning korra, reguleerituse. Ka prantsuse mänguteoreetik Roger Caillois (1913–1978) on käsitlenud mängu ja käinud oma uurimuses Huizingale sarnaseid radu pidi, kuid peale tunnuste määramise klassifitseeris Caillois erinevaid mängu nelja kategooriasse (*agon* – võistlusmängud, *alea* – õnnemängud, *mimikri* – jäljendamismängud, *ilinx* – peapööritusmängud), eristades sealjuures kahte mänguviisi, *paidia* ja *ludus* – esimesel puhul ilmneb mängu vabadus ja spontaansus, teisel juhul aga ka reeglistatus, mis kuulub paratamatult mängu juurde. Kuigi kõik rühmad suuresti erinevad oma olemuse poolest, ei esine need kunagi eraldi, vaid kombineeritult (Caillois 2015: 90). Kirjandusteoste analüüsil oleks kõige lihtsam võtta mudeliks Caillois’ mängukategooriad, ometi ei ole see ammendav, sest ka nendest kategooriatest kujunevad lõpuks välja hierarhilised suhted, mis vastandavad mängu tõsiduse ja reaalsusega. Nii on probleem ka Huizinga lähenemisega. Kuigi Huizinga jaoks on kultuur ja mäng samaväärsed nähtused, on nende suhe reaalsusega kahemõtteline, kuna mõlemad mõisted on tõelusest eraldatud (Spariosu 1982: 40). Nii selgub, justkui oleks reaalsus midagi kindlaksmääratud ja selget, ka tõsist, kuid tõeluse ja mängu vahele ei saa piirjooni tõmmata. Sellele on tähelepanu pööranud prantsuse kirjandusteadlane Jacques Ehrmann (1931–1972), kes leiab, et Huizinga ja Caillois’ vastandustele kalduvad ideed piiravad mängu olemust (vt Ehrmann 1968: 32–33). Ehrmanni jaoks ei ole mängu problemaatika seotud mitte küsimusega tõelusest, vaid kultuurist endast. Ehrmann ei erista kultuuri, mängu ega tõelust – need on omavahel seotud ning võrdväärsed. See tähendab, et mäng on nii kultuur kui tõelus ning tema sõnul on mängu defineerimine samaaegselt ka kultuuri ja reaalsuse mõtestamine (*Ibid*: 55–56). Teisisõnu: üks ei allu teisele.

Selles kontekstis tuleb kõne alla ka olemise küsimus, sest nagu juba ülal mainitud, on mäng suhtumine maailma ja selles olemisse, mis on ka siin töös üheks mängudefinitsiooni aluseks. Niisiis omandab see ka eksistentsiaalse mõõtme, mis tähendab, et olemist võiks

vaadata kui kosmilist mängu¹⁴, mis on piirideta, avatud vabadusele ja voolavusele. Sellele on tähelepanu pööranud ka Richard Schechner, kelle määratluse kohaselt loob mäng hulgaliselt poorseid reaalsusi (Schechner 2006: 92). Ta rõhutab, et kui läänemaailmas on sügavalt juurdunud pigem negatiivne eelarvamus mängu suhtes (vastandudes ülalmainitud tõsidusele ning reaalsusele), siis India filosoofias on mäng eksistentsi põhialus. Seda iseloomustavad sanskritikeelsed sõnad *maya* ja *lila*. Esimene tähendab illusiooni ja teine (jumalikku) mängu (*Ibid*: 113). Peajumal Brahma lõi maailma mängeldes ning sellest lähtudes on võimalik jumaluste (k.a Višnu ja Šiva) eksistentsi kujutleda ainult mänguna. Niisiis on *maya-lila* kohaselt tõelisus mänguline, pidevalt muutuv ja illusoorne. See on arusaam, et kogu elu on mäng, unenägu või näitemäng. Nende mõistete puhul on oluline, et piirid illusiooni ja tõelisuse vahel on pidevas nihkes (*Ibid*: 113). Schechner vastandab omavahel ratsionalistlikku mõtteviisi ja *maya-lila* nägemust. Kui esimese puhul eksisteerib vaid üks tõelisus, siis *maya-lila* puhul on reaalsuste paljusus – *maya-lila* on vaba, mitte reeglitepõhine. Ratsionalistliku käsitluse puhul toimib mäng vaid mängualadel või muudes konkreetsetes kohtades, aga *maya-lila* mäng on ulatuslikum – see on kõikjalolev ja leiab aset pidevalt ehk on olemuslik (*Ibid*: 116–118). Sellest lähtuvalt tasub mõelda, kas ka ilukirjandust ja kunsti on võimalik vaadelda kui jumalikku mängu?

Siinjuhul tuleb kõne alla ka Schechneri mõiste “pimemäng” (*dark play*), mis põhineb Jeremy Benthami “sügavmängul” (*deep play*)¹⁵ ja see hõlmab ka laiemaid ühiskondlikke sfääre või sotsiaalseid situatsioone. Pimemängu mängimisel on olulised riskid, närvikõdi ning põnevus, aga siinpuhul on kõige olulisem asjaolu, et mõned mängijad ei ole enda mängimisest või mängus osalemisest teadlikud. Schechner ütleb, et pimemäng on seotud *maya-lila*’ga ning kätkeb endas fantaasiat, riski, vedamist, kartmatust, leidlikkust ja petmist (Schechner 2006: 119). Kuid mis peamine – pimemäng võib olla täiesti salajane tegevus, millest on teadlik üksnes mängija ise (*Ibid*). Seega ilmneb, et pimemäng on

¹⁴ Selle mõtte, mis pärineb juba Nietzscheilt, tõlkis eksistentsialistlik-fenomenoloogilisse keelde Heidegger. kelle jaoks ka üks eksistentsiaalidest on mäng. Peamine idee seisneb selles, et ollakse osa maailma mängust (*Weltspiel*) ning olemine ei eelne mängule, vaid olemise tuum tuleneb mängust (Spariosu 1982: 26).

¹⁵ Sügavmäng on seotud väga kõrgete riskidega, eluohtlike olukordadega, kui mängitakse elu ja surma peale või ollakse nii-öelda kaelani sees (nt laostavad kihlveod, ohtlikud võidusõidud, mägironimine jms), rõhk ei ole aga materiaalsel, vaid moraalsel (Schechner 2006: 118– 119).

õõnestav tegevus, mille eesmärgid on alati varjatud – pigem toimub eri (võimu)tasanditel piiride kompamine ja alternatiivse identiteedi omandamine, katsetamine erinevate “minadega”, millega võib ühe võimalusena pääseda üksluisusest ja igavusest (Schechner 2006: 121) või ka ängistusest. Pimemängu võib kindlasti pidada üheks Undi mängumeetodiks, mida ta läbivalt oma loomingus rakendas. Undi pimemängud on sügavalt olemuslikud ning nende mängude üks olulisi käivitajaid on äng¹⁶. Ning niisugused ängi ja mängu suhted tulevad kõne alla ka siin töös analüüsitavates teostes (vt lähemalt ptk 3, 4). Niisiis võib öelda, et osalt on mängu puhul kirjanduses tegemist tööriistaga, mis oma avatusega vastandub suletusele. Samuti on võtmeküsimused, milliseid eri vormitasandite ja teadvuse mängu mängib Unt autorina ning kuidas hakkavad tema tegelaste eksistentsiaalsed (pime)mängud mõjutama teoste vormi ja nende fiktsionaalset maailma.

2.2.1. Dekonstruksioon kui mäng

Üks läbivaid mängustrateegiaid Undi loomingus on dekonstruktsioon. Siinjuhul on eriti kõnekas prantsuse poststrukuralisti Jacques Derrida (1930–2004) idee vabamängust. Kuigi kriitikas on dekonstruktsioon justkui ennast ammendanud mõiste ega ole enam midagi uudset, ei saa sellest 1960. ja 1970. aastate ning eriti Undi kontekstis mööda vaadata. Derrida võttis logotsentrismi suhtes kritiseeriva hoiaku, sest see sisaldab endas tähistaja ja tähistatava vahelisi opositsioone, mille puhul on tegemist miniatuurse alluvussuhtega, kus üks kahest liikmest ikkagi valitseb teist, olles kõrgemal positsioonil. Üks mõiste on kultuurile keskem, mistõttu omandab teine automaatselt negatiivse, alaväärsema konnotatsiooni. Dekonstruksioon ongi sellise hierarhilise alluvussuhte kriitika, sest niisuguse lähenemisega on võimatu luua optimaalne pilt reaalsusest.

¹⁶ Puudersell 2016).

Seda vaatlesin nii tema lühiromaanides “Tühirand” kui “Via regia” (vt ka

Meile ei ole kunagi antud midagi ühetähenduslikult, eksisteerib tähenduste paljusus igal tasandil. Seda iseloomustab Derrida mõiste *erinevus* (*différance*) ehk tähendust tekitav protsess. Derrida teooria kohaselt saab igasuguseid väljakujunenud püsivaid tähendusi dekonstrueerida ning nii peaks suhtuma ka teksti lugemisse. Dekonstruksioon on kui lugemisviis, mille eesmärk on pöörata opositsioonid ümber, et avada nende konfliktne ja alistav struktuur, millega jõuda uute võimalike mõtlemisviisideni. Järgmiseks lahutatakse tähendus oma vastandist, millega tekib uus mõiste ja mida saab omakorda dekonstrueerida. Seega on dekonstruksioon kui topeltlugemine ja lõputute tõlgenduste jada, mille olemuseks on keeleline ja intellektuaalne vabamäng (Derrida 1995: 51–53).

Derrida on öelnud, et kuna strukturalism üritab paratamatult kõike kesestada, lähmata see vabamängu (Derrida 1991: 1412). Ei saa eksisteerida mingit ühtset transtsendentaalset tähistatavat, tsentrit, mis eeldab ka lõppu (nt lõplikku või keskset tõlgendust). Tasub märkimist, et juba Derrida ühendab oma teoorias mõisted “äng” ja “mäng”: “Tsentreeritud struktuuri mõistegi on tegelikult põhjendatud vabamängu mõiste, vaba mäng, mis on rajatud fundamentaalsele liikumatusale ja rahustavale kindlustundele, mis ise jääb mängust välja. Ning sellest kindlustundest lähtudes on võimalik valitseda ängi [*angoisse*] – sest teataval viisil mängu segatus, mängust haaratus toob alati kaasa ängi, kui ollakse mängus algusest peale” (*Ibid*: 1413). Teisisõnu: pidetu vabamäng tekitab tahes-tahtmata ängi, mis ei ole hirm kindla asja ees, vaid ängi defineerib teadmatust. Tõlgendamine on kui avatud süsteem, mille puhul ei ole algust ega lõppu. Pigem on tegemist seoste omavaheliste suhetega ning selles mängus olemine loobki ängi. Derrida on öelnud, et “olemist tuleb mõista kui presentsi või puudumist ainult vabamängu võimalikkuse baasil, mitte vastupidi” (*Ibid*: 1435). Ehk olemist peaks võtma kui julgestuseta mängu, mis on avatud märkide tõlgendustele ning aktiivne, seejuures rõõmsameelne maailma jaatamine; süüta, lähtekoha ning lõpliku tõeta (*Ibid*: 1436). Niisiis tuleb jällegi kõne alla mängu ja maailmas olemise suhe – olemine kui kosmiline mäng. See on piirideta tähenduste loomine ning oma lähenemisega ei eita Derrida tähistatava olemasolu, vaid kõrvaldab selle suletusele kalduva autoriteetsuse. Tähendustega tekivad tähistatavale hoopis lisandused ja ümberpööratud seosed.

Vabamängu kontekstis pöörab Derrida tähelepanu ka müüdi mõistele, mille puhul on oluline mõista, et müütidel ega mütoloogilisel diskursusel ei ole keset. Seetõttu on riskantne markeerida midagi kultuuri- või kirjandustekstides “alusmüüdina”, sest alus eeldab absoluutset tsentrit. Pigem on tegemist erinevate müütide teisenemisega, mille pärinemine ega allikad ei ole kindlad, vaid liikumises (Derrida 1991: 1425–27). Niisiis on müüt samuti mäng. Tundub, et Mati Unti paelusid kogu tema loomingus ambivalentsed mõisted, müüdid, lood eesti kultuuriloost, Piiblist ja mujalt, et neid täiesti lahti võtta ja siis uuesti kokku panna. Autorina on ta brikolöör¹⁷, kes laenas erinevatest tekstipäranditest, lastes vabamängul vohada. Teisisõnu – tema teostes avalduvad dekonstruktsiooni mustrid, millega ta ise on mänginud ning millega lugejat mängima panna. Luule Epneri sõnul tegeles Unt oma loomingus läbivalt isiklike kinnisteemadega “võõraste tekstide najal” (Epner 2018: 167).

2.2.2. Teatriuendajate mäng

Mäng (sks *Spiel*) on mõiste, mis saatis 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses nii eesti teatriuendajate kui *performance*'i- ja *happening*'i-kunstnike tegevusi. Teatriuendajate seltskonda kuulusid nii Mati Unt, Evald Hermaküla kui Jaan Tooming. Mängust sai tugevalt sotsiaalne nähtus, mida kunstiteadlane Anu Allas on näinud ka kui teatavat sotsiaalse surutise levendajat (Allas 2008: 9). Teatriuendajad lähtusid paljuski poola teatrireformaatori Jerzy Grotowski (1933–1999) ideedest, kelle näitlejad tegelesid “eneseanalüüsiga, mille kaugemaks eesmärgiks on tungida kollektiivse alateadvuse piirimaile, taaslõhata müütilisi, arhetüüpaseid situatsioone” (Unt 1997a: 37). See on viis, mis võimaldab inimesel end avada ja jõuda enda tõelise olemiseni. Teatriuendajate mängu peamine mõte seisnes selles, et on tähtis heita endalt *Persona*, mask, mida kanname ühiskonnainormidest lähtuvalt, ja sellest loobumine on võimalik vaid teatris. Selles vaimus

¹⁷ Derrida sõnul on brikolöör see, kes “kasutab /.../ instrumente, mida käeulatuses ümberringi leiab, mis on seal juba olemas, mis pole mõeldud spetsiaalselt selle töö jaoks, milleks tuleb neid instrumente nüüd katse ja eksituse teel sobitada; kõhklemata, kui osutub vajalikuks neid teiste vastu ümber vahetada või proovida neid mitme kaupa korraga, isegi kui neil on heterogeenne vorm või päritolu, jne” (Derrida 1991: 1423).

hakati laiali lammutama ka müüte. Persona on mõiste, mis pärineb analüütilise psühholoogia koolkonna rajaja Carl Gustav Jungi (1875–1961) teooriast. Oma mängupraktikatega tuginesidki teatriuendajad suuresti just Jungi ideedele. Mati Undi sõnul pärineb tollest perioodist nende “õieti möödumatu Jungi-hullus“ (Unt 2004b: 56) ning Jungi ideed on läbivalt aktuaalsed ka Undi loomingus.

Kuna inimene on sotsiaalne olend, siis Jungi kohaselt annab *Persona* võimaluse enda isiksuse esiletõstmiseks või eraldamiseks kollektiivsest psüühest, see on jälgendamine, millega ta aga eraldub ka Isest. Algselt oli *Persona* mask, mida kandsid näitlejad, et tähistada sellega mängitavat rolli. Sellest lähtuvalt on mask vahend, mis simuleerib inimese individuaalsust, pannes samal ajal kandjat ennast uskuma, et ta on oma *Persona*’ga individuaalne (Jung 2005: 41-50). Jung uuris oma patsientide unenägusid ja hallutsinatsioone ning avastas neist hulga sarnaseid psüühilisi seoseid, mille paralleelid on leitavad mütoloožiast. Müüdid kuuluvad meie kollektiivsesse teadvustamatusse (või alateadvusesse), mis on meile antud juba sündides. Kollektiivses alateadvuses talletunud kultuurilisi kogemusi ja mälestusi nimetas Jung arhetüüpideks, mis kerkivadki meie isiklikku teadvustamatusse unenägude ja müütidenä. Need arhetüübid on eespool käsitletud *Persona* ehk mask, mis avaldub kõige esimesena; Vari ehk meie tume või negatiivne pool; *Anima* ja *Animus* (laiemalt öeldes Hing) – esimene on naiselik osa mehes, teine mehelik osa naises; ning neljas, keskne ja teistest kõrgemal seisev arhetüüp on Ise (*Selbst*), mis seob omavahel eelmisi. Niisiis on Ise süntees, mis hõlmab endas ka teadvuse ja teadvustamatu (sh välise ja seesmise) koosmõju (*Ibid*: 74). Jungi kohaselt on arhetüüpidel oma reeglipärasus ehk need avalduvad teadvuses korrapäraselt. Ta pidas inimelu ülimaks sihiks jõudmist individuaalsioonini ehk iseendaks või „üksikolendiks“ saamist (*Ibid*: 69), mille nurgakiviks on Ise. Individuaalsiooniprotsessile alluvad unenäod ja selle käigus seisab inimene vastamisi elu ja inimeseks olemise põhiküsimustega. Peamine individuaalsiooniprotsessi ülesanne “on vabastada Ise ühelt poolt *Persona* võltsist kihist ja teiselt poolt alateadlike piltide sugereerivast mõjust” (*Ibid*: 71). See protsess ei eelda eemaldumist ühiskonnast, vaid töötabki sümbioosis ümbritsevaga, mille kaudu saab inimene teadlikuks oma Minast ja varjukülgedest, sest terviklikkuse kogemisel ja isiksuse arengul on oluline tunda ära vastandeid, see on pinget “ilma milleta eneseregulatsioon oleks võimatu” (*Ibid*: 99).

Undi sõnul tuli *Spiel*'i mõiste kasutusele Vaino Vahingu kaudu, see on termin, mida leidub nii Friedrich Schilleri, Johan Huizinga kui Sigmund Freudi jpt töödes ning hiljem omandas see Erik H. Eriksoni ja Richard Schechneri käsitluses omakorda uue mõõtme. Vahing hakkas Eriksoniga professionaalselt tegelema ning tema peamine idee, et mäng on kuninglik tee iseendani¹⁸ saatis nii teatriuundajate tegevusi kui avaldas tugevat mõju Undi loomingule laiemalt¹⁹. Vahingu sõnul on mäng, inimesele niivõrd loomuline tegevus, oma olemuselt piirisituatsioon, milles end vaid lapsed suudavad täienisti vabalt tunda (Vahing 1997a: 50; vt ka Unt 1997b: 141). Unt, tuginedes Eriksonile, on 1972. aastal võtnud mängu mõiste kokku järgmiselt: “Me ei tohi unustada, et lastele on mäng äärmiselt tõsine asi, ja ta on tõsine ka neile täiskasvanuile, kes “lapseks jääda tahavad”. Mäng kui niisugune võib meile vahel mõjuda isegi ebaesteetiliselt, kuid see on siiski toiming, mis kisub maha need maskid, mida kantakse ühiskonnas, seltskonnas ja perekonnas, mäng paneb meid värskest nägema ümbritsevat ilma ja inimesi. Mäng on ajutine vabanemine moodsa tsivilisatsiooni pahede ahelatest, jõudmine iseenda juurde, siirusesse. Mäng pole alati lõbus, mäng võib olla väga karm, ent mäng on alati demokraatia” (Unt 2004b: 35). Ehk mäng on lai mõiste, mille sisu seisneb selles, et mängides on meil võimalik jõuda tõelise ja puhta iseendani, loobudes maskidest, ühiskonnahormidest. Mäng võib sisaldada alati ängi ning äng võib olla nii intensiivne, et selle ületamiseks on mäng ainuvõimalik lahendus. Iseasi on aga see, kas ja mil viisil Undi loomingus ning siin töös vaadeldavates teostes jõuti tõelise iseendani ning kui kuninglik oli see tee päriselt.

¹⁸ Erikson on võtnud Freudi mõtte kokku järgmiselt: “Das Spiel ist die königliche Straße zum Verständnis des infantilen Ichstrebens nach Synthese” ehk “Kuninglik tee isiksuse, Mina väljakujundamiseks” (Unt 1997b: 140; vt ka Erikson 1993: 209; Vahing 1997b: 250).

