

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Eesti kirjanduse õppetool

Oliver Berg

Mati Undi „Tühirand“ läbi fenomenoloogilise hoiaku

Bakalaureusetöö

Juhendaja Mart Velsker

Tartu 2015

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Fenomenoloogiline hoiak.....	5
1.1. Edmund Husserli fenomenoloogiline <i>epoché</i>	6
1.2. Wolfgang Iseri lähenemine lugemisele	9
1.3. Gaston Bachelardi „Ruumipoeetika“	11
2. „Tühiranna“ kujutluse kuningriigis.....	15
2.1. Tekst	15
2.2. Tegelased.....	21
2.3. Aeg	29
2.4. Ruum	33
3. „Tühiranna“ tagamaadest	40
3.1. Unt ja autobiograafilisus	41
3.2. „Tühiranna“ koht Undi loomingus	43
Kokkuvõte	46
Kirjandus	49
<i>Mati Unt's „Tühirand“ ("Blankbeach") from a phenomenological stance. Summary...</i>	53

Sissejuhatus

Bakalaureusetöö uurimiskeskmeiks on Mati Undi lühiromaan „Tühirand“. Seda teost on peetud üheks eesti modernismi tippteoseks, mis ühtlasi kompab ka postmodernismi piire. Tiit Hennoste on märkinud „Tühiranna“ koguni Undi kõige geniaalsemaks teoseks (Hennoste 1993: 61) – bakalaureusetöö kavatsuseks on see väide proovile panna ja uurida, milles see geniaalsus võiks seisneda. Tasub ka märkida huvitavat asjaolu, et „Tühirand“ pole eraldiseisva raamatuna kunagi ilmunud, tõenäoliselt teksti kompaktsuse tõttu. Nõnda on töö eesmärgiks keskenduda „Tühirannale“, et tabada ja kirjeldada lühiromaanide ainulaadsust. Ülesandeks on avastada ja avada teoses peituvat potentsiaali, tuua esile tekstist tulenevad tajumused, mis aitaksid mõista „Tühiranna“ omapärast fenomeni.

Fenomenoloogia on sellel avastusretkel metoodiliseks kaaslaseks. Tegemist pole tekstile pealesurutud ühe konkreetse teooriaga, vaid see mitmekesine filosoofiline distsipliin sobib olemuselt hästi toeks „Tühiranna“ teksti kirjeldamisele. Siinkohal tuleks rõhutada, et tegemist pole siiski fenomenoloogia-alase uurimustööga, vaid ennekõike kirjandusteose tajumusliku analüüsiga. Valitud meetod tuleneb muuseas ka soovist näidata fenomenoloogilise lähenemise viljakust kirjanduse uurimisel, kuna fenomenoloogiline hoiak avardab nii teksti semantilist kui esteetilist välja. Niisiis on tegu ühe näitena illustreerimaks antud meetodi võimalusi.

Bakalaureusetöö koosneb kolmest sisupeatükist. Esimene neist on pühendatud töö fenomenoloogilise hoiaku piiritlemisele, kuna fenomenoloogia on väga eripalgeline mõtteväli. Peatükk toetub suuresti fenomenoloogia rajaja Edmund Husserli põhilistele seisukohtadele, eelkõige tema mõiste *epoché* kirjeldamisele. Lisaks vaadeldakse Wolfgang Iseri tõlkeartiklit fenomenoloogilisest lähenemisest lugemisele, mis avab teksti ja lugeja suhete tagamaid, olles nõnda asjakohane meeldetuletus iga fenomenoloogilise kirjandusuurimuse puhul. Seejärel suundub esimene peatükk ühe võimaliku fenomenoloogilise lugemisharjutuse kirjeldamisele Gaston Bachelardi teose

„Ruumipoeetika“ näol. Bachelardi teos on asjakohane, kuna on mõneti ka metoodiliseks eeskujuks töö järgmisele ja põhilisele peatükile. Eelnevast tulenevalt on rõhk lugejal, mistõttu on bakalaureusetöö puhul tegemist ka teatud mõttes lugemiseksperimentidega.

Teine peatükk on nõnda peamine ja keskendub „Tühiranna“ lugemiskogemuse ühele võimalikule vahendamisele. Fenomenoloogilisele lähenemisele omaselt pole tingimata eesmärgiks konkreetsete tähenduste eristamine ja esiletoomine, vaid pigem tekstimaailmas peituvate erisuguste võimaluste avastamine ja nende võimaluste laiendamine. Lugeja subjektiivsusega tuleb siinkohal loomulikult arvestada. Seega pole bakalaureusetöö seisukohalt peamine, mida „Tühirand“ tekstina tähendab, vaid kuidas see tähendab, milliseid tajuvõimalusi pakub. Selleks liigutakse lühiromaani erinevatel tasanditel, hõlmates nii teksti kui sellist, tegelasi, fiktsionaalse maailma aega ja ruumi.

Kolmas sisupeatükk keskendub Undi lühiromaani võimalikele tagamaadele. See on „Tühiranna“ puhul põhjendatud, kuna aitab mõista nii „Tühiranna“ kui ka Mati Undi enda fenomeni. „Tühiranna“ lugemiseks ei pea tingimata olema tuttav autori isikliku eluga ja teose loomislooga, küll aga lisavad teatud elemendid tekstile lisamõõtmeid, mis seega avardavad teose kõnekuse välja. Just nende avastamisega tegeleb kolmas peatükk. Küsimus on selles, kuidas Undi autobiograafilisus tekstiga mängib ja kuidas seostub „Tühirand“ autori varasemate ning ka hilisemate teostega. Peatükk on jäetud töös viimaseks, et läheneda tekstile võimalikult puhtalt lehelt, kuna fenomenoloogilise lähenemise puhul on eriti vajalik hoiduda teose suhtes võimalikest eelarvamustest.

1. Fenomenoloogiline hoiak

Töö lähenemise piiritlemine on tarvilik fenomenoloogias kui meetodi kireva eripalgelisuse tõttu. Selle „filosoofilise projekti“ algatajaks oli Edmund Husserl (Viik 2009: 215), seega näib kohane teoreetilise aluse loomisel lähtuda just temast. Husserli meetodile lisandub Wolfgang Iseri fenomenoloogiline lähenemisviis lugemisele ja Gaston Bachelardi fenomenoloogiline eksperiment „Ruumipoeetika“ (1999). Seda Bachelardi teost võib pidada omamoodi fenomenoloogiliseks lugemisharjutuseks, millest tingitult on bakalaureusetöö sarnase suunitlusega. Samas on kavatsuseks püsida veidi rangemates piirides kui seda teeb Bachelard oma ülipoeetilise keelekasutuse ja fantaasiarikka mõttelennuga „Ruumipoeetikas“. Töö mahtu arvestades tuleb möönda, et tuntud fenomenoloogilise mõtte arendaja ja algselt Husserli õpilase Martin Heideggeri mahukas mõttevaramu jääb antud juhul fookusest välja – seda asjaolu leevendavad ehk Mati Undi enda sõnad, kuidas ta ei saa eriti Martin Heideggerist aru (Lavastajaraamat 2001: 453).

Kuna fenomenoloogia „tähendab fenomenide uurimist“ (Viik 2009: 216), siis töö uurib fenomenina „Tühiranna“ teksti, ent ka Mati Unti ennast, kuivõrd Undi fenomen mängib „Tühiranna“ fenomeniga. Nagu märkis Roland Barthes autori surmast edasi liikudes: „teksti lugedes ma mingil kombel siiski *ihaldan* autorit: mul on vaja tema figuuri (mis pole tema representatsioon ega projektsioon), nagu tema vajab minu oma“ (Barthes 2007: 37). Tähelepanu pööratakse lugemiskogemusele endale, kuna fenomenoloogia sihiks on „meie teadvuse kogemuses olevate asjade uurimine“ (Viik 2009: 216). Fenomenoloogiliselt kirjandusele lähenedes on kohane keskenduda just lugejale (Viik 2009: 226).

1.1. Edmund Husserli fenomenoloogiline *epoché*

Töö peamiseks teoreetiliseks alustalaks on Edmund Husserli termin fenomenoloogiline *epoché*. Husserli teoste arvukus on aukartustäratav, seega piiritlemise taotlusel on bakalaureusetöös kasutatud tema eesti keeles ilmunud artikleid ja tõlkekatkendeid ajakirjas Akadeemia. Valitud artikleid on kolm: „Pariisi ettekanded“ (Husserl 1993), katkendid „Materiaalse looduse konstitutsioonist“ (Husserl 2013) ja katkend tekstist „Fenomenoloogiline alusvaatlus“ (Husserl 2014). Neist eesti keeles kõige varem ilmunud „Pariisi ettekanded“ toob oma kokkuvõtlikkuses Husserli fenomenoloogilise hoiaku põhipunktid kõige selgemini esile, mistõttu on see järgnevalt peamiseks põhjaks, mida teised kaks artiklit toetavad. „Pariisi ettekannete“ sobivust sissejuhatuseks Husserli fenomenoloogiasse mainib ka teksti tõlkinud Ülo Matjus (Matjus 1993: 1573).

Husserli fenomenoloogia on kantud fundamentaalsest kahtlusest: „Maailma olemine ei tohi meie jaoks enam olla endastmõistetav fakt, vaid ainult *kehtivusprobleem* ise“ (Husserl 1993: 1393). Oma *epoché* ehk fenomenoloogilise hoiaku olemuse on ta lahti selgitanud tabava rangusega: „Nõnda siis muutub see kõigi seisukohavõttude universaalne inhiberimine objektivse maailma suhtes, mida meie nimetame *fenomenoloogiliseks epoché*’ks, otsejoones meetoodiliseks vahendiks, mille abil ma käsitan ennast puhtalt sellesama minana ja sellesama teadvuseluna, mille ja mille kaudu on minu jaoks kogu objektivne maailm ja on nii, nagu ta minu jaoks nimelt on“ (Husserl 1993: 1394–1935). Teisisõnu taotleb *epoché* „*teatud hoidumist otsustusest*“ (Husserl 2014: 2187). Seega maailmale ja olemisele ei tohi peale määrata ennatlikke eelarvamusi, eesmärgiks on neist eelhäälestustest just vabaneda, et avastada, mis saavutatud puhtuses koorub.

Sellest kartesiaanlikust kahtlusest lähtumine (Husserl 2014: 2186) tähendab loomuliku maailma meetoodiliselt sulgudesse võtmist (Husserl 2014: 2187–2188). Husserl liigub selle mõtteeksperimentiga aga Descartes’ist kaugemale, jõudes lõpuks järeldusele, et midagi siiski jääb, milles pole võimalik kahelda. See pole tingimata olemine, vaid fenomen olemisest, millegi tunnistamine. Fenomenoloogilise hoiaku võtmine viib nõnda „puhta mina“ saavutamiseni (Husserl 1993: 1397). Nagu eelnevaltki mainitud, tähendab see kõik tähelepanu pööramist eelkõige teadvuses toimuvale, kuna

just teadvuses ilmneb inimesele maailm oma kõiksuses (Husserl 1993: 1417). Asjade olemuse mõistmiseks on teadvuse juurde pöördumine paratamatult tarvilik (Husserl 2013: 84).

Fenomenoloogilise hoiaku tulemusel tõuseb iga tunnistatud hetk omamoodi kogemuseks, tõeliseks kohalolekuks, kusjuures seda kogemust „peab refleksioonina eemal hoitama kõigist konstruktiivsetest leiutustest ja peab ehtsana võetama nii konkreetselt täpselt selle meele- ja olemissisuga, milles ta parajasti esineb“ (Husserl 1993: 1400). Nõnda on tegu meetodilise vastuhakuga üleliigsele teoretiseerimisele, et jõuda eelteoreetilise kogemuseni. Fenomenoloogilistesse sulgudesse tuleb tõepoolest võtta kõik, nii loomulik hoiak kui sellega tegelevad teooriad (Husserl 2014: 2189–2190).

Õigustatult võib kerkida küsimus, milleks säärast fenomenoloogilist võtet kasutada, kui see sisuliselt konstanteerib ilmset. Husserli järgi aga puhas olemine end alles siis ilmutab: „fenomenoloogilise *ego*’na olen ma muutunud ise enda puhtaks pealtvaatajaks ning minu jaoks ei kehti mitte midagi, mida ma ei leiaks minust endast lahutamatuna – ning nimelt täpselt nõnda, nagu mind avab minu enda jaoks algupärane, kaemuslik refleksioon“ (Husserl 1993: 1401). Alles fenomenoloogiline hoiak toob esile selle, mida me inimestena loomulikus hoiakus viibides ei teadvusta, võimaldab „saada teadlikuks oma absoluutsest pärisolemisest“ (Husserl 1993: 1401).

Husserli rõhutatud enda pealtvaatajaks muutumine haakub mitmel moel Mati Undi „Tühirannaga“. Ühelt poolt on tegu teosega, mida võibki näha kui minategelase eneserefleksiivset tunnistust, iseenda eludraama suhtes pealtvaataja rolli võtmist. Samas teeb see tekst ka lugejast loo pealtvaataja, kes ühtlasi muutub lugemise mõjul omakorda enda elu pealtvaatajaks.

Husserl täpsustab, et fenomenoloogilise hoiakuga saavutatud pealtvaataja seisundi puhul on märgiline osavõtmatus. See nõuab hoidumist enda isiklikest huvidest, et suuta neid eemalt vaadata ja võtta kirjelduse teemana nagu kõike muudki. (Husserl 1993: 1402) Alles selline „transsendentaalne vaatleja“ leiab endast kõrgemale tõustes „transsendentaalse elu ja olemise“, kusjuures transsendentaalsel vaatlejal on „maailm ainult *fenomenina*“ (Husserl 1993: 1402). Nii avab osavõtmatus maailma tajumisel sootuks uued mõõtmed.

Kuna rõhk on isiklikul kogemisel, on fenomenoloogia olemuselt subjektiivne, millega tuleb arvestada. Samas pole Husserli järgi see subjektiivsus piirav, sest olemasoleva tajumine ei saagi olla muud kui subjektiivne. Õieti subjektiivsus ongi ainuvõimalik objektiivsus: „mis mul on olevana, see kehtib minu jaoks olevana ja kogu mõeldav tõendus asub minus endas, kätketud minu vahetus ja vahendatud intentsionaalsuses, milles peab niisiis olema kaasa kätketud kogu olemismõte“ (Husserl 1993: 1410). Sealjuures sõltub iga olemine konkreetsest individuaalsest kehast ja selle vastava meeleseisundiga (Husserl 2013: 95). Nii ilmneb kehalisuse olulisus fenomenoloogias, kuna tajutavas keskkonnas on „kogu asjalis-reaalne seotud ihuga“ (Husserl 2013: 95). Sellest tulenevalt näib väline maailm tajust sõltuvalt välja „kord nii, kord teisiti“ (Husserl 2013: 97). Nõnda on keha kogemuse kujundajaks.

Husserli järgi ilmnebki universaalne üldistusvõime alles subjektiivsuse kaudu. „Iga mõeldav mõte, iga mõeldav olemine [---] langeb transtsendentaalse subjektiivsuse alasse“ (Husserl 1993: 1418). Alles subjektiivsuse põhjatuse tunnistamisel ilmneb subjektide ühiskogemus, kuna hoiakuvõtja „ei koge maailma mitte pelgalt oma privaatse, vaid intersubjektiivse, igäühele antud ning ta objektide kaudu ligipääsetava maailmana ja teisi selles teistena ning ühtlasi üksteise jaoks, igäühe jaoks olevana“ (Husserl 1993: 1420). Nõnda võibki Husserl üldistavalt tõdeda: „Kõik see, mis on kehtiv minu kohta, kehtib ka, nagu ma tean, teiste inimeste puhul, kelle ma käeesisena oma lähimaailmast eest leian. Neid inimestena kogedes ma mõistan ja võtan neid vastu nii, nagu ma ise olen – minasubjektidena, kes on suunatud omaenese loomulikule lähimaailmale“ (Husserl 2014: 2183–2184). Nii ilmneb subjektidevaheline vankumatu side, mis teeb ühisosa äratundmise võimalikuks. Alles subjektiivsusele tähelepanu pöörates avanevad selle sügavikes peituvad rikkused.

Husserli fenomenoloogiline hoiak aitab seega astuda sammu eemale sisse harjutatud idee- ja tegevusmustritest, väljuda argipäeva rutiinist, teadvustada ja reflekteerida oma mõtteid ja kogemusi. Esmalt tuleb see samm astuda: „Algul peab maailm kaotatama *epoché*’ga võitmaks teda taas universaalses endamõtestuses“ (Husserl 1993: 1424).

1.2. Wolfgang Iseri lähenemine lugemisele

Saksa kirjandusteoreetik Wolfgang Iser on Roman Ingardenile tuginedes tähelepanu pööranud lugeja olulisusele kirjandusteose elavaks saamisel. Eesti keelde on Iserilt tõlgitud üks Akadeemias ilmunud artikkel, milles Iser pakub välja fenomenoloogilise lähenemisviisi lugemisele ja väidab, et kirjandusteos tekibki alles „teksti ja lugeja ühildumise tulemusena“ (Iser 1990: 2091). Iseri järgi sobib seda protsessi kirjeldada ennekõike fenomenoloogilise analüüsi läbi, mille lähtepunktina pakub ta välja „uurida, kuidas järjestikused laused üksteist mõjutavad“ (Iser 1990: 2093). See põhiline võte on oluline ka bakalaureusetöö teises peatükis Mati Undi „Tühiranda“ uurides.

Lausete omavahelises mõjus ilmneb kirjanduse maagia, kui lisaks otseselt väljendatule kooruvad kirjapandu tagamaad, kuna „just nende lausete vastastikuse mõju kaudu teostub nende ühine eesmärk“ (Iser 1990: 2094). Oluline on Iseri Husserlile toetuv märkus, kuidas laused põhjustavad ja kujundavad lugemisprotsessis ootust nende suhtes (Iser 1990: 2095), millest tulenevalt „ei vasta tõeliselt kirjanduslikud tekstid ootustele peaaegu mitte kunagi“ (Iser 1990: 2095). Lugeja ootustega mängimist tuleb kindlasti silmas pidada ka „Tühiranna“ puhul.

