

## ***M-äng* Mati Undi „Tühirannas“ ja „Via regias“<sup>1</sup>**

*Eliisa Puudersell*

**Teesid:** Artikkel käsitleb Mati Undi 1970. aastate alguse loomingut mõiste *m-äng* abil, mis võimaldab esile tuua, kuidas kirjaniku teostes põimuvad modernistlikud ja postmodernistlikud stilistilised võtted. Artikli esimeses osas tuleb vaatluse alla teoste kirjutamise aegne kultuuriline kontekst ning avatakse mõistete *äng* ja *mäng* teoreetilised taustad eksistentsialismi, psühhoanalüüsi jm raamistike kaudu. Ängi ja mängu suhe tuleb analüüsitavares teostes kõne alla ruumi ja subjektuse vaatepunktist, millele keskendub artikli teine pool. Undi romaanide käsitlemisel mõiste *m-äng* abil on lähtutud ka neis esinevatest piiripealsuse elementidest.

**Märksõnad:** modernism, postmodernism, mänguteooria, absurd (kirj.), eksistentsialism

„Kogu Undi universum mängib ühe võimsaima eksistentsiaalse kahtluse pinnal – äkki ei olegi muud kui teater, *théâtre comé-tragique*?“  
(Undusk 1985: 126).

Mõiste *m-äng* konstrueeris Epp Annus, selgitades üleminekut modernismist postmodernismi: modernismis olulisest ängist, tähenduseta maailma painest oli postmodernismis saanud piiranguteta mäng, kujul *m-äng* võib selles näha veel vaid varasema ängi vilksatust (Annus 2009: 26). Uurida Mati Undi loomingut modernismi–postmodernismi skaalal on intrigeeriv väljakutse. Kui peamiselt peetakse Undi klassikalisteks postmodernistlikeks teosteks 1979. aastast pärinevat „Sügisballi“ ning 1990. aastal ilmunud romaane „Öös on asju“ ja „Doonori meelespea“ (Epner 2001: 498), siis käesolevas artiklis on vaatluse all hoopis tema 1970. aastate alguspoole lühiromaanid „Tühirand“ (1972) ja „Via regia“ (1975). Näen nendes peale modernistlike tendentside ka palju postmodernistlikke jooni, sest teosed kuuluvad Undi loomingus üleminekuperioodi, jäävad nii-öelda piiri peale. Küll aga ei tähenda see, nagu nimetatud voolud oleks üheselt määratletud ja selgelt eristatavad. Niisiis on artikli eesmärk kirjeldada, kuidas mõistete *äng* ja *mäng* suhte kaudu ilmneb valitud teostes modernismi ja postmodernismi keeruline vahekord ja piiripealsus.

### **1960. ja 1970. aastate vahetus Eestis ning Mati Undi teosed**

1960. ja 1970. aastate vahetus oli Eestis ühiskondlikult keeruline aeg, mil vaibus eelmise kümnendi ühiskondlik optimismivaim ja algas pikk stagnatsiooniperiood. Kirjanduses, nagu

---

1 Artikkel põhineb 2016. aastal Tallinna Ülikoolis kaitstud bakalaureusetööl „*M-äng* Mati Undi loomingus“, juhendaja dotsent Luule Epner.

teistelgi kunstialadel tugevnes tsensuur ning mitmed stiilivõtted ja teemad sattusid põlu alla. Kümnendivahetusel ei sekkunud poliitiline järelevalve küll enam otseselt kunstiküsimustesse, aga kirjanikud pidid ikkagi arvestama tugevate piirangutega. 1968. ja 1969. aastal toimunud kirjanduslik poleemikas süüdistati Arvo Valtonit, aga ka teisi kirjanikke, sh Mati Unti eksistentsialismis. Kaasaegse proosa kaitsjad olid sunnitud eitama eksistentsialismi olemasolu nende teostes, sest nõukogude süsteem oli tekitanud olukorra, et asjadest tuli rääkida sihiliikult valede nimedega. (Velsker 2001: 423.) Tiit Hennoste sõnul „tekkisid vihjete- ja alltekstidesüsteemid ning tekst oli kui saladus, mida lugeja peab dešifreerima“ (Hennoste 1995: 89–90). Kõik see aitas siiski kaasa modernistlike suundade arenemisele ning kultuurilises plaanis leidsid ikkagi aset uuendused, saades mõjutusi Läänest. Pead tõstis psühhoanalüüs ja eksistentsialism koos absurdi, ängi ning võõrandumisega. 1960. aastate lõpp oli proosa- ja teatriuuenduste aeg, mille keskmes oli ka Unt koos Evald Hermaküla ja Jaan Toomingaga (vt Heinsalu 2015). Teatriuuenduse keskmeks oli Tartu ning teater ja kirjandus olid omavahel tugevas sümbioosis: teater oli koht, kus toimus kirjanduslike ideede genereerimine ja katsetamine.

Undi teosed on tekitanud kriitikas mitmeid eri arvamusi. On neid, kes näevad teda pigem modernistina, kuid ka neid, kes leiavad tema tolleaegsest loomingust just postmodernistlikke jooni. On käsitlusi, mis täheldavad postmodernismi ilminguid Eestis juba 1960. aastatel, näiteks Epp Annus on leidnud, et „postmodernism kui diskursus algas enamikes Ida-Euroopa maades 1980-ndail, mis laienes 1970-ndaile, 1960-ndaile ja mõnel juhul veelgi kaugemale minevikku – aga seda kirjandusliku strateegia või kultuuriloogikana“ (Annus 2000: 770). Ta on toonud välja, et selline laienemine on hilissotsialistliku süsteemi üks eripärasid, sest tulenes poliitilisest situatsioonist, kui kriitika ei olnud adekvaatne kirjandusest rääkima, kuna see metakeel ei sobitunud eespool kirjeldatud ridade vahele kirjutatud kirjanduse omaga (samam, 771). Annus arendab seda mõtet edasi, väites, et kogu hilissotsialismi-aega käsitletakse suure vastupanu ja rahvuslikkuse tähe all. Heroiseeritakse peitusemängu tsensuuriga, kirjanduse topeltkodeeritust ja modernismi, sest iga ajajärk valib endale sobivat minevikku vastavate vahenditega, et see endale võimalikult sobivaks teha (samam, 780). Ka postmodernismi teoreetik Ihab Hassan on leidnud, et postmodernsel ajajärgul oskame näha postmodernistlikke jooni neiski teostes, mida varasemalt postmodernistlikeks peetud ei ole (vt Viies 2008: 54). Seega kõik, mida kirjandusteose juures märgatakse, sõltub uurijast ja ajastu kontekstist. Tänapäeval saab vaadata toonasele ajajärgule tagasi kriitilisema ja distantseerituma pilguga, mis loob uusi (ehk ulatuslikumaidki) tõlgendusvõimalusi.

