

TARTU ÜLIKOOL  
Filosoofiateaduskond  
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut  
Teatriteaduse õppetool

Deivi Tuppits

VAINO VAHINGU SUBJEKTSUS  
NÄIDENDITE „POTTERI LÕPP”, „SUVEKOOL”, „TESTAMENT” JA  
„MEES, KES EI MAHU KIVILE” KUI  
AUTOBIOGRAAFILISTE DRAAMANARRATIIVIDE NÄITEL

Magistritöö

Juhendaja Madis Kolk, MA

TARTU 2015

## SISUKORD

<b>SISSEJUHATUS</b> .....	<b>4</b>
<b>1. SUBJEKTSUS</b> .....	<b>8</b>
1.1 SUBJEKTSUSE MÕISTE. KOMPLITSEERITUD <i>ISE</i> .....	10
1.2 NARRATIIV KUI SUBJEKTSUSE VORM JA ALLIKAS.....	14
1.2.1 NARRATIIVNE HÄÄL DRAAMAŽANRIS .....	18
1.3 AUTOBIOGRAAFIA – AJALOOKIRJUTUS NING ENESEREFLEKSIIVNE NARRATIIV...	22
1.3.1 ENESEKIRJUTUS KUI FIKTSIONAALNE AUTOPSÜHHOGRAAFIA .....	25
<b>2. VAHINGU OMAMÜÜT – ELU JA LOOMINGU PIIRIDE</b>	
<b>ÄHMASTUMINE</b> .....	<b>30</b>
2.1 VAHINGU EKSISSISTENTSIAALNE AUTOPSÜHHOGRAAFIA .....	31
2.2 VAHINGU <i>SPIEL</i> .....	36
<b>3. FIKTSIONALISEERIDES ISEEND. VAHINGU</b>	
<b>AUTOPSÜHHOGRAAFILINE DRAAMALOOMING</b> .....	<b>43</b>
3.1 „POTTERI LÕPP” KUI ESTEETILIST PATOLOOGIAT KÄSITLEV	
AUTOPSÜHHOGRAAFIA .....	43
3.2 „SUVEKOOL” – VÕÖRAS <i>ISE</i> JA PERSONAALNE INDIVIDUAATSIION KIJUTATUNA	
DRAAMAS .....	48
3.3 „TESTAMENT”: FIKTSIONAALNE ENESE-REPRESENTATSIOON KUI	
INTROSPEKTIIVNE ISIKUTERAAPIA .....	53
3.4 ISIKUMÜÜDI KINNISTAMINE NING PIHTIMUSLIK SUBJEKTI-DEFINEERIMINE	
NÄIDENDI „MEES, KES EI MAHU KIVILE” KAUDU.....	58
<b>KOKKUVÕTE</b> .....	<b>63</b>
<b>KASUTATUD ALLIKAD</b> .....	<b>66</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>69</b>

*Palun vabandust, aga ma olen psühhiaater. Ja ma tean, et unustada võib ainult  
telefoninumbreid, aga mitte läbielatud elu.*  
(Vaino Vahing, „Testament“)

## SISSEJUHATUS

Käesolev magistritöö vaatab näitekirjaniku ja psühhiaatri Vaino Vahingu subjektsust tema loomingus, ennekõike draamateostes. Eesmärgiks on avada Vahingu kirjanduslik töö subjektsuse-, narratiivi- ja autobiograafiateooria valguses. Analüüsiks olen võtnud neli tema näidendit, milles subjektsus kui kirjaniku isiksuse teatav refleksioon ning autobiograafilisus avaldub enim ning mis on pälvitud mitmetist retseptsiooni neis esinevate tegelaskujude psühholoogilise kajastamise pärast. Püüan leida nende draamatekstide analüüsi kaudu tema narratiivset *iset*, teisisõnu kirjanduslikku mina-kuvandit, paigutades ilmnenu tulemuse Vahingu eluloolisse konteksti ning leides seoseid talle eripäraste (psühho)teatraalsete praktikatega.