Iser rõhutab, kuidas kirjandustekst pole kõigest kirjapandud tekst, vaid vajab lugejat. Lugeja individuaalsetest omadustest lähtuvalt erinevad aga ka teksti kogemise võimalused, olgu nendeks omadusteks siis konkreetse lugeja lugemus, isiklikud kogemused või valdav meeles seisund. Erinevad võimalikud lugemiskogemused tõendavad Iseri jaoks, „missugusel määral kirjandustekst muudab lugemise loovaks protsessiks, mis on palju kõrgem kirjapandu pelgast tajumisest“ (Iser 1990: 2096). Teksti ja lugeja kohtumise tulemuseks on teksti virtuaalne mõõde ja just see virtuaalne mõõde annab tekstile „oma reaalsuse“ (Iser 1990: 2096). Nii on lugeja ühtlasi looja, mistõttu on asjakohane tema kogemust uurida.

Oluline on Iseri tähelepanek lugemise dünaamika kohta. Nii võibki Iseri sõnade järgi „ühel tekstil potentsiaalselt olla mitu erinevat konkretiseeringut, ja ükski lugemine ei saa iial ammendada kogu potentsiaali, sest iga lugeja täidab lüngad omal viisil“ (Iser 1990: 2098). See on mõistetav, kuna sõnadega kaasnevaid võimalikke assotsiatsioone on lõputult ja need sõltuvad individuaalsest inimesest (Pound 2000: 42). Sellest tulenevalt tuleb mõnda ka töö „Tühiranna“ analüüsi puhul, et see ei saagi

pretendeerida tekstimaailma tajuväljade ammendamisele. Pigem on eesmärgiks näidata teose tunnetuskirevuse ühte võimalikku kaardistamist. Niisiis polegi kohane otsida teosest ühte valitsevat tähendust, kuna „Tühiranda“ võid põhjendatult arvata nende tekstide hulka, mille puhul „omandab meie teadmine sellest rikkalikkusest tõepoolest tähtsama koha kui ükski mudeltähendus“ (Iser 1990: 2105).

Iser toob esile, kuidas modernsed tekstid teadlikult mängivad lugejaga, toovad rõhutatult esile teksti enda ammendamatus, ent samas see ammendamatus sunnib lugejat siiski midagi otsustama (Iser 1990: 2098). Sellised modernsed tekstid „on tihti nii katkendlikud, et lugeja tähelepanu on peaaegu täiesti hõivatud seoste otsimisega fragmentide vahel“ (Iser 1990: 2098). Fragmentaarsus on „Tühirannale“ kahtlemata omane ja ehk isegi lühiromani üheks olulisimaks tunnuseks, nagu on modernistlikud tunnused üleüldse sobivad iseloomustamiseks Undi loomingut (Hennoste 1993: 61).

Teksti lugedes on tõlgendamispüüe lugejale üldiselt loomuomane. Lõplikku mudelit on tekstile aga kohatu peale suruda, kuna kirjandusteksti esteetilise kogemuse kujundab Iseri järgi lugeja tasakaalustamisoperatsioon (Iser 1990: 2106). See kujutab endast pidevat võnkumist illusiooni ja võõrutuse, harmoonia ja disharmoonia vahel (Iser 1990: 2106). Tõeline kirjanduslik tekst ei anna seega end üheselt lõplikult kätte, kuna jääb igavesti värskeks (Pound 2000: 11).

Tuleks meeles pidada, et iga tõlgendusega kaasnevad teatud ebakõlad, mille eiramine oleks meelevaldne. Sealjuures on needsamad ebakõlad rikkaliku kirjandusteksti jaoks vajalikud, kuna „just nende olemasolu tõmbab meid teksti sisse, sundides meid loovalt uurima teksti ja ka iseennast“ (Iser 1990: 2111). Asjata ei võrdle Iser kirjandusteost peegligna (Iser 1990: 2099–2100). Nõnda kipub lugeja sageli teksti tõlgendades kirjeldama teose asemel iseennast, aga nagu eelnevalt on ilmnenu, ei saagi teos lugeja jaoks kuskil mujal kui iseendas asuda. Siiski tuleks tõlgenduslike väidete puhul alati meeles pidada tõlgendaja piiratust ja teksti piiritust.

Lugemiskogemus võib olla väga sügav, kusjuures selle mõju juurde kuulub kogetu etteaimamatus. Lugemine tähendab teeleminekut, teadmata, kuhu teekond viib. See teadmatus teeb üllatusterohke avastusretke võimalikuks. (Iser 1990: 2111) Iseri arvates on sellega seletatav ka soov mõjunud teosest rääkida, kuna rääkimisega tahetakse „lihtsalt selgemini mõista, millesse me õieti sisse mässitud oleme“ (Iser 1990: 2111).

Iseri järgi seisneb selles ka kirjanduskriitika peamine mõte: „ta aitab tuua teadvusse teksti need aspektid, mis jääksid muidu alateadvusse peidetuks; ta rahuldab (või aitab rahuldada) meie soovi loetust kõnelda“ (Iser 1990: 2111). Seda märgilist järeltust tasub sekundaarkirjanduse puhul meeles pidada. Kuigi kunstist kõnelemine on paratamatult piiratud, on see siiski üks väheseid alternatiive vaikimisele, kuigi ka vaikimise kõnekust ei tohiks ülekohtuselt välistada, „sest kokkupuude pole miski muu kui vaikus“ (Merleau-Ponty 2010: 200).

Lugemine pole ideaalis seega lihtsalt elukauge ajaviide, vaid eluga vahetult seotud. Iga uus lugemiskogemus sõltub eelnenud elust, nagu mõjutab ka iga uus lugemine elu ennast. Iseri jaoks „kajastuvad lugemises needsamad protsessid, mille kaudu me ka elukogemusi omandame“ (Iser 1990: 2011). Raamatute sügavamaks mõistmiseks on vajalik kokkupuude eluga (Pound 2000: 118).

Töö fookus on eelnevast lähtuvalt tekstikeskne ja arvestab lugeja subjektiivsusega. Nii on tegu ühe lugemiskogemuse võimalikult mitmekülgse kirjeldusega.

1.3. Gaston Bachelardi „Ruumipoeetika“

Prantsuse filosoof Gaston Bachelard pakub oma teosega „Ruumipoeetika“ (Bachelard 1999) välja ühe meetoodiliselt fenomenoloogilise võimaluse kirjanduse uurimiseks. Seda teost võib vaadata kui lugemiseksperimenti, ülimeelelist ja unenäolist katsetust, mis omal moel on teedrajav. Tasub märkida, et Bachelardi „Ruumipoeetika“ pole bakalaureusetöö kontekstis lihtsalt üks teoreetilisi võimalusi avardav teos, vaid Bachelardist pidas sügavalt lugu ka Mati Unt ise. Teatavasti lõi Unt „Ruumipoeetika“ põhjal ka teatrilavastuse „Vaimude tund Kadrioru lossis“, mida hinnatud teatriteadlane Luule Epner on pärjanud tiitliga „tõeline *tour de force*“ (L. Epner 2008: 37). Andres Toltsi sõnade järgi tutvus Unt Bachelardiga küll alles pärast „Tühiranna“ valmimist, nimelt „Sügisballi“ kirjutamise aegu (E. Epner 2008: 169). Siiski võiks seda avastamist pidada ka tagantjärele äratundmiseks, nii et Bachelardi mõtete sidumine „Tühirannaga“ ei tohiks mõjuda meelevaldselt. Seos „Sügisballiga“ on muidugi ilmne, kuna Bachelardi ideed poevad kohati romaani teksti otseselt sisse (Unt 1979: 13; 41).

„Ruumipoeetika“ keskendub ruumile, selle tajumisele ja kogemisele. Bachelard liigub erinevatest kirjandustekstidest inspireerituna mitmesugustes kujutletud ruumides,

tõlgendades nõnda oma lugemiskogemust poeetilistes metafoorides. Kuigi Bachelard keskendub ennekõike luulele, on sarnane lähenemine „Tühirannale“ täiesti mõeldav, kui meenutada Tiit Hennoste sõnu, kuidas 1960.–1970. aastate Undi looming „on pigem luulele sarnane tekst, mille valemiks on mälu+silm+vaikus“ (Hennoste 1993: 61).

Fenomenoloogilisele lähenemisele kohaselt hoidub Bachelard lugemisel tekstivaenulikust eelhäälestustest. Juba sissejuhatuse esimesel leheküljel sõnab ta vajadusest „olla avatud, olla valmis vastu võtma kujundit hetkel, kui see ilmub“ (Bachelard 1999: 9). Rõhk on seega loomulikult teadvuses kogetul, mis tähendab „poeetilise kujundi fenomeni uuringut ajal, mil kujund kerkib teadvusse kui inimese südame, hinge, olemuse otsene saadus, tabatuna oma aktuaalsuses“ (Bachelard 1999: 11). Just selles peitub fenomenoloogilise lähenemise omapära, kuna ainult see „võib aidata taastada kujundite subjektiivsust ja mõõta nende ulatust, jõudu ja transsubjektiivsust“ (Bachelard 1999: 12). Säärane lähenemine eemaldub teaduslikust mõttemallist ega ole seega üksnes huvitatud konkreetsetest järeldustest (Bachelard 1999: 12–13).

Bachelard annab oma lennulises lähenemises endale siiski aru ja meenutab kohustust olla järjekindlalt tagasihoidlik (Bachelard 1999: 19). See toimib meeldetuletusena iga väite subjektiivsest loomust, ent seda subjektiivsust ei tuleks peljata, kuna nagu eelnevaltki märgitud, ulatuvad kujundid transsubjektiivsuseni.

Bachelard pakub välja ühe võimaliku meeleseisundi, mille sisuks on tänulik lugemine ja vaimustusega segatud lugemisuhkus (Bachelard 1999: 19–20). Selline lähenemine on teose suhtes põhjendatult vastutulelik, kuna „alati on vaja siirast puhangut, väikest imetluspuhangut, et saada poeetilisest kujundist fenomenoloogilist kasu“ (Bachelard 1999: 20). Just selline lähenemine teeb ka lugejast looja ja toob loomisrõõmu (Bachelard 1999: 21). Nii pole tarvidust üleolevateks hinnanguteks. Ainukohane hinnang teosele oleks Barthes'i kombel omadussõnadeta: „*see on see!* Ja veelgi enam: *see on see minule!*“ (Barthes 2007: 20)

„Ruumipoeetika“ uurib Bachelardi valitud ruume, mida ta teose sissejuhatuses lühidalt kirjeldab. Needsamad peatükkide märksõnad on olemas ka sisukorras: inimeste majad, asjade majad (sahtlid, kirstud, kapid), pesad, teokarbid, urkad ja sopid, miniatuur, intiimne mõõtmatust, sisemise ja välise dialektika ning ümaruse

fenomenoloogia (Bachelard 1999: 32–35). Bakalaureusetöö eesmärgiks pole uurida kõiki Bachelardi kirjeldatud ruumiliike, ent tema mõtted pakuvad sellest hoolimata häid pidepunkte ka „Tühiranna“ analüüsimisel. Meetod on sealjuures Bachelardiga mõneti sarnane, kuna kavas on samasugune avatud vaimustusvalmis liikumine „Tühiranna“ tekstuaalses ruumis. Kohane on meenutada Barthes'i sõnu esseest „Autori surm“, kuidas „kirjutuse ruum on selleks, et see läbi käia, aga mitte, et sellest läbi murda; kirjutus loob pidevalt tähendusi, ent ainult selleks, et neid jälle hajutada: ta asub tähendust süstemaatiliselt vabastama“ (Barthes 2002a: 124). Kirjandusteose pakutavale teekonnale asudes tuleb seega meel hoida vabana.

Ruumile tähelepanu pööramine on fenomenoloogilise lähenemise puhul tarvilik, kuna igasugune olemine on paratamatult seotud teatava ruumiga. Ruum ja aeg on omavahel põhjuslikult seotud: „Vahel me usume, et tunneme ennast ajas, kui tegelikult tunneme vaid fikseeritud hetkede järgnevust olemise stabiilsuse ruumides. See olemine ei taha voolata, ta tahab „seisata“ aja lennu isegi minevikus, kui ta suundub kadunud aja otsinguile. Oma tuhandes sombus sisaldab ruum kokkusurutud aega. Selleks ruum ongi“ (Bachelard 1999: 44). Niisiis alles ruumi uurides ja mõistes paistavad selgemalt ka aeg ja olemine nii reaalses kui ka fiktsionaalses maailmas. Ruum avab mälus uued intiimsed maastikud, kusjuures eriti oluline on üksilduse kogemine, mis elavdab loovust (Bachelard 1999: 45–46). Et lugeja tajuks tekstis sisalduvaid „intiimsusväärtusi“, „on paradoksaalselt vaja viia lugeja seisundisse, kus ta katkestab lugemise“ (Bachelard 1999: 51). Tekkinud katkestus võimaldab lugejal süüvida kogetusse, luua isiklikke seoseid ja enda tajuväljal kulgemisel avastada senitundmatuid meeleliigutusi.

Säärane erk uudishimu on vajalik, et tõeliselt aduda kogetava potentsiaali. Avatud meelega lähenedes mõjuvad kujutlust virgutavalt kõiksugused kujundid, ka kõige lihtsamad (Bachelard 1999: 75). Nii tuleb kujutlust hoida elavana ja suunata seda universaalselt kõigele, ka näiliselt tavapärasele, et tabada selles peituv värskus, algupärasus: „Teadlikkus noorendab kõike. Ta annab kõige tuttavamatelegi tegevustele uudsuse väärtuse“ (Bachelard 1999: 113).

Nõnda avaldub fenomenoloogilise lähenemise ammendamatus: „Kujutlus ei saa kunagi öelda: see on kõik. Asjades on alati midagi rohkemat kui see, mis esmalt paistab“ (Bachelard 1999: 138–139). Kuna igas kujundlikus detailis peitub võimalik uus

maailm oma mikro- ja makrokosmosega, oleks seetõttu ennatlikult ülekohtune pidada midagi tähtsusetuks (Bachelard 1999: 197–198). Kirjandusel on haruldane võime maailmu luua ja seada neis maailmades kahtluse alla senised enesestmõistetavused, „sest kirjanduses ilmneb see maailm küsimusena, mitte kunagi aga *lõpliku* vastusena“ (Barthes 2002b: 10).

Oma potentsiaalses lõputuses võib selline lähenemine mõjuda ehk veidi nõutukstegevvalt või kõhedalt, kuid selles kõheduses avabki end olemise ehmatav ehedus. Nii kirjeldab naudingu ja hirmu tihedat seotust ka Barthes (Barthes 2007: 64). Või nagu märkis Cioran: „Iga sügav elamus on kas naudinguline või õudne või mõlemat korraga“ (Cioran 2012: 141). Fenomenoloogiliselt võimalikud avastusretked ei jõua end kunagi ammendada. Ühtlasi tuleneb see ka inimelu peatumatust spiraalsusest, mis oma keskmesse ei jõua iialgi ja pakub seega pööritava dünaamilise elamuse (Bachelard 1999: 303–304).

Piiritus on kunstile omane. See tagab ka kunstiteose uudsuse, mis end pidevalt seninägematutest külgedest avab, andes neile tõepoolest igavese elu (Merleau-Ponty 2013: 62–63). Seda pöörasust tuleb aktsepteerida ning kogetu võimendamiseks oleks kohane end häälestada teatavale maniakaalsele lainele: „Kujundi uudsus ja tema võimendumine tagab, et oleme teda vastu võttes kõrgemal tervemõistuslikest veendumustest või nende ääremail“ (Bachelard 1999: 306).

Selles avaldub fenomenoloogilise lähenemise omapärane jõud. Fenomenoloogiline hoiak on otsekui loomulik narkouim, mõtteline uks kirkast kummastusest kantud olemisse. Seetõttu võtab ka Bachelard „poeedi kujundit kui väikest eksperimentaalset narrust, kui virtuaalset hašišit, ilma milleta ei saa siseneda kujutluse kuningriiki. Ja kuidas võtta vastu liialdatud kujundit, kui mitte liialdades seda veel veidi, personaliseerides liialdust?“ (Bachelard 1999: 309)

Selles osas on Bachelard kahtlemata eeskujuks, keda järgides tuleks liikuda „Tühirannale“.

2. „Tühiranna“ kujutluse kuningriigis

Töö aluseks on „Tühiranna“ tekstikuju, mis esineb kogutud teoste sarja kolmandas köites (Unt 2009). Võib põhjendatult väita, et just see variant on kogutud teoste väljaandmisega kinnistatud ka kanooniliseks. Kuigi Undile oli kombeks oma teoseid erinevates väljaannetes rohkemal või vähemal määral ümber teha, on ta „Tühiranna“ jätnud sisuliselt samaks, millest võib aimata autori rahuolu teose terviklikkuse osas (Priimägi 1978).

Üks olemuslik muudatus aga kahe esimese ilmumise vahel esineb. Esmalt ilmus „Tühirand“ 1972 Loomingu maikuu numbris, kus tekst lõpeb järgnevalt: „Ma vaikisin. Ma magasin. Ööliblikad peitsid pead patja. Neil polnud lõhna ega maitset“ (Unt 1972: 742). Teistkordselt ilmus „Tühirand“ 1974 avaldatud kogumikus „Mattias ja Kristiina“. Selles versioonis on ööliblikate lause ära jäetud ja viimane lause muudetud: „Ma vaikisin. Ma Magasin. Mul polnud lõhna ega maitset“ (Unt 1974: 111).

Viimane variant on jäänud ka kogutud teoste köitesse, mille järelsõnas rõhutab selle muudatuse olulisust ka Tiit Hennoste (Hennoste 2009: 373). Kuna minajatustaja tõuseb selle väikese redaktsiooniga veel rõhutatumalt keskmesse, jääb „Tühiranna“ viimane lause kajama mõjusa lõpliku fenomenoloogilise tõdemusena. Olgu tabavuse tõttu ka märgitud, et Loomingu 1972. aasta proosa ülevaates tuuakse Unt üheks näiteks kolmest autorist, kelle „loomingut ilmestab fenomen“ (Kurg 1973: 1019).