Mati Undi „Tühiranda“ ja „Via regiat“, eriti just esimest on määratletud pigem modernistlikena (vt Epner 2001: 494–497), nende teoste mõistmiseks pole see aga piisav. Pigem võiks Undi 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse loomingut vaadelda hübriidsete tekstidena, milles põimuvad modernistlikud ja postmodernistlikud jooned. Selline piiripealsus on olemas ka „Tühirannas“ ja „Via regias“. „Tühiranna“ kirjanikust minategelane jutustab

seitsme päeva jooksul loo suve lõpust, puhkusest abikaasa Helinaga läänesaartel, kus kolmandaks tegelaseks on naise armuke, viiuldaja Eduard. „Tühirand“ on lugu lahtiütlemisest, enese ja armastusega võitlemisest, mida kannab tühjusetunne. „Via regia“ keskmes on teater, mille vastaspooluseks on elu. See on lugu peategelasest Illimar Koonenist, nähtuna tema sõbra, minategelase Heinrich Holla silmade läbi. Illimar satub teatri (laiemalt mängu) küttesse, nii et kaotab mänguga piirid elu ja teatri vahel. Maire Jaanus on võrrelnud „Via regiat“ Thomas Manni „Doktor Faustusega“ (vt Jaanus 2011: 227–230), ka Unt ise on „Via regiat“ sellega seostanud ning veelgi enam – ta on öelnud, et nagu oli Manni jaoks autoparoodia Serenius Zeitblomi tegelaskuju, on seda tema jaoks olnud Heinrich Holla (Unt 1990a: 93).<sup>2</sup>

### **M-äng: tagamaad**

Selleks et selgitada mõiste *m-äng* kasutamist Undi loominguga analüüsil, on vaja alustada 20. sajandi alguse ning keskpaiga modernsete mõttevoolude psühhoanalüüsi ja eksistentsialismi olulisematest mõistetest ja teoreetikutest, kellelt Unt on mõjutusi saanud.

Ängi mõiste puhul tuleb rääkida Prantsuse filosoofist Jean-Paul Sartre'ist, sest eksistentsialism mängis 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse Eesti kirjanduses küllaltki kesket rolli, olgugi et see ametlikku kirjanduskaanonisse ei kuulunud. Sartre'i väitel ei ole inimesele ette antud olemust, vaid eksistents, ja ta peab ise oma loomuse alles omandama, visandades end tulevikku. Seega on inimene alati vastutav selle eest, missugune ta on, ja selle kaudu ka kogu inimkonna olemuse eest. (Sartre 2007: 24–26.) Sartre'i filosoofiat kannab mõiste *vabadus* kui kõigi teiste väärtuste alus (sammas, 59). Indiviid seisab silmitsi valikute paljususega, valiku tegemisega kaasneb vastutusekoorem, mis tekitab Sartre'i teooria kohaselt ängi. Oluline on aga see, et äng ei ole mitte tegutsemist takistav tundmus, vaid tegutsemise tingimus, osa teost enesest. (Sammas, 28–32.)

Äng viib autentse iseolemiseni, mis saavutatakse piirsituatsioonides (*Grenzsituation*) – need on absurdsed, väljakannatamatud olukorrad, millest tihti ei puudu ka süütunne, hirm või surm (Tirol 2009: 314–315). Unt on oma loominguga ehitanud paljuski üles just ängi, eksistentsialismi ja absurdi peale. Ka „Tühiranna“ ja „Via regia“ peategelased on viidud piirsituatsioonidesse ning seisavad valikute ees, kas ja kuidas oma identiteeti uuesti luua.

Samuti mõjutasid nii Undi kui teatriuudandajate loomingut oluliselt psühhoanalüüsi põhimõtted, eeskätt Carl Gustav Jungi ideed (vt lähemalt Vaino 2016). Unt on ise väljendanud, et tollest perioodist, 1960. aastate lõpust, pärineb nende „möödumatu Jungi-hullus“ (Unt 2004: 56). Põhimõtteliselt keskendus kogu teatriuudendus *Spiel*'i ehk mängu rakendamisele,

---

<sup>2</sup> Lihtsustatult võiks öelda, et autoparoodia on enese süsteemne jäljendamine ja võimalikkuste paljususe loomine; peen, struktureeritud mäng iseene (tekstide) suhtes.

mis tugines just Jungi arhetüüpide teorial (Kelder 2009: 175–176, vt ka Tuppts 2015: 36–42).

Kollektiivses alateadvuses talletunud kultuurilisi kogemusi ja mälestusi nimetas Jung arhetüüpideks, mis kerkivad kollektiivsest alateadvusest meie „isiklikku teadvustamatusse“ unenägude ja müütidenä (Bolsover 2015: 322). Isiklikus teadvustamatuses avalduvad arhetüübid on *Persona* ehk mask, *Vari* ehk meie tume või negatiivne pool, *Anima* ja *Animus* – esimene on naiselik osa mehes, teine mehelik osa naisel, ning neljas arhetüüp on *Ise*, mis seob omavahel eelmisi (samal, 323). Jung pidas inimelu ülimald sihiks jõudmist individuat-sioonini ehk iseendaks või „üksikolendiks“ saamist (Jung 2005: 69), mille nurgakiviks on keskne ja teistest kõrgemal seisev arhetüüp *Ise* (*Selbst*). Teatriuendajate tegevuse aluseks oli põhimõte, et on tähtis heita endalt kõige esimesena avalduv arhetüüp *Persona*, mida kanname ühiskonnannormidest lähtuvalt, ja sellest loobumine on võimalik vaid teatris, mänguga (Unt 2004: 35–36). Kuna inimene on sotsiaalne olend, siis Jungi sõnul annab *Persona* võimaluse enda isiksuse esiletõstmiseks või eraldamiseks kollektiivsest psüühest, sellega ta aga eraldub ka *Ise*st. Algselt oli *Persona* mask, mida kandsid näitlejad, et tähistada sellega mängitavat rolli. Sellest lähtuvalt on mask vahend, mis simuleerib inimese individuaalsust, paneb oma kandjat uskuma, et ta on individuaalne, olles ometi üksnes kollektiivset psüühet esindav roll, juhuslik väljavõte sellest. (Jung 2005: 41–50.)

Seega on mäng mitmetähenduslik ning võib sisaldada endas ängilisi protsesse. Ilukirjanduse tõlgendamiseks on *mäng* üsna ambivalentne ja keeruline mõiste. Võib tekkida



Mati Unt 1970. aastal Kabli laagris. EKLA fotokogu, B-37: 4637.

küsimus, kas see on üleüldse vajalik, sest kirjandus on niikuinii mänguline. Kuna ei leidu põhjanevat meetodit mängulisuse analüüsiks kirjanduses, siis tundub igati põhjendatud tegeleda mänguga lähemalt. Niisiis püüan järgnevalt avada põgusalt võimalusi kirjandusteose analüüsiks mänguteooriate abil.