Teema valik kasvas välja interdistsiplinaarsest huvist psühholoogia – milles ma bakalaureuseastmes õppides kõrvaleriala omandasin – ja kirjanduse ristumise vastu, sealt juba kitsamalt näitekirjandusele keskendudes. Vaino Vahing, kes ainuüksi oma isiksuse poolest neid kaht distsipliini ühendas, olles elukutselt kohtupsühhiaater ning tegutsedes viljaka näitekirjaniku ja prosaistina, näis siinkohal ainuvõimalik valik. Seda enam, et ka tema isiku ümber keerelnud vastandlikud hoiakud ning arvamused pakkusid intrigeerivat lähenemisvõimalust. Avamaks kirjaniku *mina*, sobis metodoloogiliseks sõlmmõisteks *subjektsus* ning sellega haakuvate teooriate, nagu narratiivi- ja autobiograafiateooria, rakendamine tema näidendite analüüsiks. Mõiste hõlmab endas nii psühholoogilist, kirjanduslik-filosoofilist kui autobiograafilist aspekti, mida oma töös ka käsitlen. Niisiis on magistritööl lisaks teoreetiliste mõistete ja humanitaarteaduste uusimate metodoloogiate defineerimisele ja rakendamisele ka teatri- ja isikulooline, kaardistav eesmärk, raamimaks ühe Eesti teatripersooni elu ja loomingut.

Teoreetilist tuge selles uuemate subjektsusteooriate käsitlemises pakuvad ennekõike kirjandusliku subjektsuse ja *isesuse* uurijad ning kirjandusteoreetikud Paul Jay, James Olney ning Jerome Bruner. Eestikeelsest kirjandusest leiab vastavas

valdkonnas näiteid Rein Raualt, kelle artikkel „Subjektsus” tutvustab teooriat eestikeelses kultuuriruumis, olles oluliste sekundaarkirjanduslike viidete allikaks. Artikkel on ilmunud kogumikus „Humanitaarteaduste metodoloogia” (2011), milles on avaldatud ka teine olulist taustateadmist andev ülevaateline artikkel: Märt Väljataga „Narratiiv”.

Oma töös olen kirjaniku isesuse (*self*) avaldumise vaatlemiseks juhindunud modernistliku identiteedi kujunemist käsitleva suuna vaieldamatutest piirikividest – Jerome Bruneri uurimustest antud valdkonnas ning Jens Brockmeieri ja Donal A. Carbaugh’ koostatud artiklikogumikust „Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture” (2001). Lisaks toon teedrajava näitena kirjandusliku *ise* uurimisel ning interdistsiplinaarse uurimustööna subjektsuse käsitlemisel Paul Jay teose „Being In the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes” (1984). Autobiograafia kui mõiste ja teooria osas on pakkunud raamistikku ja innustust James Olney „Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography” (1972). Nendest suurkujudest ja teadustöödest olen saanud ka oma järgneva töö impulsi ja toe.

Minu uurimistöö eesmärk on laiendada traditsioonilise, peamiselt proosažanris kirjutatud tekstidega tegeleva narratoloogia meetodit draamakirjanduse analüüsile, lähenedes dramaturgiale enam sisulisest perspektiivist. Vaatlen näitekirjandust kui ühte võimalikku autobiograafia žanrit, lähtumata sealjuures kuigivõrd vormispetsiifilistest piirangutest, mis võiksid seada problemaatilisi kitsendusi draama kui narratiivi uurimisse üldisemalt. Selleks uurimise alla võetud Eesti kirjaniku ning psühhiaatri Vaino Vahingu näidendite protagonistid on peaaesjalikult tema enda kirjanduslikud *alter egod*. Ma vaatlen neis dialektilist suhet tema kui kirjaniku ning kui kirjandusliku subjekti vahel eneserefleksiivse diskursusena, mille sihiks on enda identiteedi ja isikliku elu taasloomine. Vahingu töödes esinevad korduvad motiivid, nagu seksuaalne ebakindlus, düsfunktsionaalne suhe elukaaslas(t)ega, varjatud ihad ja identiteediprobleemid, viitavad sellele, et oma elu kajastamine toimib tema jaoks nii esteetilise ehk kunstilis-vormilise kui ka terapeutilise praktikana.