2.1. Tekst

Teksti juurde pöördudes tuleks mõnda, et üldiselt ei võeta teksti esmalt fenomenoloogiliselt, kuna erinevalt mõnest teisest kunstimeediumist „ei paku kirjalik tekst enamasti otsest tajusisendit – kogemise asemel toetub kirjandus kogemuse kirjeldusele“ (Jüristo 2015: 151). Tekstimaailma fenomenoloogiliseks tajumiseks on seega kõigepealt vajalik teksti märgisüsteemi tundmine, ehk antud juhul ladina tähestiku teadmine ja eesti keele oskamine. Kirjapandud tekst tuleb alles tõlkida keelde, et tema

tajumine võiks võtta fenomenoloogilise mõõtme. Tekst iseseisvalt on lihtsalt tume puru heledal paberil.

Kuid ka sellele kirjamustale saab läheneda fenomenoloogiliselt. Eriti „Tühiranna“ puhul, kuna juba siin ilmneb „Tühiranna“ esimene omapära, mis on märgiline ka teose tervikkontekstis. Tõsi, ka selle omapära tabamiseks tuleb mingilgi määral olla tuttav ortograafiliste tavadega, ent „Tühiranda“ silmitsedes ei pea tingimata oskama eesti keelt, et teksti erilisust märgata. Teose tekst moodustab juba meediumiga omaette ruumi. Ruumikogemuseks pole enamat vajagi, kuna „ainult sõnadest, tühjale paberile visandatud märkidest, saabki ruum alguse“ (Perec 2011: 18).

Niisiis on võimalik fenomenoloogilise pilguga kaeda „Tühiranna“ teksti eripära. Nimelt on see tekst katkematu massiiv, mis ei jää seisma ka peatüki vahetudes. Tavapärased kokkuleppelised katkestused on lausetele võõrad, nende lainetamisel on oma hoog, oma murdepunktid. Ääretult napid lihtlauseid vahelduvad mitmerealiste meeletute sõnavalangutega. „Tühiranna“ liigendamata lausehoovus tuleb nähtavalt esile, samuti kohatised suurtähelised sõnad ja laused, mis altereerivad juba teksti visuaalset kuju. Sellele lisandub veel vahepealne järsk kursiivkirja kasutamine. Teksti ainulaadset rütmi on Tiit Hennoste igati põhjendatult võrrelnud Pärnu lainetega ja sarnaste tekstiliste võtete kasutajateks märkinud toonase kontrakultuuri kirjandust (Hennoste 2009: 373–374).

Nõnda aimduvad juba eriilmelisest tekstilisest kujust „Tühiranna“ mitmekihilised mõõtmed. „Tühiranna“ tekst on seega tavatu kõigest silma peale visates, ilma et keskendutaks sügavalt lugemisaktile. See tekst ei ole tumm, ta ei lase enda tunnistajal ükskõikseks jääda. See naelutab enese külge, sunnib endale kogeja poolt tähelepanu pöörama juba lihtsalt lehekülgede sirvimise või ka diagonaalselt üle lehekülgede pilguheitmise puhul. „Tühirand“ toob enese tekstilisuse esile, võiks öelda, et koketeerib sellega, mängib teadlikult tekstimeediumi endaga.

Teksti lühidus aitab kaasa tervikmõju saavutamisele, kontsentreeritus tagab lugemismulje. Milan Kundera arvates on just napp kirjutamisstiil sobiv modernses maailmas eksisteerimise keerukuse talletamiseks (Kundera 1998: 65). See loob lugejale tänuväärse võimaluse endasse süüvimiseks, lasta lehekülgedel end avada ja nende vahel liikuda, avastada ja taasavastada teose spiraalset avanemist, sukelduda sügavamale ja

seejärel tõusta pinnale õhku võtma. Väljamõõdetud vorm on lugejale toeks, on abiks loetu meelespüsimisele. Kontsenratsioon teose teose terviklikkuse, hoiab teravana selle arhitektoonilise selguse (Kundera 1998: 65).

Omaette küsimuseks „Tühiranna“ puhul on žanrikuuluvus, terminoloogilised võimalused on kirevad. Autor ise on teost nimetanud romaaniks, kasutatud on ka mõisteid lühiromaan, jutt või novell (Velsker 2006). Žanriliselt ähmasesse piiritsooni kuulumine on teosele teadliku võttena olemuslik, nagu on piirilolek Undile kirjanikuna üleüldiselt omane (Veidemann 2011: 165). Nii tähendab ka Barthes oma mõiste Tekst puhul, kuidas see põhjustabki liigitusraskusi, kuna see on ühtlasi üheks Teksti funktsioonidest, mis tuleneb piirikogemuse sisaldamisest (Barthes 2002c: 129). „Tühirannas“ on mitmemõõtmeline piirikogemus läbivaks jooneks. Seega näib täiesti loomulik, et žanrite täpne eristamine pole Undile endale oluline olnud, kuna lõpuks tundub talle kõik „ühe ja samana, lihtsalt kirjandusena“ (Unt 1990b: 163). „Tühirand“ on nõnda üheks võimalikuks näiteks romaani võimaluste piiride valgustamisel (Kundera 1998: 29).

Fiktsionaalsesse maailma sisenedes on lugeja hoobilt haaratud „Tühiranna“ tekstitormi. See tekst algab järsult poole lause pealt, ei kuluta esialgu eriti ruumi oma tagamaade tutvustamisele, vaid viib hoogsalt kaootilisele retkele. Minajutustaja teadvusvoolu meenutav pajatus kulgeb maniakaalses tempos, hüsteerilises sõnatulvas. Laused on sageli mitu rida pikad ja hüppavad ühest kujutlussfäärist teise, ent samas püsib kõik mingi tabamatu väljapeetuse tulemusel virtuoosselt koos. Nagu juba mainitud, ei hooli tekst päevadeks liigendatud peatükkidest, laused liiguvad katkematult ühest päevast järgmisesse, illustreerides nõnda elutaju katkematust ja reaalsuse meelevaldset liigitamist ajaühikuteks. Samas on peatükid siiski märgitud ja nendest ilmnev ajaraam on lühiromaanis markantne. Teose aega käsitleb põhjalikumalt bakalaureusetöö alapeatükk 2.3.

„Tühirand“ rõhutab oma intertekstuaalsust ja teeb seda juba esimesel leheküljel, kui jutustaja viitab oma mõtetes Andres Ehinile, seda veel märgilise ingliskeelse tsitaadiga „ESTONIAN CULTURE IN OUR HANDS“ (Unt 2009: 11). „Tühirand“ kehtestab nõnda oma tekstimaailma põhiprintsiibid kohe avaleheküljel. Iseenesest vääriks see tekst täiesti eraldiseisvat keelelist uurimist, mis põhjalikumalt analüüsiks just

tekstimehhanismi metoodikat, kasvõi näiteks suurtäheliste sõnade ja lausete kasutuse osas. Antud töö rõhuasetus on teistsugune, mistõttu alapeatükis käsitletavaga väga spetsiifiliseks minna ei saa.

Igatahes tuleb märkida, et suurtähelised sõnad ja laused jäävad mõjuma ka eraldiseisvalt (Saldre 2010: 166). Selle näitlikustamiseks olgu veel mõned valitud näited välja toodud: „Tuleb sõita. LÄÄNESAARTELE“ (Unt 2009: 14); „Ja me olime ABIELUS ka järgmisel hommikul“ (Unt 2009: 15); „NÄHA ASJU ENAMANA, KUI NAD VÄÄRT ON, on minu elukutse“ (Unt 2009: 15–16); „UDUSEIN“ (Unt 2009: 19); „TÜHIRAND“ (Unt 2009: 20); „Kõik oli võimalik ja MERI kohises“ (Unt 2009: 23); „GRAND THÉÂTRE DE LA PANIQUE“ (Unt 2009: 27); „AHJAA, VÕIDELDA NAISE EEST“ (Unt 2009: 41); „jälle oli SUVE LÕPP käes“ (Unt 2009: 46); „EI MINA TEA. EI MINA ENAM MIDAGI TEA“ (Unt 2009: 48); „MIDAGI UUT TEHA KÕIKE KORRATA ALGUSEST PEALE“ (Unt 2009: 57). Enamiku nende juurde tullakse bakalaureusetöös veel tagasi.

„Tühiranna“ intertekstuaalsus on omamoodi ülemeelikult pillav, ent on seda elava elegantsiga. Niidiotsi on paisatud igasse ilmakaarde, ilma et peamine oleks nende tõlgenduslik tähendus, vaid kohalolu kui selline. Nii nimetab ka Hennoste „Tühiranda“ kokkuvõttes suureks eklektikaks (Hennoste 2009: 375). Samas ei saa teksti võimalikke tähendusvälju ignoreerida, kuna just see kooslus loob teosele ainumase aistingu: „Tekst ei ole tähenduste kooseksisteerimine, vaid tähenduste läbimine, ületamine; ning seega ei ole võimalik teksti tõlgendada, olgu või vabalt, vaid ainult lõhata, laiali puistata“ (Barthes 2002c: 131).

Tähenduslikke elemente on „Tühirannas“ tõepoolest seinast sein. Nii võime näiteks lugeda Beckett'i näidendeid tõlkinud kraavipervel istuvast mehest, keda jutustaja teretab (Unt 2009: 16), ilma et ülejäänud teose jooksul seda meest enam kordagi mainitaks. Teksti aroomibuketti on nõnda aga Beckett'i ühtaegu painajalik ja tragikoomiline absurd peenekoeliselt sisse immutatud.

„Tühirand“ suhestub teadlikult eelnenud kirjandustraditsiooniga. Teost saab põhjendatult pidada vastuseks sellele eelnenud teostele ja üldisele romaanikogemusele, kui kasutada Kundera romaani vaimu määratlust (Kundera 1998: 22). „Tühiranna“ puhul on suhestumine kantud mänglevast kergusest, mis on Kundera jaoks

romaanikunstile omane, kuna „see on mängu ja hüpoteeside pärusmaa. Romaanilik mõtisklus on seega loomult küsiv ja hüpoteetiline“ (Kundera 1998: 22). Nõnda on „Tühirand“ teosena kahtlemata mänguline, mis mõjutab ka lugemiskogemust, kuna mänguline kirjandus „eeldab lugejalt teistlaadi, aktiivset suhestumist tekstiga, annab lugejale märku oma fiktiivsusest ja meelevaldsusest ning sunnib teda selliselt tegema ise valikuid ja langetama otsuseid“ (Jüristo 2015: 156). Lugejale on esitatud kutse mängule, mille reeglid tuleb tal enda tunnetusest tuletada.

„Tühiranna“ teksti põimub kohe üsna alguses Vana Testamendi maailm, kui kolm peamist tegelast, lagunev abielupaar ja naise armuke, esimest korda randa lähevad: „Ujusime kolmekesi avamere poole, enam-vähem võrdsete tulemustega. Ma panin oma pea vee alla ja vaatasin oma rohelist käsi, uppunud: VAADAKE, TA ON HEEBREA MEHE TOONUD MEIE JUURDE MEID ÄRA NAERMA, TA TULI MU JUURDE MINU JUURES MAGAMA JA MA HÜÜDSIN SUURE HÄÄLEGA“ (Unt 2009: 18). Tekstikatkend kuulub Joosepi ja Pootifari naise loosse (1Ms 39). Samas on „Tühirannas“ viiteid ka Uuele Testamendile, ennekõike Ilmutusraamatule (Unt 2009: 21–22). Sarnaseid katkeid on „Tühirannas“ veelgi, seega on piibel üheks keskseks kirjanduslikuks põimpunktiks, eelkõige just lood Vanast Testamendist, mis lühiromaanis abielukriisi narratiiviga haakuvad. Nii on Mart Velsker pidanud piiblitsitaate üheks võtmeks teksti lugemisel (Velsker 2006) ja Hennoste imestab piiblitsitaatide rohkuse tõttu, kuidas nõukogude tsensuur seda üldse lubas (Hennoste 2009: 374). Lisaks piiblile ilmneb peagi antiikmütoloogia alus, kui minajutustaja omapäi rannas viibides mainib Eurydiket, kusjuures märgiline on just Eurydike puudumine: „Ma olen siia tulnud läbi emakakaela. Delfiini seljas, ilma Eurydiketa, tõllas, helikopteriga“ (Unt 2009: 20).

Lisaks aegadeüleselt säilinud iidsetele tekstidele on „Tühirannas“ oma kindel koht kaasaegsel kirjandus- ja kultuurimaastikul. Järgmisel leheküljel vaatab vastu konkreetne loetelu traagilise eluteega kirjanikest. Seda nimekirja loeb jutustaja soome ajakirjast, milles on Hans Magnus Enzensbergeri „Moodsa luule muuseumi“ eesõna (Unt 2009: 17). Võimalike tähenduslike nüansside tõttu on asjakoha see nimekiri välja tuua: „Istusin kraavipervele ja lugesin Enzensbergerit: pagenduses on elanud Rafael Alberti, Bertolt Brecht, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Else Lasker-Schüler, Antonio Machado, Saint-John Perse, Nelly Sachs, Pedro Salinas ja Kurt Schwitters.

Sergei Jessenin, Attila József, Vladimir Majakovski, Cesare Pavese ja Georg Trakl lõpetasid oma elu enesetapuga. Robert Desnos suri koonduslaagri tagajärjel, Miguel Hernández suri piinamisse, Nazim Hikmet oli 15 aastat poliitvang. Jakob van Hoddis tapeti eutanaasiaprogrammi alusel, Max Jacob suri kinnipeetuna, Federico García Lorca lasti maha” (Unt 2009: 21). See nimekiri sisendab korruga õudust ja kergust ning süvendab „Tühiranna“ traagilise maiguga tagamaid.

Kolm keskset viitepunkti „Tühirannas“ on Velskri arvates piibel, antiikmütoloogia ja Shakespeare (Velsker 2006). Shakespeare ilmneb teose keskpaiku, kui minategelane on saarel kohtunud oma kunagise kallima Marinaga ja temaga küünis maganud: „Ta jäi tõsiseks, ta käed värisesid, kui ta ikka vaikis, ja minu käed värisesid ja ma kordasin nagu iseenesest paari rida „Suveöö unenäost“: kui kaduv vari, mööduv unenägu või välgusähvak nõgimustal ööl (*swift as a shadow, short as any dream, brief as the lightning in the collied night*)“ (Unt 2009: 38). Need fraasid jäävad korduma ka järgmisel leheküljel, kuid korraks lisandub üksik suurtäheliselt tähistatud värsipaar: „MU TUSK ON RÄNK, MIND SURM VÕIKS ÄRA VIIA, KUID SIIS MU ARMSAM ÜKSINDA JÄÄKS SIIA. Jälle Shakespeare, jälle värside“ (Unt 2009: 39). Nende värsside näol on tegu lõpuridadega Shakespeare’i sonetist number 66, mis mõtiskleb mõisteliste vastandite teemal (Shakespeare 1987: 74).

Muude viidete seas paistab silma põiming Juhan Liivi krestomaatilise luuletekstiga „Eile nägin ma Eestimaad!“, kusjuures Undi nägemus on Liivi omast veel halastamatum: „Ma tundsin ära oma kodumaa. Ma võisin homme öelda, et eile nägin ma Eestimaad. Mille eest on võideldud, surdud, kirjutatud, kummitatud, reedetud, mehele mindud, ironiseeritud, põldu haritud, hulluks mindud, lapsi sigitatud, keeleuuenduse ja filmikunstiga tegeldud. Mille eest on elatud. Mille eest on tundunud, et kirk on renessansijärgse Euroopa leiutis. Mille eest on tundunud, et kirk on ürgseim, koguni orientaalne nähtus. Mille eest on naisi elusalt sisse müüritud, auto alla aetud, tuleriidal ära põletatud, neile brokaati kingitud. Niisiis, tavaline bussisõit. Seekord irooniata“ (Unt 2009: 54).

Just nimelt „seekord“, sest peen iroonia on „Tühiranna“ tekstile olemuslik. Kõik äärmuslik on kulunud tavaliseks, kuna kahtlemata on minategelase spontaanne põgenemine bussiga läbi Eestimaa äärmuslik. Filigraanselt peidetud iroonia seob

subtiilselt tervet teksti, mis põhjustab ka tabamatu üldmulje. Nii on kohane meenutada, et Kundera peab romaani just irooniliseks kunstiigiks: „tema „tõde“ on peidetud, mitte välja öeldud, mitte välja öeldav“ (Kundera 1998: 106). Tõsiseltvõetavaid ühemõttelisi loosunglikke väiteid „Tühirannas“ ei leidu, tekst süvendab järjepidevalt ainult universaalset kahtlust. Iroonia võib küll ärritada, kuid selles ta eriline mõju seisnebki, kuna iroonia „jätab meid ilma kindlatest veendumustest, paljastades maailma kahemõttelisuse“ (Kundera 1998: 106).

Sealjuures on tähelepanuväärne, et see iroonia pole niivõrd naeruväärstav, kuivõrd sünteesiv. Velsker toob esile, kuidas „Tühiranda“ saadab irooniline mäng, ent selle „mõte ei ole siiski mitte kõige naerukstegemine – Unt nagu otsiks võimalust, kuidas jutustada algupärast ja tõsist lugu sellises maailmas, kus kõik on vändumas ebaalgupäraseks ja koomiliseks. Lahendus ongi pidevas kahetisuses – lugejat võiks haarata korruga tunne kõikehõlmavast tragöödiast ja komöödiast“ (Velsker 2006).

Selles läbivas kahetisuses ilmneb „Tühiranna“ erakordsus. Võnkuv balansseerimine kahe iidse vastandi vahel teeb „Tühiranna“ tekstimaailma tõepoolest algupäraseks ja kaasahaaravaks, pidevalt muutuvaks oma väljapeetud pendeldamises. „Tühiranda“ võib lugeda kui tragöödiat ja kui komöödiat, võimalused mõlemaks on avatud, ent puhtal kujul pole ta kumbagi, kuna puhtal kujul ei esine midagi ka inimeksistenti kaootilisuses. Just tragöödia ja komöödia piiriloleku tabamist kirjeldab Und puhul ka Hennoste, kelle jaoks keskseks jääb pigem tragöödia, mille puhul iroonia on enesekaitseks (Hennoste 2009: 382).