¹⁹ Nii vihjab Unt Eriksoni mängule mitmes oma teoses ning lühiromaan “Via regia” (tõlkes “Kuninglik tee”) on just nimelt selle idee peale üles ehitatud (vt ka Puudersell 2016).

3. “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”

Lühiromaan “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” esimene variant ilmus 1973. aasta viimases kahes Loomingu numbris, teise variandi lõpetas Unt 1975. aastal ja see ilmus kogumikus “Must mootorrattur” (1976). Undile on omane oma loomingu ümbertöötamine. Nagu ta ise on väljendanud, on tema jaoks oluline oma tekstid endale ajas järele aidata, mistõttu ükski teos ei ole tema arvates päris valmis (Unt 1990a: 156). Teosest teosesse liiguvad Undile olulised motiivid ja stiilivõtted, mida ta üha uuesti ümber kirjutab ja taas löi. Tiit Hennoste sõnul on iga Undi tekst “fragment selle tervikliku maailma suhtes, mida autor hetkel peab kannab ja mida ta edasi tahab anda” (Hennoste 1986: 6) ning lõpuks hakkavad need fragmendid omavahel tööle, mängima. Nii liiguvad sarnased motiivid ja teemad näiteks “Tühirannast” lühiromaan “Mattias ja Kristiina” või peegeldavad neid tagasi “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” mõlemast variandist, kuni lõpuks need kõik omavahel põimuvad. Hennoste on kirjeldanud seda nähtust, justkui oleks see “vastamisi asetatud peeglite sügavikku minev korduste rida” (*Ibid*).

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” variandid erinevad teineteisest täielikult. Süžee ja sündmused on küll samad, kuid peamisteks lahknevusteks on stiil, vorm, autoripositsioon ja teoste lõpp. Analüüsis keskendun peamiselt teisele variandile, kuid võrdlusena on oluline tuua juurde näiteid ka algversioonist, sest mõlemad täiendavad teineteist. Käesolevas peatükis toon Undi lühiromaanile võrdluseks ka Sławomir Mrożeki draamateose “Tango”, mis ilmus Poolas 1964. aastal ning tõlgiti eesti keelde 1967. aastal. Kuigi ühe puhul on tegemist proosa ja teise puhul draamatekstiga, tekivad nende vahel märkimisväärsed temaatilised seosed, mis haakuvad ka ängi ja mänguga. Tol ajal avaldas Mrożeki looming Undile suurt mõju, ning “Tango” oli tema edasistes tegemistes tähtsal kohal veel hiljemgi, ennekõike teatris.

3.1. Tragikoomiline põlvkondadevaheline konflikt

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” on ümberpööratud muinasjutt, mis on toodud argielu triviaalsesse kodanlikku maailma. Romaan algab sõnadega “Elas kord kolmeliikmeline perekond: isa, ema ja poeg” (Unt 2009a: 213), mis on viide muinasjutule. Niisiis antakse lugejale kätte raamistik, millega teost lugeda, kuid nagu hiljem selgub, on see hoopis irooniline võte, autori mäng lugejaga. Tegevus toimubki selle lihtsa keskmise Eesti perekonna elus. “Nende kodu oli keskmise suurusega eramajas. Ka ise kuulusid nad keskklassi” (*Ibid*). Praktilise, kerge mõttemaailmaga isa töötas ametnikuna, ta “polnud kogunud maailma tunnetamatust. /.../ Isa oli ökonoomne. Isa polnud vastuvõtlik irratsionaalsetele impulssidele. /.../ Isa ei tegelenud parapsühholoogia, posimise, šamanismi ja maalimisega. /.../ Isa ei lõhkunud eluvorme” (*Ibid*: 218). Pretensioonitu, hüsteeriatele kalduv selgrootu ema oli kodune, sõltus täielikult mehest. “Ema ei osanud midagi otsustada. Nii palju naiti pole meie pseudopatriarhaalses ühiskonnas võimelised mitte midagi otsustama ilma meesteta” (*Ibid*: 240). 26-aastane keemiainsenerist poeg oli uue põlvkonna esindaja. Intelligent, kes luges Goethet ja kuulas džässi ning oli vabameelne ja ebadogmaatiline: “Teatud demokraatlikku hoiakut rõhutas ta sellega, et pesi oma autot väga harva, sellega tahtis ta erineda labasest tõusikust, ehkki ise mõistis niisuguste vahendite ebapiisavust ja kramplikkust” (*Ibid*: 220–221). Juba nendest kirjeldusest nähtub Undi selgelt satiiriline laad, mäng, mille kihtide alt hakkab romaanis rulluma lahti tegelaste ängistunud siseilm, surmahirm ja argipained heitluses enese ja maailmaga.

Selle tavapärase mandunud rütmiga pere argielu tuleb lõhkuma noor justkui saatusliku moega tütarlaps, kelle ilmumine avab perekonna mälulaeka selle ajaloo, traumade, hirmude ja afektidega ning kõik lõppeb traagikas, surmaga, mis ettehoiatava motiivina kannab kogu teost. Seda sobib iseloomustama tsitaat teose algupoolest: “Keset komfortset atmosfääri, kõige paremas eas oli pojalt äkki külm hakanud. See ei saanud olla muud kui mingi enne, mingi signaal. Ta oligi seda, ehkki poeg ise sellest tollal veel aru ei saanud. Poeg ei teadnud, et ta on saanud saatusetragöödia tegelaseks” (Unt 2009a: 231). Kuid autor teab ning annab seda ka lugejale teada, mis on näide autoripositsioonist, tema mängust. Algvariandis on antud tegelastele nimed: isa Julius Volt, ema Salme Volt, poeg Hannes Volt ja tüdruk Maria, kuid teises variandis on nendest saanud kõigest üldnimetused, lihtsad

sildid. Tiit Hennoste sõnul on tegelased “kaotanud identiteedi ja muutuvad vaid rollideks” (Hennoste 2009: 378). Niisiis nähtub juba vormiliselt tegelaste eksistentsiaalne võõrandumine. Seda iseloomustab ka romaanis korduv peeglimotiiv, mis “peegeldas tühjust, oli iseendasse süvenenud” (Unt 2009a: 217). Ema, Isa, Poeg ja Tüdruk olid võõrad endale ja teistele ning muutusid seeläbi tühjadeks objektideks: “Kui ta [ema – E.P] jõi, oli peegel otse ta näo ees, aga elektrivalgus oli nii äkiline ja ere, et ema kissitas pooleldi kinnikleepunud silmi ega näinud muud kui ümarat laiku keset heledate juuste udukogu” (*Ibid*: 218). Sarnaselt jälgivad ennast peeglist ka Tüdruk, kelle nägu peegeldus sealt vastu valge ning veretuna (*Ibid*: 254), ning Isa, kes näeb vaid oma õlgade sinakaid veresooni läbi naha kumamas (*Ibid*: 249). Niisiis on tegelastest saanud ilma näota võimetus- ja abitusseisundis karikatuurid, kes lõpuks viiakse ekstsessi, ning see äraspidine muinasjutt, mis võtab lõpus fantastilis-tragikoomilise suuna, lõppeb otsapidi absurdis. “Justkui ettekavatsetult lõppes tee õhus” (*Ibid*: 274) ning suguvõsale tehakse lõpp peale.

Kui luua võrdlusmoment Mrožeki “Tangoga”, on ka see lugu üles ehitatud pilkava satiiri ja groteski peale, mis olid Mrožeki loomingus olulisel kohal, nagu juba esimeses peatükis mainitud. See on kolmevaatuseline draama moraalselt laostunud ja allakäinud perekonnast, Poola intelligentsi ajaloost, mille peategelane, ängistunud tragikoomiline kangeline, põhimõttekindel perepoeg Artur üritab väevõimul, vägivalla ja allasurumismeetoditega taaskestestada perekonnaliikmete poolt lõhutud normid ning endised kõlbelised eluvormid, mis noormehe arvates taasloovad nende vabaduse (Mrožek 1967: 40). Teda ümbritsev keskkond on liigestest lahti, seal puudub igasugune kord ning ta “ei või niisuguses maailmas elada” (*Ibid*: 13). Allakäigus on süüdi tema vanemad ja vanavanemad oma pidetu ajalooa, seega on “Tango” keskmes põlvkondadevaheline konflikt, toona Poola kirjanduses väga oluline motiiv, pidades silmas ka ühiskondlikku situatsiooni. Korrast ära ei ole Arturi arvates mitte ainult maailmakorraldus, vaid ka perekonna kodu, kus on kõikvõimalikud asjad kuhjatud üksteise otsa ning kogu olustik jätab “mulje juhuslikkusest, lohakusest ja minnalaskmisest” (*Ibid*: 10). Artur tunneb ennast hulluks minevat, sest koju minnes ootab teda ees pidev kaos, kombelõdvad inimesed ja täielik pidetus, kuna selgub, et tema heasüdamlikul, muretul emal on majas armuke Edek – lihtsameelne mõtlemisvõimetu töölisklassi mees. Artur üritab oma isa Stomilit veenda, et viimane peab afäärile lõpu tegema ning Edeki maha laskma. Kuid nonkomformistist kunstilembene,

eksperimenteerimisele ja liberalismile avatud isa ei ole seda võimeline tegema: “Ma näen sind läbi poeg. Sa tahad tragöödiat. /.../ Kust sa selle kõik kokku lugesid, missugustest vanadest romaanidest? /.../ Tragöödiat, mis on juba sajandeid kivinenud mõistete maailma kõige täiuslikum väljendus. /.../ Sa oled labane, räpane formalist!” (Mrožek 1967: 44–45). Siin tekib ka võrdlus Undi “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi jutustusega, sest ka seal on keskmes perekonna saatustragöödia, mille ümber Unt loo on ehitatud. Tragöödiat küll ei taha Undi Poeg, tema koos Isaga on selles tragöödias osalejad, ning mängu juhib autor. “Tangos” leiab naeruväärsete põhimõtete kindel Artur, et maailma on võimalik päästa vaid vanade traditsioonide elustamisega ning ta kosib oma nõo Ala, noore kaheksateistkümnepärase tütarlapse, sest ainult abiellumisega tekib tal võimalus maailm taas üles ehitada nii, nagu tema tahab. Osalt on sarnaste põhimõtetega ka Undi Poeg, kes lõpuks abiellub Tüdrukuga pelgalt trotsist, sest ta arvab, et peab nii tegema, kuna see on saatuse tahe.

Tragikoomilised perekonnasuhted viivad aga formalistist Arturi lõpuks ekstsessi, sest sügaval sisimas ta ei usu abiellumisse ega oma printsiipidesse. Ta mõistab, et lõhutud väärtusi ei ole võimalik taastada ning intellektuaalid ei ole oma abstraktsioonidega piisavalt tugevad, et kehtestada brutaalset ainuvõimu (Esslin 1969: 275). Niisiis lõpeb “Tango” samuti absurdis, Arturi surmaga pärast seda, kui mees saab teada, et Ala on petnud teda Edekiga. Viimane tapabki Arturi ning perepoja julmad mängud ja võimalikud plaanid tappa lõpuks oma perekonnaliikmed kukuvad läbi, sest tema idee surmast kui oivalisest vormist (Mrožek 1967: 69), millega viia oma pereliikmed lunastuseni, osutub hoopis anti-vormiks. Arturi soovitud tragöödia sünnibki ning lõpuks haarab võimu hoopis lapsemeelne juhmard Edek, millega perekond lebib. Sümboolselt tantsib vanaonu Eugeniusz loo lõpus Edekiga Arturi laiba kohal tangot ning lausub: “Ma alistun ülemvõimule, kuid südames ma põlgan seda” (*Ibid*: 79). Tango tähistab siin aega, mil Arturi vanemate generatsioon võitles selle eest, et oleks võimalik tangot tantsida, nüüd aga, kui kivistunud väärtusthinnangute purustamisest ei ole järel mitte mingisuguseidki põhimõtteid ega moraaliprintsiipe, jääb järgi vaid toores võim, mis tantsib “purustatud tsivilisatsiooni varemetel” (Esslin 1969: 275). Niisiis on siingi teoses nagu Undi lühiromaaniski kõne all ajalugu koos traumade, kollektiivse mälu ning mälestustega. “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” jutustuses kummitavad mälu ja mälestused Isa

pigem subjekti tasandil, mis käivitavad allasurutud protsessid ning viivad Isa koos tema ängistusega piirisituatsiooni. Undil ei ole küll keskmes küsimused võimust ning moraalist ja selle puudumisest, kuid ühisosa “Tangoga” on mõlemas teoses avalduv absurd ning ületamatu põlvkondadevaheline konflikt, mis kulmineerub tragikoomikas. Ning nagu nähtub, ei puudu ka “Tangost” dehumaniseerunud, ühiskonnast võõrandunud subjekti ehk Arturi võitlus enese ja maailmaga, ning seda võitlust pidasid Undi jutustuses Poeg ja Isagi. Absurdikirjanikuna avaldabki Mrozek ülalkirjeldatud teemadega kriitikat kehtinud ühiskonnaelu suhtes äärmise pilke ning ironiaga, sest kõne all on sotsiaalsed dilemmad, ka surutus ning paigaloleku seisund, mis lõpuks viib ängistunud inimesed piirisituatsiooni, nagu ka Undi lühiromaanis.

3.2. “Inimsuhted pluss müüt pluss mäng”

Nagu juba mainitud, olid müüdid, nendega mängimine ja laialilammutamine 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses teatriuundajate tegevuses olulised nähtused, samuti ka Undi jaoks. Oma teostes tegeles ta intensiivselt müütide dekonstrueerimisega ning see on ka üks tema mängu põhitunnuseid. Ka Kierkegaard on öelnud, et “meie aeg loob müüte just nimelt selleks, et neid hävitada” (Kierkegaard 2008: 58). Kui Undi lühiromaanis “Via regia” ütles peategelane Illimar Koonen, et “inimestevahelised suhted on teatri olemus. Täpsemalt: inimsuhted pluss müüt pluss mäng. Teatrielu on tegelikult reaalne elu. Nagu mängki, ja just sellepärast, et see on mäng” (Unt 2009c: 149), siis võiks seda mõtet laiendada ka Undi teostele. Tema loomingu keskmee moodustavad inimestevahelised suhted koos müütide ja derridaliku vabamänguga.

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” romaanis ei tegele Unt müütide lõhkumisega niivõrd killustunult kui näiteks “Tühirannas” (vt ka Puudersell 2016) või teistes varasemates teostes, kuid käesoleva romaani keskmes jookseb läbivalt libahundi motiiv nagu “traagilise eelaimuse vaevumärgatav niit” (Hennoste 2009: 379). Unt on võtnud libahundi müüdi ning hakkab seda lõhkuma viidetega nii eesti rahvapärimusele kui ajaloolistele faktidele nõiaprotsesside ajast 15.–17. sajandil. Samuti joonistuvad välja

aimatavad vihjed näiteks August Kitzbergi “Libahundile” (1911), Aino Kallase “Hundimõrsjale” (1928) ja teistele tekstidele eesti kirjandusloost, ka rahvaluulest, mis moodustavad teoses üldisema taustsüsteemi libahundi motiivile. Unt on toonud need tekstid kodanliku maailma argipäeva ning ümber pööranud, rõhudes eestlaste kultuuri- ja ajaloomälule, kollektiivsele alateadvusele hirmude, süütunde ning sõjatraumadega. Siin tekibki oluline erinevus ka tema varasematest tekstidest 1960. aastate lõpust. Pigem mängis ta maailmakirjanduse, antiikmütoloogia, Piibli jmt üleilmsete kultuuritekstide piiriladel kui niivõrd süsteemselt eestlaste kultuurimälu ja ajaloolise taustaga. Tõenäoliselt nõudis ka toonane “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” romaani kirjutamise aeg ühiskondlik võõrandumine, valdav segadus ja üleüldine letargiline seisund nendesse teemadesse süüvimist. Seda sobiks iseloomustama järgmine lõik: “Just situatsiooni müütilisus näitab tavaliselt, et situatsioonil on tõsi taga. Üht asja ei kirjutata tuhandeid kordi läbi sellepärast, et see asi “moodne” või “ilus” on. Asi, mida kirjutatakse taas igal sajandil, on tõesti olemas, ja ta omandab uue vormi vastavalt ajastule. Legend pole kergekaaluline reaalsuse tugevasti liialdatud variant, vaid kohutava reaalsuse tugevasti mahendatud variant” (Unt 2009a: 264). Niisiis võib öelda, et peamine, millega Unt romaanis tegeleb, on Eesti “ajaloo psühholoogiline uuestilugemine müüdina” (Jaanus 1990: 56), millest lõpuks saab antimüüt.

Romaani teises variandis on näha, kuidas tervet teost valdab autori täielik võim teksti üle. Unt on liikunud tegelaste äärmise subjektiivse siseelu kujutamise juurest (siinkohal on heaks näiteks “Tühirand”) rafineerituma ja näiliselt objektiivse stiili juurde, millest lähemal vaatlusel koorub välja peen, lihvitud mäng tekstiga. Autorina on ta väga teadlikult ehitanud kogu süžee ühe motiivi ümber, millele hakkab vihjama juba romaani alguses, kui isa sõidab ööpimeduses bussis, mis jääb tundmatus kohas keset ööd metsa vahel seisma ja ta meenutab õudusega lapsepõlvemälestusi huntidest, keda ta kardab. “See oli hetk, kus väikekodanluse hinge tungib puhas irratsionaalsus. /.../ Nii on temagi paar korda aastas oma eksistentsi ees hetkeks alasti” (Unt 2009a: 214). See on romaanis ka esimene viide (liba)hundile. Samuti on kõnekas enese eksistentsi ees alasti oleku temaatika, mis on seotud ängiga. Isa seisab iseendaga vastamisi, kuid on võimetu iseenese tõelist olemist tunnetama, mis tekitab veel enam ängi enese ja maailma ees.

Unt hakkab jutustuses järjest enam lisama pinget, seda kord mahendades ning muutes siis jälle intensiivsemaks ning autorina mängib ta shechnerlikku pimemängu oma tegelastega, kes ei tea, et nad on sellesse mängu haaratud. Nii ei oska ei isa ega poeg tunnetada oma saatusliku mängu lõppu, lugeja võib seda aimata üksnes lõhutud libahundimüüdi motiivide ja vihjetega. Seda autori saladuslikku mängu võiks nimetada ka kui jumala mänguks, ingliskeelse väljendiga *godgame*²⁰, mis on “mängulaadne olukord, milles *magister ludi* [“mängu valitseja” – E.P.] valdab kõiki mängureegleid (sest tema on need ka loonud), kuid mida mängija ise ei tea” (Wilson 1977: 187). Valitseja ei ole kunagi kohal, tema olemasolule on vaid ähmased vihjed, nii et kõik on kas illusioon või pole teda üldse, kuid üldjuhul “on jumal ka ise mängu kaasatud: tema ilming on selle reeglid; mäng ja tema olemasolu on omavahel kokku sulanud” (*Ibid*: 197)²¹. Seda ka siinjuhul – *magister ludi* ehk autor valitseb mängu täielikult: “Selle loo mikrokosmoses on oma mikrojumal, kellel on omad kaalutlused ja kired. See on loo autor, ja teda ei saa miski kõigutada, kui talle tundub tõelisena see, mis parajasti toimub või on toimunud. Et seda tõestada, võib ta jutustada tema arvates tõestisündinud loo libahundist” (Unt 2009a: 232).

Niisugused süžee katkestused on teoses sagedased nähtused. Selles vahepalas kuhjab Unt fakte libahuntide ja nõiajahi temaatikast maailmaajaloost, liigub tagasi Eesti libahuntide mütoloogia juurde, hüppab edasi-tagasi ühelt teiselt ning siis toimub üleminek tagasi põhilooesse, kui päeval helises pere majapidamises uksekell ja ukse taga seisis tundmatu tüdruk sooviga üürida nende juures tuba (Unt 2009a: 239). See on stiililine võte, millega autor viitab tüdrukule justkui saatuslikule libahundile, kes on tulnud, et mineviku painete eest kätte maksta. Tüdruk, kes tuli linna õppima, ilmudes uksele nagu Kitzbergi Tiina, sooviga leida endale peavari, oli perekonna saamatute meeste eksistentsiaalse lõksusoleku, ängide ja ekstsesside käivitaja ning vahend, objekt, kelle peal oma illusoorseid mängu mängida. Tema oli võõras veri, kes rahuliku kodanliku pere argiellu paisatuna vallandas konfliktid, allasurutud mälestused, hirmud, ja tungid.

