



Keel ja
Kirjandus

11/2008

LI AASTAKÄIK

EESTI TEADUSTE AKADEEMIA JA EESTI KIRJANIKE LIIDU AJAKIRI

JAAN UNDUSK NÄITEKIRJANIKUNA

MARDI VALGEMÄE

Meisterliku stiiliga kirjaniku teatritekstide sügavusi ei ole lihtne loodi-
da. Hea, kui tabatakse sisulisi ja vormilisi kontuure ning tajutakse
tegevust ajendavate mõttekäikude põhilist suunda. Aksiomaatiliseks
võib seepärast pidada tööka, et mida nüansirikkam lavateos, seda enam eri-
nevaid tõlgendusi. Vastuoksuslikke interpretatsioone esineb üldtuntud näiden-
dite puhul sageli. Samuti ei tohi unustada, et ka kõige suurema eruditsiooni-
ga eritlused ei pruugi alati märki tabada. Pikas perspektiivis ei ole seetõttu
oluline, kas üks või teine analüütiline lähenemisviis jääb püsima. Oluline on
vaid, et teos ise säiliks, milleks vajamegi pidevat kümblust kriitikamere kül-
mades voogudes.

Eellooks Jaan Unduski kolmele lavateosele võib pidada kuuldemängu
„Sevilla, La Giralda”, mis ilmus pärast autori esimest trükitud ja lavastatud
näidendit „Goodbye, Vienna (Gertrud)”, aga enne tema trükis ilmunud „Que-
vedot” ja nii trükitud kui ka lavastatud „Boulgakoff”. Kuuldemängus ja kahes
esimeses näidendis suundub autori kultuuriline huvi läände, ehk parafrasee-
rides Goethet: *Drang nach Westen*. Ent viimases teatritükis toimub ümber-
pöörd itta: *nach Osten*. Vormiliselt esineb Unduski näidendites maagilise rea-
lismi jälgi, mis kahtlemata haakuvad tema arendatud maagilise/müstilise
tekstiloomprintsiga (Undusk 1998: 9). Neid toetab aeg-ajalt eksistentsia-
listliku filosoofia sürrealistliku pintsliga maalitud viirastuslik – võiks öelda
ka omapäraselt tekstitihe, ent samas piisavalt teatraalne – tegevus, mis juur-
dub nii hilisrenessansi inglise kui ka barokkajastu hispaania lavatraditsioo-
nis. Võrdlemisi avaras temaatikavallas domineerib klassikaliselt kartesia-

nistlik kahesus ehk dualism, keskendudes põhilistele kontrastsustele, nagu keha ja hing, keha ja vaim või vaim ja võim. Kohati ilmneb ka romantismile iseloomulik tung luua (mini)müüte. Kõige selle kohal hõljub autori loomupärane vaimsus nagu kreeklaste *deus ex machina*, kelle kotkasilm seletab tihhti asju, mida paljud ei näe või ei tahagi näha.

Baskide kodukootud terrorismile viitava kuuldemängu „Sevilla, La Giralda” peategelane, tänapäeva Hispaaniat külastav Juan ehk maakeeles Juhan või Jaan, võib aga samahästi olla Tirso de Molina näidendist „Sevilla pilkaja” pärinev teatri- ja ooperirepertuaari viljastanud Don Juan. Sellele osutavad Unduski tekstis esinevad vihjed mitmele heliloojale. Kurikuulus seelikukütt, kelle elu lõpeb Mozarti tuntuimas *opera buffa*’s Aristotelese defineeritud traagilise peripeetiaga, näib olevat siin pugenud kaugelt Põhjast tulnud noormehe kehha, sest autor paneb ta naerma „nagu legendaarne don Juan oma jumalakartmatut naeru” (Undusk 2002: 14). Juan pääseb küll nii baskide kui ka vastasrinna nuhi käest, katkestades viimase „oraalsust-anaalsust” (Undusk 2002: 7) sisaldava jutulõnga, ent ta suhtleb dissidentliku tütarlapsoga ning teeb (kolmainsusele viitavalt?) kolm korda juttu naise kehast seoses XVI sajandi Hispaania pühaku Ávila Teresa „ekstaasikrambis” (Undusk 2002: 11) näoilmega, nagu seda kujutab Roomas Santa Maria della Vittoria kirikus asuv Giovanni Bernini XVII sajandi skulptuur. Püha Teresa, väidab Juan, „olevat oma noviidse õpetanud, et naine armastab jumalat hästi ainult siis, kui tema keha on rahul, ja seetõttu tuleb enne jumala juurde minekut anda oma kehale, mis tema osa. Keha on naise ilmalik riik, tema keiser, ütles Teresa, Jeesus on tema taevariik” (Undusk 2002: 11).