Mänguga kui kultuuripraktikaga on tegeletud juba väga varasest ajast, kuid ilmselt praegusaja kõige tuntum teooria pärineb 1938. aastast kultuuriloolaselt Johan Huizingalt. Temalt pärineb mõiste *mängiv inimene* (*homo ludens*). Ta ütleb, et kõige lihtsam on vastandada mängu tõsidusele, küll aga ei ole see nii lihtne, sest mäng võib olla väga tõsine toiming, mille piiritlemine ei allu loogikareeglitele ning võib igal ajal mängija täiesti oma võimusesse võtta (Huizinga 2004: 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 toiming. Surutusega kaob vabadus, mis on mängu ülim väärtus (samas, 16). Võib mõelda, et Huizinga mäng on *m*-osa mõistes *m-äng*, sest niisugune vabatahtlik mäng leevendab ängi, vastandub sellele.

Roger Caillois on oma teoses „Mängud ja inimesed“ (1958)<sup>3</sup> käsitlenud mängu Huizinga sarnaselt, kuid ta klassifitseerib mängud nelja kategooriasse: *agon* – võistlusemängud, *alea* – õnnemängud, *mimikri* – jäljendamismängud, *ilinx* – peapööritusmängud. „Tühirannas“ ja „Via regias“ esinevad minu hinnangul neist kolm: *agon*, *mimikri* ja *ilinx*. Võistlusemängude puhul on alati tegemist võistlemisega mingisuguse kindla omaduse alusel ja määratud piirides (Caillois 2015: 92). Peamiselt kuuluvad sellesse kategooriasse sportmängud, aga ka muud nähtused, millega pannakse proovile enese võimed. Caillois on rõhutanud, et *agon*-mängude eesmärk ei ole vastastes vigastusi tekitada, vaid näidata enda üleolekut ning sellised jõu- ja heakordadega katsetamised toimivad ka loomariigis (samas, 93). Seega tundub, et kuigi need mängud põhinevad kindlatel reeglitel ja toimuvad kindlas mänguruumis ning on esmajoonel seostatavad spordiga, võiks sellesse rühma kategoriseerida ka väga paljud sotsiaalsed ja ühiskondlikud võimukatsumised. *Mimikri* puhul tuleb ühelt poolt kõne alla näiteks kostümeerimine või maskeerimine – kellekski teiseks kehastumine. Kõige ilmsemad on *mimikri*-mängud teatris. See aga võib toimuda ka subjekti tasandil, kui mängija üritab veenda, et ta on keegi teine. Küll aga ei ole selle toiminguga peamine mõte panna vaatajat uskuma, et kehastumine on tõeline. (Samas, 95–97.) Peapöörituse kategooriasse kuuluvad need mängud, millega üritatakse jõuda kõrgpunkti – omamoodi transiseisundisse või ekstaasi (näiteks ühe koha peal keerutamine, sõit lõbustuspargi atraktsioonidel jms). Selliste *ilinx*-mängudega tekib otsekui joovastav eneseunustus järjest hoogu koguva mängu lõpus. (Samas, 98–99.)

Etendusuringute (*performance studies*) üks alusepanija Richard Schechner toob oma teoses „Performance Theory“ välja olulise eristuse mõistete *play* ja *game* vahel (Schechner

---

3 Pr k „Les jeux et les hommes“; ingl k „Man, Play and Games“, 1961.

1988: 13, vt ka Epner 2013: 151). Kuna eesti keeles ei leidu sünonüüme sõnale *mäng*, siis on selle semantiline ambivalentsus veelgi suurem, mille tõttu võib see mõiste muutuda üha laialivalgavamaks. *Play* ja *game* on mõlemad performatiivsed tegevused, kuid esimene on enesele suunatud ja teine sotsiaalne mäng. *Play* reeglid loob mängija ise ja pigem on see tegevus, mis põhineb naudingul. *Game*'i reeglid sõltuvad kontekstist ning see üritab leida tasakaalu reaalsuse ja naudingu vahel. Kuigi Undi teosed kannavad endas sotsiaalset ajastuvaimu, on asjakohane nimetada neid mängu elemente, mis on Undi loomingus tabatavad, ikkagi Schechneri määratluse järgi *play*'ks. Mäng Undi teostes põhineb ennekõike inimkesksusel, mis taotleb inimese jõudmist enda „tõelise minani“. Schechner rõhutab veel, et kui läänemaailmas on sügavalt juurdunud pigem negatiivne eelarvamus mängu suhtes, siis hinduistlikus filosoofias on mäng eksistentsi põhialus (Schechner 2006: 112–113). Seda iseloomustavad sanskritikeelsed sõnad *maya* ja *lila*, esimene tähendab illusiooni ja teine (jumalikku) mängu. *Maya-lila* on arusaam, et kogu elu on mäng, unenägu või näitemäng ning piirid illusiooni ja tõelisuse vahel on pidevas nihkes (sammas, 113). *Maya-lila*'ga on seotud pimemäng (*dark play*), mis kätkeb endas fantaasiat, riski, vedamist, kartmatust jm ning võib olla täiesti salajane tegevus, millest on teadlik üksnes mängija ise, s.t olukordi, kus mõned kohalviibijad ei tea ega peagi teadma, et nad osalevad mängus (sammas, 119; vt ka Epner 2013: 155).

### Ängi ja mängu segunemisest

*M-äng* on piisavalt tuumakas mõiste, millega kirjeldada piiripealsust, modernismi ja postmodernismi vahepealsust, ka ambivalentsust. „Tühirannas“ ja „Via regias“ esineb niisiis caillouis'likke *agon*-, *mimikri*- ja *ilinx*-mänge. Küll aga on kõige põhjapanevamad schechnerlikud pimemängud, mida üks või teine tegelane neis teostes mängib. Pimemäng on õõnestav tegevus, mille eesmärgid on alati varjatud – selle käigus toimub eri tasanditel piiride kombineerimine ja alternatiivse identiteedi omandamine, katsetamine erisuguste „minadega“ (Schechner 2006: 121). Näiteks „Tühiranna“ minategelase mõttekujutuslik pimemäng piirivalvega, kui ta laseb endast mõelda kui riigireeturist, kes künkal mere kohal maha lastakse:

Olin juba mitu päeva ettevalmistusi teinud. Kõigepealt pillasin laiali piiritsooni paberilipakaid igasuguste segaste fraaside ja numbritega, peale selle olin juba aegsasti muretsenud väikese raadiojaama, millega igal õhtul tagusin eetrisse täiesti mõttetu signaale. [---] Ma olin kindel, et minu mängu võetakse tõsiselt. [---] Minu tõelisi eesmärgi ei taipa keegi, ka naine mitte. (Unt 2009a: 28.)