²⁰ Mõiste pärineb John Fowles'i romaanist “Maag” (“*The Magus*” 1965, ee 2003).

²¹ Jumala mängu puhul tuleb kõne alla ka ängi mõiste, mis on sügavalt selle mänguga seotud: “*Godgame* kutsub esile ja mängib inimese peamise hirmuga – armetusega: olla nõrk, lõksus, depersonaliseeritud ja ohvriks tehtud. Niisiis kutsub see esile peidetud ärevusi, või veelgi sügavamalt ängi, inimeksistentsi üht olulisimat aspekti, mis on ühtaegu nii vaimu, ajaloo kui ühiskonna peegeldus” (Wilson 1977: 204).

Põhiloosse siseneb jällegi autori hääl, mis ütleb, kuidas esimestel öödel, mis Tüdruk majas veetis, ei juhtunud midagi ning kõik oli veel korras. Autori sõnul annab niisugune paus võimaluse “taas korraks irduda süžees ja jutustada õige lühidalt inimese hirmust hundi ees” (Unt 2009a: 251), keda peeti pimeduse ja kurjuse esindajaks, ning usuti koguni, et “saatan on ilmunud hundi kujul” (*Ibid*). Seega hunt, eelkõige libahunt on müstiline verejanuline olend, kelleks uskumuste kohaselt käisid enamasti nõiad. “Loomulikult oli libahunt naine” (*Ibid*: 234). Nii kartsid ka ema, poeg ja eelkõige isa, kellel üleüldiselt oli hirm naiste ees, majja saabunud tüdrukut. “Talle ei meeldinud ühiskonnas leviv naiste liialdatud ülistamine. Räägiti, et naine säilitab *status quo*’d, võitleb juba oma loomult kaose vastu, aga see oli isa arvates vale. Isa ei sallinud naisi. Ta taipas, et naistele ei saa iial midagi rajada, ei tööstust, põllumajandust ega kultuuri. Tegelikult oli isa alati naisi kartnud” (*Ibid*: 225). Juba kultuuriajalooliselt on hirmu üheks objektiks olnud naised. Ka 15.–17. sajandil, nõiajahi ajastul olid tagakiusatavateks enamasti just nemad (aga ka mehed ja lapsed). Küll aga ei langenud ohvriteks mitte kõik, vaid ainult teatud inimesed, kes oma välimuse, käitumise, staatuse või muude omadustega ärgitasid süüdistajates hirmu, viha, kadedust jmt (Lotman 2007: 55–58). Peamine mehhanism, mis hirmuepideemiat sünnitas, olid rahvamassides tekkinud hämarad kuulujutud, keelepeks, “mis sünnivad hirmuatsfääris ning milleta see atmosfäär oleks võimatu” (*Ibid*: 53). Probleem tekib aga sellest, et süüdistajad asetavad ühe katuse alla mõisted nagu võõras, võõramaalane, nõiduslikud jõud, kurjus, demonlikkus ja muud tumedad varjundid, millele ekslikult “omistatakse ühised tunnusjooned” (*Ibid*: 55). “Et naine hundiks muutub, pole muidugi ime. Naine võib rahvauskumuste järgi muutuda kassiks, seaks, rebaseks, hobuseks, haneks, mustaks kukeks, äikeseks, vesipüksiks, kärbseks ja paljuks muuks” (Unt 2009a: 253). Siin lõhub Unt kulunud uskumusi (liba)huntidest, mis näitab müüdi tähenduste suhtelisust ning on samuti osa mängust. Niisiis on müütide kasutamine ning nende süsteemne lõhkumine vabamäng, mida Unt läbivalt rakendas.

3.3. Moodne isavõitlus

Peamine põhjus, miks isa tüdruku ees hirmu tundis, oli see, et neiu tuletas talle meelde minevikku, sundis näkku vaatama nooruses tehtud valikutele ning mälestustele eelmisest armastusest (esimeses variandis on tema nimi Anna), kellest ta oli sunnitud lõpuks lahti ütleva, sest tegemist oli “sakslaste pruugitud naise tütreaga” (Unt 2009a: 222), mida mehele ette heideti – aeg oli niisugune, mil “eraelu muutub otseselt poliitiliseks aktiks” (*Ibid*) ning naine saadeti asumisele. Isa oli tüdinenud oma degenereerunud argielust koos poja emaga, keda ta enam ei armastanud, ning kellest jutustuse teise versiooni järgi oli saanud lihtsalt amortiseerunud aparaat, vana masin, “mis varsti osadeks lahti võetakse. Vana koer, kes enam ei suuda maja valvata” (Unt 2009b: 286). Isa oli vajunud sügavale oma ängistusse, kuid tema mõistuspärane maailmavaade kinnitas talle, et teistpidi tehtud valikutega poleks midagi muutnud, need oleks toonud ta samasugusesse konflikti enda ja ümbritsevaga: “Ajaloaliste protsesside teisitikulgemine poleks tema elus praktiliselt midagi muutnud. Kui oleks olnud too teine naine, oleks kõik täpselt samuti lõppenud. Oleks olnud õõ, peegel oleks peegeldanud tühjust, poeg oleks tulnud jooma pealt koju, teine naine hingaks läbi suu nagu seegi, endal oleks sama jalg vooditeki alt väljas” (Unt 2009a: 217–218). Teisisõnu, teisiti tehtud valikud ning sotsiaalsed ja poliitilised olud ei oleks tema jaoks midagi muutnud, kõik oleks lõppenud ikka samamoodi, mis on viide konflikti universaalsusele.

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” lühiromaanis oli esimese armastuse puhkemine Isa jaoks aeg, mida teose algvariandis on kirjeldatud kui õndsat perioodi, mil elu oli alles ees ning kõik möödunu, ka sõda, oli olnud halb unenägu (Unt 2009b: 299). Kuid juba siis hakkas noort ratsionalisti, kelle jaoks “oli olemus ja nähtumus üks” (Unt 2009a: 214), kummitama halb enne: “Naise siidkleit kahises vastu lehestikku ja isale tundus, et nendega käib pimeduses kaasas nähtamatu loom, samm-sammult, ustavalt ja hoiatavalt” (*Ibid*: 223). Seda saab tõlgendada ka kui vihjet hundile, kes naises pesitseb. Järelikult saatsid meest pidevalt painad põhjendamatute kartuste ees. Undi enda sõnul muudab hirm “inimese ebaloolumilikuks ja see tekitab veel suuremat hirmu” (Unt 1990b: 102). Isa tundis end oma valikutes võimetuna, armastuses läbikukkununa, ta oli lõksus maailma ratsionaalsuse ja irratsionaalsuse pingel, mida ta ise eitas ning õudusega

kartis²². Seega “loo emotsionaalses keskmes on tegelikult isa” (Hennoste 2009: 379). Undi loomingus on ratsionalismi ja irratsionalismi keerulised vahekorrad oluline nähtus, tema enda sõnul on see jõujoon, mis läheb kõigist inimestest läbi (Unt 1990c: 98).

Armastus ja armukolmnurgad on Undi teostes üks läbivaid motiive, kuid siinjuhul ei tähenda see vaid kahe või kolme inimese vahelisi suhteid, vaid tegemist on suurema metafüüsilise tunde või kogemustega. Undi tegelased püüavad enda elule selle müstilise entiteedi kaudu mõtet leida ning ängistust ületada, kuid enamasti osutuvad need otsingud läbikukkunuks. Armastus ei eemalda lõhet inimese ja maailma vahel ning tema tegelased on võimetud armastama. Niisiis omandab armastus hoopis eksistentsiaalse mõõtme – selle puudumine sisaldab endas ängi ning on impulsiks ka mängule. Hando Runnel on öelnud, et „Unt ei näi tundvat armastust kui kunsti, s.t armastust kui vabadust. /.../ Armastus kui pidev sundija, aga türike õnnistaja on võrreldav selliste metafüüsiliste tunnetustega nagu koputus ja paus või muud efemeersed, piiripealsed olekud. /.../ Armastus on kahe „mina“ kokkupõrge, mille resultaadiks on õigupoolest isiksuse alandamine, nullimine, hävitamine. /.../ Nõnda sarnaneb armastus Undi romaanides ontoloogilise hirmu, kosmilise ärevuse, viimsepäevahirmu või katastroofikartusega – juba ette“ (Runnel 1980: 119). Ängi seisukohast on oluline ka Runneli tähelepanek, et niisugusest armastuse-kontseptsioonist tuleneb ka Undi teoste ängistav alatoon (*Ibid*). “Tühirannas” viis apokalüptiline eksistentsiaalne m-äng armastusega kolme isiksuse minade kokkupõrkeni ja hävinemiseni, mis lõppes minategelase individuatsiooniga; “Via regias” muutus armastuse kuninglik tee kannatuste rajaks (*via dolorosa*) ja kulmineerus absurdses piirisituatsioonis, peategelase tragikoomilises ekstsessis (vt ka Puudersell 2016).

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” romaanis on tegemist aga moodse isavõitlusega (Unt 2009a: 250), kus inimsuheteks võimetud isa ja poeg armuvad mõlemad majja saabunud tüdrukusse. Viimane äratub isas tema vanad ihad ja tungid ning poeg, “tagasilükatud armastuse vang” (*Ibid*: 217), kes romaanis otsib paaniliselt oma eksistentsile tõestust pidevate ebaõnnestunud lähenemiskatsetega naistele, armub justkui

22 Tema võimetust ja kustumist iseloomustab ka järgmine lõik: “Isa oli tahtetu, lõty, vana ja ootel. /.../ Isa ei tähendanud midagi erilist. Isa polnud muud kui üks spermatoosid, mis naise ahnelt ootavas üsas mootori käima lülitas. Isa oli mingi relee, fotorakk, mis mitmetuhan-delise kõrgepingeliini sisse lülitas” (Unt 2009a: 217).

kunstlikult tüdrukusse, sest talle näib, nagu oleks see ette määratud. “Kätt tüdruku seeliku alla ajades ütles ta: sina, mu saatus. Ta kordas: minu saatus” (Unt 2009a: 258). Ning arvatud armumise välgulöök, mis poega näiliselt läbib (Ibid: 256), kujuneb hukatuslikuks kinnismõtteks ning ta “ei saanud enam iseenda valitud saatuses vabaks” (Ibid: 260). Pärast seda, kui noormees teatab perekonnale, et abiellub Tüdrukuga, mõistab Isa, et on armukade. Tüdruk meenutas isale tema esimest naist ning sellest painest ta enam lahti ei saanud, neiu äratas mehes kõik vanad mälestused, mida ta aga enesele teadvustada ei osanud (Ibid: 265). Ka Isa läbis sel ööl välgulöök (Ibid: 263) ning iroonilisel kombel muutub isa võitlus pojaga omamoodi anti-oidipuse müüdiks, mis jõuab oma haripunkti ekstsessiga ja viib inimeste hävitamiseni. Isa tapab Poja.

Isade ja poegade vaheline võitlus on maailmakirjandusest tuntud motiiv, millele autor ka viitab pärast isa armukadeduse teadvustamist: “Ja Luuka evangeelium näitab /.../: mõtlete, et ma olen tulnud rahu andma maa peale? mina ütlen teile: ei mitte, vaid ennemini riidu; /.../ isa peab olema riius pojaga, ja poeg isaga /.../. Niisugust ootamatu ja karistava saadiku tulekut ei näita aga üksnes piibel ja tulijaks pole mitte üksnes Jumala Poeg. See motiiv esineb laialdaselt ka ilukirjanduses kuni kahekümneenda sajandini välja” (Unt 2009a: 263–264). Romaanis võitlevad Isa ja Poeg mõlemad pidevalt teineteise olemise vastu, eitades seeläbi ennast ja teist. See on nende mäng²³. Isa ei mõistnud, miks Pojale midagi püha ei ole ning viimane õigustas ennast tõekspidamisega, et tema ei lasku pateetikase ning eitab suuri ideid. Poeg teeb vaid äri, sest ta on “ameerikalik nähtus” (Ibid: 262). Niisiis ei sallinud Poeg vanemat põlvkonda, tema põlastav ja sarkastiline meelsus konformismi ning iganenud arusaamade vastu oli aga pelgalt üks maske, mida ta kandis, sest ka poeg kaldus samasugustesse hoiakutesse nagu tema isa. Niisiis peegeldasid nad ennast vastastikku teineteisele, oma meeleheitlikke hirne ja paineid, kuid nende vahele jäi ületamatu lõhe, mis tõi endaga kaasa julmust ja põhjendamatu viha. “Ta [poeg – E.P.] tundis, et kui teised inimesed temale ei halasta, siis pole ka temal vaja teistele halastada. Erakordse teravusega mõistis vaimselt segipaisatud poeg, et elu üks peamisi põhimõtteid on hammas hamba vastu, kihv kihva vastu, rusikas rusika vastu. Vana mõte, et elu on võitlus, omandas poja

²³ Seda iseloomustab järgmine irooniline pilge nende kahe suhtedünaamika suhtes: “Poeg küsis, kes vannitoas solistab ja kuulnud, et isa, tegi põlgliku grimassi. Ehkki tal polnud oma isale midagi ette heita, ei suutnud ta üle olla moodsast isavõitlusest” (Unt 2009a: 250).

hinges aktuaalse kõla” (Unt 2009a: 265). Kätteõpitud arusaamade järgi tähendas tema jaoks suhtumine ümbritsevasse trotslikku vastupanu, naeruväärsustesse kaldumist, mis kulmineerusid ka tema hoiakutes ja suhtes isaga.

Mrožeki “Tangos” on isa-poja konflikt samuti aktuaalne ning Artur üritab jõhkralt isa pidetuid amoraalseid maailmavaateid lõhkuda ning nagu juba ülal mainitud, sundida teda ka mõrva sooritama. Vastupidiselt “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” Poja tegelaskujule, oli Artur näiliselt selge konformist, kes hindas vanu väärtusi ning traditsioone, mille tema vanemad, eelkõige isa oma toore mässumeelsuse ja progressiideega olid purustanud. Tema romantiline idee oli muuta ajaloo juurde tagasi pöördudes kaasaja maailma, minna tagasi korra ja suletuse juurde. Isa Stomil ei mõista oma poja ideaale ega trotsi vanema põlvkonna vastu, sest tema sõnul võitlesid nemad vaid järgmise sugupõlve vaba tuleviku eest, mida Artur nüüd nii sügavalt põlgab (Mrožek 1967: 20). Vanem põlvkond ei hooli traditsioonidest ning osutades ka kodus valitsevale korralagedusele, lausub isa pojale: “Näed isegi, et me ei pööra mingit tähelepanu nendele minevikumälestustele. Näe, siin see kõik vedeleb. Me oleme vabad” (*Ibid*: 18). Seega nähtub, et Stomil eitab ajalugu sarnaselt nagu Undi lühiromaanis Isa, mõlema põhimõtte on selles, et mitte midagi ei saa niikuinii muuta, mida iseloomustab ka Stomili suhtumine Arturi ema Eleonora armuafääri Edekiga – mees on isa silmis pelgalt saatus, mille vastu ei saa ega pole mõtetki võidelda. Ta ütleb veel nii: “Eitades kõike, mis oli, tasandame teed tulevikule” (*Ibid*: 21). Seda mõttekäiku saab vaadata ka kui autori iroonilist hoiakut mehe suhtes, sest võib arvata, et isa peitus lihtsalt ajaloo ja ümbritseva protsesside õigustamise kui paratamatuse maski taha, millega varjata oma hirmu ja saamatust, samal ajal tituleerides ennast siiski mõtleavaks kunstiinimeseks, mis oli aga koomiline, kuna lõpuks ei osanud ta olukorraga toime tulla ning meest valdas ikkagi ängistus. Kui võrrelda Stomilit Undi Isa tegelaskujuga, siis vastupidiselt Stomilile ei olnud Isa ideedeinimene, vaid oma valikutes võimetuna varjus ta vankumatu realisti ning pragmaatiku maskide taha. Heitluses ratsionalismi ja mõistusega haaramatu vahel viis aga ängistus ta lõpuks ekstsessi, mil tal ei jäänud üle muud, kui oma kestat loobuda.

Arturi ja Stomili vahel käib pidev sõnelus nende vastakate ideaalide ja maailmavaadete tõttu. Siinjuhul tasub märkimist dialoog, kui pärast poja jonnakaks lapseks nimetamist

küsis isa, kas “võib-olla on see Oidipus?” (Mrožek 1967: 45). Artur ei saa aru, millest jutt ning Stomil jätkab: “Oidipuse kompleks. Saad aru? Kas sa psühhiaatri juures oled käinud?” (*Ibid*). Poeg vastab eitavalt ning lisab veel, et emal “pole väga vigagi, aga see ta küll ei ole” (*Ibid*). Niisiis ka siin tekstis tuleb mängu irooniline anti-oidipuse müüdi temaatika, mis lõpeb samuti ekstsessis. Isa küll ei tapa oma poega, kuid ta laseb seda teha Edekil, vaadates ise kõike pealt. Pigem võiks öelda, et Arturi puhul on tegemist ümberpööratud hamletliku kujuga, kes on suutmatu midagi ette võtma ning tegelikkuses ta ei tea, kuidas luua niivõrd ihaldatud ja soovitud kord. Artur võtab endale naeruväärse jumala positsiooni, teatades, et isa “oli kunagi, aga isa pole enam” (Mrožek: 27) ning ta peab isa ja kõik teised perekonnaliikmed alles looma, mida ta relvaähvardusel ka saavutada proovib. See on Arturi tühipaljas võimumäng, olles lõpuks oma ekstsessis veendunud, et tema on saatus ja ta võib kõik tappa, kui tahab, sest Artur nimetab ennast tahteks, jõuks ja energiaks (*Ibid*: 73), kuid see mäng kukub läbi, sest noormees aga sureb enne, kui temast võib saada isa- või onutapja. Niisiis võib ka Arturi puhul märgata suhtumist, et elu on võitlus, nagu ka Undi Poja tegelaskuju puhul. Vastukaaluks Arturile aga ei kaldu Poeg abstraksioonidesse ega võta endale jumala positsiooni, ning on oma ängistuses võimetu. Kuid lõpuks on mõlema uue põlvkonna esindaja naeruväärsed suhtumised pelgalt mask, mille taha varjuda.

3.4. Eksistentsiaalsed pimemängud

“Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” lühiromaanis ei mängita schechnerlikke pimemänge ainult vormitasandil, vaid neid mängivad ka tegelased ning nende illusoorseid mängud omandavad eksistentsiaalse mõõtme. See on viis, kuidas ületada ängi mänguliselt või oma painavast ängistusest ja hirmudest, valikuvõimetusest ja eksistentsiaalsest tühjusest hoopiski põgeneda. Nii mõtles poeg, inimsuhetes läbi kukkunud kuju, kuidas lihtsalt, ilma pingutuste ja ebavajalike suhterituaalideta saada oma võimusesse kõik naised. “Ta kujutles, et näiteks tema portfelli sanga nupp ongi see salamehhanism, mis naisi võidab. /.../ Pilk pidi viibima väljavalitud naisel ja huuled pidid kordama parooli. Parool

oli suvaliselt valitud sõna, mõnikord isegi võõras keeles.²⁴ Tavaliselt piiras poeg oma jahimaad mingi kindla teelõiguga, vahemaa kahe kvartali vahel jne. Ühelt bussisõidult leidis ta endale tavaliselt kaks, vahel kolm naist. /.../ Nii oli pojal salavõim kogu linna naiste üle /.../. Nii elas poeg selles salamängus välja kättesaamatut reaalsust” (Unt 2009a: 215). Poja üksinda mängitud illusoorised (mõtte)mängud ei päästnud teda oma eksistentsi kammitsaist ega viinud tema päris iseolemiseni ning mis peamine – ängi ületamiseni. Uue põlvkonna esindajana pidas ta ennast maailmavaadetelt ja moraalselt teistest kõrgemanal seisvana, “ta hindas ennast üle, isegi romantiseeris. Ta kujutus omaenda näost oli huvitavam kui see tegelikult kõrvaltvaatajale paistis” (*Ibid*: 215). Nii kandis ta maske (*Persona*’sid), mis võimaldasid talle tema staatust ühiskonnas. Seda, kes ta arvas ennast olevat. Üheks näiteks on siinjuhul kätteõpitud tühised lääne maneerid, kui poeg keeldus põlgusega tüdruku pakutud kohvist öeldes, et Ameerikas ei joo keegi kohvi (*Ibid*: 249). Sarnaselt väljendas ta oma suhtumist ka lühiromaani algvariandis, kus noormees väitab, et tema ausus ja otsekoheus ei ole niisama tühi jutt või uhkeldamine, vaid tegemist on uue elustiiliga, mis Ameerikas juba ammu käibel – selle nimi on uusausus (Unt 2009b: 287). Siit peegeldub selge ironia, sest uusausus on pelgalt mask, mille taha Poeg varjus.