Koondanud sellesse repliiki keha ja hinge kontrastsuse (anna jumalale, mis jumala kohus, ja keha-keisrile, mis keha kohus), mugandab Undusk siin Teresa „Elu raamatu” 19. peatüki lõiku (Teresa 2007: 225), millest mitu generatsiooni Freudi psühhopatoloogia teooriaist nakatunud kunstiteadlasi on olnud äärmiselt huvitunud (Harbison 2000: 23). Hingele viitab muidugi ka Sevilla katedraal ning komtuuri hääl, mis loeb sakraalseid tekste. Juan lubab kohtuda neiuga Estrellamar (*estrella* ’täht’; *mar* ’meri’) katedraali kellatornis La Giralda, mille on ehitanud keskajal araablased minaretina ja mille tipus paikneb nüüd tuulelipuna keerlev katoliiklik pronksnaine. Kuigi Estrellamar ütleb Juanile, et „[m]eie vahel on elekter” (Undusk 2002: 2), ja tornis olles hoiavad nad kätt, ei juhtu midagi ebasüdasat. Kui neiu vahistatakse Mercedes (*merced* ’jumala arm’) poolt, võidab hing, vihjates samas ka võimalusele, et kronoloogiaga salakavalalt uperpallitanud autor on kogu aeg silmas pidanud Ávila Teresa kaasvõtletajat, XVI sajandi Hispaania müstikut ja luuletajat Juan de la Cruzit (kodanikunimega Juan de Yepes y Alvares). Seega osutub „Sevilla, La Giralda” killukeseks Püha Juani arenguloost.

Juan ja eriti Teresa annavad kõneainet ka Unduski „Quevedos”, ent näidend ise keskendub enamalt jaolt XVI sajandi Hispaania kirjandusele ja poliitikale, ehk teiste sõnadega vaimule ja võimule. Vaimu esindab teose nimitegelane, luuletaja ja prosaist Francisco de Quevedo y Villegase. Võimu kehastab totalitaarse kuningriigi krahvhertsog Gaspar de Guzmán Olivares, ent temast ei saa peategelase antagonist, vaid pigem Quevedo kaaskannataja, sest tõelist võimu esindab ikkagi kuningas, kes (nagu jumalgi) jääb siin nähtamatuks. Tegevusse sekkuvad veel Olivarese naine krahvinna Inés, viimase armuke ja Olivarese usaldusmees krahv Fernando de Roja ning õukonna-

kunstnik Velázquez. Kuna Quevedo groteski kalduvat barokiajastu loomingut peetakse eriti rämedaks (osaliselt küll Dante „Põrgus” esineva koprofilia eeskujul), pipardab ka Undusk oma teksti „kõige maisema-madalama, rabelais’likult „ekskrementaalse” jada[ga]”, nagu sellele viitab Jüri Talvet „Quevedo” saatesõnas (Talvet 2003: 130). Malbemat ihulist groteski kohtame tege-
laste füüsilis-isäärasusis, sest Quevedo on kompjalgne, paks ja lühinägelik, Inés kogeleb ja Fernando sündis tummana – nagu Olivarese arvates ka jumal: „Minu meelest vaikib jumal kõigest, mis on oluline. Jumal on meisterlik vaikija” (Undusk 2003: 29).