Traagika ja koomika on niisiis seotud nii „Tühirannas“ kui üleüldiselt. Mõlemal poolel on oma mõju: „Kinkides meile kauni illusiooni inimlikust suurusest, toob traagika meile lohutust. Koomika on julmem: ta näitab meile julmalt kõige tühisust.“ (Kundera 1998: 110). Nende kahe sünteesist sünnibki „Tühiranna“ ainulaadne lepitav tühjus.

2.2. Tegelased

„Tühiranna“ alapealkirjaks on „Love Story“, olles nõnda teatud viisil seotud Erich Segali samanimelise raamatuga (Hennoste 2009: 373). Kui Segalil on menukile omaselt toonid selgepiirilised, siis juba „Tühiranna“ alapealkiri hakkab vett sogaseks segama,

kui põimuvad Undile omaselt labane ja ülev (Hennoste 2009: 373). Undi teose narratiiv on kantud klassikalisest armukolmnurga motiivist ja võiks seega öelda, et pole teemana just kuigi originaalne. Unt tunnistab isegi, et narratiivi loomine valmistab talle vaeva, kuna „need on kõik enam-vähem olemas ja sada korda läbi kirjutatud“ (Lavastajaraamat 2001: 455). Kuigi lugu ise eraldiseisvana pole tingimata teose omapäraseim külge, on selle sünteesis vormi ja stiiliga saavutatud erakordne ühtsus. Just see teeb loo erakordselt mõjusaks ja orgaaniliseks osaks tervikust. Eeterlik ambivalentsus läbib narratiivi ja tegelasi, hoides nõnda lugeja eemal kohtumõistja rollist. Jääb üle empaatiline püüd mõista või leppida mõistmatuse kergusega.

„Tühirand“ on minategelase jutustus. Tema nime pole teoses kordagi mainitud, ent arusaadavalt on ta autori isikuga lähedane. Unt mängib teadlikult tekstis selle lähedusega. Nii saab lugeja kohe teose alguses teada, et tegu on kirjanikuga (Unt 2009: 12) ja nii võib tema kohta lugeda: „NÄHA ASJU ENAMANA, KUI NAD VÄÄRT ON, on minu elukutse, ainus asi, mida ma rahuldavalt oskan, ja just selle liialdamise ja müstifikatsiooniga ma toidangi oma perekonda. Ei, ei, see pole õnnestunud nali – vist on kõik tõesti halvasti, ja kuidas ja kellele mina seda maha müün?“ (Unt 2009: 15–16) Üliõpilaste suvelaagrisse kohtumisõhtule minnes räägib ta „oma tavalist loba“ (Unt 2009: 34). Selle sisu suhestub „Tühiranna“ tervikuga ja on üheks äraspidiseks peegelduseks minategelasest, mistõttu oleks kohane see ka välja tuua: „(kõik kunst ei pruugi olla kõigile mõistetav; teater on kohtumine (Grotowski: *Theatre is an Encounter*); uus põlvkond on sündinud traagilisse maailma; ma pole emantsipatsiooni pooldaja; tahvelmaal on ilmselt oma aja ära elanud; kui kollektiivne alateadvus polegi täppisteaduslik mõiste, siis on ta vähemalt poeetiline; kirjanik peab olema aus, armastus peab olema vaba; mu esikromaan on enam-vähem autobiograafiline, aga prototüüpide otsimine kui meetod on perversne; olen käinud Saksa Demokraatlikus Vabariigis ja Poolas, aga mulle ei jäänud kummastki midagi erilist meelde; mäng (*Spiel*) viib meid tagasi iseenda (*Selbst*) juurde; kirjanduslikud huvid äratas minus kirjandusõpetaja; kuuldused, et olen homoseksualist, ei vasta tõele, ehkki ma ühtki inimest sellepärast ei vihka; oma plaanidest ei oska ma midagi rääkida)“ (Unt 2009: 34).

Lisaks ilmnevad „Tühirannas“ Rähesoo arvamus minategelase kohta, kuidas tema arengus on kaks võimalikku ohtu: „üks oleks „ideaalse armuidüllri reaalseks

teesklemine, illusoorne sentimentalism; teine mingi „Tuhkatriinu“ Peremehe taoline „traagilise osa“ ennasthaletsev heroiseerimine““ (Unt 2009: 39). Seegi kirjakoht hakkab „Tühirannaga“ huvitavalt resoneerima. Teost läbiva armastusniidi siirus on pidevalt kahtluse alla seatud, mistõttu teesklemise ja aususe vahet pole selgesti eristatav. Armastus on seatud küll eesmärgiks, ent see eesmärk jääb samal ajal arusaamatuks, selle mõttekus ununeb (Unt 2009: 41). Tajule jääb ähmaseks, mil määral on teose sentimentaalsuses illusoorust, ja mil määral reaalsust, on ainult kahtlus (Unt 2009: 40).

Näib, et minategelase jaoks on vist tõesti kõik halvasti. Lugu ise on põhimõtteliselt lihtne. Ta suundub oma naise Helinaga läänesaartele kohtuma naise armukesega, Eduardiga, et kujunenud olukorrale mingigi lahendus leida. Niisiis on teose kolmeks keskseks karakteriks minategelane, Helina ja Eduard, intriigiks nende omavahelised suhted. Oluline on ka episoodiline Marina, minajutustaja endine kallim, kellega ta omakorda armuafääri siseneb, mis kehtiva mänguseisu laiali paiskab.

Kuigi lugu on antud edasi minajutustaja perspektiivist, ei ole teiste tegelaste nüansirohke elav keerukus sellest sugugi kannatanud. Helina ja Eduard on küll nähtavad vaid minategelase sõnade kaudu, ent sellest ilmnevad pigem minategelase enda piirid, mitte teiste piiratus. Nii on iga tegelase eraldiseisev üksindus halastamatu selgusega esile toodud, igäüks on suletud oma eraldiolemisse. Samas ilmneb just selles piiratuses teiste olemasolu vältimatus ja selle sügavam tunnetamine. Seda eksistentsi lünklikkust on tabavalt kirjeldanud Merleau-Ponty: „igäüks asutseb ainult oma maailmas, näeb ainult oma vaatepunktist ega sisene olemisse muidu kui oma situatsiooni kaudu. Aga kuna igäüks on mittemiski ja kuna tema suhe oma situatsiooni ja ihuga on olemise suhe, ei moodusta tema ihu, tema situatsioon ja mõtted mingit sirmi tema ja maailma vahel, vaid vastupidi, need kannavad suhet Olemisse, millesse saavad tunnistajana sisse tungida ka kolmandad. Nende koht on juba ette märgitsetud minu eramaailma lünkades, millest ma hästi tean, et need on lüngad, sest see „mittemiski“, mis ma olen, vajab selleks, et end täielikult realiseerida, olemise totaalsust, ning on täiesti evidentne, et minu situatsioon, mu ihu ja mu mõtted moodustavad ainult osa sellest totaalsusest“ (Merleau-Ponty 2010: 100). Niisiis igäühe üksindus tunnistab teise üksindust ja selle möödapääsmatut vajadust enese tunnetamiseks.

Romaanikirjanik Milan Kundera jaoks on tegelase elavaks muutmiseks vaja „uurida süvitsi tema eksistentsiaalset poleemikat. See tähendab, uurida süvitsi mõningaid olukordi, mõningaid motiive või isegi mõningaid sõnu, millest ta on vormitud“ (Kundera 1998: 36). Sellise vahetu uurimise võtab ette „Tühiranna“ minategelane oma kompromissitult dokumenteeriva tajuaparaadiga. Nii aimdubki tegelastes tume konfliktne tagahoovus, seda ennekõike imelise täpsusega kirjeldatud detailides, mistõttu sõnadega edasiantu kangastub erilise selgusega lugeja meeles. Nii on tegelased ümbritsetud painajalikust lummast, mis on nii vahedalt vahetu, et teeb kohati lugejale magusalt haiget. Olgu selle näiteks toodud üks tekstikatkend: „Me saatsime Eduardi maanteele, ta lahkus, ta siluett virvendas asfaldilt tõusvas kuumas õhus. Me vaatasime talle järele, ma hoidsin naisel käest kinni. Kass läks üle tee, pilved seisis liikumatult põlenud taevas, me tõusime oma põõningule, panime sajavatise pirni põlema, heitsime magama. Ma kustutasin tule ära. Puudutasin naist, panin käe tasa ta kehale ja liigutasin seda aralt nagu koolipoiss, kuid naine lükkas mu käe eemale, sõnatult, ohkamata. Me lamasime vaikselt, liikumatult kõrvuti, heinad kahisesid meie all ilma mingi põhjuseta, justkui madudest, aga ei, lihtsalt kõrred murdusid meie kehade raskuse all“ (Unt 2009: 18). Tegelastvaheline hõõrdumist on kujutatud hämmastavalt terava nappusega, iga lause kiirgab piinatud pingest, keeled ähvardavad puruneda.

Just sarnased detailid loovad teoses oma tabavas aistingulises fenomenoloogilise õhustiku. Meeleline taju on rõhutatult esil, tegelasi võib peaaegu lausa maitsta. Sellist lõpuni põhjalikku refleksiivset jutustajapilku võiks tõepoolest nimetada Husserli kombel fenomenoloogiliseks *ego*'ks (Husserl 1993: 1401–1402). Minategelase kompromissitult aus sündmustikku vahendav jutustamine ei halasta ka talle endale, milles ilmnebki peategelase muutumine oma elu osavõtmatuks pealtvaatajaks (Husserl 1993: 1402). Olgu pealegi jutustaja tekst kirglik ja hüsteeriline, võõrituslik aura püsib terve teose. See on mõistetav, kuna autori eesmärgiks polegi sisendada lugejasse mugavust, vaid „raputada inimest lahti inertsest olekust, teha teda ärevaks, rahutuks“ (Nirk 1977: 79). Eesmärk on panna lugeja tundma, et ta on olemas.

Tegelaste kujutamises ei ole tabusid, ei laskuta stampidesse ja üleolevatesse hinnangutesse. Kui midagi jäetaksegi teravast fookusest välja, siis lihtsalt tüdimus lakkamatust kirjeldamisest: „Nüüd pidanuksin kirjeldama meie vahekorda, kirjeldama

detailselt ja mitte selleks, et kedagi epateerida, vaid lihtsalt selleks, et kirjandus kirjeldab kõike, ja miks ei võiks ta ka seksuaalakti kirjeldada ja ehk edukamaltki kui sõda või lepavõsa. Aga ma ei tahtnud äkki enam üldse midagi kirjeldada“ (Unt 2009: 31). Tähelepanu kese on seega pidevas liikumises, kord pöörab järsult ümber, kord hajub lihtsalt õhku.

Kuigi jutustajat painab kibestumus, mistõttu üritab ta näiteks kohati kujutada Eduardi naeruväärsena, ilmneb nõnda reljeefsemalt hoopis tema enda naeruväärsus: „GRAND THÉÂTRE DE LA PANIQUE, ütlesin ma, nüüd juhtub ometi midagi, see saab olema ekstsess, pole pääsu, ja miks sa üldse tahad mu naist üle lüüa, küsin ma, naist, kelle oleksin ammu maha jätnud, kui sina poleks vahele tulnud, aga nüüd sunnid sa mind jälle teda armastama, ja siiralt armastama, ehkki ma seda ei taha. Jumal näeb, et tahad, ütles Eduard arusaamatult, otsekui tahaks mind lohutada, aga ka mina, Eduard, armastan teda. Oled sa mõni reaktiivlennuk, oled sa mõni pilv taevas, oled sa radiaator või köögikapp, et julged teda armastada?“ (Unt 2009: 27) Liialdused on vältimatud, kuna olukord ise on ammu liiale läinud. Ent alles liialduses ilmnevadki kujundi viimased piirid (Bachelard 1999: 309–310).

Elusa mulje loomise üheks võtmeks on irratsionaalsuse täpne tabamine tegelaste sõnades ja käitumises. Heaks näiteks on minategelase ärev pidetus, äärmuslik tasakaalutus: „Kuula mind ometi, lausa karjatasin ma. Ma kuulan, ütles Marina vaikselt. Ei, sa ei kuula. Sa ei kuule. Ma kuulen sind, kordas Marina. Mida sa kuulsid, küsisin ärritatult. Sa pole ju veel midagi öelnudki, muigas Marina. Ma jätsin jutu järele ja hakkasin teda jälle suudlema, hammustama, pigistama nagu mõni väike jonnakas laps. Suudluste, närviliste, peaaegu lootusetute suudluste vaheajal nõudsin, et ta ütleks mulle midagi ilusat või head“ (Unt 2009: 38). Ahjakohane on märkida, kuidas Jungi järgi on hing irratsionaalne, mistõttu „ei ole midagi imestada, et psühholoogilisel tasandil puututakse kokku nähtuste ja elamustega, mis ei vasta mõistuse poolt dikteeritud ootustele“ (Jung 2005: 8). Jungi on ehk kohane mainida, kuna temaga suhestub teadlikult ka „Tühiranna“ minategelane (Unt 2009: 34). Nõnda polegi põhjust eeldada, et tegelaste psühholoogias valitseks ratsionaalsus. Nende kummastavad sõnad ja teod on kantud irratsionaalsuse poeesiast.

Sellisena võiks näha ka Helina šokki, kui ta saab teada oma mehe vahekorra Marinaga. Ta annab mehele kõrvakiilu, mille peale jutustaja haarab naise embusse ja hakkab teda suudlema (Unt 2009: 45). Seda situatsiooni tunnistab Eduard, vähemalt „ilmus luugi äärele EDUARDI PEA“ (Unt 2009: 45). Episood viib naise nutmiseni, mis minategelasele mõjub irratsionaalselt koomiliselt: „Olid ajad, kus ma vihma käes tundide kaupa ootasin, millal mu naine tagasi tuleb, öösel, pimedas. Nüüd tundus kõik mulle korraga äärmiselt koomilisena. Ma hoidsin naeru kogu jõust tagasi, kuid ei suutnud, ja turtsatasin. Sa naerad minu üle, küsis Eduard vaikselt. Ah, niisama, ütlesin mina, mul tuli üks naljakas asi meelde“ (Unt 2009: 46). Veel üks näide, mis kinnitab, kui võimetud ollakse enamjaolt mõistma teist inimest (Jung 2005: 131).

Hiljem kolmekesi lakas olles ilmneb eriti eredalt, kuidas tegelased elavad üksteisest mööda, nagu inimesed alati. On tunda nende kinniolekut oma tardumises, suutmatust püüda teise „teistsugusust vähemalt aimata ja tunnustada“ (Jung 2005: 131). Nii tõdeb minajutustaja taas, rahulolu naise nutmisest ega lase end ärevast õhkkonnast häirida (Unt 2009: 47). Selles episoodis ilmneb intensiivselt igäühe maailma eraldatus. Eduard pillub Helinat äärmuslike etteheidetega, naine nutab ja jutustaja tahab lihtsalt magada. Olemine on lõikavalt lõhestunud.

Situatsioonis, kuhu tegelased on end heitnud, ei tea neist enam keegi, mida soovib. Isegi kui teab, jääb selle soovi realiseerumine võimatuks. Nii võib teose alguses lugeda Helina kahtlusest saarele sõitmise ees, lausa ettepanekust sellest loobuda, ent minategelane on selleks hetkeks võtnud jonnakalt ja absurdse kindla seisukoha, kuidas elus tuleb kõik vastu võtta (Unt 2009: 14). Jutustaja viib end ise vabatahtlikult tapalavale. Saartele jõudes peegeldab tegelaste pidetult pendeldav käitumine nende sisemist kaost. Nii hoiab Helina pigem Eduardi poole, näeb enda isiklikku õnne koos temaga ja heidab oma mehele muuseas ette ka väiklust (Unt 2009: 26).

Tegelastevahelise suhterägastiku pöördepunktiks on niisiis Helina kuulmine mehe armatsemisest Marinaga. Marina afääri tagajärjel distantseerib Helina ennast järsku Eduardist, mille juures võiks arvata, et minategelane on saanud oma tahtmise ja armukolmnurgas ihaldatud võitjarolli saavutanud. Ent inimhing on teatavasti irratsionaalne, mistõttu ei lepi ka sellise lihtsa lahendusega. Romaani igavene tõde, kuidas asjad on arvatust alati keerulisemad, tõestab end taas (Kundera 1998: 22).

Sõnade ja tegude motiivid jäävad ka tegelastele endile segasteks, mistõttu sündmused kujunevad paratamatult paradoksaalseks (Kundera 1998: 28). Näilisest kokkusattumusest tulenenud seksuaalakt on üheks teose murdeliseks sündmuseks. Samas on ettekavatsematud teod arvatust palju harvemini juhuslikud, eriti seksuaalsuhete puhul (Freud 2001: 156). Ehk tegelaste sügavamad ihad avanevadki alles näiliselt juhuslikes sündmustes, paradoksaalsetes ja absurdsetes seikades.

Irratsionaalne alateadvus näitab peale tumeduse siiski ka ootamatut heledust. Näiteks jõuab minategelane Eduardist piinamismõtteid haududes hoopis ümberpööratud tõdemuseni: „Eduardi tuleb piinata (vestlused, pilgud, nõelad küünte alla) 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. Meie. Teie. Sina. Suur ühenäoline sina. Meie. Sina“ (Unt 2009: 21). Piirid tegelaste vahel hajuvad, nagu ka fiktsiooni ja tegelikkuse vahel. Flaubert’i legendaarne „*Madame Bovary – c’est moi*“ imbub paratamatult meelde, olgu see siis üksnes legend või mitte. Elu ja olemine avavad hetkeks ennast ühtse tervikuna, millest pole võimalik midagi ega kedagi lahutada. Hetkeks oleks õhus justkui tunda püha holismi leplikku võimalust, ent püsima see ei jää: „Ma ei vaadanud Eduardile otsa, öö oli meie vahele mõra lõõnud, me ei kuulunud enam kokku. Mul hakkas temast äkki hale ja ma kummardusin tema poole ja küsisin sosinal, kas ta ei tahaks meile õhtul enne ärasõitu veidi viulit mängida. Ta võpatas, nagu oleksin ma teda lõõnud“ (Unt 2009: 47). Meeste vahele lõõnud mõra kajab õõvastava õõnsusega, nende maailmatunnetuste vahel laiub põhjatu kuristik, mille ületamiseks vajalikku silda ei suudeta ehitada.