Kuid poiss kandis endas ka viha ja “varjatud hirmu suunurkades nagu kõik tema ühiskonnakihi esindajad” (Unt 2009a: 222). Pärast seda, kui ta oli endast eemale tõuganud ühe noore tütarlapse, ei suutnud ta taluda, kuidas neiu sellega leppis ja noormeest enda juurde jääda ei anunud. Poega tabas põhjendamatu viha ning tema pidetus ja usaldamatus iseenese ees ärgitas teda järgmise kujutluseni: “Ta käsi pigistas kujuteldavat revolbrit. Kaotatud aja tunne, öö, lumi, puhta viha tunne. Poeg oleks tahtnud kätte maksta, kõigi alanduste eest lapsest peale” (*Ibid*: 228). See on Poja salajane pimemäng. Subjektina on ta jõuetu enese kehtestamiseks, kuigi näiliselt ta arvab seda suutvat ning ainus hetkeline väljapääs ületada intensiivset ängistust, ka meeleheidet, on niisugustes mängudes. Kuid tõeliselt on Poeg suutmatu midagi tegema. Peamine, mis teda painas, oli ületamatu surmahirm. Lühiromaani algvariandis mängis ta oma kujutluses pidevalt vana kinnismõttega: “Oli veel üks salajane mäng, mida keegi peale Hannese ei teadnud. /.../

²⁴ Algvariandis on see parool võlusõna “plötzlich” (eestikeelses tõlkes “äkki”). “Miks just “plötzlich”, sellel polnud mingit iseseisvat tähendust. /.../ Ta ei teadnud, miks tal oli vaja ennast nii viisi piirata” (Unt 2009b: 283).

Tihtiipeale jälgis ta tänaval liikuvaid objekte ja mõtles “kui”. Kui see buss jõuab enne mind sinna tänavanurgani, siis suren ma kuu aja pärast. Kui see korsten kaob taksost vaadatuna suure maja nurga taha enne, kui ma jõuan viieni lugeda, siis sureb mu ema infarkti juba täna öösel” (Unt 2009b: 295–296).

Jutustuses varjas ka Isa end maskide taha. Ta “silmitses ennast peeglist ja nägi õlgadel läbi naha kumamas sinakaid veresooni. /.../ Ilma kaitsva musta ülikonnata, peegli palge ees alasti, tundis isa tihti, et ta on vana. Isa ei tahtnud üldse alasti olla. /.../ Isa pidas targemaks ennast riiete varju peita” (Unt 2009a: 249). Ta riietas oma iseduse, vabaduse ja tehtud valikud konformistliku konservatiivsuse varju ning teda hirmutas mõte oma eksistentsi ees alasti olemisest. Seetõttu olid talle vastuvõetamatud ka ekstsessid ja hüsteeriad või kontrollimatud tunde puhangud. Üheks niisuguseks näiteks on Isa endise naise korraldatud kodune stseen, kui naine üritas end tappa, kuid mitte niisama – ta oli teinud ettevalmistusi ning oodanud, õiget hetke, kuni näeb Isa aknast paistmas (*Ibid*: 224). Kuigi naisel oli kõik peensusteni läbi mõeldud, oli see näitemäng (või püüe pimemängule) aga ebaõnnestunud katse, “misanstseen” (*Ibid*: 224), sest naine ei leidnud veeni üles. “Isa tajus alateadlikult, kui piinlik vaatemäng sisenejale avaneb. Mahajäetud armastaja on igal juhul naeruväärne vaatepilt, aga mis siis veel siin: hüsteeriline plika vereloigus ja pea kaotanud täitevkomitee töötaja, Isamaasõjast osavõtnu, mööda tuba ringi ekslemas” (*Ibid*: 225). Kuid jutustuses said emotsioonid koos ekstsessiga ka isast võitu ning lõpuks oli tema samuti sunnitud oma maskidest loobuma.

Maske kandsid tegelased ka “Tangos”, seda peamiselt Artur. Nii nagu Poeg Undi romaanis, tunneb end teistest, eelkõige enda perekonnaliikmetest kõrgemal seisvat ka Artur. Ilmselt mängib ka tema schechnerlikku pimemängu, kui ta sunnib relvaahvardusel oma perekonda käituma vastavalt tema reeglite järgi, karjudes veel: “Mängul on lõpp!” (Mrožek 1967: 49). Tema eesmärgid on aga küsitavad, sest ta üritab luua utoopilist maailmakorda ning elab vaid oma illusioonides, millel tegelikkuses on võimatu teostuda. Niisiis on selles absurdis tõeluse ja irreaalsuse vahekorrad Arturi jaoks paigast ära, võib mõelda, kas tema tõelus oligi naeruväärne mäng, piirisituatsioon, mis viis lõpuks tema hävinemiseni. Ka Artur mängib maskidega, mis samuti loovad näivust, ning oma trotsliku vastuseisuga kõigele sarnaneb ta nii mõneski mõttes “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” lühiromaanis

Pojaga. Näiteks ka “Tangos” kujutas Artur ette, kuidas kogu maailma naised hakkavad tema liitlasteks (Mrożek 1967: 35) pärast ebaõnnestunud vulgaarset lähenemiskatset Alale, üritades talle pragmaatiliselt selgitada oma amoraalse käitumise õigsust. Kuna tema mängib objektiivset, iseendast kõrgemal seisvat inimest, siis igasuguseid lähenemiskatseid on võimalik põhjendada, kui “naised oma nõusse saada, ja niipea kui nemad on asja taibanud, ei jää ka meestele enam teist teed” (*Ibid*: 35). Paraku aga jäävad tema utoopilised mõttemängud naeruväärseteks ideedeks, millesse Artur lõpuni välja ka ise ei usu. Ning Ala ütleb vaid: “Sa paljastasid ennast – sa oled kõige tavalisem jõhkard” (*Ibid*: 34). Siin võib näha sarnasusi ka Undi Poja tegelaskujuga, sest ka tema, uue põlvkonna esindaja ning uusaususe maski taha varjunud subjektina osutub samuti sündsusetuks, sest noormees võimutseb Tüdrukuga ning lõpuks võtab Poeg ta vägivaldselt, lausa loomalikult endale. Poja järgmine ekstsess saabub aga õhtul enne pulmi, kui ta tõmbas baaris vägisi enda haardesse baarineiu, keda ta juba pikalt tulutult taga oli ajanud ning tungis siis tüdruku koju. See oli hetk, mil ta sai viimaks heita endalt oma välised kodanlikud maskid: “Ta jõi konjakit otse pudelist ja tõukas küpsisekausi klirinal põrandale. Aastaid oli maailm teda ahistanud. /.../ Tal ei olnud enam väsitavat kohustust olla inimene, olla armastaja ja haritlane” (Unt 2009a: 266). Viimaks võis Poeg olla tõeline ise, kuid see labane piirisituatsioon ei jäänud kestma, kauaoodatud vabanemine jäi üürikeseks, sest ta naasis koju oma tulevase abikaasa juurde, kandes süüd ja kahetsust ning puhkes siis haledalt tüdruku voodi ees nutma (*Ibid*: 267).

Seega oma maskide taga osutuvad trotslikult põhimõttekindlad tegelased hoopis kõlvatuks. Ning lõpuks ei erine Mrożeki Artur oma perekonnaliikmetest nii, nagu ise seda arvab – Arturi näiline formalism reetis ta. Kuigi mees arvas, et ainult abiellumine aitab tal eesmärkideni jõuda, muutus ka see rituaal tema jaoks mõttetuseks ja viis hukatuseni, niisamuti nagu Pojal Undi jutustuseski. Kui Arturi ema Eleonora küsib tulevaselt minialt, kas tema poeg ikka tahtis tüdrukuga abielluda, vastab Ala: “See pole tema. /.../ Tema raudsed põhimõtted” (Mrożek 1967: 60). Kuid mask langeb ning Artur variseb enne pulmades algust kokku, nagu Undi Poegki, see on Arturi ekstsess. Ta on mõistnud, et kõik tema põhimõtted on osutunud pettuseks ning ta teatab: “Tagasipöördumist ei ole, kaasaega ei ole, tulevikku ei ole. Mitte midagi ei ole!” (*Ibid*: 65). Artur ei mõista, mis maskeraad tema ümber toimub, kuigi kõik on täpselt nii, nagu ta seda soovis, öeldes veel: “Mina

õmblesin teile külge iganenud seisuste võltsepoletid ja mina rebin nad teilt ka maha! Sellesama käega! /.../ Mõistus oli mu patt ja abstraktsioon selle patu paheline tütar. /.../ Mina rüütasin teid ja mina rebisin teilt selle rüü jälle maha, sest see oli surnurüü” (Mrožek 1967: 66). Oma piirisituatsioonis mõistis ta, et tema ainuvõimalik lahendus on hakata mängima saatust ja valitseda kõigi üle, võtta endale *magister ludi* roll, sest ainult nii saab ta võimu elu ja surma üle: “Surm istub juba teie sees nagu lind puuris, ainult minust oleneb, millal ma ta välja lasen” (*Ibid*: 74). Arturi mäng oli piirisituatsioon ning lõpuks ei saanud enam eristada tema utoopiat ega tegelikkust. Tema võimuses ei olnud valitseda ning viimaks alistas mõistuspärase toores jõud.

3.5. Surma poole olemine

Surm kannab lühiromaanis läbivalt olulist eksistentsiaalset tähendust. Nagu juba mainitud, painab tegelasi pidev surmahirm, nad ei tunnista oma olekut selle poole, mis võimaldaks enda olemise sügavat äratundmist. Seetõttu vangistab neid ka halvaendeline aeg, millele ollakse allunud ning mille eest üritatakse põgeneda: “Kell tiksus ja meenutas vananevale mehele aja katkematut voolu. Kell tekitas oma monotoonsusega ärevust. Nii oli kell tiksunud juba üle viiekümne aasta. Varem ei pannud isa kella tiksumist tähele. Süda lõi kellaga sama takti, see võis kergesti tekitada mingi resonantsi tunde” (Unt 2009a: 216). Algvariandis tekitas see resonants aga hoopis õhupuuduse tunde, “Juliusel hakkas äkki paha, sest ta süda, mis nagu midagi aimas, lõi sama takti” (Unt 2009b: 285). Niisiis tunnetasid nii isa kui poeg juba algusest peale oma peagi saabuvat surma, seda aga lõpuni mõistmata. Nagu eelmises alapeatükis mainitud, läks Poeg õhtu enne pulmi baari: “Esimesel tasemel mõtles ta labaselt: olgu siis veel veidi vabadust enne pulmi! Tegelikult aga proovis ta pääseda surmast” (Unt 2009a: 264).

Romaanis toimub oluline pööre Tüdruku ja Poja pulmapäeval, kui jutustus võtab ümberpööratud muinasjutulise kuju ja loo võtab üle intensiivne mäng autori juhtimisel, mis lõppeb isa ekstsessiga. Kogu päeva kannab must, surma värv: “Pikkamööda läksid nad mööda punast vaipa musta laua poole ja peatusid kõheldes mitu meetrit enne seda /.../ ja

musta riidetatud naine hakkas rääkima. Ta rääkis sellest, et neid, kes kord on ühendatud, lahutab ainult surm. /.../ Siis suudlesid nad teineteist kuivade, tardunud ja ebaisikuliste huultega” (Unt 2009a: 268–269). Siin on autori stiililised valikud olulise tähtsusega, värvid annavad edasi tundmusi ning pole juhuslik, et Unt kasutab läbivalt musta, mis sümboliseerib surma. Ühtlasi on see ka tugev võõritus – autor kirjeldab abiellumist, aga nii, nagu võiks olla tegemist matusega, millele viitab must värv ning jutt surmast. Pulmapidu jätkus lossis, lähedal pankrannikule, kus pulmakülaliste sõnul olid toimunud “Hamleti” filmivõtted ning just seal olevat Hamleti tegelaskuju lausunud, kuidas aeg on liigestest lahti. Kuid loss, kuhu jõudsid pulmalised, “ei olnud enam Helsingör, see oli suure ettevõtte saun” (*Ibid*), mis on ilmselt irooniline vihje situatsiooni triviaalsusele. Ning siis algab nende surmaball. Süttisid punased tuled, orkestri riietel hakkasid helendama “fluorestseeriva värviga maalitud luukered. /.../ Kõik oli verine. /.../ Surm oli saalist läbi lennanud” (*Ibid*: 270–271). Täenduslikud on siinjuhul ka sõnad George Harrisoni loost “Art of Dying” (“Suremise kunst”), mille Unt on selle stseeni vahele põiminud²⁵. Laulusõnade kasutamine ja nende põhiteksti lõimimine on Undi puhul oluline võte, millega teoses anda edasi emotsioone. Ning siinjuhul saab “Suremise kunstist” omamoodi saamatute hingede reinkarnatsiooni surmatants.

“Isa süda oli täis ahastust. Siis saabus see arusaamatu punkt, kus isiksus murdub” (Unt 2009a: 272). See oli tema täielik eksistentsiaalne piirisituatsioon, milleks isa ei olnud valmis. Mees ei saavutanud oma kõikehaaravas piirulus tõelist ennast ja vabadust, vaid tema nõrkus viis äärmusliku ekstsessini ning oma meeleheites röövis ta pruudi ja sõitis temaga pankrannikule, kõrgele mere kohale. “Isa oli nagu kratt, nagu komeet, nagu kustuv täht. /.../ Isa päästis oma naist” (*Ibid*: 272). Isa arvas, et tagasi tuli tema endine naine – ehk saatus – Tüdruku (näilise libahundi) kujul. Ta päris neiuult, mida ta tahab, miks ta naasis ja miks naine ei lasknud tal rahulikult oma elupäevi lõpetada (*Ibid*). Pärast ebaõnnestunud

25 “Kord tuleb aeg kus me kõik peame lahkuma siit / Ei enam Neitsi Maarja abi / Meid päästa Siis mu laul on läbi / Sest kõik mis ma ka proovisin ja tundsin / Ei aita kui ei mõista Suremise Kunsti/ Või sa ei usu mind? / Kord tuleb aeg kus kõik lootused on otsas / Ja see mis alles eile lihtne paistis siin / On nüüd üks vaev ja piin / Ja sõeludes siis tõde valest tundsin / Et vastus see on mõista Suremise Kunsti / Või sa ei usu mind? / Ent kui sa seda vajad siis pead ta alles leidma / Ja kui ta sul on käes siis sa ei vaja teda enam / Kord tuleb aeg kus enamik meist jälle pöördub siia / Sest ikka tagasi toob iha / Saada täiuslikuks / Mis juba aastamiljoneid meid kannatama sundis / Et ükskord mõista suremise Suremise Kunsti / Või sa ei usu mind? (J. Rähesoo tõlge)” (Unt 2009a: 271).

suudluskatset lausus ta tüdrukule “Sa oled minu” (Unt 2009a: 274)²⁶, vajutas siis gaasipedaali põhja ja sõitis vastu surmale. Teel jooksis vastu must kogu – Poeg, ning isa ei tahtnud teda ära tunda, “aeg liikus täpselt nagu aeg, armastus põletas inimeste jalataldu” (*Ibid*: 274). Isa äng oli nii intensiivne, et tema mäng, totaalne piirolu, halvas mehe täielikult ning Isast oli saanud surmaratsanik. See oli tema valitud põrgu või puhastustuli.

Siinjuhul on oluline tulla ringiga tagasi ühe libahundi näite juurde, mis teosest korduvalt läbi käib. Naine oli seotud kirikusambasse ning ootas talvekülmas oma saatust, õhtu lähenes ja ta teadis, et peab surema. “Pärast seda pimenes väga kiiresti, kuid naine ei teadnud enam, kas see on langev õhtu või hämarus tema ajukoopas. Ta ei elanud enam selles maailmas, aga ta ei olnud veel jõudnud ka teise. Ta oli alles piiril, ta süda jahtus aeglaselt, ja vere ringvool jäi üha rahulikumaks. Siis nägi ta tuld, mis tõusis otse maa seest”²⁷ (Unt 2009a: 237). Tema absoluutne piirolu ei lõppenud ekstsessis, vaid vabaduses ja surmaga leppimises, absurdi tunnetamises kahe maailma vahel. Ning nii kuulus naise saatus talle. Siin võib tõmmata paralleeli ka Tüdrukuga, võib arvata, et tema oli samuti oma saatusega leppinud. Selles kontekstis on tähenduslik romaani pealkiri “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”, milles ei viidata mitte klassikalisele muinasjutule omaselt “nendele”, printsile ja printsessile, vaid “meile, kes me oleme surnud või püsime elus vaid selleks, et surra, või elada õnnetult” (Jaanus 1990: 57). “Meie” tähendab siin kontekstis ilmselt inimhingi üleüldiselt, millega Unt võib osutada sellele, et inimesed, võõrandunud subjektid, ei tunnista oma paigaloleku seisundis surma poole olemist ning ka absurdi. See tähendab, et inimeste saatus ei kuulu neile, sest oma ängis ei suudeta leida väljapääsu iseenda küüsisist.

²⁶ Lühiromaani algvariandis seisavad need sõnad hoopis nii: “Minu,” ägas Julius Volt, “minu oled sa, kuradi koer” (Unt 2009b: 354). Nähtavasti kasutas Unt teose lõppversioonis mahendatud varianti stilistilisel eesmärkil, teisalt ehk ka seetõttu, et mitte tekitada otseid konnotatsioone tüdruku ja libahundi vahel.

²⁷ Algvariandis on selle episoodi kirjeldus pikem ning veelgi intensiivsem ja jõulisem, mida sobiks iseloomustama järgmine lõik: “Ta oli vaba, tulemüür läks temast üle ja siis oli vaikus nagu orkaani südames. Ta polnud enam ükski, nüüd oli teda palju, nüüd oli neid palju, nad hoidsid üksteisel kätest kinni, neid oli üha rohkem, /.../ keset tulesõõri, seespool piiri igaveseks” (Unt 2009b: 321).

Isa ei pääsenud oma lootusetust saatusest, mida ta arvas endale ette määratud olevat, ning romaanis leidis tema äng oma väljapääsu surmas, kuid paraku võttis ta sellest mängust endaga kaasa ka poja ja minia. Omamoodi sümboliseerib see nende omavahelist ületamatut lõhet ning moodne isavõitlus sai oma lõpu haigutava tühjuse veerel. See oli isa valik, mille kaudu “välja murda ängistavatest olukordadest. Tõde väärrib teatud hinda. Lahendus on alati puhastus” (Unt 1990d: 69)²⁸. Ning Isa sõitis sõna otseses mõttes oma tumedate varjudega ängi kuristikust alla ja mäng sai läbi. Mäng lõppes maa ja taeva vahel, piirialal ning kukkus siis merepõhja. Teose lõpu puhul on jällegi oluline autori kui *magister ludi* roll, sest lõpus avaldub selgesti Undi kui autori tahe – tema dikteerib, kuidas teos oma lõpu leiab: “Nii jõuavad suletud lood oma lõpuni ega aita miski, sest suletud lugudes leidub alati keegi, kes lõpus gaasipedaali põhja surub” (Unt 2009a: 274). Seega ei oma ka tähtsust, kas niisugune lõpplahendus on realistlikult veenev või mitte ning loo kulminatsioon ei tulene paratamatuse printsiibist, vaid Unt ise on saatuse rollis, tema juhib mängu ning tegelaste ainuvõimalik väljapääs on tragikoomilises surmas.