Käesolev töö koondab endas seega nii filosoofilisi kui psühholoogilisi *ise* implikatsioone narratiivis, sarnaselt selles valdkonnas endale eeskujuks seatud Paul Jayga. Oma töös kirjutab ta: „Kui kogu kirjutamine on eneseanalüüsi vorm, siis autobiograafiline kirjutamine on tõenäoliselt kõige ilmselgelt eneseanalüütiline” (Jay 1984: 22). Just sel põhjusel vaatlen käesolevas töös *ise*, narratiivi ja autobiograafia omavahelisi seoseid ning analüüsin valitud Vahingu näidendeid järgneva teoreetilise tausta valguses.

Töö esimeses peatükis avan subjektsust kui katusmõistet ning pakun ühtlasi ülevaate olulisematest seda kirjandusteaduslikku kategooriat käsitlevatest teooriatest. Esimesse peatükki olen põiminud ka autobiograafiateooria – teisisõnu vaatlen agentsuse küsimust autobiograafilises narratiivis kui enese-rekonstrueerimise teooriaraamis. Enda elu narrativiseerimine on tähenduslik just isiklike elusündmuste ning iseenda uuesti määratlemisel ümbritsevas kultuurikontekstis. Inimese elust valitud osade ümber kujundamine narratiivsesse vormi – süžeesse – on moodus leida teatud korrapära ajas, andmaks inimese elule tähendust. Selle mõtte osas tuginen ma ideele autobiograafilisest narratsioonist kui „ajas vormi võtnud” inimelust (Brockmeier 2001: 247). Lisaks, nagu viitab Jens Brockmeier, kuulub süžee kontseptsioon narratiivse diskursuse loogika olemusse, mis tähendab „inimmõtlemise spetsiifilist viisi organiseerivat dünaamikat” (samas, 249).

Niisiis puudutab eneserefleksiivsete narratiivide analüüs peamiselt tekstide kirjanduslikke, psühholoogilisi ja filosoofilisi implikatsioone. Need on peamised aspektid, mida on valdavalt autobiograafia-uuringutes vaadeldud, kuigi ka žanri-küsimus on selles valdkonnas üsna relevantne, sest püüdlused määratleda autobiograafiat selle n-ö faktuaalse ja objektiivse sisu järgi on olnud laialdased ning tõstatanud mitmeid küsimusi ühtse ja kõikehõlmava definitsiooni leidmisel. Lähenemine, mida käesolevas töös kohtab, tugineb ideele, et narratiivid, kaasa arvatud eneserefleksiivsed, võivad olla ükskõik, millises kunstivormis või meediumis, ning olenemata loojutustamise viisist, on nad võetavad kunstilise loominguna.

Töö teine peatükk on konteksti kaardistava ning Vahingu isikuloolist kujunemist illustreeriva iseloomuga. Selles esitan ma *Spiel*'i ehk mängu mõistet

fookusesse seades Vahingu psühholoogilise-imagoloogilise sättumuse oma elu teatraliseerida ning sellest vahetult oma loominguga ainet ammutada. Lähtun sealjuures seisukohast, et Vahingu tendents oma privaatelu enesepiitumuse piirini avalikustada on suuresti tema loomepsühholoogiliste motiivide ja seega loomingust osutuva subjektsuse aluseks. Teisisõnu on tema eraelu lahutamatu läbi põimunud tema loominguga, mistõttu on nende vaatlemine eraldiseisvate uurimisobjektidena välistatud. Leian, et Vahing esindab ilmekalt Galen Strawsoni välja pakutud teatud tüüpi indiviidi – nn „narratiivikut” ehk inimest, kes tajub oma identiteeti ja elu loona, mida ta kipub sealjuures alateadlikult revideerima. Narratiivikud on motiveeritud iseenda olulisuse tajust ning kalduvad tihti nartsissismi. (Strawson 2004: 437). Sellest teesist tõukuvalt olengi koondanud peamised Vahingu loominguliste motiivide ja võtete arsenalis mõjutanud aspektid tema isikumüüti käsitlevasse eraldi peatükki. Teine peatükk on niisiis ühendavaks lülilik Vahingu loominguga kui teksti ning Vahingu enda autoriteadvuse representatsiooni analüüsi vahel.