Selles episoodis muutub äng ironiaks ja omamoodi identiteedimänguks. Võib mõelda, kas see pimemäng on teatava ängilise intensiivistumise tulemuseks. „See oli minu hüvastijätt eluga. Hooletult läbitud ülikool, petlik naine, tsüklotüümiline rõõmu ja kurbuse vaheldumine, rahvuse mõiste ebamäärastamine, katkised hambad, lapsemeele kadumine, vördjalikud

kangelased minu teostes.“ (Samas.) Nendes lõikudes avaldub *m-äng* piiripealse ambivalentse fenomenina.

„Via regias“ mängib lavastaja Felix saladuslikku pimemängu Illimariga, mis viib viimase absurdsesse piirisituatsiooni. Küll aga on Felixi eesmärk ainult mängida ja selle tulemusena kunsti luua. „Tühirannas“ leidub pigem armukadedusest ja jõuvahekordade proovilepanekust esile kerkinud Caillois' võistlusemängu ehk *agon*'i elemente, millest minategelane on sunnitud osa võtma, olgugi et ta seda tegelikult ei taha – ka seal on segunenud äng mänguga. Minategelane on loobunud armastamast oma naist, teisalt on Helina armuke Eduard asetanud kirjaniku sundolukorda – ta peab sõitma üle mere piiritsooni, saarele Eduardi juurde ja võitlema oma kaasa eest vastu enda tahtmist. Siit hakkabki lahti hargnema irooniline mäng minategelase eksistentsiga. Peategelase püüd leppida olukorraga viib ta hoopis ekstsessini, hädisesse kähmlusesse Eduardiga teose pöördpunktis – „Nüüd algab GRAND THÉÂTRE DE LA PANIQUE“<sup>4</sup> (Unt 2009a: 27) – mis pädib kõige tuntavamalt tema tõelise hetkeolemisega: „Ühe kirsipuu all komistasin ja kukkusin näoli märga rohtu. Ma puhkesin nutma ja närisin mulda. Sa alandad mind mu naise ees, sa oled liiga hea inimene, tal on ju põhjust sind armastada, kisendasin ma, suu mulda täis.“ (Samas.) Kuna väljend „suu mulda täis“ tähendab, et keegi või miski on juba (ammu) surnud, siis järelkult on see haripunkt, millega mees kinnitab oma sisemist kustumist ja võimetust armastuseks selle endisel kujul.

„Via regias“ domineerivad pigem *mimikri*- ehk jäljendusmängud, sest Illimar elab *maya-lila*'s – tema elu oli teater (mäng). Luule Epner on osutanud, et „Via regias“ kajastub Undi isiklik vahekord teatri ja mänguga ning selle muutumine, kui kirjanik 1972. aastal lahkus Vanemuise dramaturgi ametikohalt: ta ei pidanud ise enam teatrit elamise vormiks, kuid elu ja teatri vahekord jäi üheks tema loomingu põhiteemaks (Epner 2015: 668). Romaanis abiellub Illimar näitlejannaga, mis Maire Jaanuse sõnul tähendab sümboolselt ka abiellumist teatriga – see on Illimari *Anima* (Jaanus 2011: 237). Teatri ja elu (piiride) segunemist sümboliseerib ka Illimari tehtud kingitus Astale – kaks parukat, millega naine võib end ehtida, luua enesele uue karakteri ja selle kaudu muutuda kelleks tahes. Mees imetleb kõige rohkem seda, kuidas iga uus kostüüm või grimm inimesi muudab. Ta vahetab Asta peas parukaid, ning iga korraga naise olek ja hoiak üha muutuvad, mille peale Illimar nimetab parukat täielikuks müsteeriumiks: „Ta arvas, et naiste välimust võiks pidevalt muuta – kui ilus mäng see oleks! See tooks nähtavale selliseid saladusi, mida me uneski ei oskaks aimata!“ (Unt 2009b: 152.) Järelkult on Illimar vaimustuses caillois'likust *mimikri*'st, millega on võimalik

---

4 Pr k 'suur paanikateater'. – 1960. aastate algusajal tekkis Pariisis liikumine *movement panique*. Korraldati sürreaalseid *performance*'i-taalisi etteasteid – vägivaldseid teatrietendusi, mille eesmärk oli šokeerida ja vabastada purustavaid energiad ilu ja rahu leidmiseks (Carlson 2002: 767). See liikumine oli mõjutatud Luis Buñuelist ja Antonin Artaud' Julmuse Teatrist.

enese identiteediga mängida, ümber kehastuda ning panna vaatajat uskuma, et ollakse keegi teine. Niisiis „sisaldub“ Illimari äng konkreetsetes mänguliigis. Juba „Via regia“ alguses on Unt teose üheks motoks toonud tsitaadi Goethe „Wilhelm Meisteri õpiaastatest“<sup>5</sup>, kus on antud vihje mängule: lavalist rolli võib reaalsuseski edasi elada, sest kogu inimeksistents on teatud rollis olemine. Illimari äng on mäng, kuna ta ei oska muudmoodi, sest ka tema tõelus on teatavas mõttes mäng. Küsitav on tema ängi ehtsus seoses elu ja teatri piiride ähmastumisega. Nende piiride segunemine viib tema eksistentsi absurdi, tragikoomikasse, sest isegi siis, kui naine tema juurest lahkub, suudab Illimar tsiteerida vaid Antonin Artaud' lauset: „Taevas võib meile ikka veel pähe langeda. Teater on loodud selleks, et meile kõigepealt just see selgeks teha.“ (Unt 2009b: 164, vrd Unt 1990a: 95.)<sup>6</sup>

Mõlemast teosest käib läbi võtmelause „Mäng on kuninglik tee (*via regia*) iseendani“, mis pärineb Ameerika psühholoogilt Erik H. Eriksonilt<sup>7</sup> ja oli keskne toonases teatriavangardis (vt Unt 2009c: 84–85). See tähendab, et iseendani jõudmine on võimalik vaid mänguga, kui heidame endalt maskid (jungilikud *Persona*'d), mille oleme endale ise ette pannud. Keskne on see mõte „Via regias“ (vt lähemalt Puudersell 2016: 28–34), küll aga pädib Illimari *via regia* absurdis ning tema kuninglik tee on hoopiski kannatuste rada (*via dolorosa*). Ka Unt ise on öelnud, et „inimene küpseb kannatustes“ (Unt 1990a: 97). „Tühiranna“ minategelane on samuti kannataja, aga vastupidiselt Illimarile jõuab tema oma ängi ja piinadega enese taasloomiseni, individuatsioonini.