Eduardi viimased meeleheitlikud pihtimuslikud ponnistused lükkavad Helinat temast ainult kaugemale, tema lõplik lüüasaamine paradoksaalselt aga ühendab kaks meest hetkeks uuesti (Unt 2009: 49–51). Episood mõjub painajalikult, kriibib valusalt lugeja meeli ja teeb seda filigraanse aistingulisusega.

Selleks ajaks on jutustaja talumise piir ületatud, eluteater kaotanud hoomatavuse. Helina on otsustanud jääda oma mehega, naine otsib lepitust, ent sellel otsusel pole enam kohta. Nüüdseks on see otsus mehele võõrastav (Unt 2009: 51). Naise sõnad vallandavad temas hoopis järsu mälestustetulva, milles ilmnevad pistelised hetked abielupaari koosviibimistest (Unt 2009: 51–52). Mälu toimib mõistatuslikult ja võib

unustatuks peetu hoobilt uue selgusega meelde tuua, kusjuures ka mäletamine ja unustamine pole kantud pelgast juhusest, vaid põhjustatud tihtilugu kaitsepüüdlusest (Freud 2001: 121–133).

Minategelase talumise piiri ületamine viib tema lõpliku sisemise purunemiseni. Sellest tuleneva laostumusega kaasneb irratsionaalsuse triumfikäik, reetmise ja põgenemise ülim aste, mis paneb proovile tavamõistuslikud käitumisnormid ning käibemoraali, samuti lugeja ettekujutluse. Sellega kehtestab „Tühirand“ end lõplikult kahtluse apoteosina. Lugejal jääb üle ainult leppida selle ambivalentse lõpuga, kuna just kahtluse tarkus on romaanikunstile omane (Kundera 1998: 14). Minategelane põgeneb mandrile maandudes lennujaama WC akna kaudu. Järgneb pöörane teekond, mis hõlmab hääletades veoauto presendi all kalatünnide vahel sõitmist, bussiretke kuurortlinnast Tõrvasse ja sealt järgmist bussisõitu Tartusse. (Unt 2009: 53–57)

Teose lõppu on peetud üheks mõjusamaks eesti kirjanduses (Veidemann 2011: 166). Lisaks märgib Veidemann selle meelelisel kogemusel põhinemist (Veidemann 2011: 166). Just aistingulised viimased laused kinnistavad „Tühiranna“ fenomenoloogilise oreooli. „Tühiranna“ algus kuulutab, et „toidul polnud meie jaoks enam lõhna ega maitset“ (Unt 2009: 11). Teose lõpus see tõdemus äraspidiselt peegeldub, ent on taandunud üksinduse eimidagiütlevasse tühjusesse: „Tuli mõte vaadata kappidesse, aga mul polnud midagi vaja. Mul oli enam-vähem kõik olemas. Ma heitsin näoli patja. Padjal polnud inimese lõhna. Suve lõpp oli käes. Ööliblikad lendasid sisse. Ma lamasin näoli padjas. Raudteejaam rääkis metalsel häälel. Ööliblikad pekslesid vastu seinu. Ajalehed näitasid juunikuud. Ööliblikad puudutasid mu patja. Ma ei tahtnud kappidesse vaadata, ööliblikad rääkisid metalsel häälel. Padjal polnud inimese maitset. Raudteejaam jäi magama. Raudteejaam vaikis. Ma vaikisin. Ma magasin. Mul polnud lõhna ega maitset“ (Unt 2009: 57). Ring saab täis, teose avatud algus jõuab suletud lõpuni (Hennoste 2009: 373).

Olemine näitab end tõeliselt alles tühjuses. Subjektiivsus tuleb puhastada, et pääseda asjadele tõeliselt ligi, et jõuda äratundmiseni, kuidas „ei olegi olemas mingit „subjektiivsust“ ega „Ego“, teadvus on „elanikuta“ (Merleau-Ponty 2010: 84). Alles siis võib avastada „teadvuse kui „mittemiski“ [*rien*], kui „tühjuse“, mis suudab maailma

sisu endasse võtta või õigemini – mis lausa vajab seda, et oma tühisust taluda“ (Merleau-Ponty 2010: 84).

„Tühiranna“ minategelane jõuab teose lõpuks tühjuse põhja tunnistamiseni. Tema kompromissitu kahtlus viib lõpuks taipamiseni, et elu ja olemine ei tähenda mitte midagi. Ja sellest pole midagi: „Olla mittemiski ja elada maailmas – see on üks ja sama“ (Merleau-Ponty 2010: 91).

2.3. Aeg

„Tühiranna“ tegevus toimub kaheksal päeval, pühapäevast pühapäevani. Hennoste toob teose ajaplaani juures esile paralleeli kristliku kalendriga, mistõttu kaheksas päev oleks justkui üleliigne (Hennoste 2009: 374). Päevad jaotavad teksti peatükkideks, ent tekst voolab nende vahel katkemata, nagu kulgeb peatusteta elugi. Katkestus on kokkuleppeline, aja ühikuteks raamimine meelevaldne, mis üldiselt lähtub magamiskordadest. Alles magamatus toob esile argielu viirastusliku mehaanika (Cioran 2012: 65–66).

Päevadeks jaotatud peatükid erinevad üksteisest pikkuse poolest omajagu, kuigi üle kümne lehekülje ei kesta neist ükski. Kõige lühem on avapeatükk „Pühapäev“ oma pooleteise leheküljega (Unt 2009: 11–12). Kõige pikemaks osutub „Reede“, mille märgilised sündmused on armatsemine Marinaga ja paadiretk pisisaarele (Unt 2009: 36–45). Uus pühapäev, mis oma tühistava mõjuga ühtaegu lõpetab kõik olnu ja alustab midagi olematut, on pikkuselt teisel kohal (Unt 2009: 50–57). Nõnda on reedest päeva kujutatav peatükk suuresti narratiivi kulminatsiooniks, ent tegelik pööre ilmneb alles uut loomistsüklit tähistavas pühapäevas.

Kaheksas päev on seega märgiline, just siis toimub täielik pööre eelnevast. Lugu on selleks ajaks justkui lahenduse leidnud, aga just uuel pühapäeval toimub kõige eelneva hävitamine, maniakaalne põgenemine läbi Eestimaa. Uue loomine nõuab vana hävitamist. Nõnda siis „lõhutakse seitsme päevaga peategelase maailm, jõudes tagasi hetke, kus inimene on tühi ja paljas ja pimedus on tema peal. Kaheksandal päeval algab kõik otsast peale. Nii on see ühelt poolt pahupidi loomise lugu. Aga teiselt poolt lugu, mis eelneb loomisele ja samas esitleb maailma mitte alguse ja lõpuga kristliku maailmana, vaid igavese ringkäiguna“ (Hennoste 2009: 374).

„Tühirand“ pakub ühe võimaliku kogemuse sellest igavikust ringkäigust. Ühe lõpuga kaasnev tühjus toob küll vabaduse, ent ka see vabadus on tühi. Kõik on võimalik ja samas on kõik üleliigne, sest lõpuks pole vahet: „Mul oli nüüd kõik ees. Ma võisin veel auto osta. Ma võisin veel isatapjaks saada. Lihunikuks või kellameheks hakata. Enda jaoks uue moraalikoodeksi kehtestada. Luuletuse kirjutada. Haudu rüüstata. Uue ülikonna osta. Jõeäärse kaldapealse korda teha, pargiks muuta. Ballitantsude võistlusel esineda. Midagi leiutada. MIDAGI UUT TEHA KÕIKE KORRATA ALGUSEST PEALE“ (Unt 2009: 56–57). Ikka ja jälle on asjakohased Vana Testamendi Koguja sõnad: „Mis on olnud, see saab olema, ja mis on tehtud, seda tehakse veel – ei ole midagi uut päikese all“ (Kg 1, 9). Olemine kordab ennast, aeg on suletud ring.

Ka number kaheksa ise toetab huvitaval moel aja ja olemise ringkäiku. Nii meenub Tammsaare „Tõe ja õiguse“ teine osa, milles noor ja lootusetult armunud Indrek vaevleb matemaatikaga. Noormehe pea ajab sassi just number kaheksa, mis kipub pikali kukkuma, muutudes seega lõpmatuseks, lõplikkuse kummutajaks, armastuse sümboliks (Tammsaare 1981: 324–325).

Loona asetub „Tühirand“ konkreetseesse aega. Lugeja avastab juba esimesel leheküljel, et tegu on aastaga 1967, samas ilmneb koheselt ka ajaplaanide segunemine: „silmitsesin aknast merd ja püüdsin meenutada üht tühist asjaolu, üht kunagi samas restoranis mulle jäänud hetkmuljet merelt, midagi lipendamas tuule käes, aga mis see just oli, seda ma ei mäletanud, ja pealegi polnud praegu (1967) näha midagi taolist, mis mulle tollaseid (1965) vaatepilte oleks meenutanud“ (Unt 2009: 11). Samuti on teoses side veel olemata ajaga, ent see ilmneb hiljem.

Ühelt poolt väga ajalik lugu võtab ajatu kuju teadlike kirjanduslike võtete tulemusel. Oma osa on aastatuhandete vanuste müütiliste ja religioossete tekstide kohalolul. Nagu üks õige „Love Story“ ikka, kasvab „Tühirand“ nõnda aegadeüleseks, jääb kaasa võnkuma kõigi eelnenud ja kõigi järgnevate armukolmnurkadega. See tekst sisaldab seega kõiki võimalikke aegu, kui lugeja end nende võimalikkusele avab.

„Tühirand“ on kirjutatud toimuvat vahetult edasiandvas stiilis. See on end järkjärgult avav oleviku tulv, mis haarab lugeja enda efemeersesse pöörisesse, naelutab teravalt iga lause möödumise külge. Lugejale on see sügavalt kummastav ajakogemus. Saareretkele eelnenud ajast suurt midagi teada ei saa, kuigi teksti kulgedes ilmnevad

üksikud mälopildid, mis lasevad olnut aimata. Nii on märgilised kunagised ööd, kui mees on koiduni oma naist oodanud, kuna just need ööd ühendavad kolm tegelast üheks: „Me moodustasime kolmainsuse, me olime temaga müstilises liidus, me jagasime ühte naist, me teadsime sama nahka, samu hääletoone, sama emakoda, meile olid intiimselt tuttavad ühed ja samad psüühilised ja füsioloogilised reaktsioonid. Ma võinuksin ta näo jalaga segi peksta, ta jääauku toppida, ta kõri läbi lõigata, aga me olime nüüdsest peale lahutamatud“ (Unt 2009: 22).

Ajaplaanide vaheldumine tuleb tugevalt esile peatükis „Kolmapäev“, kus jutustaja kirjutab märkmikusse üles neli mälestust (Unt 2009: 29–31). Need neli fragmenti annavad oma nappuses läbilõike paari koosoldud ajast, avavad lugeja jaoks kadunud aja vahetu tunnetuse. Teise perspektiivi pakub järgmises peatükis Helina kiri, mille ta mehele oli kunagi jätnud (Unt 2009: 33), kusjuures see kiri on tekstina teoses erandlik, kuna jääb ainsaks otseseks põikeks teise tegelase teadvusse.

Kõige sügavama jälje minevikust jätvavad teose viimases peatükis minategelasele meenuvad pistelised kangastused (Unt 2009: 51–52). Need lühikesed lihtsad laused kujunevad kahe inimese elu läbivalgustuseks ja üleüldse inimelu kauni tühisuse peegelduseks. Selle kõige meenus kujuneb minategelasele talumatuks, elu tavapärane piiratus ajab järsku meeletuks. Kuigi paar istub bussis justkui „poleks meie vahel kunagi midagi juhtunud, nagu oleksime ärganud halvast unenäost, nagu oleks alles aasta 1966“ (Unt 2009: 52), siis paratamatult ei ole aasta 1966. See ärkamine on sootuks teise aega ja olemisse. Just ärkamine see ongi, ärkamine senisest elust, mis enam ei näi loomulik, iseenesestmõistetav, vaid üdini võõras.

Jutustatud nädal on kantud suve lõpu tüünest meeleolust. Lugejale avaneb kohe teose alguses, kuidas abielupaari retk läänesaartele on „suvepuhkuse viimane ja otsustav osa“ (Unt 2009: 11). Suve lõpp ise mõjutab tegelaste meeleseisundit ja nõnda häälestab ka lugeja ähmaselt heitlikule lainele. Ühelt poolt on see ajatunnetus painajalik: „Ma vihkan suveõid. Kogu suvi on meie laiuskraadil efemeerne, tema algus tähendab ühtlasi tema lõppu. Ja kiire valgenemine tekitab tunde, et sind on kuriteolt tabatud, et pead põgenema, et oled hiljaks jäänud“ (Unt 2009: 37). Teiselt poolt on see aga kõhedalt sulnis: „Peened tolmused liivaterad libisesid alla mööda vaevumärgatavaid, alles nüüd madalas valguses nähtavaks saanud poore ja ma mõtlesin, et siin tühjal rannal, suve lõpe

hirmus oleme võimelised hullumeelsuseni armastama iga rakku iga elusolendi kehas“ (Unt 2009: 31–32). Ka suurem osa korduvatest Shakespeare’i tsitaatidest on pärit just „Suveöö unenäost“ (Unt 2009: 38–39). „Tühiranna“ aeg on nõnda rõhutatult seotud suvega ja sisendab selle ebalevat meelelist taju ka lugejasse.

Teose konkreetset aegruumi hägustab eelviimasel leheküljel olev tsitaat laulust „Let the sunshine in“ (Unt 2009: 56). Mart Velsker toob esile, kuidas Undi teksti puhul tasub seetõttu näiliste tõsieluliste asjade suhtes ettevaatlik olla, kuna muusikali „Hair“ esietendust, kust laul pärineb, polnud „Tühiranna“ tegevuse ajal veel olnud (Velsker 2006). Nõnda toimib see tekstikoht tahes-tahtmata erimoodi võõrutuslikult, kui lugeja juhtub olema ajaliste faktidega kursis.

Igatahes on „Tühirannas“ aeg fenomenina teravalt markeeritud. See hingab pidevalt kuklasse, tuletab enda olemasolu meelde: „Ma viitsin aega. Joonistasin liivale maagilisi vormeleid. Aeg, mida ma viitsin, liikus pikkamööda, aeg voolas ja ma tahtsin ta surnuks lüüa, see aeg ei tulnud enam kunagi tagasi, see aeg tuli maa ja mere pealt ja läks sinna, kust ta tulnud oli“ (Unt 2009: 20). Kuidagi tuleb aeg mööda saata. Aeg ei anna halastust, ei allu kellelegi. Päevade möödumisest ja selle möödumise korduvast tühjusest ei pääse. Iga olev hetk kannab endas kõike eelnevat ning igas hetkes on eos kõik järgnev: „Ma olen siia tulnud läbi emakakaela. [---] Määramatust tulevikust, keskajast, Linnamäe külast, Cro-Magnoni koopast, pealinnadest, baaridest“ (Unt 2009: 20). Minevikku ja olevikku pole võimalik rangelt teineteisest lahus hoida, nad on lakkamatus seoses (Merleau-Ponty 2010: 195–196).

Aeg meenutab end „Tühiranna“ lehekülgedel lugejale. Teose lugemine pakub isemoodi ajakogemuse, mis oma intensiivsuses jääb meeli kummitama. See painutab aega fiktiivses maailmas ja äratab ka lugeja teisenenud kohalollu. „Tühiranna“ lugemist võib põhjendatult nimetada tõeliselt mõjukaks kogemuseks, kuna „iga tõeliselt mõjukas kunstikogemus tekitab argielus tõrke, organiseerides seeläbi maailma ümber“ (Luks 2014: 734). Pärast „Tühiranna“ aegruumis viibimist on reaalsustaju moduleeritud.

Barthes’i sõnade järgi „ei räägita piisavalt mõnu *peatavast* jõust: see on tõeline *epochē*, peatus, mis tõrjub eemale kõik tunnustatud (iseenda poolt tunnustatud) väärtused. Mõnu on *neutraalne* (deemonlikkuse kõige perverssem vorm)“ (Barthes 2007: 85). Kuigi „Tühiranna“ tekstivoolus võib ujuda ka peatusteta, teeb tekst omalt

poolt palju, et peatuseid esile kutsuda. Just peatumine rebib välja argise kulgemise selgepiirilisest turvalisusest ja manab oma kummastuses meeltesse ootamatu mõju. See mõju ei tunne vastuseid, vaid üksnes kahtlusest sündinud üllatust. See on siin ja praegu. Ja enam seda pole.

2.4. Ruum

„Tühirand“ pakub lugejale väga erineva tunnetusega ruumikogemusi, mille läbivaks allhoovuseks on möödapääsmatult tühjus. Samas pole see tühjus tingimata negatiivne, millegi puudumine, vaid neutraalne mittemidagi. Tühjus on lihtsalt tühi. Ta ilmneb juba teose esimeses lauses. Kuigi toidul pole lõhna ega maitset, võetakse siiski ette restoranikülastus, sest „õhtu oli tühi“ (Unt 2009: 11). Tühjuski tuleb kuidagi täita, mööda saata. Esimene peatükk „Pühapäev“ piirdubki ruumiliselt restoraniga, ent kohe tuleb sisse ka meri, millega restoran paratamatult on seotud (Unt 2009: 11).