Kolmanda peatüki olen esimeses peatükis loodud mõiste-ja teooriaraamile ning teises peatükis käsitletud isikoolilisele kontekstile toetudes pühendanud Vahingu näidendite analüüsile. Oma töös vaatan ma Vaino Vahingu autobiograafilisi näidendeid, mille subjekt on peamiselt tema isiklik eneserepresentatsioon. Fiktsionaliseerides iseend taas-loob ja taas-esitab Vahing paljuski biograafilisi stseene enda elust, mis manifesteerivad tema identiteeti mõneti masohhistlik-nartsissistlikul kujul – s.o korduvalt läbi elades ja üle kujundades psühholoogiliselt valulisi situatsioone, nagu vestlused kaotatud, „luhtunud” armastusest, emotsionaalsest ja geograafilisest kaugusest oma tütreaga, düsfunktsionaalsed suhted oma partneri ja vanematega jm. See minevikuepisoodide uuesti „läbikõndimise” protsess püüab kanda endas „terapeutilist lootust” (Jay 1984: 180), et taastada möödunud meeldivamal või soovitud moel. Seetõttu, tuleb märkida, on Vahingu kui n-ö tõelise isiku ja tema representatsiooni eristamine tema loomingulises enese-paljastamises praktiliselt võimatu, kuna inimese *ise* on multivokaalne ja eksisteerib üksnes teostatud narratiivsete praktikate kaudu. Viimased on niisiis aga paratamatult loomingupõhised – alati mingi määrani fiktsionaalsed.

Kokkuvõtlikult peaks magistritöö andma usku sellesse, et inimene on ennekõike narratiivne olend, kes ihkab end paigutada kultuuriliselt määratletud semantilisse raami, ühendades samas enda olemise ja individuatsiooni tähendusrikkasse korrapärasse.

## 1. SUBJEKTSUS

Küsimus end teadvustavast, reguleerivast ning reflekteerivast indiviidist, ühesõnaga – kultuurilis-mõtteleolisse taustsüsteemi paigutatud subjektist pole mitte üksnes ajalooliselt oluline kriitiline uurimisala, vaid pakub tänuväärset alust mõtestamiseks ka tänapäeva postmodernistliku Lääne ühiskonna identiteetide ning minapildi kujunemist. Huvi selle mõiste vastu on seega õigustatult viimastel aastakümnetel humanitaarias süvenenud ning üha enam pööratakse tähelepanu erisuguste subjektsuse perspektiivide ja definitsioonide spektrile ja nende mõtestamisele tänapäeva kontekstis. Subjektsuse mõiste hõlmab endas nii psühholoogilist, sotsiaalpoliitilist kui kultuurilist aspekti ning on ühelt poolt seotud inimese *mina* kujunemisega, teisalt aga „positsioonidega, mida teda ümbritsev keskkond pakub, või õigemini sotsiaalsete rollide ja poliitiliste valikute näol jõuliselt peale surub” (Raud 2011: 296).

Subjektsusest on otseselt mõjutatud meie maailmatajumise kogemus ning selle nägemise ja mõtestamise viisid. Hõlmates erinevaid inimese ja keskkonna kokkupuutepunkte, eristub mõiste nii *eneseteadvusest* kui ka mistahes *identiteedi* kitsamast tähendusest, olles nendega siiski tihedalt seotud. On raske mööda vaadata subjektsuse kui kriitilise mõiste tähtsusest kirjandus- ja kultuuriuuringutes, kuivõrd seda kasutab ka seni eelnevatel kümnenditel valdavalt proosaga tegelenud kirjandusteadus, mis on praeguseks laienenud näiteks nüüdisaegse luule ning draamateoste kriitikale.