Undi teostes tõuseb erisuguste müütide ja lugude dekonstrueerimise ning allusioonidega esile (vaba)mäng. „Tühirannas“ on kõige märgilisem Piibli loomismüüdi teisendus: inimesel on vaja iseenda uuesti loomiseks läbi elada ja lõhkuda kõik varasem ning „kaheksandal päeval algab kõik otsast peale“ (Hennoste 2009: 374). Selline iseenda taasloomine, uuestisünd viitab ka Jungi individuatsiooniprotsessile. Psühholoogiliselt kõige sügavamal tasandil

---

5 „Krahv usub, et illusiooniks aitab väga palju kaasa see, kui näitleja ka tavalises elus oma osa edasi mängib ja oma karakterisust säilitab; seepärast salliski ta pedanti nii väga, ja tema arvates oli harfimängija üpris arukas, et ta kandis oma võltshabet mitte üksnes õhtuti laval, vaid ka alati päevaajal, ja krahvi rõõmustas ka selle maskeraadi loomulikkus. – J. W. Goethe „Wilhelm Meisteri õpiaastad“ (1796)“ (Unt 2009b: 104.)

6 Vt ka Artaud 1975: 69.

7 Ilmselt kasutas Unt tsitaati Vaino Vahingu eeskujul, kes oli Eriksoni ideedega kokku puutunud oma psühhiaatritöös. Käsitajalises almanahhis Thespis 1972/73 ilmus Vahingu tekst „Ainult mängust“, kus see mõte sees on (vt Vahing 1997). Erikson on võtnud Freudi mõtte kokku järgmiselt: „Das Spiel ist die königliche Straße zum Verständnis des infantilen Ichstrebens nach Synthese“ ehk „Mäng on kuninglik tee isiksuse, Mina väljakujundamiseks“ (Unt 2009b: 139, vt ka Erikson 1993: 209; Vahing 1997: 250).



toimuvad minategelase sisemised heitlused armukadeduse, trotsliku iha ja egoismi rahuldamiseks, mille käigus purunevad illusioonid, väärtused ja laguneb minapilt.

Võib-olla see on ka põhjus, miks „Tühiranna“ tekst on vormilt hüplik ja eklektiline: iga peatükk uuest päevast algab poole lause pealt ning lõpeb samamoodi. Tekst on kui üks pikk katkematu teadvuse vool, millest on keeruline eristada dialoogi ning teha vahet reaalsuse ja fantaasia vahel, sest tekstis on tihedalt põimunud peategelase kujutlused ja tegelikkus. Seal on segunenud mitmed eksistentsiaalsed tasandid, mida autor on tahtnud edasi anda nagu ühe pika hingetõmbega. Tiit Hennoste on kirjeldanud seda kui „laisa laine rütmi, mida lõhuvad suurtähelised, väljatõstetud sõnad ja fraasid, mis kõrguvad voolava teksti kohal“ (Hennoste 2009: 373). Ka need moodustavad mängust ühe osa, sest tundub, et autor justkui kõrgendatud iroonilisusega rõhutaks ängistust ja elu vastuolulisust – võimatuse ja võimalikkuse simultaansust.

Mõlemas vaadeldavas teoses on allusioon Aadama ja Eeva loole. „Via regias“ kujuneb see keskseks motiiviks. Sellest tehakse teoses lavastus, mille dramaturg ja kaaslavastaja on Illimar. Pattulangemise lugu lavastatakse täiesti uues võtmes, verbaalsuse asemel pannakse rõhku liikumisele ja muudele efektidele (muusika, rekvisiidid, valgus jm). Teisisõnu: teatris saab oluliseks visuaalsus. Relevantne näide on siinpuhul armastusstseen, mille alguses lamab Eeva selili maas, Adam seisab eemal, lõpuks hakkab nukra muusika järgi aeglaselt tantsima: „kusjuures tants oli niisama nukker, justkui näidates armastuse võimatust ja võimalikkust korruga. Sama ambivalentsus oli ka rekvisiitides, kuna tantsides hoidis ta ühes käes nuga ja teises lille.“ (Unt 2009b: 153.) Muusikasse monteeritakse sel hetkel Väitsa-Mackie ballaad Brechti „Kolmekrossiooperist“, et rõhutada kujundi banaalsust (samas). Niisiis võiks öelda, et selles stseenis saavad kokku Undile omane labane ja ülev (Hennoste 2009: 373). Seda märgib esiteks Heinrich Holla ennastunustav joovastustunne nähtud episoodist. Ratsionalist, „intellektuaalse kultuuri pooldaja“ (Unt 2009b: 154) laseb mängul end niivõrd kaasa haarata, et temas endas võtab võimust sisemine *ilinx*-mäng. Teiseks markeerib labase ja üleva kohtumist ka poolpalja Aadama rahapõletusstseen. Illimari sõnul on tegemist „taastulekuga, taasloomisega, hiljem muidugi taaspatuga“ (samas, 151). Adam puhastab inimkonda selle enda loodud materiaalsest rämpsust, mida tähistab rahapõletamine, kummist autodel tallamine ja raamatute lõhkirebimine. See on ambivalentne toiming, mis Illimari seletusel on „puhastus ja inetus üheaegselt“ (samas). Niisiis tõuseb nendes näidetes esile piiripealsus, modernismi ja postmodernismi põimumine.

### Mänguruumist kui piirialast

Kui tulla tagasi eesti kultuurikonteksti juurde, siis 1960.–1970. aastatel oli mäng ka tugevalt sotsiaalne nähtus, eriti mis puudutab kunstiringkondi. Näiteks leidsid aset esimesed happeningid ja *performance*-id, mis on mänguga otseselt seotud. Kunstiteadlane Anu Allas võrdleb neid aktsioone teatriuudendajate tegevusega. Analüüsisid 1969. aasta üht olulisimat

kunstiaktsiooni, happeningi „Mannekeeni matmine“, toob ta välja huvitava vaatenurga, mis võiks olla teemakohane ka Undi teoste, eriti „Tühiranna“ analüüsimisel. Nimelt tõstab Allas esile, et „Mannekeeni matmine“ toimus rannas, mis on oluline sümbol. Koht oli üldse 1960. aastate *performance*-i- ja happeningi-kunstnike mängude jaoks üks tähtsamaid elemente. See markeeris tegevuse olemuse, mis on seotud ruumiga. (Allas 2008: 21.) Ka Johan Huizinga ja Roger Caillois' määratluse järgi on mäng ajalisel ja ruumiliselt piiritletud.