Visuaalse märgisüsteemina läbib äärmiselt tekstitihedat näidendit prillide kujund, mis eriti XX sajandil märgistab siin-seal Lääne kirjanduses jumala silma. Unduski teos algab remargiga: „Quevedo istub oma töökabinetis laua taga, ümmargused pooltumedate klaasidega näpitsprillid ees” (Undusk 2003: 7). (*Quevedos* ongi Quevedo leiutatud näpitsprillide hispaaniakeelne nimi.) Tegevuse käigus annab autor prillidele mitmesuguseid, eriti erootikaga seotud tähendusi, kuni vahetult enne lõppu „Quevedo võtab mustad prillid eest ja viskab need hooletult maha” (Undusk 2003: 115). Näidendile lisab dramaturgiline erikaalu sürrealistliku tegevusega finaali, milles esineb kakskümmend korda nietzschelik („Nõnda kõneles Zarathustra”) sõna „kõrb”. Undusk kasutab sama sõna, määratledes järelmodernismi, mille definitsiooni hulka kuulub „aja peatumatu kulg, õieti liivade lakkamatu, tabamatu liikumine kõrbetuules” (Undusk 1998: 13). Seepärast kujunebki Quevedo ja Olivarese surm mitte ainult camus’likult („Sisyphose müüt”) absurdiks, vaid ka quevedolikult ulmataoliseks, sest vaatamata teineteise peale sihtimisele ning ägedale püstolite paugutamisele ei ole võimalik Quevedol ega Olivaresel (veel kord?) surra. Autor on siin ilmselt ammutanud inspiratsiooni Pedro Calderón de la Barca XVII sajandi näidendist „Elu on unenägu”, milles esineb tegelane nimega Estrella ja mida hispaania filosoof Miguel de Unamuno on käsitlenud seoses eksistentsialistliku olematusega ehk *la nada*’ga (Unamuno 1964: 235).

Täismõõtmeliseks vaimu ja võimu võitluse tallermaaks, ent samas piisavalt maagiliseks-müstiliseks, osutub Unduski uusim näidend „Boulgakoff”. See avaldati esmakordselt 2006. aastal ajakirjas Vikerkaar (nr 1–2), esietendus jaanuaris 2008 Eesti Draamateatris ning ilmus vahetult pärast seda raamatuna (Undusk 2008). Märksa teatraalsem kui „Quevedo”, tegeleb „Boulgakoff” lähiminevikuga, täpsemalt vene kirjaniku Mihhail Bulgakovi vägikaikavedamisega Staliniga, puudutades seega ka eestlaste stalinistliku hirmuvalitsuse all kannatanud kollektiivset hinge. Autor on kavalehel seletanud, miks ta kirjutab vene kirjaniku nime prantsuspärasel kujul (teos ei ole dokumentaalnäidend), ja et see teatritükk on pühendatud Mati Undi mälestusele. Seoses viimasega lubatagu isiklikku vahemärkust siinkirjutajalegi, kellele veebruaris 1973 tõi postiljon Undi saadetud „Meistri ja Margarita” eestinduse. Bulgakovi romaani esilehele punase tindiga kirjutatud pühendusse põimitud kolm sõna – „üks mu lemmikraamatuid” – võiks ehk anda kõneainet Undi eluloolastele.

„Boulgakoff” kaardistab kirjaniku ja generalissimuse vahekorda ühest äärmusest teise. Valgekaartlasi käsitlev näidend „Turbinide päevad” püsib kaua Moskva Kunstiteatri repertuaaris ja Stalin käib seda tihti vaatamas. Seevastu Bulgakovi Molière’i-näidend kaob kiiresti lavalt (enamik tema töid ilmubki postuumselt). „Turbinide” menu olenes tegelikult vaid sellest, et dra-

matiseerides oma romaani „Valge kaardivägi”, muutis autor näidendi lõpu „punaseks” (Levin 1972: 60). Bulgakov vihjab niisugusele toimingule raamatus prantsuse tuntuimast näitekirjanikust, kellel oli „päikesekuningas” Louis XIV ajal samuti raskusi „Tartuffe’i” lavaletoomisega: „Molière... otsustas näidendi päästmiseks kasutada näitekirjanikele ammu teadaolevat vigurit. Tugeva surve all kõndistab autor sihilikult oma teose..., nagu sabapidi peos olev sisalik ohverdab oma saba ja pääseb, sest iga sisalik teab, et parem on elada ilma sabata, kui kaotada elu” (Bulgakov 1986: 115). Unduski näidendis ütlebki üks tegelasist Boulgakoffile: „Iga mõtleb venelane saab ju aru, et teie Molière on suurepärane, aga et see ei ole mitte Molière, vaid Boulgakoff nõukogude võimu haardes” (Undusk 2008: 68). Eks seegi repliik leia vastukaja eesti teatritegijate hinges, ent eelkõige on Undusk selle tükiga müüdistanud Bulgakovi.