²⁸ Tsitaat pärineb küll teisest kontekstist, artiklist V. Raudnaski loo kohta “Enda poole. Kasvõi pooleks”, kuid on siinjuhul asjakohane, sest käsitleb armastuse ja inimsuhete teemasid. Artikkel ilmus 1973. aastal, samal ajal, kui Unt kirjutas “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” esimest varianti.

4. “Must mootorrattur” ja “Ratsa üle Bodeni järve”

4.1. Autoparoodia kui irooniline mängu vorm

Nagu juba eelmises peatükis mainitud, kirjutas Unt oma teoseid järjepidevalt ümber, aitas neid nii-öelda ajas järele, millest tuleb ka jätkuv kinnistemade liikumine ühest tekstist teise, mis lõpuks hakkavad üksteist peegeldama. Tiit Hennoste sõnul kuulub Unt “nende kirjanike hulka, kes läbi elu kirjutavad ühte maailma, kogu tema looming (kaasa arvatud *non-fiction*) ühendub üheks tekstiks” (Hennoste 1986: 6) ning nende koostoimel avanevad tema loomingus ka ängi ja mängu olulisus ning omavahelised keerulised suhted. 1970. aastatel liikus Unt selgepiirilisemalt omaenese stiilikontseptsiooni sõnastamiseni – autoparoodiani. Ta jõudis enda sõnul autoparoodiani “Via regia” kirjutamise ajal (teos ilmus 1975. aastal). Nagu juba mainitud, oli see periood Undi loomingus oluline muutuste aeg, mil toimus ka liikumine modernismist postmodernismi ehk ilmneb tema teoste piiripealsus – need kõiguvad modernismi ja postmodernismi piiril. “Via regiat” on seostatud Thomas Manni “Doktor Faustusega” (vt ka Jaanus 2011) ning seda tegi ka Unt ise. Mis peamine, ta ütleb, et nii nagu oli Manni jaoks Zeitblomi tegelaskuju autoparoodia, oli tema jaoks romaani üks peategelasi Heinrich Holla, ning ta on oma stiili defineerinud nii: “Parodeeri isennast ja saadki stiili” (Unt 1990c: 93). 1973. aastal väljendas Unt suhtumist autoparoodiasse ja leidis, et teda huvitab muuta oma teosed kaheplaaniliseks – esimesel astmel oleks tõsiseltvõetav, teisel just nimelt autoparoodia ehk mäng. Unt leidis selles võõritusefektis “küllalt palju uusi võimalusi” (Unt 1990e: 47). Mõni aeg hiljem, aastal 1978, on Unt oma stiili kohta öelnud ka järgmist: “Tahaksin rääkida-kirjutada vigurdamata. Sellest siis mu kalduvus kirjandust, literatuuri mõnitada: niiviisi püüan väljakujunenud tähenduses kirjanduslikkusest lahti tõukuda. Kuivõrd see kirjanduslikkus on minugi osa olnud, olen pidanud mõnitama ka iseend” (Unt 1990f: 155). Tasub märkimist, et ka see mõttekäik viitab paroodiale.

Autoparoodia on enese süsteemne jäljendamine ja intertekstuaalselt tähenduste paljususe loomine; kõikehõlmav, struktureeritud mäng iseenese (tekstide) suhtes. Kui aga vaadata Undi teoseid juba lähemalt, siis võib näha, et enesejäljendamine ei ole ainult ilukirjanduslik võtte, vaid eksistentsiaalsel tasandil seotud hoopis enesest eraldumise ja võõrandumise protsessidega ning niisugusest eneseväljendusest ei puudu vahenditena ka ironia ja satiir. Mitmel juhul on (enese)ironia kaitsemehhanism, sõnade mask. Ilmselt andis niisugune lähenemine võimaluse ka tegeleda vabamalt sotsiaalsete teemadega, mis toona õhus olid. Ehk oli see ka Undi enda ängi mänguline ületamine. Autoparoodiaga jätkas Unt autorina niinimetatud jumalikku (pime)mängu, liikudes ka illusiooni ja tõeluse piirimail, seda kõike aga juba süsteemsemalt ja teadlikumalt.

Paroodia ja ironia on mõisted, mis mõlemad kätkevad endas (esteetilist) mängu, mida Unt autorina enda ja lugejatega mängib. Paroodia on intertekstuaalsuse ironiline vorm, mis loob allusioone teistele autoritele, lugejatele ning nende “normidele”, ning ka teksti ja diskursuse ja selle sotsiaalse konteksti suhetele (Rose 1993: 82). Ühtlasi võib paroodia toimida ka kui eneserefleksiivne metafiktsioon, mida Unt paljuski rakendas. Ironiat võib kirjanduses näha kui märki teravmeelsusest ja paindlikkusest, esteetilisest väljendusest (Hutcheon 1995: 44). See on mänguline kommunikatsioonivahend, mis sisaldab endas vastuolusid, pinget ja topeltkodeeritust, seega funktsioneerib ironia samuti nagu mask, mille taha varjuda. Kui ironia puhul või selle tõlgendamisel kasutatakse sõnu nagu triviaalne või isegi kiusav, õrritav, siis ironiaga seotud afektiivne laetus kasvab (Hutcheon 1995: 49). Ironia on oma olemuselt performatiivne, aga see toimib ainult tõlgendaja, teksti ja autori vastastikmõjus diskursuse ning ajaloolise, kultuurilise ja ühiskondliku konteksti toel (*Ibid*: 123).

4.2. Mängud maskidega lühijutus “Must mootorrattur”

“Ratsa üle Bodeni järve” ja “Must mootorrattur” on kirjutatud 1974. aastal ning ilmusid 1976. aastal kogumikus “Must mootorrattur”. Mõlemad lühijutud on eksistentsiaalsed unenäomängud, mida kannavad (auto)paroodia ning ironia. Kumbki jutustus on ehitatud

üles kolmetasandiliselt: esimesel fiktsionaalse maailma tegelikkus ning teisel ja kolmandal kaks unenäomaailma, mis on kõik omavahel segunenud. Nagu lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”, kohtuvad ka nendes tekstides jällegi triviaalne, argine ja eksistentsiaalne (metafüüsiline).

“Must mootorrattur” on mõneleheküljeline lugu tegelaste Kongo ja ajakirjaniku väljasõidust N. väikelinna. Fiktsionaalse tegelikkuse tasandil mängib Kongo ajakirjanikuga saladuslikku pimemängu, mis avaldub unenäotasandil ehk loos on segunenud reaalne ja illusoorne. Oodates kohtumist ammuse tuttava preestriga mahajäetud lasketiirul, seisab ajakirjanik koos Kongoga “vanal tulejoonel” (Unt 1976a: 25). Kongo ütleb veel, et “mahajäetud lasketiirud on nagu millegi tummad ja sünged tunnistajad” (*Ibid*). Need on esimesed vihjed lühijutus lahti rulluvatele tumedatele saladustele ja mängudele. Loo tasandil vastab ajakirjanik aga hoopis irooniliselt, kuidas tema põlvkond on ajaloota ning nad hoopiski ei tunne seda ega mõista, “mida tummad tunnistajad räägivad, ei tea üldse midagi” (*Ibid*).

Ning ajakirjanik hakkab jutustama lugu enda unenäost, kus ta jalutab oma naisega suveõhtul paljajalu mööda külavaheteed ning äkki hüütakse naist: “Mu naine teeskleb, nagu poleks ta seda hüüet kuulnudki, ja mis jääb minulgi siis üle kui samuti teeselda. Nii me siis kõnnime edasi, kaks valelikku” (Unt 1976a: 25). Hüütakse teinegi kord ning naine läheb ja kaob võssa. Mees lubabki, veel kinnitades, et ei keela kunagi midagi, sest tema on humanistlike põhimõtetega²⁹, mis on selge irooniline viide mehe tegelikule võimetusele ja abitusele. Ta mõistab, et see, mis toimus, pole igapäevane iseenesestmõistetav juhtum ning läheb tuldud teed tagasi naist otsima. Teel sõidab talle vastu mustas nahktagis mootorrattur, mustade prillide ja kinnastega, “mees nagu õhtu ise” (*Ibid*: 26), kes loo fiktsionaalse maailma tasandil on Kongo ise – ajakirjaniku naise armuke, mis ilmneb ajakirjanikule tema teises unenäos. Kongo arvab, et ajakirjanik ei tea, et temaga mängitakse ning lugejale jäetakse see lõpuni selgusetuks, kuid vihjamisi võib mõista, et ajakirjanik tegelikult teab küll ja väga palju. Unenäos mõtleb ajakirjanik veel: “Kuidas teatan ma sellest oma

²⁹ Lubamise peale hakkab naine kõhklema, vaadates mehele otsa justkui oleks tema milleski süüdi või naine tunneks end süüdlasena (Unt 1976a: 25). Sarnane motiiv on ka “Tühirannas”, kus minategelane, tema abikaasa ning naise armuke Eduard mängivad äraspidist suve armastusemängu ning pärast minategelase olukorraga leppimist hakkab naine tehtud valikutest kõhklema. Saades teada, et ka tema abikaasal on armuke, otsustab naine lõpuks oma abikaasa kasuks.

vanematele? /.../ Ei, ma pean kirja kirjutama, kuid ikkagi on kõiki asjaolusid vastik kirjeldada, eriti seda loojanguvalgust, seda detailselt haiglast atmosfääri – mu vanemad ei usuks mind, arvaksid, et olen purjus” (Unt 1976a: 26). Niisiis on unenäoteadvuse tasandil ajakirjanik kõigest teadlik, iseasi on see, kas ka fiktsionaalse maailma tegelikkuses. Vihjamisi võib arvata, et ka tema mängib – teadmatut. Unenäos tuleb naine üle liivamägede longates tagasi, “silmad säravad, juustel on ristikehaõitest pärg, kleit takjaid täis ja huuled verised. /.../ Ta suunurgast voolab peenike verenire ja ta ei ava silmi” (*Ibid*: 27). Võib arvata, et verise suuga vihjab Unt siin Ageri tähelepanekutele Piiblist, kus abielurikkujast naisele viidatakse kui verekaanile³⁰, kes justkui imeb süüdimatult reedetuid verest tühjaks.

Niisiis seisame jällegi silmitsi Undile omase armukolmnurga motiiviga, armastuses läbikukkunud subjektidega, kuid nagu ka eelmises peatükis mainitud, ei ole armastamine siinjuhul eesmärk iseeneses, vaid selle kaudu otsitakse oma eksistentsile põhjendust, kõrgemat kosmilist või metafüüsilist mõõdet. Kuid nagu loo tasandil ilmneb, on jällegi armastuse puhul tegemist impulsiga mängule, mida kannavad hirm ja ärevus. Unenäos ütleb ajakirjanik oma naisele veel “kramplikult värisevail huulil: mina olen sind armastanud rohkem, kui sina, kallid, suutsid seda uskuda” (Unt 1976a: 27)³¹. Siin on allusioon ka Anton Hansen Tammsaare “Tõe ja õiguse” 4. köitele, mille lõpus ütleb Indrek samuti “kramplikult värisevail huulil” (Tammsaare 1983: 389) õnnetult hukkunud Karinile, et naine armastas teda rohkem, kui Indrek suutis seda uskuda. Ja Karini huuled on verised. Tasub märkida, et ka “Mustas mootorratturis” on naise nimeks Karin. Unt on siinjuhul pööranud Tammsaare armastuse parafrasi ümber – Tammsaarel räägib mees naise armastusest mehe vastu, Unt kasutab Tammsaare lauset aga rääkides mehe armastusest naise vastu ning ajakirjanik lausub need sõnad oma naisele pigem meeletult süüdistava alatooniga. Armastusega mängitakse Undi tekstides piirialadel, kus ka tegelased

³⁰ Piiblis seisavad need read nii: “Niisugune on abielurikkuja naise tee: ta sööb ja pühib suu puhtaks ning ütleb: “Ma pole kurja teinud!”” (ÕP 30: 20).

³¹ Ka “Tühirannast” käib läbi sama lause ning Unt on koondanud sellesse episoodi hulga “Tühirannas” toimunud sündmustega, kleepides need omavahel kokku. Nii näiteks tuli ka “Tühirannas” naine põdsast paljajalu üle liiva ning mees ja naine sõitsid hiljem koos juhusliku auto tagakastis (vt ka Unt 2009d). Niisiis tundub, justkui “Musta mootorratturi” puhul oleks tegemist “Tühiranna” mikroskoopilise suurendusega, kust on kaotatud kõik üleliigne. See on Undi autoparoodia.

on viidud piiri peale või isegi üle piiri, kust ei puudu eksistentsiaalne ängistus kui pinge, hirm iseenese ees, mille ületamiseks ehk ongi võimalik ainult mängida, et oma olemise tuumani või individuatsioonini jõuda. Unt on öelnud, et ta ei tea, mis on armastus jumala, naise või inimese vastu, kuid tema soov on armastuse uurimises “kohati muutuda päris imelikuks, mõnikord isegi blasfeemiliseks, /.../ kavatsen matkata piiride peal, kui palju inimene üldse tohib flirtida surma, armastuse, jumala, naise, /.../ ükskõik millega” (Unt 2004c: 227). Siin on muidugi mängus teine kontekst – Unt räägib seda lavastajana juba aastaid hiljem (nimelt 1995. aastal), kuid on iseloomulik, et ta teeb seda just „Tõe ja õiguse” lavastamise puhul. Niisiis omamoodi võiks see mõte laieneda tema armastusekontseptsioonile tagantjärele.

“Musta mootorratturi” lugu viib tagasi fiktsionaalse argimaailma, mil ajakirjanik jääb uuesti magama ning Kongo jälgib oma tuttavat. Ta uurib mehe magavat, lapsikut nägu ja juurdleb, mida teine parasjagu unes võib näha. Sel hetkel toimub uus ajatasandite nihetus: “Kas nägi ajakirjanik teda jälle unes? /.../ Kas keelas ta Karinil minna? /.../ Kas nägi ta oma rüvetatud naist³²? Või nägi ta hoopis seda, kuidas Kongo tõuseb oma asemelt, hiilib tasakesti toast välja, läheb õue, võpatab külmast ja hakkab minema mööda külavaheteed. Mõnesaja meetri järel pöörab ta metsa, leiab vana lasketiiru tagant põõsasse peidetud külgorviga mootorratta, otsib mustad kindad ja nahkkuue, käivitab mootori ja kaob linna suunas. Sel hetkel avas ajakirjanik silmad ja vaatas pärani pilgul Kongole otsa. Nägigi seda und, mõtles Kongo, mis tal muud näha ongi” (Unt 1976a: 27–28). Me ei tea, kas ajakirjanik seda und ka päriselt näeb, aga on selge, kes kellega millist iroonilist pimemängu mängib – s.o Kongo ajakirjanikuga. Ühtlasi on see ka väga teadlik performatiivne akt, Kongo maskeraad, millest nähtub ka tema naeruväärstav hoiak

³² Rüvetatud naisele on viidatud ka “Tühirannas” (vt ka Unt 2009d: 18). See on allusioon Joosepi ja Pootifari naise loole Esimesest Moosese raamatust, mille keskmeks on saatanlik naine, kes provotseerib ja keelatab enda juurde õiglast meest Joosepit, kuigi see on mehele selgelt keelatud. Naine tekitab kurja õiglasele mehele. Saatuse iroonia peitub aga selles, et valelik naine, kes päriselt ei olnud ära naerdud ega rüvetatud, häbistas end ise ja õiglus hoidis ikkagi Joosepi poole. Tundub aga, et sõnal “õiglus” on hoopiski teine tähendus ja Unt on mänginud sellega, kas õiglus on üleüldse võimalik – näib, et see on hoopis absurd, paradoks, mis ängistab. Ene-seiroomilise sõnademaskiga toimub ängi mänguline omaksvõtt ja võib-olla nii isegi selle ületamine. “Mustas mootorratturis” näitab niisugune lühike tsitaat rüvetatud naisele Undi autoparoodiat, mängulist lähenemist ilukirjanduslikkusest eemaldumiseks. Küsimus on selles, kas lugeja haarab juhtniidist kinni või mitte.

ajakirjaniku suhtes – Kongo löbustab ennast teadvuse mänguga, mida ta ajakirjanikuga mängib.

Niisuguse maskeraadi iseloomustamiseks on “Musta mootorratturi” lõpus jutustaja vihjamisi, nii muuseas toonud mängu Erving Goffmani teose “The Presentation of Self in Everyday Life”. Jutustuses heidab Kongo voodisse ning võttis portfelist nimetatud raamatu (Unt 1976a: 28). See pole aga üldse juhuslik, vaid Undi teadlik võtte, tema mäng lugejaga, ning nimetatud vihje heidab hoopis selgema varjundi kogu loole. Goffmani teose põhiliseks lähtekohaks on väide, et kui inimene teiste ette ilmub, siis tal on mitmesuguseid motiive, et kontrollida muljet, mida ta endast jätab või tahab jätta. Goffman käsitleb olukordi ja võtteid igapäevaelust, mida inimesed rakendavad, et manada endast teiste silme ette teatud (soovitud) pilt – see on *modus vivendi*. Ta keskendub vahetule interaktsioonile – vastastikmõjule, mis inimeste vahel tekib, ning performatiivsusele – ühe osaleja mingile kindlale toimingule või laiemalt igasugusele tegevusele, mis võib mõjutada teisi (Goffman 1959: 16). Kui esineja ei usu enese maskeraadi, siis ei jäta ta endast ka “siirast” muljet ja publik hakkab tema initsiatiivides kahtlema (*Ibid*: 18). On teada-tuntud, aga siinkohal oluline märkida, et sõna persoon (isik), pärineb sõnast *persona* – mask. Niisiis kõik igal pool ja igas olukorras mängivad teatud rolli, olgu siis alateadlikult või mitte, ning tihtipeale võib olla nii, et maskid, mille ollakse omaks võtnud, tunduvad kõige tõelisemad ja ehedamad, sest need moodustavad selle “ise”, kes päriselt ka olla tahetakse. Küll aga on see pelgalt pettekujutelm, illusioon. Niisiis on kasutatud maskeraadi motiiv ka viide Jungi arhetüüpide teooriale, mis lõpuks jõuab ringiga tagasi ideeni, et mänguga on võimalik rebida endalt maskid ning jõuda tõelise iseolemiseni. Siinjuhul aga ei rebinud Kongo endalt maske lõplikult, vähemalt mitte tõeliselt. Mänguga näitas ta viivuks enda maskideta nägu, kuid see oli kõigest näivus, eksistentsiaalne *make-believe*, sest lõpuks on tema nägu ja mask üks ja seesama: “Kongo töötas teenindussfääris. Ta oli oma loomult lahke ja heasüdamlik inimene. Kuid see, kellest kord on saanud must mootorrattur, ei leia enam tagasiteed” (Unt 1976a: 28). Teisisõnu, tema maskidega mäng on reaalsus, mis võib olla ka saatanlik – tema mask on must mootorrattur, mis on ka tema nägu. Nii saab vahest mõelda, et kes kord juba sellist mängu on alustanud, sellel ei ole enam võimalust tagasi pöörduda.

Ülalnimetatud undilik “kirjanduse mõnitamine” ehk ilukirjanduslikkusest eemaldumine avaldub käesolevas peatükis vaatluse all olevates lühijuttudes eksplitsiitselt keeles, mida osalt nõuab ka tekstide lühidus. See tähendab, et Undi stiilist peegeldub tema “kirk absoluutselt konkreetse ja täpse järele” (Jaanus 1990: 56), kuna ei domineeri enam subjektiivsus ning rohke allusiivsus, vaid Unt kasutab pigem iroonilisi tsitaate, mis tähendab, et keel on tema mänguvahend – kirjanduslikkusest eemaldumine väljendub keeles. Seejuures on Unt aga nõudlik autor – *magister ludi*, kes ootab ka oma lugejatelt kaasamängimist: oskust tunda kirjandust, mütoloogiat, ajalugu, et märgata vihjeid ja tsitaate, millega käivituks vabamäng, näiline võimalikkuste labürint. Samal ajal on Unt aga kasutanud ka intertekstuaalsust kui mänguvahendit laenates autoritelt otse, mida võib osalt näha ka iroonilise paroodiana. Näiteks algab “Must mootorrattur” tsitaadiga Albert Camus’ Alžeeria-esseest, kus ta kirjeldab linnu, “millel puudub minevik, rääkimata siis veel mälestustest või traditsioonidest või kuulsusest: “Kurbus on neis linnades vali ja külm, aga mitte melanhoolne,” kirjutab Camus. Küllap võis nii öelda ka N. väikelinna kohta” (Unt 1976a: 24). Niisiis ei pea siinjuhul lugeja tsitaati märkama. Ilma liigse deskriptiivsusega antakse tsitaadi kaudu edasi jutustuse teatav ängistav õhustik.