Rand on piiripealne ala, millel mängimine annab võimaluse ülevama vabadusetunde tekkimiseks. See on otsekui oma ja võõra või vangistuse ja vabaduse kokkupuutepunkt, koht, kus „oli teatav võimalus nii nähtav olemiseks kui ka (otsese või mõttelise) kaitse ja vabaduse leidmiseks“ (samas, 21). Tundub, et happeningide mängu sellisele üleminekuale viimine oli kui vastuhakk, mänguline reageering valitsevale sotsiaalsele ja ühiskondlikule olukorrale. Oma mängu loomine võõra (võimu)mängu või süsteemi sees on mäss. Kunstiringkonnad ilmselt siiski ei taotlenud avalikku mässu, pigem tegelesid nad poolsalajase pimemänguga. See oli justkui vastuhaku ja leppimise simultaansus. Ilmselt oli selline meelsus ka põhjus, miks tol ajal taotleti eriti tugevalt autentsust ja inimese „tegeliku mina“ vabastamist.

Luule Epner on käsitlenud „Tühiranna“ ruumipoeetikat ning toonud välja, et saar, kus tegevus toimus, on nagu „armastuse ja armukadeduse draama mänguväli“ (Epner 2000: 82). Meri kui avatud keskkond on Undi tollaegses loomingu erilisel kohal. 1968. aastal on Unt kirjutanud mere kohta järgmist: „[---] istusime öösi rannas ja ma mõtlesin taas, et ratsionalism ja meri on minu jaoks antipoodid. Meri ei hooli loogilistest liigendustest [---], ta on üks nähtusi, mis tänapäeval mõjub meie tunnetuse sügavamatele kihtidele rohkem kui kunagi varem.“ (Unt 1990b: 34.) Meri on jõuline veemass – see kehastab voolavust, mille sisse võib end ära kaotada, nagu mängki seda võimaldab. Teisalt annab ta võimaluse kogeda ka kõikehõlmavamat vabadust või süngust ja müstilisust. Meri on saladuslik sümbol, mis võib anda ja võtta samaaegselt ning Unt on „Tühirannas“ mere müstika ja tumedusega ka palju mänginud: „Ülalt KÜNKALT avanes meie ees vastupäikeses õhtune MERERAND, tumesinine, peaaegu MUST meri pidevas tormijärgses LIIKUMISES, ka ROHI tundus kontravalguses mustana“ (Unt 2009a: 44). Tundub, et see lõik peegeldab omajagu ka ajastumeelsust, mis oli 1960. aastate lõpu sündmusi silmas pidades pigem tume ja süng (Velsker 2000: 55). Niisiis oli meri – looduse ürgne algelement – üks neist stiihiatest, millega mängiti elu läbi (Hennoste 2009: 374).

Ka „Via regias“ viib Unt mängu piirialale. Sealse dekonstrueeritud Aadama ja Eeva loo lavastusega lõhutakse ka traditsiooniline ruumikujutus, kui teine lavastaja Felix korraldab happeningi ning sunnib Aadamat ja Eevat lahkuma Paradiisist ehk proovisaalist, minema linna ning truppi ülesandeks on Adam ja Eeva üles leida (Unt 2009b: 162). Niisiis etendatakse näitemängu juba väljaspool teatrit – mitte-Paradiisis. Mänguplats piiritletakse teatrit ümbritseva kvartaliga, mille sisse jäävad ka kortermajad, ning näitlejad hakkavad ennast lõbustama, mängides kortermaja elanikega schechnerlikku pimemängu, koputades ükselt uksele küsimu-

sega, kas on keegi ehk Aadamat ja Eevat näinud. Kogu tegevus saab ootamatu lõpu piirilal – katusel, taeva ja maa vahel, kus Adam ja Eeva langevad pärispattu – nad suudlevad mitte-Paradiisi kohal (samas). Tolles stseenis kohtuvad reaalsus ja müüt ning teataval määral sümboliseerib see ka, et inimene on oma eksistentsis justkui taeva ja põrgu vahel.

### Subjektsusest

„Tühiranna“ ja „Via regia“ tegelased on ambivalentsed ja killustunud – niisiis tõuseb esile ka mäng subjektsusega ja Sartre'i teisesuse idee. „Tühirannas“ oli minategelase Teine tema abikaasa armuke Eduard. Ta ütleb:

Eduard tuleb tappa (auk paadi põhja, autoga otsa, pisikukultuurid nakkushaigla termostaatidest, pettusega õhukesele jääle) [---] ja Eduardi tuleb muidugi armastada. Sest Eduard – see olen ju mina. Ma olen Eduard, selle maailma Eduard, ja Eduard on mina. Ühe ja sellesama pahaloomulise kasvaja rakud. (Unt 2009a: 21.)

See on näide teadvuse voolu katkendlikkusest ning siit ilmneb ka Sartre'i visioon Teisest või teisesusest, mis tähendab seda, et iseendast teadlikuks saada on võimalik vaid läbi teise, mis on meie eneseteadvuse üks pool (Sartre 2007: 50, vt ka Kraavi 2005: 17).

„Via regias“ aga on tegelaste suhtelisused ja äraspidisused komplekssemad. Subjektsuseküsimust kannab sümbolsest teoses saladuslik ja mänguline värss: „Ütle mulle, kes sa oled, ja mina ütlen sulle, kes sina oled“ (Unt 2009b: 149). See võiks olla koguni võtmeks küsimusele isedusest, mille otsimisega „Via regia“ ka tegeleb. Värssi saab tõlgendada jällegi Sartre'i teisesuse kaudu. Maire Jaanus on toonud välja, et kuigi tegelased (eriti Heinrich Holla ja Illimar Koonen) on tulvil nii sisemisi kui omavahelisi vastandusi, nad siiski haakuvad omavahel, mis näitab, et igaüks on Teine ja Teise funktsioon (Jaanus 2011: 236). See tähendab, et kuigi „Via regia“ tegelaste puhul ilmneb selge vastuolu, siis tegelikult on nad omavahel väga tugevas sümbioosis, seda aga ise tajumata. Sidet nende vahel näeb ainult lugeja. Suutes lõdvendada oma ego piire, on võimalik jõuda selle juurde, et läbi teise saada teadlikuks iseendast, mis viib kooseksisteerimiseni, voolamiseni – ning „Via regia“ suudabki selleni viia, mis on ka postmodernismile väga iseloomulik (samas).

Ühe näitena markeerib seda „Via regias“ Aadama ja Eeva lavastuse Kaini ja Aabeli maskistseen. Kain kannab hundi- ja Aabel lambamaski, nendevahelise dialoogi lõppedes vahetavad nad maskid ning stseen kordub. Nii vahetavad nad maske mitu korda, viidates rollide suhtelisusele – ühel hetkel saab mõrtsukast ohver ja vastupidi. (Unt 2009b: 155.) Rollid vahetuvad ning see toimub ka subjekti tasandil – maskide vahetamine sümboliseerib inimese sisemisi vastuolusid. Siin tulebki mängu ka teatriuendajate keskne idee loobuda maskidest, *Persona*'dest.