Esimesena Unduski teatritekstidest 1999. aastal Vikerkaares ilmunud ja Tartu Teatrilabori poolt 2002. aasta augustis sealses Toomkirikus lavastatud „Goodbye, Vienna (Gertrud)” käsitleb baltisakslust, Eesti taasvabastamist ja metateaterlikku „Vampiiride tantsu”, aga autor ei unusta sealjuures ka hinge, sest osa tegevusest toimub ju Viini katedraali tornis. Kuid näidendi põhisüžeele, mis hõlmab omapärast armastuskolmnurka, tuleb läheneda keha kaudu. „Goodbye, Vienna” kolmnurga moodustavad Nietzsche, Gertrud ja Middendorf. Nende delikaatset, ent küllaltki realistliku sõnapruugi ja ajalooliselt määratletava minevikuga esitatud suhtlemist on ehk kõige otstarbekam eritleda üheainsa Shakespeare’i „Hamleti” tekstis esineva sõna abil.

Opheliale saadetud Taani printsi kiri, mille Polonius kuningas Claudiusele ja kuninganna Gertrudile ette loeb, lõpeb omapärase kõnepruugiga. A. F. Tombach-Kaljuvaldi „Hamleti” eestinduses kõlab see järgmiselt: „Sinu igavesti, kallim neiu, seni kui see masin [originaalis *machine* – *M. V.*] on tema päralt” (Shakespeare 1930: 59). Sõna *masin* oli inglise keeles juba 1549. aastal enam-vähem tavalises mõistes kasutusele võetud, aga „The Oxford English Dictionary” andmeil loob Hamletile antud sõnapruuk sellele täiesti uue – ja esmakordse – tähenduse: ’keha’ (vt ka Bozanic 1980: 92). Georg Meri tõlge täpsustabki Taani printsi kirja lõppu: „Sinu igavesti, sa mu kõige kallim daam, seni kui mu *kehamasin* [minu kursiiv – *M. V.*] veel pole üles öelnud” (Shakespeare 1966: 316). Näidendi kontekstis ei ole selge, kunas prints selle kirja kirjutas, kas enne või pärast kohtumist isa vaimuga, kes süüdistab Hamleti ema – Gertrudi – abielurikkumises ning seega mürgitab printsi suhtumise mitte ainult Gertrudi, vaid ka Opheliasse. Ent kronoloogia ei ole siin oluline. Oluline on vaid see, et Hamlet on teadlikult või alateadlikult hakanud mõtlema erootilisest kehast kui masinast. „Kehamasina” kujundit on kasutatud eriti tänapäeval, näiteks Leonhard Lapini taieses „Naine-masin X” (1974) või sakslase Heiner Mülleri näidendis „Hamletmaschine” (1977), mis aitab selgitada Unduski Gertrudi (siin küll vaid verbaalset) äärmustesse kalduvat erootilisust.

Undusk võis valida iharat keha esindava Gertrudi Herman Hesse samanimelisest romaanist, aga raske on välistada võimalust, et temasuguse literaadi alateadvuse soppides ei oleks kumisenud Hamleti ema saksapärane nimi. Olgu sellega kuidas tahes, „Goodbye, Viennas” esineva *ménage à trois* moodustanud askeetlik Adolf Nietzsche, seksuaalsusest pakatav Gertrud ja eunuhhist abikaasa Middendorf jäljendavad XIX sajandi teisel poolel tegeli-

kult tekkinud kolmnurka, kuhu kuulusid Friedrich Nietzsche, Lou Andreas-Salomé ja algul Paul Rée ning hiljem tsölibaatne abikaasa Carl Friedrich Andreas. Aastast 1882 pärineval päevapildil (Köhler 2002: foto 25) on jäädvustatud selle kolmnurga esimese faasi sümboolsed vahekorrad. Väikese vankri ette, millel istub Salomé, käes piits ja ohjad, on rakendatud Rée ja Nietzsche. Viimane neist kirjutab teatavasti „Nõnda kõneles Zarathustras” järgmise aforismi: „Lähed sa naiste juurde? Ära unusta piitsa” (Nietzsche 1993: 44). Näidendis ütleb Gertrud Adolf Nietzschele: „Sa võid minuga kõiki perverssusi harrastada, nii et veri lendab, ma olen rõõmuga nõus” (Undusk 1999: 80). Vastandlikult seega väitele, et Unduski tekst on „dramaturgiliselt üsna lihtne armastuslugu” (Kolk, Lensment 2003: 4), resonanceerib „Goodbye, Vienna (Gertrud)” tänapäeva sekulariseerunud maailmas eriti väljakutsuvalt – ja järelmodernistlikult. Nagu Ezra Pound kord kaine peaga luuletas: „*The age demanded an image / Of its accelerated grimace, / Something for the modern stage, / Not, at any rate, an Attic grace*” (Pound 2003: 549).