Märkimisväärne on “Musta mootorratturi” puhul ka otsene tsitaat Heideggeri fenomenikontseptsioonist “Olemises ja ajas”, käsitleb iseduse ja näivuse küsimust, mis resoneerib loo reaalsuse ja illusiooni vahekordadega: “Kongo mainis, et Heideggeri arvates tuleb kreeka terminit ‘fenomen’ tõlkida saksa keelde kas “*sichzeigende*”, “*offenbare*”, aga kõige täpsemalt “*das Sich-an-ihm-selbst-zeigende*” (ennast-iseendas-leidev)” (Unt 1976a: 27, vt ka Heidegger 1962). Seda lõiku võiks tõlgendada kui iroonilist hoiakut Kongo suhtes, sest mehe arusaam isedusest kui sellisest on vastupidine – arvatav ennast-iseendas-leidev subjekt on pelgalt näivus, illusioon, sest ta peidab ennast *Persona*’de taha ning ise ka siiralt usub seda mängu. Näivus on tema tõelus, reaalsuste reaalsus. Seda iseloomustab ka preestri hoiak, mille kohaselt võib olla ka nii, “et ta leiab ennast nii, et ta ei olegi iseendas. See oleks [Heideggeri kohaselt – E.P.] *Scheinen*” (Unt 1976a: 27). See tähendab, et fenomen võib ennast näidata millenagi, mida ta ei ole – see on illusioon. Niisiis ei toimu teadvuse mängud “Mustas mootorratturis” mitte ainult jutustuse vormitasandil, kus on segunenud tõeluse ja unenäo või illusiooni tasandid, vaid need nähtuvad ka tegelaste endi subjektiivses sisemaailmas. Kui ajakirjanik unest ärkab, võtab Kongo tema käest ja

hüpnootiliselt rahustades lausub mehele, kuidas Kongo ja Karini vahel ei olnudki justkui mitte midagi, vaid Kongo sõnul oli kõik kokku vaid tühine paratamatuse tahe: “Ta on jälle su naine. /.../ Te õpite taas teineteist tundma, te leiata teineteist taas uutena, uutena iseendas, *sich-an-ihm-selbst-zeigende*” (Unt 1976a: 28), millest kumab läbi selge ironia, sest olenemata sellest, mis tuleb, jääb Kongo mustaks demonlikuks mootorratturiks, maskidega mänguriks ning ajakirjaniku šanss oma naist uueks iseendaks leida on olematu.

4.2. Eksistentsiaalsed unenäomängud jutustuses “Ratsa üle Bodeni järve”

Reaalse ja illusoorse vahekorrad avalduvad veelgi komplekssemalt lühiloos “Ratsa üle Bodeni järve”. See on jutustus, kus minategelane on ängistavas vahepealsuse seisundis – keset kuuma suve üksi suurlinnas, ooteseisundis (et tema naine tuleks tagasi Poola reisilt, suvi lõppeks ja ta saaks naasta oma normaalsusse) ning selle ületamiseks hakkab mees mängima: “Mina mängisin juba mitmendat aastat suvemängu. Varem oli mul olnud suvelõpumäng. See tähendas nukrat muusikat, õist jahedust. Aga suvemäng oli midagi hoopis hullemat. See tähendas vastutustundetust, higi, õhupuudust ja igasuguse lootuse kadumist” (Unt 1976b: 29). Tema olemist kannab läbiv apokalüptiline tühjusetunne koos pelgusega kogu ümbritseva suhtes ning hirm kõige labasemagi juhuse ees, samal ajal saatmas teda painav eelaimus, justkui kõik teavad tema “hingelist seisundit” (*Ibid*), mis lõpuks viib ta piirisituatsiooni. Juba siin ilmneb märgatav sarnasus “Tühirannaga”, avaldub jällegi Undi autoparoodia, sest ka vaadeldavas lühijutustus on Unt kasutanud sarnaseid motiive, vihjeid ja arhetüüpilisi sümboleid nagu “Tühirannaski”, millest üks eksplitsiitsemaid on õhk (ja selle muutused). Aistilisel maailmal on Undi jaoks kõrgendatud tähendus, sest see kannab edasi emotsioone ning pinget, mida vajadusel suurendada või mahendada, seda nii fiktsionaalse ilma kui subjekti tasandil. Eelkõige on nendeks aistilise maailma elementideks loodusnähtused (näiteks tuul, torm, vihm, udu jm), aga ka valgus ja varjud või lõhnad, isegi hääled jmt (Runnel 1980:117). Näiteks “Mustas mootorratturis”, pärast seda, kui ajakirjanik oli otsustanud unenäos naisele võssa järele joosta, on olustikku kirjeldatud järgmiselt: “Üha hämardub, on tõusnud tuul, maastik

sisendab elementaarset ärevust, tõuseb tolmu ja keerleb lehti” (Unt 1976a: 26). Niisuguste (enamasti painavate, halvaendeliste) loodusnähtuste kirjeldamisega loob Unt tekstides õhustiku, mis kannab edasi emotsioone ning pinget, millega tegelaste siseilma läbi mängida.

“Ratsa üle Bodeni järves” kohtume jällegi Undile omase eksistentsiaalselt võõrandunud, võimetus- ja abitusseisundis subjektiga, kes ei leia enam toidul maitset (nagu “Tühirannagi” minategelane), kõik on võõras ja vastik ning väljapääsmatu: “Läksin tupp, haistsin võõraid lõhnu, kõdunemise hõngu, ehkki aknad olid lahti. Sõin isutult. /.../ Miski ei meeldinud mulle /.../, kõik tundus edev, tühine ja lame” (Unt 1976b: 30–31). Ning siit liigub lugu edasi unenäotasele, kui minategelane uinub ebameeldivasse unne, hommikul ärghates on aga naine tema kõrval kodus tagasi. Sel hetkel mees mõistab, et naise reis Poola oli olnud tema halb unenägu: “Puhkesin nutma, kaelustasin oma naist ja olin õnnelik, et õudne suveuni möödab on, /.../ aga kas sa tahad kuulda, kui hirmsat und ma nägin?” (*Ibid*). Ta jutustab naisele kõigest ning selgub, et see unenägu polnudki olnud unenägu, vaid juhtunud päriselt. Kuid ka sellest unest ärkab ta uuesti üles, kui on jälle hommik ja ta on maailmas üksi ning mees kardab ärgata veel kolmandatki korda: “Ma olin terves linnajaos jälle üksi. Ma olin nüüd nagu mõni jumal või päevavalvur” (*Ibid*: 32). Niisiis on minategelane justkui lõksus ringiratast käivas unenäomaailmas, mis süvendab hirmu ja eksistentsiaalset pidetustunnet veelgi. Küll aga on ängistavat õhustikku mahendatud irooniaga: kommentaaridega hirmule ärgata kolmandat või neljandat korda, mis oleks justkui kaasaja inimeste kätteõpitud komme – tõeline tolle sajandi unenägu (*Ibid*: 37). Selles kontekstis vihjab Unt ka maailmakirjandusest tuntud autoritele, kes on samuti kasutanud motiivina unenägu, mida on ajalooliselt korduvalt läbi kirjutatud. Siinjuhul osutab Unt Strindbergi unenäomängule, Grillparzeri ideele unenäost kui elust ning Calderoni nägemusele elust kui unenäost (*Ibid*). Seega kohtame taas Undi intertekstuaalset mängu, millega ta vihjab olukordade triviaalsusele, ehk naeruväärsuseleegi.

Nagu juba mainitud, rõhuvad minategelast pidevad pained, värinad ja surmahirm. Need märksõnad kannavad Undi loomingus üleüldiselt ning ka “Ratsa üle Bodeni järves” olulist

eksistentsiaalset ja metafüüsilist tähendust, mis on seotud ängiga³³. Undi tegelased ei tunnista oma olekut selle poole, mis võimaldaks enda olemise sügavat äratundmist. Seda mõtet saab edasi arenda Derrida nägemusega surmast. Derrida ütleb, et surm, selle teadvustamine ja selle teadmise eest hooli kandmine konstitueerivad suhte enesesse: “Ei ole olemas esmalt *psyche*’t, mis hakkab oma surmast hoolima ja selle üle valvet pidama, vaid hing eristab ja eraldab ennast ning koondub endasse vaid surmahooles” (Derrida 2011: 27–28). Surm on osa eksistentsist, kuid nagu romaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”, ei tunnista ka käesolevas lühijutus minategelane oma olekut selle poole, mis võimaldaks enda olemise sügavat äratundmist. Ning jällegi painab Undi tegelast mõte, justkui oleks talle midagi halba ette määratud: “Oli surma tund. Oli suvi, oli keskpäev /.../, tollal ütles mingi ebamäärane eelaimus mulle, et saatusel on minu jaoks varuks veel uusi ja süngemaid üllatusi” (Unt 1976b: 30–31). Pärast seda läbib tema maailma tugev äikeseeelne tuulehoog, aistiline pinget lisav element, mis toob minategelasele küll hetkelist kergendust, kuid veel enne kui algab mäng enese kui teisega, leiab mees end olukorrast, kus ängistusest arvatavat vabanemistunnet toonud tuulehoog on purustanud tema korteriakna: “Minu toa aken oli mõrasid täis. Pilt lõhnas mõrva või õnnetuse järele. Sammu kiirendades tuli mulle miskipärast meelde, et mu naine on Oświęcimis, endises Auschwitz-Birkenau surmalaagris. Mulle tuli meelde inimkondikillukestest üleküllastunud muld, mida olin sõrmitsenud kuskil Birkenau taganurgas. Kõik, mis maailmas halba, tuli mulle meelde. Kõik, mis mind oli ängistanud, oli jälle minuga” (*Ibid*: 33). Hirm on selge ja painav, kuid juhtunu triviaalsust arvesse võttes mitte liialt tõsiselt võetav.

Kirjeldatud episoodi ja kaasnenud tundmust sobib iseloomustama Derrida mõte: “Meil on hirm hirmu ees, me oleme ängistunud ängist – ja me väriseme” (Derrida 2011: 79). Siinjuhul aga ei tähenda värisemine puhtfüüsilist vappumist, vaid võib olla seotud ükskõik missuguste sisemiste võngetega. See tähendab, et värisemine ei ole mitte hirmu sümptom, vaid eelneb tundmusele, kutsub selle esile ja on laetud teadmatusest. Me ei tea, kust ja miks ootamatus tuli ja kas see ka jätkub, kordub või algab uuesti. Seega värisetakse, sest

³³ Ka “Tühirannas” painab minategelast pidev surmahirm, mis on seotud tema võimetusega ning eksistentsi kustumisega. Näiteks iseloomustab seda järgmine lõik: „Ma kardan surma. Ma loen juba praegu aastaid, mis mul elada on jäänud. /.../ Miks? Loomulikult niisama“. Ning teisel hetkel kõlab rõhutatud pilkega: „Ma ei karda surma. Mulle on see ükskõik. Ma püüan kasutada mulle antud aastaid nii hästi kui võimalik“ (Unt 2009d: 24–25). Sellest nähtub ka irooniline hoiak ambivalentse ja pidetuseta subjekti suhtes.

tekib hirm selle ees, mida ei osata ette näha. Ühelt poolt me väriseme saatuse ees, kes justkui otsustaks meie eest, kuigi meil endil lasub vastutus, sest oleme vabad otsustama ning oma valikutega loome ja kanname enda elu ning surma (Derrida 2011: 82). Tõenäoliselt mängib Unt ideega, et kõrgemat ettemääratust kui sellist ei ole olemas, vaid on ainult üksikisiku enda saatus, mida ise endale luuakse, ning tekkinud võimaluste paljusus põhjustab kartust ja ka usaldamatust iseenda ees, nagu kohtasime ka lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole siis elame praegugi”, samuti Mrożeki “Tangos”.

Oleks lihtne jätkata tõdemusega, et pärast minategelase ülalkirjeldatud hirmu teistkordset vaibumist saabub kergendus: ta ületab värina ning astub muretult maailmale vastu lemmiklugude “I ME MINE ja LET IT BE”³⁴ saatel, mis tõid mehele kergendustunnet ja optimismi, sest kaua üks inimene suudab viibida niisuguses kunstlikus surmas, riietudes enda parimasse ülikonda, parima lipsuga, sest paradoksaalsel kombel peab inimeses kõik ilus olema, kirjeldades enda mõtteid nii: “Mees peab ikka olema tegevuses, täis plaane ja tarmukust” (Unt 1976b: 34). Samuti ütleb ta, kuidas õige mees ei kurda, vaid muigab ning mis peamine – ei tunne ka hirmu ja tõsta olematuid probleeme: “Mees on mees” (*Ibid*: 34). Jällegi pilkav kommentaar, iroonia stereotüüpide suhtes, millesse minategelane tegelikult ei usu. Ta läheb välja, astub kohvikusse ja kohtab seal oma vana tuttavat, kellega koos õhtu veeta, mis näib justkui selge ja läbipaistev narratiiv. Küll aga, nagu hiljem selgub ei ületanud minategelane enda hirmu. Iroonilisel kombel ta ei saanud sellest vabaks, vaid suveüksindus jätkub. Ning hetkest, kui ta siseneb kohvikusse, algab mäng võõraga, enese kui teisega: “Nurgalauas istuv mees tervitas mind. Ma tundsin ta kohe ära. /.../ Muidugi, me polnud ei tea kui lähedased tuttavad, aga küllap oli temagi hinges mingi salajane suvepiin” (*Ibid*: 35). Tegelikult ei tunne minategelane seda meest, kuigi nii arvab. Ka lugeja saab teada alles hiljem, et mees on võõras. Niisiis tuleb jällegi kõne alla Undi kui mängujuhi roll. Ta on üles ehitanud loo nii, et tekst mängib nii tegelaste kui lugejaga.

Mehed jutustavad oma elust, tavalistest olukordadest, võimalikest ühistest tuttavatest. Minategelase näiliselt vana tuttav räägib oma naisest, keda minategelane ei olnud kunagi kohanud, aga hetkekski ei teki kahtlust, justkui võiks midagi valesti olla. Segunenud on reaalsus ja illusioon ning küsitavaks muutub tõde kui selline, kuid ilmselt on neil “mõlemal

³⁴ Tegemist on The Beatles'i lugudega 1970. aasta albumilt “Let It Be”. Ka siin on Unt kasutanud vihjamisi muusikat, millega anda edasi loo emotsioone.

mingi hirm üksi jääda, suve omaette taluda” (Unt 1976b: 38), seega ängistuse ja piirisituatsiooni ületamiseks mängib kumbki teineteisega. Kas näivus sai siinjuhul tõeluseks või jätkus näiline tegelikkus, unenägemine? Nietzsche on öelnud, et unenäomaailm on näiline, ka tegelik on näiline ja selle all paikneb hoopis teistsugune tegelikkus. Unenäos kogeb inimene kogu “jumalikku komöödiat koos põrguga”, mille ta läbi elab ja kannatab (Nietzsche 2009: 24–25). Unenägu on see, mille kaudu avaldub inimesele tema tõeline seisund. Niisiis ühendab unenägu nii tegelikkust kui näivust. Ning see on mõlema vaadeldava lühiloo, nii “Musta mootorratturi” kui “Ratsa üle Bodeni järve” puhul märkimisväärne printsiip. Viimase loo minategelane ja võõras on teineteise äraspidised kujud, nad on Teine või teisesus, mis lihtsustatult tähendab, et iseendast on võimalik teadlikuks saada vaid läbi teise, mis on meie eneseteadvuse üks pool (vt ka Sartre 2007: 50). See on mäng “isega” ja Undi mäng subjektsusega, mida ta teosest teosesse ka rakendas³⁵, niisiis toimub ka siin Undi enese süsteemne jäljendamine. Maire Jaanuse sõnul on Undi tegelaste puhul iseloomulik, kuidas igäüks on teine ja teise funktsioon (Jaanus 2011: 236), mis tähendab, et tema karakterid on ambivalentesed kujud, kelles avaldub ka jungilik Vari ehk inimese tume või varjatud pool. Toimub katsetamine erinevate “minadega” ning kombatakse piire, mängitakse erinevate identiteetidega ja ka teistega. Teisisõnu leiab aset *rendez-vous* iseendaga, mis võib viia inimese piirisituatsiooni. Nii ka “Ratsa üle Bodeni järve” loos. Minategelane ja tema tuttav mängivad suvemängu seni, kuni mees küsib, kuidas elab minategelase vend. Loos tekib võõrandumismoment, puánt ning sellel hetkel teab lugeja ja ka minategelane, et mees, kes tema vastas istub, ning kellega nad õhtu jooksul vaevalt pilkegi vahetavad, on võõras, tundmatu: “Kõige tähtsam oli, et ma ei tundnud minu vastas istuvat meest. /.../ Kas ma pidasin teda oma esimese pruudi klaveriõpetajaks? Või arvasin, et oleme kohtunud kunstiklubis? /.../ Ta ootas mu vastust, tõstis pilgu, vaatas mulle otsa ja luges mu mõtteid. /.../ Nüüd me teadsime mõlemad, kes me tegelikult olime. Me tundsim teineteist ära” (Unt 1976b: 41). Niisamuti tunnevad nad ära teineteist iseendas ja saavad aru, et on võõrad ka iseendale, mis süvendab ängistust ja hirmu veelgi. Ning sellega koos tekkiva hirmuhoo tõttu kaotab mäng ka oma

35

Näiteks ka “Via regias” on peategelased Heinrich Holla ja Illimar Koonen teineteise ambivalentesed äraspidisused, funktsioonid, kes vastastikku siiski haakuvad, kuigi nad on tulvil nii sisemisi kui omavahelisi vastandusi. Nad on omavahel tugevas sümbioosis, seda aga ise tajumata. Sidet nende vahel näeb ainult lugeja (vt ka Puudersell 2017).

vabaduse, sest olukord toob kaasa surutud oleku mõlema tegelase jaoks, mis lämmatab mängu.

Niisiis saab mäng läbi, kui minategelane teatab jõhkralt, et nad pole mitte kunagi varem kohtunud ning paneb tule põlema (Unt 1976b: 43). Siseneb argine maailm ning metafüüsiline unenäoilum lõppeb. Võõras saab ehmatusest südamerabanduse ja sureb teel haiglasse. See olukord on ka võtmeepisood mõtestamiseks, miks on loo pealkiri just “Ratsa üle Bodeni järve”. Unt kasutab üht vana saksa legendi – see on tuntud motiiv, mis on käibel olnud nii kunstis kui kirjanduses. Legendi kohaselt ratsutab üks kuller eriti kiiresti tähtsa teatega läbi talvise öö. Jõudes varahommikul kohale, teatatakse talle, et ta ületas kihutades suure järve, mida kattis vaid imeõhuke jää. Kuller ei teadnud seda, sest lume alt jääd ei paistnud ning ainult kiirus päästis ta. “Kui kullerile seda öeldi, haaras ta südamest ja kukkus surnult maha” (*Ibid*: 44)³⁶. Ohu tagantjärele mõistmine tekitab nihestuse – esmalt šoki, sellesama ülalmainitud värina, hirmu hirmu ees ning siis tunde, justkui tahaks minevikuolukorda ära hoida – möödapääsmatu paradoks. Niisiis siinjuhul ei päästnud mängimine ängistusest, see on kõigest illusioon, mis lõppeb naeruväärselt absurdis. Ning hiljem, kui minategelane üritab olukorda selgitada, ei usu teda keegi, mehe juttu peetakse vaid “küüniliseks unenäoks, vastutustundetuks naljaks, kohatuks sekkumiseks teise inimese saatusesse” (*Ibid*). Selgub, et Undi (lõpp)mängud on tragikoomilised ning üldiselt lõppevad need absurdis. Kuid need on alati seotud olemiseküsimumuse ja elu illusoorisusega ehk omandavad ka teatava kosmilise mõõtme – olemine kui jumalik mäng. Unt on see, kes on mängu ette otsustanud. Madis Kõivu sõnul “oleme tema märklaud, legendikul, mille tähendust me veel ei tea” (Kõiv 2004: 86).