Teatavas mõttes on Illimaris omajagu dissidentlikkust. Ta võitleb traditsiooniliste akadeemiliste ja kirjanduskonventsioonide vastu, mängides iseenda identiteediga: „[---] õppejõudude jaoks sai Illimar ühtlasi ka mingiks boheemluse ja dekadentsi võrdkujuks – seda enam, et

Illimar polnud veel õieti midagi oma elus teinud“ (Unt 2009b: 120). Illimar kannab päeval kikiilpsu ja istub loengute ajal demonstratiivselt ülikooli kohvikus, „käes Semperi „Prantsuse vaim“ või Baudelaire'i „Väikesed poeemid proosas“ (samas, 121). Selline suurejooneline jäljendamine (*mimikri*) ja modernistliku dändimaski kandmine annab võimaluse ennast silmatorkavaks teha. Tema jaoks on ülikool „raamatud, teater aga elu“ (samas, 127). Kuna ta pidevalt väreleb erisuguste vaadete vahel, võttes omaks järjest uusi (teatri)teooriaid, nendesse lõpuni süvenemata, siis jäävad need pelgalt ebaõnnestunud ümberjutustusteks, mille üle Unt on teoses ironiseerinud. Niisiis võiks öelda, et osalt domineerib Illimaris postmodernne subjekt, kes kujuneb teda alistavate jõuvahekordade võimu all olukorras, kus on ülekaalus mitmed narratiivid, mille vahel enda isedust defineerida (Raud 2013: 61). Ühelt poolt annab see isiksusele suurema vabaduse, teisalt tekitab ka killustumist, nagu juhtus Illimariga.

Heinrich Hollas domineerib ratsionalism, nõrkus klassikalise kultuuri vastu, seejuures eitab ta moodsust ja „angloameerika kultuuri segaseid, plebeilikke laineid“ (Unt 2009b: 120). Illimari läbimõtlematute tegevuste ja vaadete suhtes on tema hoiak kriitiline ning ta esindab emotsionaalset võimetust. Maire Jaanuse sõnul on ta tegelane, kes „säilitab oma võimu- ja julgeolekutunnet sellega, et jagab kõik lahtritesse“ (Jaanus 2011: 229). Siinkohal saab tuua näiteks allusiooni Thomas Manni „Võlumäele“. See võiks olla irooniline vihje Illimari nõrkusele, mida Holla rõhutab. Pärast Illimari enesepõletus-*performance*'it loeb Holla oma naisele ette katkendit, kus Hans Castorp avaldab armastust proua Chauchat'le, mille naine tagasi lükkab:

Ja ta pani pabermütsi Hans Castorpile pähe.

„Jumalaga, minu prints Karneval! Teie palavikukõver ei ütle midagi head täna õhtul, seda ennustan teile.“  
(Unt 2009b: 161.)

Lõiku võiks tõlgendada nii, et nähtavasti ei saa pidada täisväärtuslikuks oma tōdedes ebakindlat meest. Nii nagu jääb Castorp narriks oma tōekspidamistes ja siia-sinna kōikumistes, jääb narriks ka Illimar.

Küll aga, nagu alguses mainitud, on „Via regia“ tegelased oma dialektilisusele vaatamata omavahel väga tugevas sūmbioosis. Nii tunneb Holla end ūhel hetkel teatri vōi mangu – laiemale uudse kunsti – kūtkeisse tōmmatuna, kui satub eespool kirjeldatud transiseisundisse Aadama ja Eeva armastusstseeni vaadates, ning ūhel hetkel hakkab tundma, et tal „pole enam tagasiteed“ (Unt 2009b: 155). Niisiis ilmneb, et mōlemad tegelased on teise peegeldused, kes on viidud oma äärmuslikkustega piirsituatsiooni, kuigi nad ise veel selle äratundmiseni ei jõua.

### **Kokkuvõtteks**

Undi 1970. aastate alguse proosateoste „Tühirand“ ja „Via regia uurimine mõiste *m-äng* abil võimaldab välja tuua, et kirjaniku tolleaegse loominguga tavapärane modernistlikesse

raamidesse paigutamine ei ole nende mõistmiseks piisav. Modernismi poetika nendes romaanides hakkab lagunema ning tekkinud „vahepealsus“ loob pinnase postmodernistlikuks mängulisuseks.

Selline kompleksus tõestab, miks peaks käsitlema Undi tollaegset loomingut just piiripealsena. Teisalt võiks sinne artikkel olla ka lähtekoht, mis avab uue lähenemisnurga 1960.–1970. aastate Eesti kultuurielu vaatlemiseks läbi mängu kui ühe esteetilise ja ehk ka ideoloogilise entiteedi. *M-äng* on piisavalt tuumakas mõiste, millega kirjeldada modernismi ja postmodernismi piiripealseid nähtusi, sh ambivalentsust, mille üks tõestus on 1960. aastate lõpu häppeningi- ja *performance*'i-kunstnike tegevus.

Undi loomingut ei kanna vaid esteetiline *m-äng*, vaid see toimub ka eksistentsiaalsel tasandil. Äng on see, mida ületatakse mänguliselt, samal ajal on äng ka nii intensiivne, et kujuneb eksistentsiaalseks mänguks. Ning see on ka viis, millega Unt jõuab oma romaanidele omase võimaluste paljususeni.

---

### 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.

**Annus, Epp** 2000. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloo. – Keel ja Kirjandus, nr 11, lk 769–780.

**Annus, Epp** 2009. Sissejuhatus. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 9–29.

**Artaud, Antonin** 1975. Esseid ja kirju. (Loomingu Raamatukogu, 12/13.) Tlk O. Ojamaa. Tallinn: Perioodika.

**Bolsover, Mark** 2015. Jung, Carl Gustav. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koost S. Malpas, P. Wake. Tlk M. Lips. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 322–323.

**Caillois, Roger** 2015. Mängud ja inimesed. [Kaks esimest peatükki.] Tlk I. Koff. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 85–107.

**Epner, Luule** 2000. Metaforiseeruv ruum 1960. aastate eesti proosas. – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.–1960. aastatel. // Kadonnen ajan arvoitus: Viron ja Suomen kirjallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla. Toim L. Epner, P. Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, lk 73–85.

**Epner, Luule** 2001. Mati Unt. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järvi, Sirje Olesk, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 493–500.

**Epner, Luule** 2013. Fiktionaalsus ja reaalsus teatris: kolm vaadet. – Teatrielu 2012. Koost H.-L. Toome, L. Unt. Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, lk 144–164.