Küsimusele, kus subjektsus paikneb või teisisõnu – milles *ise* avaldub, leiab ühe võimalusena vastuse *ise* mõistega väga tihedas seoses oleva, ennist juba mainitud mõiste kaudu, milleks on *narratiiv*. See seos põhineb ühest küljest kontseptsioonil *isest* või minast kui tekstiliselt struktureeritavast konstruktist, teisalt võib seda mõista ka *ise* avaldumisena enesemõtestamise ja identiteedi kujutamisenä ennekoike just narratiivide kaudu. Narratiiv ja loojutustamine on tõusnud nii kriitikute ja filosoofide fookusesse kui saanud oluliseks tööriistaks sotsiaalteadustes. Teisisõnu pakuvad narratiiviuuringud „viljakat pinnast mõtiskluseks ja avastamiseks” (Freeman 2001: 283). Olgu huvi seotud kultuuri- ja kirjandusteaduse või psühholoogiaga, keskne küsimus kõigis neis distsipliinides seisneb rohkemal või vähemal määral identiteedi poleemikal ning selle suhtel diskursiivsete praktikatega.

Üks viis defineerida identiteediprintsiipe ja inimorganismi erisusi, on viidata tema kehalistele kriteeriumitele, nagu pikkus, kaal, ja füsiognoomia, nii nagu seda tehakse näiteks muumiate uurimisel (Harré 2001: 59). Probleem selle lähenemise puhul seisneb aga selle sobimatuses *isikute* identifitseerimisega, kus olulisuse omandavad teised karakteristikud. Siin täiendab *ise* mõiste inimolendi vaatlemist enama kui lihtsalt füüsilise kehana. Kuigi *iset* on tihti kasutatud samatähendusliku sõnana *isiku* või *egoga*, kuulub see laiemale tähendusväljale ning jääb seetõttu mõneti enam ebaselgeks ja laialivalguvaks terminiks. Siiski on selle kõrvutamine *identiteedi* ja *isesusega* vältimatu ning moodustab ühe peamise telje käesolevas töös. (Samas, 59.)

Ennekoike on käesoleva peatüki sihiks heita valgust subjektsuse käsitlustele ning avada termini sisu, püüdes sellesse lõimida interdistsiplinaarset perspektiivi, vaadeldes saadud mõistet kui narratiivset võtet ning analüüsides selle kaudu kirjanduslikku – ennekoike dramaturgilist – loomingut. Lisaks vaatlen *ise* konstruktsiooni ja diskursiivse identiteedi avaldumist eneserefleksiivsetes näidendites, lähtuvalt draamast kui ühest võimalikust fiktsionaalsest autobiograafia vormist.

## 1.1 Subjektsuse mõiste. Komplitseeritud ise

Tänases eesti teaduskeeles puudub paraku kinnistunud termin, tähistamaks interdistsiplinaarset mõistet, mis kirjeldaks ja selgitaks individuaalset-subjektiivset lähenemist, identiteeditaju, isiklikku eneseväljendamise, mõtestamise ja teostamise vormi, selle eriomast maneeeri ning autori vaatepunkti. Lihtsustatult hõlmab see fenomen endas vastust küsimusele „Kes ma olen?” Keeleteaduslikust terminoloogiast leiame grammatilise osutusena *subjekti*, mille Aristotelesest lähtuv algupära on toonud mõiste paralleelselt käsitluse ka filosoofias, kus subjekti all mõistetakse unikaalset teadvustatust. Inglisekeelses teoorias lähtub subjekti mõistest aga kategooria *subjectivity*, mis kätkeb oma uurimisobjektina just eelnevalt loetletut.