³⁶
1826. aastast.

Tegemist on Gustav Schwabi ballaadiga “Der Reiter über den Bodensee”

Kokkuvõte

Käesoleva magistritöö eesmärk oli analüüsida, mida tähendab sõnakujund “m-äng” Mati Undi 1970. aastate algupoole loomingus. See on väljend, millega on võimalik mõtestada Undi tolle aja tekste, kuna nimetatud aega võib näha kui Undi üleminekuperioodi. Autorina liikus ta modernismist postmodernismi, seega tema teosed jäävad nii-öelda piiri peale, neis on segunenud modernistlikud ja postmodernistlikud jooned, ka äng ja mäng. Unt katsetas erinevate kirjandusvõtetega ning hakkas 1970. aastatel osasid oma teoseid ümber kirjutama. See on oluline mängu element, mis avaldus ka siinses töös vaadeldavates tekstides. Teosest teosesse liiguvad Undile olulised motiivid ja stiilivõtted, mida ta üha uuesti ümber kirjutas ja taas lõi ning nii peegeldavad tema tekstid üksteist.

Kuna Unt kuulus 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses noore uue põlvkonna kirjanikuna nii proosa- kui teatriuundajate seltskonda, oli tarvis esimese peatüki “1960. ja 1970. aastate sotsiaalkultuuriline situatsioon Eestis ja Ida-Euroopas” esimeses alaosas “Kultuurisituatsiooni üldjooni” kirjeldada tema teostes avalduva ängi ja mängu suhte tausta loomiseks laiemat kultuurikonteksti, sest Undi tegevust hakkasid mõjutama uued ideed, mis tulid nii Läänest kui Ida-Euroopast, eelkõige Tšehhist ja Poolast. 1960. aastad olid ühiskondlikult ja kultuuriliselt murrangulised nii Ida-Euroopas kui Eestis. See oli aeg, mil ühiskondlikus elus olid aktuaalsed põlvkondadevahelised lõhed – ühtlasi oli see ka teema, mis avaldus nii Poola, Tšehhi kui Eesti kirjanike teostes, sealhulgas Undi loomingus. Siin töös vaadeldavates teostes oli põlvkondadevaheline konflikt aktuaalne töö kolmandas peatükis analüüsitavas Undi lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”, mida kõrvutasin Poola autori Sławomir Mrożeki draamateosega “Tango”. Mõlemad teosed kujutasid endast saatuslikku perekonnatragöödiat, mis lõpeb absurdis.

1960. aastatel hakkasid progressimeelsed noored üha enam osutama vastupanu valitsevale sotsialistlikule korrale. Loominguliselt tekkis rohkem vabadust, katsetati paljuski uute Lääne ideedega, millest sai mõjutusi noortekultuur, toimus kultuuripraktikate omavaheline segunemine, samuti oli võimalik avaldada oluliste Lääne autorite tõlketeoseid ning need protsessid hakkasid mõjutama ka Unti. Lääne ideede raamistikku kuulusid ka ängi ja

mängu mõisted, mis üldiselt tulid Eestisse nii otse kui ka Ida-Euroopa kaudu. Niisiis toimus Eestis teatav ühildumine nii Lääne kui Ida-Euroopa kultuuriarengutega, kuid poliitilise infosulu tõttu jõudsid uued ideed Eestisse ikkagi teatava hilinemisega kümnendi lõpu poole. Nii näiteks jõudis eksistentsialism Eestisse alles 1960. aastate teisel poolel ning eksistentsialismist kujunes oluline filosoofiline ja kultuuriline nähtus. Seda käsitlesin esimese peatüki teises alaosas “Eksistentsialism Eestis ja nõukogude absurd”. Paralleelselt eksistentsialismiga ilmusid Eestisse ka absurditeatri ideed, mis mõjutasid Eesti teatriuudendust, kusjuures Unt oli selle uuenduse ideoloog. 1960. aastate lõpus oli Undi huviorbiidis paljuski Poola ning teda mõjutasid mitmed Poola autorid, peamiselt Sławomir Mrożek, kes oli üks olulisemaid absurdidraama esindajaid Ida-Euroopas. Kui Lääne absurditunnetus keskendus rohkem inimese olemiseküsimustele, siis Ida-Euroopas olid need segunenud sotsiaalsetest dilemmadest ja ideoloogilisest surutisest tuleneva ängistuse ja suletuse tundega ning see idee resoneerib ka 1968. aasta poliitiliste sündmustest tulenenud tundmustega. Tugevnes nõukogude kord ning oodatud vabanemist ei toimunud. Valitses üleüldine paigaloleku seisund. Selle ületamiseks hakati mängima topeltkodeerimise, absurdi, allegooria jmt võtetega. Niisiis võib mängu toonases kultuurisituatsioonis näha kui võimalust, millega leevendada ängistust ja painavat rõhutuse tunnet.

Mõtestamaks juba süsteemsemalt, millist tähendust kannab äng Undi loomingus, vaatlesin töö teise peatüki “*Äng ja mäng: teoreetilisi vaatenurki*” esimeses alaosas ängi mõistet eksistentsialismi raamistikus. Siinjuhul olid olulised märksõnad, nagu absurd, autentsus, piirisituatsioon, võõrandumine, äng, vabadus ja surm, mis kõik kuuluvad eksistentsialistliku mõtlemise juurde ning avalduvad ka Undi loomingus. Ängi puhul tuli kõne alla Martin Heideggeri idee ängist (*Angst*), mis kuulub *Dasein*’i ülesehituse juurde. Äng ei ole konkreetne nähtus nagu hirm, vaid äng lihtsalt on ning ängis kogeb *Dasein* ennast olemise tervikus. Siin tekkis oluline ühenduspunkt Søren Kierkegaardi ängi-kontseptsiooniga: äng on objektita teadmatuse, seda tekitavad valikuvõimalused ning nendega kaasnev vabaduse tunnetamine. Ka Jean-Paul Sartre’i filosoofias tekitavad erinevad valikuvõimalused ning nendega kaasnev vastutustunne ängi, sest seistakse silmitsi valikute paljususega. Tähtis on aga, et äng ei ole takistav tundmus, vaid valikutega kaasnev totaalne vastutustunne. Siinjuhul tuli kõne alla ka Sartre’i vabaduse mõiste, sest

inimene on vaba oma valikutes. Ka Unt tegeleb oma loomingus vabaduse kui alusväärtusega ning kirjeldatud ideed ilmneseid ka töös vaadeldavate Undi tegelaste puhul.

Eksistentsialistliku mõtlemise üks olulisi printsiipe on see, et äng viib autentse iseolemiseni, mis saavutatakse piirisituatsioonides. Need on tihti väljakannatamatud, kuid vältimatud olukorrad, kuhu eksistentsiaalselt lõksu jäänud inimene jõuab – nendes olukordades tunnetab inimene enda tõelist olemist, ka surelikkust, heideggerlikku surma poole olemist. Niisiis on mäng ka ängiline protsess. Undi tegelased leiavad end tihti talumatutest piirisituatsioonidest, milles äng on nii intensiivne, et ei jää muud üle kui mängida, kuid suutmatuna tunnetada elu absurdi, jäädes lõksu ületamatusse ängi, ei jõuta enese tõelise tunnetamiseni. Siinjuhul on olulised ka Albert Camus' ideed absurdist. Absurd on pinge – see on inimese ja maailma vaheline ületamatu lõhe. Camus' kohaselt on peamine võtta omaks mõtteviis, et elu on absurdne, sest maailma mõistmine on niikuinii võimatu, lausa mõttetu ja inimelu lõppeb niikuinii surmas. Ainult nii saab inimese saatuse kuuluda talle. Ka Undi tegelased heitlevad pidevalt ratsionaalsuse ja irratsionaalsuse pingeväljas, kuid nad on võimetud tunnetama absurdi ja oma olekut surma poole. Peamiselt painas analüüsivates teostes tegelasi hirm saatuse ees. Tõenäoliselt mängis Unt ideega, et saatust kui midagi inimesest kõrgemat ei eksisteeri, vaid on ainult üksikisku enda ettemääratus, mida enesele luuakse. See tekitab võimaluste paljusust, mis viib kartuse ja usaldamatuseni iseenda ees. See järeldus kehtib nii “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” kui “Ratsa üle Bodeni järve” tekstide kohta. Osati peegeldus see ka Mrożeki “Tangost”.

Analüüsist selgus, et nii lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” kui “Ratsa üle Bodeni järves” on tegelased ängistunud, võimetus- ja abitusseisundis, eksistentsiaalselt võõrandunud subjektid. Neid saadavad pidevad hirmud, eelkõige surmahirm, ning lõpuks on see äng nii intensiivne, et ei jäägi muud üle kui selle ületamiseks mängida. “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” jutustuses põgenevad nii Isa kui Poeg oma tõelise olemise eest ning lõpuks viib Isa ängistunud mäng arvatava saatusega nii teravasse piirisituatsiooni, et ta lõpuks tapab oma poja. Undi tegelased ei ole vabad, nad on võimetud oma olemise eest vastutust võtma. Nii on lühijutu “Ratsa üle Bodeni järve” minategelane ängistavas vahepealsuse seisundis, mille puhul tekkis ka

märgatav sarnasus “Tühirannaga”. Mees on lõksus ringiratast käivas unenäomaailmas, kus on paigast ära tõeluse ja illusiooni vahekorrad, mis süvendab hirmu ja eksistentsiaalset pidetustunnet veelgi. Viimaks ei jäänud temalgi üle muud kui ängi ületamiseks mängida – seda enese kui teisega ehk võõraga. Ometi lõppes seegi mäng absurdis.

Teooriapeatüki teises alaosas “Mäng kui kultuuriline fenomen” liikusin ängi juurest mängu mõtestamiseni, et luua süsteemsem pilt sellest, millised mänguteooriad on Undi 1970. aastate alguspoole loomingu puhul olulised ning. Mäng on kompleksne fenomen, millele saab anda eri definitsioone ja mitmeid tunnusoone, eriti mis puudutab mängu kultuuritekstide puhul. Kui üldiselt on vastandatud mängu tõsiduse ja reaalsusega, siis Jacques Ehrmanni sõnul ei saa nende vahele piirjooni tõmmata. Kultuur, mäng ja tõelus on omavahel seotud ning üks ei allu teisele. Siinkohal on oluline ka Richard Schechneri idee tõelusest kui mängust ehk *maya-lila*’st, mis vastandub tõsidusele ja reaalsusele. *Maya-lila* kohaselt on tõelus mänguline, illusoorne ning pidevalt muutuv. Niisiis on *maya-lila* olemuslik ehk leiab aset kõikjal ning on alati vaba.

Siin töös on üks mängudefinitsiooni alustest Brian Edwardsi idee, et mäng on suhtumine maailma ja selles olemisse. Oma avatusega jaatab mäng vabadust ning võimaluste paljusust, vastandudes hierarhiatele ja suletusele. Selle ideega haakub ka Derrida vabamängu mõiste, millele keskendusin peatüki alaosas “Dekonstruksioon kui mäng”. Vabamäng on üks keskseid Undi mängumeetodeid. Derrida kohaselt on dekonstruktsiooni olemuseks keeleline ja intellektuaalne vabamäng – see on lõputute tõlgenduste jada, mille puhul ei ole algust ega lõppu. Niisugune pidetu vabamäng tekitab aga ka ängi, mis ei ole jällegi hirm millegi kindla ees, vaid ängi defineerib teadmatus. Unt lasi oma tekstides intertekstuaalsel vabamängul vohada, laenates erinevatest tekstipäranditest ning lammutades laiali müüte. Näiteks “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” romaani läbib libahundi motiiv. Unt võttis libahundi müüdi ning lammutas osadeks lahti, viidetega nii eesti kui väliskirjanduse tekstidele. Romaanis tõi Unt need tekstid kodanliku maailma argipäeva ning pööras ümber, rõhudes nii eestlaste kollektiivse mälu temaatikale kui alateadlikele hirmudele, painetele ning ka sõjatraumadele. Unt rõhus irooniliselt ka müüdi tähenduste suhtelisusele – see on Undi peen mäng tekstiga, ning niisugune süsteemne lõhkumine on ka vabamäng. Seega vabamäng on üks keskseid Undi mängumeetodeid.

Ka töö kolmandas peatükis analüüsitud lühijuttudes “Must mootorrattur” ja “Ratsa üle Bodeni järve” on Unt kasutanud intertekstuaalsust kui mänguvahendit otseste tsitaatidega teiste autorite tekstidest. Nii kohtas “Mustas mootorratturis” Camus’, Heideggeri ja Tammsaare allusioone. “Ratsa üle Bodeni järves” aga mahendas Unt minategelase painavat unenäomängu iroonilise viitega autoritele maailmakirjandusest. Ka “Ratsa üle Bodeni järve” pealkiri on otsene viide vanale saksa legendile. Nendes lühijuttudes ei löhu Unt enam müüte ning võrreldes varasemate tekstidega on ta eemaldunud ka subjektiivsetest kirjeldustest. See oli Undi viis eemalduda ilukirjanduslikkusest, nii sai tema mänguvahendiks keel. Siinjuhul tuli kõne alla ka Undi autoripositsiooni muutumine. Ta jõudis tol ajal, 1970. aastate alguses omaenese uue stiilikontseptsiooni sõnastamiseni – autoparoodiani, mis on enese süsteemne jäljendamine, struktureeritud mäng iseene (tekstide) suhtes. Kõige eksplitsiitsemalt avaldus see “Musta mootorratturi” puhul, sest Unt oli kasutanud “Tühiranda” alusmaterjalina. Teatud mõttes oleks “Musta mootorratturi” puhul justkui tegemist “Tühiranna” mikroskoopilise suurendusega, kust on kaotatud kõik üleliigne, mis on ka Undi autoparoodia, ehk mäng. Sellepärast oli oluline luua selles peatükis võrdlus “Tühirannaga”, et näidata, kuidas Undi uue perioodi töödes on säilinud motiive ja jooni eelmisest. Unt liigub küll ängilt mängule, modernismist postmodernismi, aga see pole terav üleminek, vaid need jooned on omavahel põimunud.

Järgmine läbiv mängumeetod, mis Undi teostest avaldus, on Richard Schechneri pimemäng (*dark play*), mida käsitlesin töö teooriapeatüki “Mängu kui kultuurilise fenomeni” alaosas. Pimemäng on õõnestav tegevus, mille eesmärgid on alati varjatud. See on mäng, millest on teadlik üksnes mängija ise – toimub eri tasanditel piiride kompamine, katsetamine erinevate “minadega” ning see võib olla seotud ka alternatiivse identiteedi omandamisega. Undi teostes on pimemängud sügavalt olemuslikud ning pimemängu üks olulisi käivitajaid on äng. Enamasti toimuvad pimemängud tegelaste tasandil, kuid siin töös vaadeldavates teostes mängis Unt pimemängu autorina ka oma tegelastega, eelkõige lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”. Unt võttis endale *magister ludi* ehk mängu valitseja rolli – see on jumala mäng (*godgame*), mille puhul saab tõmmata paralleele pimemänguga. *Magister ludi* valdab mängu täielikult, tema on loonud selle reeglid. Ka niisugune mäng on seotud ängiga, sest kutsub esile pidetust, teadmatust ja ängi. Nii ei oska “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” romaanis Isa ega Poeg tunnetada

oma saatusliku mängu lõppu, Unt võttis ise saatuse rolli ning lõpetas perekonna tragöödia tragikoomilise surmaga. Ka “Ratsa üle Bodeni järves” võttis Unt mängujuhi rolli. Ta on loo üles ehitanud nii, et tekst mängib ka lugejaga. Alles teose lõpupoole mõistab lugeja koos minategelasega, et tuttav, kellega minategelane suveüksinduse mängu mängib, on tegelikult võõras. “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi” peatüki võrdluses Mrożeki “Tangoga” tuli viimases samuti mängu *magister ludi*, kes ei olnud aga mitte autor, vaid teose peategelane Artur. Ta mõistis oma eksistentsi totaalises piirisituatsioonis, et ainuvõimalik lahendus sellest välja murda on hakata mängima saatust ning valitseda oma perekonna üle – nii arvas ta saavutavat võimu elu ja surma üle. Küll aga leidis see mäng oma lõpu, Artur tapeti ning lugu lõppes absurdis.

Mänguga seondvalt oli töö teooriapeatüki viimases alaosas “Teatriuendajate mäng” oluline keskenduda ka teatriuendajate mänguideedele, kuna ka Unt kuulus 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses teatriuendajate sekka ning nende mängukontseptsioon avaldub paljuski ka Undi teostes. Teatriuendajate mängu peamine mõte seisnes selles, et on tähtis heita endalt *Persona*, mask, mida kanname ühiskonnanormidest lähtuvalt. *Persona* mõiste pärineb Carl Gustav Jungi arhetüüpide teooriast ning oma mängupraktikates tuginesidki teatriuendajad suuresti just Jungi ideedele. Peamine on jõuda tõelise endani – individuatsioonini. Undi teostes on maskidel oluline roll, mis on seotud mänguga. Tema tegelased kannavad maske, mille taha peituda, ning need annavad võimaluse mängida enese ja teistega, varjata *Persona*’dega oma eksistentsi tõelist olemist ning seda eitada. Analüüsist selgus, et see mõte on eriti aktuaalne lühijutus “Must mootorrattur”, mis on eksistentsiaalne unenäomäng, kus on segunenud reaalsus ja illusioon. Loo peategelane Kongo mängib iroonilist pimemängu ajakirjanikuga ning teose must mootorrattur ongi Kongo ise. Must mootorrattur on mehe performatiivne akt, kuid ühtlasi on Kongo mask ka tema nägu ning niisugusest mängust ei ole enam võimalik tagasi pöörduda. Maskidega mäng oli aktuaalne ka Undi lühiromaanis “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi”. Jutustuses varjas Isa end maskide taha, näiteks oli mõte oma eksistentsi ees alasti olemisest mehe jaoks väljakannatamatu, mistõttu maskeeris ta end konformistliku konservatiivsuse varju, kuid lõpuks oli ka tema sunnitud oma ekstsessis enda *Persona*’st loobuma. Romaanis kandis ka Poeg maske, mis võimaldasid tal mängida kedagi teist, seda, kes ta arvas ennast olevat. Subjektina oli ta meeleheitel ja võimetu, kuid

Persona'd andsid Pojale võimaluse leida hetkelist väljapääsu ja ületada näiliselt oma intensiivne äng. Niisamuti oli ka “Tango” tegelaskuju Arturi puhul. Noormeeste naeruväärsed suhtumised ümbritsevasse olid kõigest mask, mille taha varjuda. Lõpuks tekkis mõlema piirsituatsioonis hetkeline võimalus *Persona*'d oma näolt heita, mis oli aga näiline ja ajutine vabanemine oma eksistentsi kammitsaist. Niisiis võib öelda, et Undi tegelaste mäng toimus tihti ka ängi arvelt.

Tihti ei päästnud mängimine Undi tegelasi ängistusest, mis nähtus eriti “Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegu” ning “Ratsa üle Bodeni järve” tekstidest. Ängistusest vabanemise võimalikkus oli kõigest illusioon ning Undi mängud leiavad üldiselt oma lahenduse hoopis absurdis. Niisiis on Undi mängud seotud enamasti olemiseküsimisega ning pidevalt on kahtluse alla seatud tõeluse ning näivuse vahekorrad. Siin tulebki esile küsimus tõelusest kui mängulisest, pidevalt muutuses olevast maailmas olemisest – reaalsus kui *maya-lila*, jumalik mäng ning Unt, nagu mainitud, on *magister ludi* (või pimemängur), kes mängu ja selle saatust juhib.