Kirjandus

- Bozanich, R. 1980. The Eye of the Beholder: Hamlet to Ophelia, II. ii, 109–124. – Shakespeare Quarterly, Spring, kd 32, nr 1, lk 90–93.
- Bulgakov, M. 1986. The Life of Monsieur de Molière. Tlk M. Ginsburg. New York: New Directions.
- Harbison, R. 2000. Reflections on Baroque. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kolk, M., Lensment, T. 2003. Seminar nr 1: „Goodbye, Vienna”. – Vihik, sügis, lk 4–23.
- Köhler, J. 2002. Zarathustra’s Secret: The Interior Life of Friedrich Nietzsche. Tlk R. Taylor. New Haven: Yale University Press.
- Levin, E. 1972. Exuberant Works by a Russian Who Talked Back to Stalin. – Saturday Review, April 29, lk 59–66.
- Nietzsche, F. 1993. Nõnda kõneles Zarathustra. Tallinn: Olion.
- Pound, E. 2003. H. S. Mauberley: *Ode Pour L’Election de Son Sépulchre*. Poems and Translations. New York: The Library of America.
- Shakespeare, W. 1930. Taani prints Hamlet. Tlk A. F. Tombach-Kaljuvald. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- Shakespeare, W. 1966. Hamlet. Tlk G. Meri. Tragöödiad I. Kogutud teosed 7 köites. Tallinn: Eesti Raamat.
- Talvet, J. 2003. Quevedo redivivus. Järelsõna. – J. Undusk, Quevedo. Loomingu Raamatukogu, nr 33–34. Tallinn: Perioodika, lk 127–136.
- Teresa de Ávila. 2007. The Book of My Life. Tlk M. Starr. Boston–London: New Seeds.
- Unamuno, M. de. 1964. Del sentimiento Trágico de la vida. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Undusk, J. 1998. Maagiline müstiline keel. Tallinn: Virgela.
- Undusk, J. 1999. Goodbye, Vienna (Gertrud). Näidend 12 pildis. – Vikerkaar, nr 8/9, lk 3–81.

- U n d u s k, J. 2002. Sevilla, La Giralda. Kuuldemäng. – Vikerkaar, nr 8/9, lk 2–22.
- U n d u s k, J. 2003. Quevedo. Näidend 12 pildis. Loomingu Raamatukogu, nr 33–34. Tallinn: Perioodika.
- U n d u s k, J. 2006. Boulgakoff. Näidend 8 pildis. – Vikerkaar, nr 1/2, lk 2–67.
- U n d u s k, J. 2008. Boulgakoff. Näidend kaheksas pildis. Tallinn: Eesti Draamateater.

Jaan Undusk as Playwright

Keywords: ambiguity, dualities/binaries, Nietzsche, Shakespeare

This essay attempts to chart in broad outline some of the more obvious themes and compositional techniques used by Jaan Undusk in his four plays. The radio drama „Sevilla, La Giralda” presents the dichotomy of the body and the soul, while teasing the reader with the ambiguity of secular as well as saintly – and actual as well as fictional – figures of Spanish life and literature both now and in the past. Of Undusk’s straight plays, „Quevedo” focuses at first in rather realistic terms on 17th-century Spanish culture and politics (or brains and brawn). Eventually, however, the play modulates into a surreal vision of existential hell, suggested at least in part by Nietzsche’s use of the word „desert” in *Also sprach Zarathustra*.

„Boulgakoff” concentrates on the vicissitudes of the writer Mikhail Bulgakov in 20th-century Stalinist Russia, while drawing certain parallels with Molière and the „Sun king” Louis XIV in 17th-century France (and alluding as well to Soviet Estonian writers). A possible key to at least one significant layer of action and dialogue in „Goodbye, Vienna (Gertrud)” may reside in a single word in Hamlet’s letter to Ophelia in Shakespeare’s well-known tragedy. The word „body”, actually meaning „machine”, with overtones today of „body-machine” in such works of visual art as Leonhard Lapin’s „Woman-machine X” or such dramatic works as Heiner Müller’s play „Hamletmachine”, may provide a clue to the plethora of sexy and sadistic language used by Gertrud (another possible allusion to Hamlet) in Undusk’s best-known play.

Mardi Valgemäe (b. 1935), PhD in English literature, University of California, Los Angeles, Professor of English, Lehman College, The City University of New York, mardival@mindspring.com