Esmaspäeva esimestel tundidel jõutakse koju, mühisevate pärnade alla, lumivalge majani, kus elab Helina ema. Antud juhul on sõna „kodu“ tinglik, kuna sellega tähistatud keskkond ei paku turvalist sadamat. Nimelt on maja suuresti välja üüritud Moskva suvitajatele (Unt 2009: 13). Siin ei ole kodule kohast kaitstust, sooja rüppe (Bachelard 1999: 40–42). Samas kutsub seegi maja esile uneluse, näitab, kuidas „maja on inimese mõtete, mälestuse ja uneluste üks suurimaid integreerijaid“ (Bachelard 1999: 42). Minategelase meelde ilmuvad kolm aastat vanad mälopildid Helina isa surmast. Maja mõju viib mälestusliku teekonnani haiglasse, kui „loodus oli täis pahaendelisi märke“ ja „LINNUD LENDASID ÜLE TAEVA“ (Unt 2009: 14). „Tühirand“ sisendab nõnda algusest peale apokalüptilist õhkkonda, ärevat ruumi. Selles samas segase õhkkonnaga majas, kus abielupaar on sunnitud eraldi asetel magama, otsustatakse ka kõik järgnev: „Tuleb sõita. LÄÄNESAARTELE“ (Unt 2009: 14).

Päevasel ajal võetakse see retk rõhutatud tinglikkusega markeeritud saartele ette, jõutakse põhimõtteliselt teise ruumisituatsiooni, mis on olemuselt võõras, senine tuttav süsteem kaotab oma tähenduse: „Me olime nüüd piiritsoonis, Eduardi kodumaal, LÄÄNESAARTEL“ (Unt 2009: 15). Need saared jäävadki terves teoses üksnes tinglikult märgituks, otsest vastet ei anta. Võõras ja eeterlik mõju niimoodi üksnes

süveneb, loob tegelaste sealviibimisele teatud ajatu ja kohatu õhustiku. Umbmäärane ekslemine mittekusagil, millega lugeja kaasa hõljub.

Tähelepanuväärne on Helina ja minategelase ööbimispaik: „Siis viidi meid PÖÖNINGULE, õigemini kuuripealsesse lakka, mis oli tagantpoolt laeni heinu täis“ (Unt 2009: 17). Bachelard võrdleb Jungile toetudes keldrit ja pööningut kui polariseeritud ruume ja toob välja pööningu kui ratsionaliseeriva keskkonna, vastandudes nõnda keldrile kui alateadlikule ruumile (Bachelard 1999: 56–57). Pööning pakub seega pelgupaika: „Pööningul võib päeva kogemus alati öö hirmud minema pühkida. Keldris on pime nii ööl kui päeval“ (Bachelard 1999: 57). Olgugi lakk ruumina omakoelisem kui tavatähenduses hoomatav pööning, on see ruum siiski esmalt markeeritud just pööninguna, sealjuures veel suurtäheliselt. Nii leiduks selles justkui teatud pidepunkt võõral maal. Tõeliselt eraldiseisvat varjupaika pole piiritsoonis võimalik siiski leida, lisaks on ööbimiskoht lähedaste sümbolruumide mõju all: „Meri oli siit umbes kolmsada meetrit eemal, üle päikesest kuumaks köetud maantee“ (Unt 2009: 17).

Kohe esimesel saarel viibitud päeval jõutakse teose kesksesse ruumi, mis mõjub tajule ennekõike oma kohatuses, tabamatus äraolevuses, selgepiirilise reaalsuse puudumises: „läksime randa, see oli tühi rand, t ü h i r a n d, ammu polnud ma sellist näinud: peegelsile vesi, roheline, ei ühtki elavat hinge, ainult kosmonaudi tühi suvemaja ülal künkal“ (Unt 2009: 17). Esimene kohtumine selle ruumiga on nõnda kantud lausa kosmilisest kummastusest, peamisteks tunnusteks on tunnuste puudumine (Saldre 2010: 168). See teeb tegelased kohmetuks, nende reaktsioon on kõheduse ületamiseks hakata vees mängima, kusjuures jutustaja sõnade kohaselt on seda mängu „peaaegu võimatu plastiliselt ja arusaadavalt kirjeldada, olen proovinud, tuleks parem joonistada“ (Unt 2009: 17). Vabastav mäng ei ole sõnadega edastatav, see vajaks ruumisuhete ja liikumise markeerimist pigem joonistamisega. Aga mäng on igatahes esmane vahend, et jõuda tagasi iseenda juurde (Unt 2009: 34).

Peatükis „Teisipäev“ on lugeja paisatud jutustaja unenäoruumi: „me kõndisime sõbraga keskaegses linnas; on sügisöö, tänavad ja munakivid läigivad vihmast“ (Unt 2009: 19). Pööre argimaailmast on järsk ja viib meeled sootuks teistele radadele. Kirjeldatud unenägu ise on painajalik, kantud laipade nägemisest ja kostuvatest

püssilaskudest. Nõnda avanevad vihjed minategelase peamistele sisemistele protsessidele (Jung 2005: 17), milleks võib pidada aimduvat traagikat, teatud surmapainet. Sarnane hukumeeleolu aimdub ka teisest minategelase unenäost, kui ta näeb pilvelõhkuja karniisilt alla kukkumist (Unt 2009: 32–33). Traagika on pääsmatu ja kuulutab end prohvetlikult ette.

Minategelane läheb teispäeval pärast ärkamist üksinda randa. Rannakogemus on taas sügavalt kummastav, koguni teadvust nihestav, kui jutustaja kohtub müstilise uduseinaga: „Mida lähemale valge laam jõudis, seda kiiremini tagus mu süda. Lõpuks neelas pilv mu endasse. Päike ja meri kadusid, ma olin üksi, mu keha kattus külma uduhigiga. Vaevu oli kuulda nähtamatu vee loksumist vastu nähtamatuid kive. Ma ei liigutanud ennast, ei tõusnud. Ma istusin kella vaatamata ja siis kumas jälle kollakat valgust, õhk soojenes ja pilv jättis mu maha. Udusein lahkus niisama hääletult, nagu ta oli tulnud, mööda veejoont, aga nüüd, päripäeva, ei olnud ta enam hall nagu tulles, vaid lumivalge“ (Unt 2009: 20). See kohtumine uduga peatab hetkeks aja, asetab tegelase vastamisi oma keha üksindusega, läbistab olemise turvalise koe. Ümbritsev muutub nähtamatuks, jääb ainult iseenda maailmas olemise tunnetamine.

Omapäi olles rannaruumi tajumine saab nõnda määravaks kogemuseks ja jääb meeltes kajama kogu ülejäänud teose jooksul: „Vaatasin ringi. TÜHIRAND. Ei ühtki konkreetset tunnust. Anonüümne maa. Ükskõik mis riik parasvöötmes. Valge leht, valge rand, valgerand“ (Unt 2009: 20). Avaldub siseilma tühjuse peegeldus, paljude poolt igatsetud *tabula rasa*, mis ei tähenda mitte midagi, ei asu mitte kusagil, ent on samal ajal kõikjal, ükskõik kus. Olgugi samal leheküljel laiem geograafiline asukoht Eesti näol tähistatud (Unt 2009: 20), peitub selleski kohas oma kohatus, mis ainult ootab õiget hetke, õiget kohtumist enda avamiseks. Kõik kohad on ainult kohad.

„Tühiranna“ ruum on kantud lõputust sisepaguluse meeleolust. Minategelane on rannas pikalt, kuni järsku hakkab süda peksma: „Ma kartsin. Haarasin oma asjad ja põgenesin MAANTEELE, otsekui oleks koletis ilmunud taevarannale. Maanteele, maanteele! Aga ka seal polnud ühtki inimest, ühtki looma, ühtki autot“ (Unt 2009: 20–21). Maantee mõjub siin võimalusena pääseda ahastusest, vabaneda paigalolemise painest ja leida lepitust liikumises, silmapiiri jälitamises. Ent maantee on tühi, pääsemist

ei ole. Tuleb hoopis minategelase naine „juhusliku autoga“ ja suhtekeeris hakkab end taas ketrama (Unt 2009: 21).

Järgmine kohtumine tühirannaga toimub kolmekesi. Sel korral tehakse lõke, mis võimendab üksindust õhkavat aurat: „Käisime Eduardiga kordamööda ujumas, sest mu naine kartis üksi lõkke äärde jääda. Oli ju meie tuli ainus kogu rannas, paistis pimedal ööl kaugele ning võis metsloomi, hulkureid ja kaabakaid kokku meelitada“ (Unt 2009: 22). Lõke toimib nagu majas põlev lamp, sümboliseerides nõnda üksindustunnet (Bachelard 1999: 75). Ometi on ta kauguses omaette kondajale ainsaks pidepunktiks. Nii kaob jutustaja üksi ujuma minnes aina sügavamale pimeduse südamesse, aina sügavamasse eraldatusse, kui kaotab silmist selle päästva tulukese: „ma vaatasin instinktiivselt maa poole, läbi kadakate vilkus nõrk tuli ja ma läksin jälle edasi. Tuul oli väga soe, tugev ja lükkas mu alasti keha tagasi. Siis tuli mulle hirm, et ma ei oska enam naasta lõkke äärde, kus need kaks istuvad ja juttu ajavad. Ja kui ma uuesti selja taha vaatasin, polnud tuld enam tõesti näha. Olid nad tule, minu majaka kustutanud või olin ma ise kõrvale kaldunud ja asusin hoopis võõras rannas või koguni keelutsoonis? Kõik oli võimalik ja MERI kohises, tähti polnud näha“ (Unt 2009: 23).

Meri kehtestab end oma armutus võimsuses, kasvab meelteüleseks kujundiks ja väljendab hingeseisundina põhjatut tumedust, ent ka puhtuse võimalikkust (Bachelard 1999: 119). Meri ühendab ja meri lahutab. Võimatu sihtkoht Helsingi on teisel pool merd. Samas on kummastavalt sinna justkui tee olemas, millel kihutava auto alla minategelane end üritab heita, kuni Eduard ta päästab (Unt 2009: 27–28). Meres ja tees segunevad elu ja surm, lakkamatu liikumine ja teisenemine. Meri kingib elu ja võtab selle, nagu ilmneb minategelase taskuraamatus peituvad süžees: „*Meri sädeles mu jalgade all, limukad ja kalad magasid, lained mitte; MERI oli mu algkodu, kust ma miljoneid aastaid tagasi liivale roomasin. Kõlas lask, siis teine, kuul läbistas mu rinna ja ma langesin kividele, pangast alla, adrulle, porri, olin surnud nagu koer*“ (Unt 2009: 28). Lisaks sellele on merel koguni prohvetlik võime (Unt 2009: 31).

Hetkelise varjupaiga minategelane siiski avastab. Omamoodi pesa leiab ta koos Marinaga metsas jalutades, kui nad jõuavad ühe vana küünini (Unt 2009: 35). Kohtumine selle hurtsikuga on hetkene leevendus, kerge vaheldus rusuva traagika suurejoonelisusele: „Ma olin isegi õnnelik, et pole näha merd kogu tema

pretensioonikuses“ (Unt 2009: 35). Seda seika võib tõesti näha kui pesa avastamist, kuna lootus rahust seostub just kujundiga lihtsast majast (Bachelard 1999: 153).

Küün pakub katusealuse jutustaja ja Marina armatsemiseks, ent nagu on efemeerne armuvahekorra õndsus, on efemeerne ka vana hoone kaitsva varjendi mõju: „Ta nõõpis oma kleidi kinni ja hakkas ennast kammima. Oli, nagu poleks temaga mitte midagi juhtunud. Ju siis ei juhtunudki. Tundsin ennast äkki üleliigsena, läksin lävele, tegin suitsu ja vahtisin hirmuga helenevat hommikut“ (Unt 2009: 37). Uue hommikuga traagiline aimdus naaseb, vana küün ei kujune enamaks mõnest lahkest võõrastemajast.

Meri kannab tervet „Tühiranna“ lugu. Tormisel päeval võtavad jutustaja, Helina ja Eduard ette meresõidu pisisaarele (Unt 2009: 40–43). Sellest retkest kujuneb kahe mehe vahelise võitluse kujund, katsumus ületada oma vastane: „Ma ei tahtnud endast nigelat muljet jätta. Isane oli mind kutsunud uuele kahevõitlusele. ME LÄKSIME KOHTUMA TORMI JA MEREKA. Ma pidin selle kaasa tegema, sest see kuulus armastuse juurde ja ARMASTAMINE OLI EESMÄRK, miks me siia läänesaartele tulime“ (Unt 2009: 41). Kuigi see ruum näib seega olevat täidetud kindla eesmärgiga, sisendab piiritsooni piiritus peatselt arusaamatust: „Me istusime pikale pingile, ainsale mööbliesemele. Ma ei saanud aru, milleks ma siin olen ja mis on mu ülesanne. AHJAA, VÕIDELDA NAISE EEST“ (Unt 2009: 41). See võitlus on algusest peale kantud arusaamatusest, tühjuse pelgamisest, mis igasuguse võidu võimalikkuse juba eos välistab.

Sealjuures kujuneb see paadiretk tõepoolest eneseületuseks. Üle metsikult tormise mere sõites minetab minategelane lõpuks hirmu ja kibestumuse. Ta harjub äärmuslikult tormleva merega, see saab jutustaja pärisosaks, terve olukorra kontrapunktiks: „Juba viie minuti pärast muutusin rahulikumaks ja vaatasin pealevajuvaid veemasse peaaegu ükskõikselt, nagu oleks tegemist meie loomuliku olukorraga. Niikuinii ei sõltunud miski enam minu tahtest“ (Unt 2009: 42). Kontrastina meeletule tormile jõuab jutustaja õndsaks ükskõiksuseks, leppimise võimalikkuseks.

Pisisaarele jõudes minnakse pärast ilma rahunemist taas mere äärde. Rand, kuhu seekord jõutakse, on „SURNUD maastik“, pikitud kontrastsetest toonidest, ilmelt „apokalüptiliselt sünge“ (Unt 2009: 44). Just sellel apokalüptilisel maastikul jõutakse korraks jälle lepitava mänguni, mis avardab ka minategelase perspektiivi: „Kui ta mu naise järele tormas, jäin mina oma kohale. Lamasin, mu süda peksis nõrkemiseni. Mu

naine ja Eduard jooksid all vee ääres, nii armetult pisikesed laotuse ja kõiksuse palge ees nagu esimesed inimesed“ (Unt 2009: 44). Mäng on eluvõimalus, tee iseendani, nagu eelnevaltki osutatud. Seik pisisaarel, võitlus maa, mere ja taevaga toob pöörde. Just pisisaarel jõuab minategelane ükskõiksuseni, tunnistab naisele üles Marinaga kohtumise (Unt 2009: 45). Rõhutatult väikeste mõõtmetega ruum tingib põhimõttelise nihke, väike retk osana ühest suuremast pöörab pildi ümber.

Tagasitee mandrile möödub kiiresti, ent see pööre ilmutab end tõeliselt alles mandril. Lõpuks painest vabanemise teekond avab end jutustaja lennujaamast põgenemisega (Unt 2009: 53–57). See oleks justkui vastus Pereci üleskutsele: „Oleksime ammu pidanud kombeks võtma ümberpaiknemise – vaba ümberpaiknemise, ilma, et see meile midagi maksaks. Kuid me ei ole seda teinud: oleme jäänud sinna, kus olime; kõik on jäänud nii, nagu oli. Me ei ole eneselt küsinud, miks oli see just siin ja mitte mujal, miks oli see just nii ja mitte teisiti. Pärastpoole oli mõistagi juba hilja, harjumused olid külge jäänud. Olime hakanud uskuma, et just siin on meie õige koht. Lõppude lõpuks on siin sama hea kui teisel pool teed“ (Perec 2011: 92).

„Tühiranna“ minategelane ei loobu kahtlustest, ei jäta neid rahutuks tegevaid küsimusi. See on katse vabaneda vabanemise enda pärast, võtta vastu teeloleku ja kohatud ruumide tühjus. See on põgenikustaatusega leppimine, et jääda väljaspoole harjumuspärast, „sest kes ma enam olin? Põgenik läänesaartelt, väljaspool seadust. Keda ei saa enam armastada, keda ei saa enam vihata. Kellelt ei saa sissetulekute ja väljaminekute kohta aru pärida. Keda iga telefonihelin võib ära kutsuda. Nüüd oli kõik ees. Nüüd oli kõik üks valge leht“ (Unt 2009: 56). See on meelegeitlik ja hullumeelne püüd pääseda ahastavast vangistustundest, kuna sellest „pääsemiseks kõlbavad kõik vahendid. Vajaduse korral vabastab ka absurd“ (Bachelard 1999: 223). Ja mida muud on „Tühiranna“ jutustaja põgenemine kui ood absurdile.

Põgenemine viib minategelase Tartusse, mis on üheks vähestest konkreetsetelt tähistatud ruumidest teoses. Täpsemalt ei nimetata kuurortlinna, nagu ka läänesaari, kuhu sealt lennati. Pööre reaalse teekonna mainimisele tuleb rannikult sisemaale suundumisega, Tõrva bussipileti ostmisega (Unt 2009: 53). Sisemaa on niisiis ruumiliselt hoomatav ja tähistatud, vastandudes nõnda mereäärsele stiihiale. Teekond

läbi Eesti peidab endas igasuguse olemise üheaegsust, selle tõeline ruumiline avanemine toimub alles liinibussis (Unt 2009: 53–54).

Ja lõpuks jääb ikka Tartu, jääb tuba, kuhu jõudes pole enam midagi vaja (Unt 2009: 57). Põgenemine viib igatsetud tühjuseni, millel pole lõhna ega maitset. Maja on seisnud õhutamata ja tühjana. Tuttava eest pagemine on jõudnud talutavasse tuttavusse. Lõpuks on tühjus lepitav, vabastav (Saldre 2010: 166).