Kasutatud kirjandus

Allas, Anu. 2008. Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening „Mannekeeni matmine“. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, nr 4 (17), lk 9–26.

Allas, Anu. 2010. Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal. – Kunstiteaduslikke uurimusi nr 19 (1–2), lk 41–67.

Allas, Anu. 2015. Spiel der Unsicherheit. Unsicherheit des Spiels. Experimentelle Praktiken in der estnischen Kunst und im estnischen Theater der 1960er Jahre. Verlag, Bielefeld: Transcript.

Annus, Epp. 2009. Sissejuhatus. – Annus, Epp (toim). 20. sajandi mõttevoolud. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 9–29.

Bolecki, Włodzimierz. 2007. Getting around Polish Censorship: 1968–89. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 135–138.

Caillois, Roger. 2015. Mängud ja inimesed. Tlk Indrek Koff. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 85–107.

Camus, Albert. 1989. Sisyphe müüt. Tlk H. Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.

Cornis-Pope, Marcel; Neubauer, John. 2004. Revolt, suppression, and liberalization in Post-Stalinist East-Central Europe. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume I. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 83–105.

Cornis-Pope, Marcel. 2004. From resistance to reformulation. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume I. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 39–51.

- Derrida, Jacques.** 1991. Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses. – Akadeemia, nr 7, lk 1411–1437.
- Derrida, Jacques.** 1995. Positsioonid. Tlk H. Krull. Tallinn: Vagabund.
- Derrida, Jacques.** 2011. Surma and. Tlk M. Kangur. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Edwards, Brian.** 1998. Theories of Play and Postmodern Fiction. New York, London: Garland Publishing.
- Ehrmann, Jacques.** 1968. Homo Ludens Revisited. – Yale French Studies, no 41, pp. 31–57.
- Epner, Luule.** 2001a. Draama elavnemine. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 521–535.
- Epner, Luule.** 2001b. Realismist modernismi. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 486–488.
- Epner, Luule.** 2001c. Mitmesugune proosa. Raugevas rütmis (1970. aastad). – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 560–563.
- Epner, Luule.** 2018. Mängitud maailmad. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Erikson, Erik H.** 1993. Childhood and Society. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Esslin, Martin.** 1969. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.
- Goffman, Erving.** 1959. The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday Anchor Books.
- Gordon, Peter E.** 2012. German Existentialism and the Persistence of Metaphysics. – Situating Existentialism. Key Texts in Context. Jonathan Judaken, Robert Bernasconi (eds.). New York, Columbia University Press, pp. 65–88.

Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Trsl. J. Macquarrie, E. Robinson. Oxford, Cambridge: Blackwell.

Hennoste, Tiit. 1986. Silmad aega ja ajalukku. – *Sirp ja Vasar*, nr 11, lk 14.III.

Hennoste, Tiit. 1995. Hüpeld modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 17. loeng. – *Vikerkaar*, nr 11, lk 87–94.

Hennoste, Tiit. 1996. Hüpeld modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 19. loeng. – *Vikerkaar*, nr 4, lk 86–93.

Hennoste, Tiit. 2009. Piiriaeg. – *Unt, Mati. Kogutud teosed 3*. Tallinn: Hermes, lk 369–383.

Huizinga, Johan. 2004. *Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse*. Tlk M. Sirkel. Tallinn: Varrak.

Hutcheon, Linda. 1995. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London, New York: Routledge.

Jaanus, Maire. 1990. Modernism Eestis: Mati Undi proosa. – *Vikerkaar*, nr 4, lk 55–60.

Judaken, Jonathan. 2012. *Sisyphus's Progeny. Existentialism in France. – Situating Existentialism. Key Texts in Context*. Jonathan Judaken, Robert Bernasconi (eds.). New York, Columbia University Press, pp. 89–122.

Jung, Carl Gustav. 2005. *Mina ja alateadvus*. Tlk M. Steinert. Tallinn: Kirjastus Ilo.

Kierkegaard, Søren. 2006. *Surmatõbi*. Tlk. J. Pärnamäe. Tallinn: Ilmamaa.

Kierkegaard, Søren. 2008. *Ängi mõiste*. Tlk. J. Pärnamäe. Tallinn: Ilmamaa.

Kundera, Milan. 1984. *The Tragedy of Central Europe*. – *The New York Review of Books*, 26.04, 33–38.

Kõiv, Madis. 2004. Mati Unt must mootorrattur. – *Looming*, nr 1, lk 85–104.

Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter. 1998. *Tartu 1968: Kolmkümmend aastat hiljem. Kuuekümmendad – kuldsed või vacsksed?* – *Akadeemia*, nr 9, lk 1386–1398.

- Lotman, Juri.** 2007. Nõiajaht. Hirmu semiootika. – Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast. Tlk. K. Pruul. Tallinn: Varrak, lk 50–68.
- Mrožek, Sławomir.** 1967. Tango. Loomingu Raamatukogu, nr 17. Tlk A. Kurtna. Tallinn: Perioodika.
- Neubauer, John.** 2007. Introduction. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 39–61.
- Nietzsche, Friedrich.** 2009. Tragöödia süünd. Tlk. A. Lill. Tallinn: Tänapäev.
- Nirk, Endel.** 1968. Inimesed süsteemis ja valtonlik inimene. – Sirp ja Vasar, 2. XI.
- Nirk, Endel.** 1977. Mittetraditsioonilise proosa asjus. – Sirp ja Vasar, 3. VI.
- Parhomenko, Eduard.** 2009. Martin Heidegger. – Annus, Epp (toim). 20. sajandi mõttevoolud- Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 229–262.
- Piibel.** 1999. Eesti Piibliselts.
- Puudersell, Eliisa.** 2016. M-äng Mati Undi loomingus. Bakalaureusetöö. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Puudersell, Eliisa.** 2017. M-äng Mati Undi “Tühirannas” ja “Via regias”. Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 19, lk 112–127.
- Päll, Eduard.** 1973. Eksistentsialismi sugemetest eesti nõukogude proosakirjanduses. Rmt. Eesti nõukogude kirjanduse noorusmailt. Tallinn: Eesti Raamat, lk 122–155.
- Rähesoo, Jaak.** 1997. Eessõna. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu: Ilmamaa, lk 9–23.
- Rommelgas, Lembit.** 1968. Satiirist ja dialektikast ehk elusad inimesed ja surnud normid. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 375–378.

- Rorimer, Anne.** 2001. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality.* London: Thames & Hudson.
- Rose, Margaret A.** 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Rummo, Paul-Eerik.** 1988. Lõikuskuu 1968. Toim. R. Neimar, M. Visnap. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 70–74.
- Runnel, Hando.** 1980. Mati Unt ja mood (close reading). – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 115–120.
- Sartre, Jean-Paul.** 2003. *Being and Nothingness.* Transl. Hazel E. Barnes. London, New York: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul.** 2007. Eksistentsialism on humanism. Tlk Vivian Bohl. Tallinn: Varrak.
- Schechner, Richard.** 2006. *Performance Studies. An Introduction. Second Edition.* London, New York: Routledge.
- Schechner, Richard.** 2007. *Performance Theory.* London, New York: Routledge.
- Schiller, Friedrich.** 1961. Esseesid. Inimese esteetilisest kasvatuses. Sari kirju. Tlk Ü. Torpats. Tallinn: Eesti Riklik Kirjastus.
- Spariosu, Mihai.** 1982. *Literature, Mimesis and Play. Essays in Literary Theory.* Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Tammsaare, Anton Hansen.** 1983. Tõde ja õigus IV. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tirol, Tarmo.** 2009. Jean-Paul Sartre. – Annus, Epp (toim). 20. sajandi mõttevoolud. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 333–359.
- Tomeš, Jonatan.** 1988. Lõikuskuu 1968. Toim. R. Neimar, M. Visnap. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 70–74.
- Tooming, Jaan.** 1988. Lõikuskuu 1968. Toim. R. Neimar, M. Visnap. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 70–74.

Tulviste, Peeter. 1988. Lõikuskuu 1968. Toim. R. Neimar, M. Visnap. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 70–74.

Unt, Kersti; Unt, Marja. 2012. Seilates sadamata. Tallinn: Varrak.

Unt, Mati. 1973. Väikestest inimestest, ilma kaastundeta. – Sirp ja Vasar, 05. X.

Unt, Mati. 1976a. Must mootorrattur. – Must mootorrattur. Tallinn: Eesti Raamat.

Unt, Mati. 1976b. Ratsa üle Bodeni järve. – Must mootorrattur. Tallinn: Eesti Raamat.

Unt, Mati. 1990a. Kirjandustund Mati Undiga. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 155–158.

Unt, Mati. 1990b. Tants iseendaga. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 100–102.

Unt, Mati. 1990c. „Via regia“ lava tagant vaadates. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 91–98.

Unt, Mati. 1990d. Ikka armastusele mõteldes. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 67–69.

Unt, Mati. 1990e. Vastus “Sirbi ja Vasara” paroodiaankeedile. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 46–47.

Unt, Mati. 1990f. Kirjandustund Mati Undiga. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 155–158.

Unt, Mati. 1997a. Carl Gustav Jung. Rmt. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim. V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 37.

Unt, Mati. 1997b. Minu teatriglossarium. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu: Ilmamaa, lk 117–158.

Unt, Mati. 2002. Teatriuendsue algusest nõukogude Eestis. – Epner, Luule; Unt, Mati; Vahing, Vaino. Hermaküla. Tartu: Ilmamaa, lk 47–52.

Unt, Mati. 2004a. Teatrist ja uususest. – Theatrum mundi. Tartu: Ilmamaa, lk 136–143.

- Unt, Mati.** 2004b. Teater: siin ja praegu. – *Theatrum mundi*. Tartu: Ilmamaa, lk 31–37.
- Unt, Mati.** 2004c. Monoloog kolmes pildis. – *Theatrum mundi*. Tartu: Ilmamaa, lk 226–229.
- Unt, Mati.** 2009a. Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi. – Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes.
- Unt, Mati.** 2009b. Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi. Algvariant. – Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes.
- Unt, Mati.** 2009c. Via regia. – Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes.
- Unt, Mati.** 2009d. Tühirand. – Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes.
- Vahing, Vaino.** 1997a. Søren Kierkegaard ja Carl Gustav Jung iseolemisest. – *Thespis. Meie teatriuendused 1972/73*. Tartu: Ilmamaa, lk 38–62.
- Vahing, Vaino.** 1997b. Ainult mängust. – *Thespis. Meie teatriuendused 1972/73*. Tartu: Ilmamaa, lk 250–252.
- Vahing, Vaino.** 2002. Eksistentsiaalne mängur. Kui sisemine põlemine lakkab, pole enam mõtet kirjutada. Vestlevad Vaino Vahing ja Valle-Sten Maiste. – *Mängud ja kõnelused*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 530–535.
- Valgemäe, Mardi.** 2004. Eksistentsialismi maskid. – *Vikerkaar*, nr 10–11, lk 153–171.
- Veidemann, Rein.** 2006. Isetekkeline eksistentsialism – eesti kultuuri ideoloogiline kood? – *Akadeemia*, nr 6, lk 1191–1201.
- Velsker, Mart.** 1998. Stalinismi võidud ja kaotused kuuekümnendatel aastatel. – *Vikerkaar*, nr 10/11, lk 119–127.
- Velsker, Mart.** 1999. Mis on kuuekümnendad Eesti kirjanduses? – *Looming*, nr 8, lk 1210–1218.
- Velsker, Mart.** 2001a. Kümnendivahetuse pööris. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Velsker, Mart. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn: Koolibri, lk 418–425.

Velsker, Mart. 2001b. Kirjandus ja ühiskond: sulaaaja kirjandus. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 412–418.

Wachocka, Ewa. 2007. After Witkacy and Gombrowicz: Faces of Postwar-Polish drama”. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 238–241.

Wilson, R.R. 1977. Spooking Oedipa: On Godgames. – Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée, Spring, Volume 4, Nr 2, pp. 186–204.

Summary

Title: “Angst and Play in the Fiction of Mati Unt”

The aim of this Master’s thesis is to analyse Mati Unt’s fiction through the concepts of angst and play. It is a further development of the topic that I started with my Bachelor’s thesis in 2016. Previously I studied Unt’s fiction from the beginning of the 1970’s with the same key concepts, but also including modernism and postmodernism. It was important because this period was a transitional time in the author’s work. He moved from modernism to postmodernism, remaining somewhere on the edge between these two notions. So it could be said that Unt’s texts from that time belong to a border area of which angst and play are also a part of. In this thesis my focus is not on modernism and postmodernism anymore. Rather, it is relevant to continue to study Unt’s fiction from the beginning of the 1970’s with a more systematic approach to the notions of angst and play – to understand how the relations of these concepts continuously vary from text to text. Hence, I am focusing on Unt’s two versions of a short novel “And If We Are Not Dead, Then We Are Alive Right Now” (the first one was published in 1973 and the second one in 1976). Also I am including Unt’s short stories “The Black Motorcyclist” (1974) and “Across Bodensee on Horseback” (1974). Both of these stories were published in 1976.

In the first subchapter of the first chapter I am making a brief introduction to the socio-cultural scene mainly in the end of the 1960’s and the beginning of the 1970’s in Eastern Europe and Estonia to create an overview of what the general tendencies and innovations in culture were considering the political and social processes of that time and how Mati Unt was shaped by them. It is important to note that although angst and play belong to the framework of Western ideas, they generally made their way to Estonia through Eastern Europe. This is why it is also important to focus on the cultural situation in Poland and the Czech Republic. Mati Unt and his contemporaries were influenced by the ideas and authors of Eastern Europe. It was also a time of youth uprising and a new generation of authors emerging, Mati Unt being one of them. Because of the groundbreaking political happenings in Eastern Europe in 1968 the turn of the decade became a socially difficult

time in Estonia. Social optimism from the last decade subsided and it was a starting point for a long period of stagnation. This brought about a feeling of anguish but also a playful resistance to the ruling regime, invoking the use of double coding, allegory and absurd. In this sense play in the cultural context of that time can be seen as a possibility for easing angst and a heavy feeling of oppression.

In this context existentialism and absurd became popular in Estonia. I am focusing on that in the second subchapter of the first chapter. Interestingly, although existentialism had been a dominating wave already decades earlier mainly in the West and other parts of the world, it was the mid-1960's when existentialism made its way to Estonia. Parallel with existentialism there appeared the theatre of the absurd and Mati Unt was highly influenced by that. Together with Evald Hermaküla and Jaan Tooming Unt was among the reformers of the theatre in Estonia. It could be said that Unt was one of the ideologists of the theatre of the absurd at that time. Among others Unt was influenced by the Polish author Sławomir Mrożek – one of the most important representatives of absurd drama in Eastern Europe. In the analysis of Unt's short novel "And If We Have Not Died, We Are Living To This Very Day" I have also included Sławomir Mrożek's play "Tango" (1964, translation in Estonian was published in 1967). Both of the works depict a fatal tragedy of a family that ends in the absurd. In this sense it is important to note that generational conflict was an important topic at that time, also for both Unt and Mrożek in these given texts.

The second chapter focuses on the philosophical and theoretical spectrums that are relevant considering angst and play. In the first subchapter I am focusing on angst through the framework of existentialism, considering the ideas of these authors who were also important to Unt. For example, I have included Martin Heidegger's, Søren Kierkegaard's and Jean-Paul Sartre's ideas of the questions of being that are related to angst. In this sense keywords like absurd, authenticity, limit situation (Grenzsituation), angst, freedom and death that all belong to the thinking of existentialism are relevant. It is important to note that angst is not a hindering feeling, rather a total and deep responsibility that comes with decision-making and this responsibility is the impulse that creates angst. Here comes the notion of freedom into play which according to Sartre is the very basic value and this became evident in the works of Unt.

One of the main principles of existentialism is the idea that angst leads us to the being of the authentic self that is achieved in limit situations – absurd, unbearable situations where an individual feels the true being of himself, that could even include death (Heidegger’s Being-towards-death). Unt’s protagonists find themselves in unbearable limit situations where angst is so intense that there is nothing else to do than play. However, being unable to feel and accept the absurdity of life, remaining in the trap of insurmountable angst, Unt’s characters are unable to reach the true being of oneself. This is where Albert Camus’ ideas about the absurd are important. According to him absurd is a tension that emerges from the comparison of rationality of a human’s soul and irrationality of the reality. This is relevant when it comes to Unt’s characters. They are constantly torn between the tension of rationality and irrationality, therefore being unable to feel the absurdity of life and being towards death. They are mainly horrified by the fear of destiny. It is likely that here Unt has played with the idea that higher destiny as such does not exist, rather there is a predetermination of an individual that has only been created by the individuals themselves. This creates fear and distrust of oneself. This inference is relevant in “And If We Are Not Dead, Then We Are Alive Right Now”, “Across Bodensee on Horseback” and even in Mrozek’s “Tango”. From the analysis it appeared that most of Unt’s protagonists are existentially alienated, helpless subjects in the midst of their angst incapable of doing anything. They are accompanied by constant fears, with fear of death being one of them. In the end the angst is so intense that to overcome it there is nothing else to do than play.

In the second subchapter of the theory chapter I am focusing on play as a cultural phenomena. Play is a complex and ambivalent notion that has had many definitions throughout history. So what are we talking about when we are talking about play? According to Jacques Ehrmann play is something that goes hand in hand with culture and reality, one can not exist without the other and one does not subordinate the other. In this sense Richard Schechner’s ideas of reality as play are relevant. He uses the term *maya-lila* according to which reality is playful, illusory and in a constant change. Hence, *maya-lila* is deeply essential, it is everywhere and always free. In this thesis one of the basis of defining play is Brian Edwards’s idea that play is an attitude towards the world and being in the world. Play with its openness affirms freedom and the plurality of possibilities in contrast to hierarchies and closure. This idea connects to Derrida’s notion of free play. Derrida

merged angst and play in order to describe deconstruction as an open system, with possibility for endless interpretations – free play, which cannot be determined with a centre or an ending. Being in the play inevitably generates angst, which is defined by lack of knowledge and uncertainty. It could be said that intertextual free play is one of the methods of play that Unt used as an author. It reflects from all of his texts, but was especially evident in “And If We Are Not Dead, Then We Are Alive Right Now” in which he demolished myths to their smallest bits with allusions to texts from history, world literature, mythology, Estonian folk tradition etc. Unt’s intertextual play was also evident in “The Black Motorcyclist” and “Across Bodensee on Horseback”. It is important to note that at the beginning of the 1970’s Unt’s position as an author changed. In his own words it was a time when he discovered self-parody as a new stylistic approach. Self-parody is a systematic imitation of oneself, a structured play with the texts (of oneself). Most explicitly it manifested in “The Black Motorcyclist”, but could also be noticed in other Unt’s texts.

Another method of play that is evident in Unt’s works is Richard Schechner’s concept called dark play – it is a secretive play which goals are always hidden. Only the player is aware of the play. In Unt’s fiction dark play is deeply essential. Commonly the trigger for dark play is angst. Mostly the ones playing are Unt’s characters but in his short novel “And If We Are Not Dead, Then We Are Alive Right Now” Unt himself as an author is playing dark play with his characters. Unt became *magister ludi* (“Master of the Game”) which is a godgame and is closely related to dark play. It is important to note that godgame is also closely related to illusion. Unt has created the rules of the game and he is playing with his characters ending the story with a tragicomic death. *Magister ludi* is also apparent in “Across Bodensee on Horseback”. He has constructed the story in a way that the text also starts to play with the reader.

Studying this subject underlined how complex and intertwined angst and play are in the fiction of Mati Unt. Unt’s characters did not overcome their angst. Overcoming it was simply an illusion and at large Unt’s plays find their solution in the absurd instead. Hence, Unt’s plays are principally connected to the questions of being and this way the relations of reality and illusion are always questioned. Therefore emerges the question of reality as a

playful, constantly changing being in the world – reality as *maya-lila*, divine play and Unt, as mentioned above, is the *magister ludi* who is leading the play and its fate.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____ Eliisa Puudersell _____,
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

_____ ”M-äng Mati Undi loomingus” _____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Luule Epner _____,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Eliisa Puudersell
29.05.2019