**Epner, Luule** 2015. Mati Unt. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 666–688.

- Erikson, Erik H.** 1993 [1950]. *Childhood and Society*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Heinsalu, Rein** 2015. Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 15, lk 82–101. – DOI: 10.7592/methis.v12i15.12117.
- Hennoste, Tiit** 1995. Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 17. loeng. – Vikerkaar, nr 11, lk 87–94.
- Hennoste, Tiit** 2009. Piiriae. – Mati Unt, Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes, lk 369–383.
- Huizinga, Johan** 2004. Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse. Tlk M. Sirkel. Tallinn: Varrak.
- Jaanus, Maire** 2011. Mati Undi „Via regia“: vorm ja *praxis*. – Maire Jaanus, Kirg ja kirjandus. Esseid Eesti ja Euroopa kirjandusest ja psühhoanalüüsist. Tallinn: Vikerkaar, lk 227–241.
- Jung, Carl Gustav** 2005. Mina ja alateadvus. Tlk M. Steinert. Tallinn: Kirjastus Ilo.
- Kelder, Ene** 2009. Carl Gustav Jung. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 161–179.
- Kraavi, Janek** 2015. Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur: ülevaade 20. sajandi teise poole kultuuri ja mõtlemise arengust. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Puudersell, Eliisa** 2016. M-äng Mati Undi loomingus. Bakalaureusetöö. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Raud, Rein** 2013. Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Sartre, Jean-Paul** 2007. Eksistentsialism on humanism. Tlk V. Bohl. Tallinn: Varrak.
- Schechner, Richard** 1988. *Performance Theory*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203361887.
- Schechner, Richard** 2006. *Performance Studies. An Introduction. Second Edition*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203715345.
- Tirol, Tarmo** 2009. Jean-Paul Sartre. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 333–359.
- Tuppits, Deivi** 2015. Vaino Vahingu subjektsus näidendite „Potteri lõpp“, „Suvekool“, „Testament“ ja „Mees, kes ei mahu kivile“ kui autobiograafiliste draamanarratiivide näitel. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool. – <http://dSPACE.ut.ee/handle/10062/46704> (15.05.2017).
- Undusk, Jaan** 1985. Meie Unt. Kiites ja kahetsedes. – Looming, nr 1, lk 125–128.
- Unt, Mati** 1990a. „Via regia“ lava tagant vaadates. – Mati Unt, Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 91–98.
- Unt, Mati** 1990b. Kabli rannas mõtlesin ma kolmele asjale. – Mati Unt, Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, lk 34.
- Unt, Mati** 2004. Teater: siin ja praegu. – Mati Unt, *Theatrum mundi*. Tartu: Ilmamaa, lk 31–37.
- Unt, Mati** 2009a. Tühirand. – Mati Unt, Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes, lk 9–57.
- Unt, Mati** 2009b. Via regia. – Mati Unt, Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes, lk 103–164.
- Unt, Mati** 2009c. Minu teatriglossarium. – Mati Unt, Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes, lk 59–102.
- Vahing, Vaino** 1997. Ainult mängust. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu: Ilmamaa, lk 250–252.

**Vaino, Maarja** 2016. Psühhoanalüütiline Unt. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 161–175.

**Velsker, Mart** 2000. Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses? – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.–1960. aastatel. Kadonneen ajan arvoitus: Viron ja Suomen kirjallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla. Toim L. Epner, P. Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, lk 51–59.

**Velsker, Mart** 2001. Kümnevahetuse pööris. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 419–424.

**Viires, Piret** 2008. Eesti kirjandus ja postmodernism. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

---

**Eliisa Puudersell** – Tartu Ülikooli võrdleva kirjandusteaduse magistrant. Peamiseks uurimissuunaks on eesti kultuuri- ja kirjanduspilt alates 1960. aastate lõpust, mänguteooriad ja mäng kui ideoloogiline entiteet.

E-post: eliisapuudersell[at]gmail.com

**Angst and play in the fiction of Mati Unt***Eliisa Puudersell***Keywords:** modernism, postmodernism, game theory, absurd in literature, existentialism

The aim of this article is to analyse Mati Unt's two short novels *Empty Beach* (*Tühirand*, 1972) and *Via Regia* (1975) on a modernist–postmodernist scale. I have approached these novels with key concepts—angst and play, the relations of which characterise the complex transitional period between modernism and postmodernism.

Commonly, these and other Mati Unt's novels of the 1960s and 1970s have been seen as modernistic, although the cultural context in Estonia of this era was fertile for postmodernist phenomena. The turn of the decade was a socially difficult time when Soviet dictatorship strengthened and optimism subsided. Culturally, however, this situation brought along many innovations like the rise of existentialism, absurdism and modernism. Because of increased censorship, texts became double coded and besides modernism it was a ground for the sprouting of postmodernist phenomena. Also, at the end of 1960s and in the beginning of 1970s play was firmly a social phenomenon. It was a time when artist circles started with first happenings and performances direct play with which to mysteriously express their mentality towards the social situation of that time. Since art, literature and other cultural phenomena were very interrelated, then Unt wrote these ideas in his short novels considering the concept of space.

Play is an ambivalent and complex concept to interpret literature. It might be questionable to use it at all, as literature is a priori playful. But because there are no sufficient methods for analysing playfulness in literature, it seems a legitimate and necessary task to engage play. This research shows briefly that play is a substantial concept for analysing the fine line between modernism and postmodernism.

In *Empty Beach* the protagonist recreated himself—an individuation with angst and in *Via Regia* angst turned into play which ended in an absurd limit situation (*Grenzsituation*). Considering play in both *Empty Beach* and *Via Regia* the most profound were Richard Schechner's dark play and *maya-lila*, Roger Caillois' agon, mimicry and *ilinx* play which raised an important topic of playing with identity and (postmodern) subjects.

It is intriguing, that 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. In both *Empty Beach* and *Via Regia* the author has played with classic stories among which the most important were allusions to the Bible. Deconstructing and re-assembling these stories with emphasised irony manifested the postmodernist phenomena in these novels.

Studying this subject underlined how complex and intertwined angst and play are in the fiction of Mati Unt. In both *Empty Beach* and *Via Regia*, Mati Unt has entwined angst and play which are bound together with irony. In other words: tragic with angst has been softened with tragicomic play. Scholar Jaan Undusk has raised a profound question that perhaps Unt's universe is playing with one of the most powerful existential suspicion there is—maybe there isn't anything besides theatre, *théâtre comé-tragique*?

**Eliisa Puudersell** – master's student in comparative literature at the University of Tartu. Her main research field is an endeavour to conceptualise the culture and literature position in Estonia from the end of 1960s with play theories, engaging play as one possible ideological entity among others.

E-mail: eliisapuudersell[at]gmail.com