3. „Tühiranna“ tagamaadest

„Tühirand“ on eraldiseisva teosena silmatorkav nii üleüldiselt eesti kirjanduses kui ka Mati Undi enda loomingus. Kuigi selle nautimiseks ei pea olema kursis autori isikliku taustaga ega ülejäänud töödega, avab teksti teatud tagamaade lähem uurimine „Tühiranna“ fenomeni lisamõõtmel. See on teadlik lähenemine autorilt, kes autoparoodilisest võttest räägib juba 1970ndate alguses: „mind on viimasel ajal just huvitanud püüda teos muuta kaheplaani jaoks: esimesel astmel oleks täiesti tõsiseltvõetav, teisel tasemel aga oleks autoparoodia. Praegu tundub mulle, et selles omamoodi võõritusefekti peitub mulle küllalt palju uusi võimalusi. [---] Oma autoparoodia näideteks võiksin tuua kaks teost – „Mõrv hotellis“ ja „Tühirand“, samuti hulga kohti „Mattiasest ja Kristiinast““ (Unt 1973).

Niisiis oleks kohane uurida ka seda teist taset, ilma et see tähendaks lihtsalt üldist kirjandusloolise tausta andmist. See tasand käib „Tühiranna“ fenomeni juurde. Jaak Rähesoo tähendab näitekirjanik Eugene O’Neillist kirjutades, et on kirjanikke, „kelle puhul isik ja elukäik paratamatult liituvad loomelooga, moodustades ühtse sulami, tolle nimega seotud terviklegendi“ (Rähesoo 1995: 79). Nende sõnadega võiks samamoodi iseloomustada Mati Unti kui kirjanikku. Sarnaselt võiks Unti arvata kuuluvat kirjanike hulka, kes kujundavad oma autorikuvandist teadlikutena ka enda elu (Lotman 1991a: 357). Nii võibki väita: „Autori biograafiast kujuneb tema teoste varjatud või nähtav, ent igal juhul lahutamatu kaaslane“ (Lotman 1991b: 373).

Peatükk on bakalaureusetöös jäetud teadlikult viimaseks, et vältida liigseid eelhäälestusi „Tühiranna“ tekstile lähenemisel. Seega on tegemist rohkem järellainete uurimisega, teksti võimalike lisatasandite avamisega, mis võimendavad teose omapära. Kadi Tudre pole asjata nimetanud Unti koguni elusaks tsitaadiks Barthes’i „Autori surmast“ (Tudre 2008: 257–258).

3.1. Unt ja autobiograafilisus

Eelnevalt on juba mainitud, et „Tühirand“ asetub konkreetsetl markeeritud aega, milleks on 1967. aasta suve lõpp. Üheks oluliseks märgiks sealjuures on meeletu torm, mis teoses ühelt poolt mõjub tegelaste siseilmade projektsioonina välisele ruumile, ent teisalt on selle stiihia näol tegu konkreetse ajamarkeriga, ehk 1967. aasta augustis tõesti oli Eestis tohtu torm, mida on nimetatud koguni sajandi suurormiks (Eilart 1967). Teose aeg pole seega juhuslikult valitud, see aasta on Undi jaoks ka isikliku tähtsusega, kuna ta oli lahutamas oma esimest abielu Ela Undiga (Hennoste 2009: 374), millega kaasnes „Tühiranna“ looga sarnane eludraama (Velsker 2006).

Niisiis tulevad „Tühiranna“ autobiograafilised tagamaad autori teadliku võttena paratamatult esile. On teada, et armukolnurgaga kaasnenud Saaremaa sündmusi proovis Unt kirjanduslikku vormi valada juba varem. Nii mainib Vaino Vahing vestlust Undiga 1969. aasta juunis, mil Unt proovis seda seika „hästi objektiivselt edasi anda. Ei tulnud aga midagi välja, sest tundis, et pole veel materjalist üle“ (Vahing 2004: 17). Ent materjal ise ei kao kuhugi.

Teose kirjutamiseks vajaliku valmisolekuni jõuab Unt 1971. aasta lõpul. Vahingu vahendusel võib Undi detsembrikuu lühikroonikast lugeda, kuidas ta 23. detsembril tantsib magnetofoni saatel ja alustab romaani kirjutamist, mille esimene variant valmib juba 25. detsembril (Vahing 2004: 76). Tasub tähele panna, et kirjutamine algab tantsust, kergest ja mängulisest meeleolust. Üle nelja aasta tegelikest sündmustest hiljem on nägemus küpsenud, et seda kunstiliselt realiseerida. Lisaks on autori enda eluolu sattunud taas sarnasesse olukorda, kuna lagunemas on tema teine abielu (Hennoste 2009: 374). Niisiis toob kirjutamise vahetu kaasaeg autobiograafilise lisatasandi, erinevad ajaplaanid hakkavad huvitaval moel omavahel põimuma.

Ju on isiklikul kriisil oma osa „Tühirannas“ rabavalt vahetu emotsiooni tekkimisel, ent kindlasti ei tohiks teoses leiduvaid mõtte- ja tundespektreid üks-üheselt üle kanda Undi enda isiklikule elule. Sellel kõigel võib olla küljes pihtimuslikkuse maik, ent fiktsionaalsuse määr ja selle nüansid jäävad ainult autori enda teada. Nii on ehk ka arusaadav, miks Unti ennast on häirinud, kui teda nimetatakse ekslikult „pihtimuslikuks“ kirjanikuks (Unt 1975). „Tühiranna“ puhul märgib ta veel koguni eraldi, kuidas teos „pole pihtimus, ehkki peategelase tekst on tihti pihtimuse stiilis“ (Unt

1990a: 43). Kahtlemata tuleb olla ettevaatlik, kui autorid räägivad iseenda teosest, ent neist seisukohtadest täiesti mööda vaadata oleks samuti kohatu. Uuri ja ei tohiks peljata ühegi labürindi ahvatlust, tuleb lihtsalt meeles pidada iga labürindi individuaalsust ja ka suhtelisust – mõnel paistavad seinad läbi, mõnel neid polegi. Järelduste kuulutamine pole tingimata esmane, huvi pakub teekond ja selle kaardistamine. Tasub ka meenutada Undi omaaegseid sõnu, et kuigi eesti kirjanduses „pole ju eriti kombeks endast ja oma loomingust rääkida, aga miks ei võiks seda teha? Teeseldud impersonaalsus on valelik nagu iga muu vale“ (Unt 1975).

Niisiis pigem aus personaalsus, mille suhtes tuleb olla teatud määral reserveeritud, et seda liiga ausaks ei peaks. Paratamatult kerkib usu küsimus. Kirjutamine tingib oma loomehoovused, mis ei olegi mõeldud alluma üheselt mõistetavale tähendusanalüüsile. Nii märgib lavastajaametini jõudnud Unt, et eelistab pigem lavale tuua teiste tekste, sest kui „sa oled selle kõik ise kirjutanud ja siis näitleja küsib: „Mis see tähendab?“, tekib erakordselt kõrge tunne, sest kirjanik kirjutab ju väga üksi ja mis pähe tuleb, ja sel juhul ma tõesti tean, et ei tea, mis ma selle lausega mõtlesin. No tundus seal laua taga, et kirjutatan niisuguse lause. Shakespeare võib-olla ka ei teadnud, aga see on teise oma ja ma saan seda interpreteerida. Enda puhul ma olen täiesti abitu, pole kuskile selja taha vaadata ega kellegi käest küsida. Ise tead, et kõik on bluff“ (Lavastajaraamat 2001: 454). Nii kuulutab autor ise, et tema tekst võib olla lihtsalt bluff. Kuid milline nauding on bluffida ja milline nauding on teise bluffi tunnistada. See kõik käib mängu ilu juurde.

Igatahes on tähelepanuväärne, et „Tühiranna“ tekst on põhiosas kirjutatud väga lühikese ajaperioodi jooksul. Eks ole sellelgi oma osa nõnda intensiivse terviklikkuse saavutamisel. Igal kirjanikul on kirjutamiseks oma meetoodika. Nii on Undi enda sõnadest ka aru saada, miks „Tühiranna“ kirjutamiseni jõudmine mitu aastat võttis, sest „romaan tuleb kirjutada nii kaua, kuni temas sünnib sisemine mehhanism. See viib kirjutamisprotsessi lõpule. Kui sellist mehhanismi ei sünni, tuleb romaan kõrvale jätta“ (Blomstedt 1993: 56). Õnnestunud mehhanism töötab aga hoogsalt: „kui ma kirjutama hakkas, siis ma eriti ei mõtle enam. Siis ma kirjutatan kas või mitukümmend lehekülge päevas. See pole mingi automatism, see saab võimalikuks alles siis, kui ma olen asjaga piisavalt tegelenud“ (Mikli 1992: 83).

Teose loomine eeldab seega mitme asjaolu kokku sattumist, nähtavasti oli 1971. aasta lõpp just üks neist aegadest, olgugi et ta tähendas ennekõike isiklikku kriisi. Ei ole haruldane, et just sellistest meeleheitlikest aegadest sünnib kunst. Vajalik on sobilik säde, mis selle voo sünnitaks. Nagu tunnistas Mati Unt ise: „Kirjanik on alati spontaanne filoloog. Tarvis on vaid keskkonnaärritajat, millele ta spontaanselt reageeriks“ (Priimägi 1978).

Nõnda kasutab Unt küll teadlikult dokumentaalset ainet, ent mängib sellega etteaimamatul moel, mis hoiab ka autori eluolu rohkem tundva lugeja meele erksana. Teose lugu ja selles kooruvad emotsioonid kui sellised pole midagi enneolematut, sarnased kolmnurgad tulevad ja lähevad nagu inimeseludki, ent nagu tões Eliot, ei olegi luuletaja amet „leida uusi emotsioone, vaid kasutada tavalisi ning rikastada neid luuleks töödeldes tajudega, mida nad tegelikult elus üldse ei sisalda“ (Eliot 1997: 20). Kuigi Eliot peab silmas luuletajaid, võib seda nägemust rakendada kirjandusele üleüldiselt, seda enam, et Unt peab iseennast ennekõike lüürikuks ja eklektikuks (Sang 1985: 963).

Pole kahtlustki, et „Tühiranna“ autobiograafilised tagamaad on põhjalikult töödeldud üksnes kirjandusele omaste võimalustega ja teos hõlmab nõnda tegelikult elust sootuks kaugemale ulatuvaid tajumaastikke. Ühelt poolt lisab see „Tühirannale“ intiimset tähenduslikkust, teisalt tagab veenvalt üldistusjäulisuse.

3.2. „Tühiranna“ koht Undi loomingus

Asjakohane oleks avada ka „Tühiranna“ kohta autori loomingu tervikkontekstis, et leida võimalikke seoseid teiste tekstidega. Nii ilmneb huvitav asjaolu, et „Tühirand“ suhestub tahtlikult nii teosele eelnenud kui ka järgnenud Undi loominguga. Autorile omane enesereflektiivne autoparoodilisus nähtub seega loomevõttena ka teosteüleselt, loob nõnda kõigest justkui ühe suure tervikteose, mis pakub lugejale avastamisrohke kirjandusliku tajumaastiku.

Kaks Mati Undi teost haakuvad „Tühirannaga“ kõige vahetumalt. Need on lühiromaanid „Võlg“ (1964) ja „Mattias ja Kristiina“ (1973). Mõlemad ilmusid esmakordselt ajakirjas Looming nagu ka „Tühirand“. Nõnda siis on kaheks põhiliseks sidemeks üks „Tühirannale“ eelnev ja üks järgnev teos. Huvitava haakumise tõttu tasub üle korrata, et raamatukaante vahel ilmus „Tühirand“ esmakordselt 1974. aasta

kogumikus „Mattias ja Kristiina“, kus ilmus ka „Mattias ja Kristiina“ ise esimest korda raamatuvormis. Need kaks pala asuvad viimastena kogumiku lõpus.

Läbiva joonena võib märkida, et suve lõpp ei anna Undile rahu. Muuseas on ka Madis Kõiv maininud Mati Unti meenutades, kuidas „suvi on talle vastumeelne, isegi tülgestav aastaag ja et ta ei jõua kunagi selle lõppu ära oodata“ (Kõiv 2006: 81). Ometi leiavad Undi teostes sageli sündmused aset just sellel ajal, kusjuures tegelased pole sarnasest painest priid.

Põhjendatult toob Tiit Hennoste teiste seas välja ka „Tühiranna“ ühenduslüli „Võlga“ ja märgib, kuidas „Unt liigub tegelikult esimesest romaanist peale suuresti samade probleemide ja teemade peal, muutes eeskätt nende esitamise vormi“ (Hennoste 2009: 382). „Võlga“ ja „Tühiranda“ kõrvutades on esitamise vormi erinevus ilmselge. „Tühirand“ on lihvitud teravaks, 1960ndate Undi loomingu kohatist nooruslikku tahumatust siin enam ei esine. Kusjuures omaaegses retseptsioonis on võlga peetud Undi loomingu üheks läbivaks teemaks ja kohalolevaks ka „Tühirannas“ (Jõgi 1974). Teatud mõttes ongi võimalik vaadata „Tühiranda“ kui lõpuni viimistletud versiooni „Võlast“. Sisuliselt on lood ju vägagi sarnased, hõlmates lihtsustatult ühte teekonda mere äärde ja tagasi. Lood käivitab sarnane kolmest-neljast tegelasest lähtuv armuintriig, kusjuures on märgiline, et põhiline sündmustik leiab aset just nimelt mere ääres. Endisest sisemaa elust sõidetakse mere äärde, kus olemine võtab justkui teise ilme, harjumuspärase elu raamidest väljutakse. Kahe lühiromaaniga kõige põhilisem narratiivne erinevus ilmneb nende lõppudes. Kui „Võlas“ jääb armukolmnurgaga heitlev minategelane kohusetruult oma esialgse kaaslase kõrvale, siis „Tühirand“ nullib selle võimaluse. „Võla“ ebasiira truuduse asemel on kahtlus jõudnud oma loomuliku väljundi, maniakaalse põgenemiseni.

„Võlg“ ja „Tühirand“ on seega sarnased nii tegelaste olukorra kui ka aja ja ruumi poolest. Ent sellele lisaks siseneb „Võlg“ metafiktsionaalse võttena ka otseselt „Tühiranna“ teksti. „Võlg“ moodustab nõnda keti esimese lüli, mille kaheks teiseks liikmeks on „Tühirand“ ja „Mattias ja Kristiina“. Nii ilmneb „Tühiranna“ minategelase lapsepõlveunistusest tegelane nimega Reesi. Samanimeline tüdruk on „Võlas“ üheks keskseks tegelaseks, minajutustaja uue kiindumuse kehastajaks. „Tühirannas“ hajuvad Reesi ja Kristiina vahel piirid, sisuliselt on nad samastatud: „kõndida seal väikese

mustapäise koolitüdrukuga, Reesiga, Kristiinaga, temaga, keda pean kaitsma vihmausside ja hiiglaslike kanade eest“ (Unt 2009: 55).

Prototüüpide otsimine pole küll antud juhul taotluseks, ent tuleb mõnda, et „Tühiranna“ suhtes looväliste tegelaste Reesi ja Kristiina sisuliselt ühtne olemus tuleneb vähemalt osaliselt just elulisest prototüübist, Kersti Kreismannist. On teada Kreismanni seos nii Reesi (Kilumets 2008: 95) kui ka Kristiinaga (Kilumets 2008: 102). Kreismanni seos Kristiinaga avaldub muuseas ka kogumiku „Mattias ja Kristiina“ algse kujunduses, mis sisaldas fotosid Mati Undist ja Kersti Kreismannist (Vahing 2004: 120; Hennoste 2009: 376). Tuleb rõhutada, et selle prototüübi väljatoomise ajendiks on ennekõike sideme näitamine Reesi ja Kristiina vahel.

„Mattias ja Kristiina“, mis algelt oli mõeldud filmistsenaariumina (Mikli 1992: 82), suhestub omakorda teadlikult „Tühirannaga“. Oma esialgses kujus teeb lühiromaan seda isegi otseselt, kuna sisaldas ka „Tühiranna“ ümberjutustust (Vahing 2004: 120). Lõppversioonist jäi see siiski välja. Ent teos meenutab mõneti siiski „Tühiranda“, nagu toob teoste ühise esile ka Tiit Hennoste (Hennoste 2009: 376–377). „Tühiranna“ teksti seisukohalt on märgiline just Kristiina kui tegelase sissetulek, mis eristub teose ülejäänud kontekstist. Nimelt ilmub lisaks teose lõpus olevale lapsepõlvemälestusele Kristiina nimi adressaadina päästmispalvele juba peatükis „Kolmapäev“: „Kristiina, sosistasin ma ja läksin tagasi vaatamata aia sügavusse, Kristiina, too mind siit ära, mina enam ei jõua“ (Unt 2009: 27). See jääb eraldiseisvaks, ent väga kõnekaks lauseks, kuna Kristiina on tegelasena justkui viimane lootuskiir, paljutõotav päästerõngas, kelle poole pöördumist lükatakse edasi nii kaua kuni on jõudu.

Niisiis tähendab Reesi või Kristiina paljutõotavat võimalust, ahastavatest ahelatest pääsemist. Kui „Võlas“ otsustas peategelane Reesist lahkuda, siis „Tühiranna“ lõpus olev lapsepõlveunistus laseb aimata just tema kui alternatiivse tee juurde pöördumist. See oleks justkui „Võla“ vigade parandus. Nõnda võiks seejärel „Mattias ja Kristiinat“ ühe võimalusena näha kui järke „Tühirannale“, kui keti viimase lüli kinnitamist. Nii lõpetab Unt „Tühirannaga“ selle, mis oli enne, ja liigub valge lehena uude tundmatusse.

Kokkuvõte

Bakalaureusetöö eesmärgiks oli võtta fookusse Mati Undi „Tühirand“ ja läheneda teosele läbi fenomenoloogilise hoiaku. Lihtsustatult sõnastatuna tähendab fenomenoloogiline hoiak enese igasugustest eelsättumustest vabastamist, harjumuspärase olemise ehk loomuliku hoiaku vältimist, tavalisusest tuhmunud pilgu värskendamist imestava kahtlusega. Sääraselt puhastatud tajuga avaneb olemise mitmekesisus kummastava värskusega, mistõttu iga meeleliselt tunnistatud hetk kujuneb ammendamatuks. Nõnda avarduvad ka kirjanduse kogemise võimalused.

Töö taotluseks oli näidata Mati Undi lühiromani „Tühirand“ erilist sobivust selliseks lähenemiseks, kirjeldada ja põhjendada teose fenomenoloogilist olemust. Tööd võib pidada ka omamoodi lugemiseksperimentiks, soovides näitlikustada fenomenoloogilise lähenemise lõputut potentsiaali kirjanduse uurimisel. Nimelt asetub sel meetodil keskmesse iga kirjanduskogemuse aluseks olev teose ja lugeja vahekord. Fookus on sealjuures rõhutatult lugejal, kuna fenomenoloogiliselt lähenedes kujuneb ka temast looja. Ilma lugejata pole teost lihtsalt olemas, on ainult hulk köidetud paberit või elektroonilist virvarri ekraanil. Fenomenoloogilise meetodi puhul tuleb silmas pidada selle subjektiivset olemust, ent see ei tähenda isiklikest eelistustest lähtuvate hinnangute andmist, vaid isikliku kogemuse avamist, selle enesereflektiivset kirjeldust, mille jooksul süveneb nii iseenda kui teose tundmine. Kuna iga subjekt on paratamatult piiratud oma üksindusse, avaneb alles selle tunnistamisel ja sügaval läbitunnetamisel transsubjektiivne mõõde. Keegi pole üksi, sest kõik on üksi.

Bakalaureusetöö on jaotatud kolme sisupeatükki. Esimene neist keskendus töö fenomenoloogilise lähenemise piiritlemisele. Kolmeks kesksmaks lähtepunktiks on fenomenoloogia rajaja Edmund Husserli peamised seisukohad, Wolfgang Iseri artikkel fenomenoloogilisest lugemisest ja Gaston Bachelard'i unelev fenomenoloogiline uurimus „Ruumipoeetika“.

Teine peatükk liigub „Tühirannale“ ja kirjeldab ühte võimalikku avastusretke, mida teos pakub. „Tühirand“ kajab kaasa juba fenomenoloogilise alusprintsiibiga kõiges kahelda, kuna Undi lühiromaanil võib põhjendatult pidada kahtluse apoteooseks. „Tühirand“ pakub fenomenoloogiliselt lähenedes mitmetasandiliselt köitva kulgemise. Tekst on tänuväärselt kompaktne, selle kontsentreerituses ilmneb eriline tunnetustiinus, mis jätab lugejale vabaduse lehekülgede vahel hämmastusest kantuna edasi-tagasi liikuda, ilma et tervikmulje hajuks. „Tühiranda“ võib pidada minategelase fenomenoloogiliseks tunnistuseks just vahetult dokumenteeriva jutustajapilgu tõttu, mida iseloomustab meelitav meelelisus ja teravalt detailideni süüvimine.

Teose analüüs jaotus nelja tahku: tekst, tegelased, aeg ja ruum. Teose kummastav eripära ilmneb neist igäihes erimoodi. See tekst mängib lugejaga ka otseselt tekstimeediumi kaudu, kuna „Tühirannal“ on otsene visuaalne mõju, ilma et peaks teksti lugedes lahti kodeerima. Tegelased on antud edasi napi elegantsiga, tunnistamata tabusid ja pehmemdamata irratsionaalsust nende sõnades ja tegudes. Nii ärkavad nad tõepoolest ellu ja jätavad lugejasse jälje. Aeg ja ruum on fenomenidena „Tühirannas“ rõhutatult esil. Neist kujuneb täiesti omaette aegruum, mis resoneerib universaalselt inimeksistentsiga ükskõik kus ja ükskõik millal. Aeg tuletab meelde enda tabamatut möödumist ja meelevaldset liigendamist, sealjuures on tähenduslik just suve lõpu sulnis kõhedus. Teose ruum loob eeterliku äraoleva tunnetuse, mida iseloomustavad tinglikkus ja ähmane sümboolsus. Peamine pole tähendus, vaid mõju, fenomenoloogiliselt väljendudes mitte „mis“, vaid „kuidas“. Piirid ruumide vahel on ähmased, allhoovusena läbib teost meri, millega kohtumisel ilmneb olemise ükskõikne kõiksus. Tühirand kasvab iseseisvaks universaalseks metafooriks, inimseisundi peegelduseks.

Kolmas peatükk on jäetud teksti tagamaade avamiseks. See pole lihtsalt meelevaldne kirjanduslooline ekskurss, vaid „Tühiranna“ fenomeni lisamõõtmete avamine. Autori loomingutervikut vaadeldes ilmneb „Tühiranna“ ainulaadne asend kirjaniku teekonnas. Nimelt on „Tühirand“ otseselt seotud Undi lühiromaanidega „Võlg“ ning „Mattias ja Kristiina“, tegelased segunevad ja motiivistik ning kõige aluseks olev tunnetus on läbivalt sarnane. Teadlikult autoparoodilise lähenemisviisiga autor ületab oma kirjandusliku mänguga teostevahelised piirid, kõik hakkab kokku kõlama, koorub üks

suur teos oma eri ilmingutes. Ühtlasi hajuvad kindlad piirid elu ja kunsti vahel, mänglev autobiograafilisus on tekstis pidevalt kohal.

Bakalaureusetöö sooviks oli avada „Tühiranna“ võimalikke tunnetusmaastike, et kirjeldada teose kirevat mõjusust. See mitmeski mõttes erandlik teos väärrib jätkuvalt tähelepanu ja pakub lugejale mitmekesise meelelise kogemuse, mis teeb „Tühirannast“ aegumatu ja geniaalse kunstiteose. Undi loomingu keskne tekst seab piiratud ratsionaalsuse programmiliselt kahtluse alla ja avab võimsalt inimelu irratsionaalse tuuma. „Tühirand“ pakub kummastusliku lugemiselamuse, mis pühib meeltelt harjumustolmu ja raputab eredasse ärkvelollu. Selle kogemuse ammendamatuses avaneb ka „Tühiranna“ põhjatu üldistusjõulisus. „Tühirand“ meenutab kirjandusele ainuomast mõju ja näitab, miks kirjandusel on jätkuvalt ja alati lootust. Sest ka tühjus on lootus, kuna tühjus on puhas.

Kirjandus

- Bachelard, Gaston 1999.** Ruumipoeetika. Tlk Kaia Sisask. Tallinn: Vagabund.
- Barthes, Roland 2002a.** Autori surm [1968]. Tlk Marek Tamm. – Autori surm. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Varrak, 117–125.
- Barthes, Roland 2002b.** Kirjanikud ja kirjutajad [1960]. Tlk Marri Amon. – Autori surm. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Varrak, 7–18.
- Barthes, Roland 2002c.** Teosest tekstini [1971]. Tlk Marek Tamm. – Autori surm. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Varrak, 126–139.
- Barthes, Roland 2007.** Tekstimõnu. Tlk Tanel Lepsoo. Tallinn: Varrak.
- Blomstedt, Jan 1993.** „Mulle meeldivad kassid, mitte inimesed“ [1988]. [Intervjuu Mati Undiga]. Tlk Marika Mikli. – Vikerkaar 12, 56–57.
- Cioran, E. M. 2012.** Sündimise ebaõnnest. Tlk Tõnu Önnepalu. Tallinn: Varrak.
- Eilart, Jaan 1967.** Sajandi suurorm Eestis. – Eesti Loodus 11, 694–697.
- Eliot, T. S. 1997.** Traditsioon ja individuaalne talent [1919]. – Valitud esseesid. Koost. ja tlk Jaak Rähesoo. Tallinn: Hortus Litterarum, 9–21.
- Epner, Eero 2008.** „Sügisball“ hoiab meid nõukogude-nostalgiast. [Intervjuu Andres Toltsiga]. – Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist. Koost. Kalev Kesküla. Tartu: Hermes, 164–172.
- Epner, Luule 2008.** Mati Unt kui lavastaja. – Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist. Koost. Kalev Kesküla. Tartu: Hermes, 28–43.
- Freud, Sigmund 2001.** Argielu psühhopatoloogia. Psüühika teadvustamatud riukad: unustamisest, keelevääratustest, käevääratustest, ebausust ja eksitustest. Tlk Piret Metspalu. Puhja: Väike Vanker.
- Hennoste, Tiit 1993.** Mati Unt. Mälestused ja lootused. – Vikerkaar 12, 60–63.
- Hennoste, Tiit 2009.** Piiriaeg. – Mati Unt. Kogutud teosed 3. Tallinn: Hermes, 369–383.

- Husserl, Edmund 1993.** Pariisi ettekanded [1950]. Tlk Ülo Matjus. – Akadeemia 7, 1389–1424.
- Husserl, Edmund 2013.** Materiaalse looduse konstitutsioon [1952]. [Katkendid]. Tlk Kristjan Laasik. – Akadeemia 1, 83–102.
- Husserl, Edmund 2014.** Fenomenoloogiline alusvaatlus [1913]. [Katkend]. Tlk Juhan Hellerma. – Akadeemia 12, 2179–2193.
- Iser, Wolfgang 1990.** Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis [1972]. Tlk Toomas Rosin. – Akadeemia 10, 2090–2117.
- Jung, Carl Gustav 2005.** Mina ja alateadvus. Tlk Merike Steiner. Tallinn: Ilo.
- Jõgi, Mall 1974.** Võlg ja kohtumõistmine. – Sirp ja Vasar 13.09.
- Jüristo, Tarmo 2015.** Kirjandusest, mängust ja mängulisest kirjandusest. – Vikerkaar 1–2, 150–162.
- Kilumets, Margit 2008.** Kersti Kreismann. Paljajalu kõrrepõllul. Tallinn: Ajakirjade Kirjastus.
- Kundera, Milan 1998.** Romaanikunst. Loomingu Raamatukogu 11–12. Tlk Triinu Tamm. Tallinn: Perioodika.
- Kurg, Kalle 1973.** Proosaline 1972. – Looming 6, 1010–1032.
- Kõiv, Madis 2006.** Tali-Unt. – Looming 1, 81–84.
- Lavastajaraamat 2001.** 12 intervjuud Eesti lavastajatega. Koost. Ingo Normet. Tallinn: Eesti Teatriliit: Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.
- Lotman, Juri 1991a.** Kirjaniku biograafia kui loomeakt. Tlk Inta Soms. – Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 347–364.
- Lotman, Juri 1991b.** Õigus biograafia. Teksti ja autori isiksuse tüpoloogilisest suhestatusest. Tlk Inta Soms. – Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 365–385.
- Luks, Leo 2014.** Eesti kirjanduse kadunud kodu. – Keel ja Kirjandus 10, 729–748.
- Matjus, Ülo 1993.** Edmund Husserl Descartes'i teil. – Akadeemia 8, 1571–1603.
- Merleau-Ponty, Maurice 2010.** Nähtav ja nähtamatu. Tlk Mirjam Lepikult. Tallinn: Varrak.
- Merleau-Ponty, Maurice 2013.** Silm ja vaim. Tlk Mirjam Lepikult. Tartu: Ilmamaa.

- Mikli, Marika 1992.** Vestlus Mati Undiga. [Intervjuu Mati Undiga]. – Vikerkaar 11, 82–86.
- Nirk, Endel 1977.** Mittetraditsioonilise proosa asjus. – Sirp ja Vasar 03.06.
- Perec, Georges 2011.** Ruumiliigid. Loomingu Raamatukogu 11–12. Tlk Anti Saar. Tallinn: Kultuurileht.
- Piibel 1989.** Vana ja Uus testament. Helsinki: Soome Piibliselts.
- Pound, Ezra 2000.** Lugemise aabits. Tlk Urmas Tõnisson ja Udo Uibo. Tallinn: Vagabund.
- Priimägi, Linnar 1978.** Kirjandustund Mati Undiga. [Intervjuu Mati Undiga]. – Edasi 13.08.
- Rähesoo, Jaak 1995.** Eugene O’Neill ja uue ameerika näitekirjanduse algus. – Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, 77–112.
- Sang, Joel 1985.** Küsimisi ja kostmisi. [Intervjuu Mati Undiga]. – Looming 7, 958–965.
- Saldre, Maarja 2010.** Tühirand eesti kultuurimälus: kirjandus-, filmi- ja teatripärase esituse transmeedialine analüüs. – Acta Semiotica Estica VII. Koost. ja toim. Elin Sütiste, Silvi Salupere. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 160–182.
- Shakespeare, William 1987.** Sonetid. Tlk Harald Rajamets. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tammsaare, A. H. 1981.** Kogutud teosed 7. köide. Tõde ja õigus II. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tudre, Kadi 2008.** Elus tsitaat „Autori surmast“. – Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist. Koost. Kalev Kesküla. Tartu: Hermes, 257–263.
- Unt, Mati 1972.** Tühirand. – Looming 5, 707–742.
- Unt, Mati 1973.** Vastus Sirbi ja Vasara küsimustele paroodiast. – Sirp ja Vasar 23.03.
- Unt, Mati 1974.** Mattias ja Kristiina. Tallinn: Eesti Raamat.
- Unt, Mati 1975.** „Via regia“, lava tagant vaadates. – Noorte Hää 13.06.
- Unt, Mati 1979.** Sügisball. Stseenid linnaelust. Tallinn: Eesti Raamat.
- Unt, Mati 1990a.** Iga teos sünnib isemoodi [1976]. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, 43–45.
- Unt, Mati 1990b.** Kaheksa küsimust premeeritud Mati Undile [1978]. [Intervjueerinud Jaak Allik]. – Ma ei olnud imelaps. Tallinn: Eesti Raamat, 163–167.
- Unt, Mati 2009.** Kogutud teosed 3. Tartu: Hermes.

Vahing, Vaino 2004. Noor Unt. Loomingu Raamatukogu 1–3. Tallinn: Perioodika.

Veidemann, Rein 2011. 101 Eesti kirjandusteost. Tallinn: Varrak.

Velsker, Mart 2006. „Tühirand“ – kas moodsa ajastu piibel? – Eesti Ekspress 14.09.

Kättesaadav: <http://ekspress.delfi.ee/news/arvamus/tuhirand-kas-moodsa-ajastu-piibel?id=69080271>. Vaadatud 15.05.2015.

Viik, Tõnu 2009. Fenomenoloogia. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. Epp Annus. Tallinn; Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 215–228.

Mati Unt's „Tühirand“ („Blankbeach“) from a phenomenological stance. Summary

The thesis is focused on Mati Unt's short novel „Tühirand“ („Blankbeach“) that was published the first time in 1972. The aim of the study is to approach the novel from a phenomenological stance in order to fully appreciate Unt's piece of work and really comprehend its uniqueness. Hence the suitability of the phenomenological method, since in essence it suggests clearing one's mind to induce actual alertness. From a blank state of mind the world opens itself from a new perspective and the subject has the capacity to truly perceive its ephemeral details.

The study is divided into three chapters. The first explains the given approach, since phenomenology as a discipline is tremendously wide. In this instance the foundation is Edmund Husserl's main viewpoints and his term *epoché*, which is understandable, since he was the pioneer of phenomenology. The other two main reference points are Wolfgang Iser with his article about phenomenological reading and Gaston Bachelard's book „The Poetics of Space“, which is somewhat of a methodological example for the thesis as well. The focus is on the reader, since he becomes the creator. So the thesis can be seen as a reading experiment.

The second chapter forms the main core of the study and is dedicated to dwelling in the fictional world of „Tühirand“. The purpose is to describe the nuances of one possible reading experience. The chapter itself is divided into four parts to focus more thoroughly on the selected dimensions of the novel. These four centers are text, characters, time, and space. „Tühirand“ contains purely phenomenological aspects in all four. Even the text itself radiates peculiarity, since one really does not have to know Estonian in order to understand that the text is fairly unusual. „Tühirand's“ flow of language resembles the sea with each wave differentiating from the next. The story takes place during eight days from one Sunday until the next, but the text does not stop between the chapters that are divided into days. Dividing time is arbitrary, the flow of

existence never stops. The peculiarity of the text also manifests through occasional capitalized words and sentences that form small meaningful fragments even on their own. Intertextuality is an aspect that cannot be avoided. „*Tühirand*“ draws allusions to the Old Testament and Greek mythology, as well as to Shakespeare and 20th century modernist literature.

The story itself comprises of a love triangle, hence the subtitle of the novel is „Love Story“. A man and a woman embark on a trip to the WESTERN ISLANDS to meet the wife’s lover in hope of finding a solution. The sea is a key spacial element, especially the beach where the characters repeatedly go. The specific beach is described by its lack of concrete characteristics. So it is named BLANKBEACH and becomes sort of an existential metaphor on its own.

There is certainly a lot of drama, but it is difficult to take it all seriously, since the whole story is full of quaint irony. One does not know whether to laugh or to cry, the novel really entwines tragedy and comedy together. The ending of the story is strikingly strange. The couple come back from the islands after the wife has decided to stay with her husband. But this is no happy ending, the existential exhaustion has depleted the main characters senses, so he abruptly escapes from his wife through the window in the airports bathroom. This escape forms into the great enstraging finale, formed of rushing through the fields of Estonia by bus to finally reach Tartu and fall asleep alone without anything meaning anything at all anymore. Just a blank state of mind in its pureness.

Thoroughly sensual descriptions give the novel a phenomenological aura. It leaves a mark in the reader and awakens one into a fundamentally estranged state of mind. The wondrous irreality of existence unfolds itself on the pages of „*Tühirand*“.

The third chapter explores the backgrounds of „*Tühirand*“. The mission is to open extra dimensions to the reading experience, since Unt was a very self-aware author who knowingly used auto-parodical elements in his writing. There are a lot of autobiographical elements in the novel, but in this case it is difficult to distinguish reality from fiction. In an interesting way „*Tühirand*“ is also connected to Unt’s other pieces, which makes his work an unified body that gives the reader a journey filled with peculiar discoveries and memorable recognitions. „*Tühirand*“ is undoubtedly the ingenious center of the whole.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Oliver Berg

(*autori nimi*)

(isikukood: 39012060338)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
Mati Undi „Tühirand“ läbi fenomenoloogilise
hoiaku

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on Mart Velsker,

(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 18.05.2015 (*kuupäev*)

Oliver Berg

(*allkiri*)