Oma töös käsitlen subjektsust kui interdistsiplinaarsest mõistest, mille uurimise lähteks on subjektsusega lähedalt seotud tuummõiste – enam sotsiaalteadustes (aga ka filosoofias ja usuteaduses) kasutatav inimese kogemuslikkust ning ainuisiklikku teadvustatust rõhutav – *self*. Selle eestikeelseks vasteks on samuti ebajärjekindlalt ekspluateeritud psühhoanalüütilisest diskursusest pärinev *ise*, mida töös ka läbiva terminina kasutan.

Terminoloogilised põhiküsimused on põhjustanud debati praeguses kirjandus- ja kultuuriteoorias, mis tuleneb 20. sajandi viimaste kümnendite jooksul alguse saanud radikaalsetest muutustest kirjanduse uurimises. Debati keskmes on kirjanduse ja mittekirjanduse piiride ähmastumine, kirjanduse positsioon laiemas kultuurisfääris, erinevate kultuuride kirjanduste vahetõrje ning kirjanduse roll üldiste interdistsiplinaarsete uuringute suhtes (Drakakis 2004: vii).

Metodoloogilisest ja teoreetilisest aspektist on subjektsuse uurimisega tegelenud kirjandus- ja kultuuriteoreetik Donald E. Hall, kelle huvi *isesuse (selfhood)* vastu väljendub ennekõike selle nähtuse tõlgendamises 20.–21. sajandi humanitaarteaduslike suundade ning kulturooloogiliste diskussioonide valguses. Praegusel ajastul, mil inimesi ärgitatakse valdavalt ümber mõtestama, väljendama ja põhjendama oma identiteeti, suunatakse meid suuresti arvama, et meil on võime ja vabadus enda *isesid* luua ning taasluua vastavalt enda soovile. (Hall 2004: 1.)

Rom Harré on uurinud mõistete *ise* ning *isik* tähendusvälju ja kontseptsioone. Kuigi tema kataloog ei ole selles osas kõikehõlmav, pakub ta siiski tugevat teoreetilist pinnast vaatlemaks *iset* puudutavat valdkonda. Palju on väljendeid, mida kasutatakse inimelu kujutavate diskursuste ja tekstide konstrueerimiseks ning mis peamiselt kuuluvad metafüüsilisse määratlusse. Ta väidab, et neist kahest, *isest* ning *isikust*, on just viimane see, mis näib stabiilsem ja ühehäälnene igapäevases kasutuses ning kehtib kognitiivselt aktiivse ja moraalselt kaitstud inimolendi kohta. *Ise* seevastu kannab endas mitmehäälsuse atribuute ning komponente. Harré esitab standardmudeli selgitamaks seost *isiku* peamiste eripärade ja tema „tegevuste kulgemise efemeersete atribuutide” vahel. (Harré 2001: 60.)

Harré esitab mudeli – P{S1, S2, S3} – , mille kohaselt on olemas inimesekesksetes diskursustes kolm psühholoogiliselt erinevat liiki *iset*. Neid võib eristada konteksti kaudu, milles nad avalduvad: pertseptsioon, refleksioon ning sotsiaalne interaktsioon. Ise 1 [S1 – D. T.] avaldub tajuväljade struktuuris ning seda kasutatakse inimese vaatepunkti unikaalse realisatsiooni kirjeldamiseks. See on seotud *kehastatud tajuja (embodied perceiver)* paiknemisega ajas ja ruumis, kes on suhtes teda ümbritseva materiaalse keskkonnaga. Ise 1, nagu ütleb Harré, on oluline nende lugude jutustamise puhul, milles räägime enda kokkupuutest füüsilise ümbrusega. (Samas, 61.)

Ise 2 on kasutusel enese kohta käiva refleksiooni kontekstis, mis hõlmab isiku [P – D. T.] uskumusi enda isiklikest omadustest ning enesekuvandist teatud eluetapil, mis võib, ent ei pruugi olla tõene. Inimese tahud, nagu imago, tunded ja sisemonoloogid, kuuluvad siia konteksti. Nende mainitud atribuutide kõrval viitab Ise 2 lisaks sättumuslikele omadustele, nagu oskused, suutlikkus ning võimed.

Ise 3 paikneb aga sotsiaalse suhtluse kontekstis. See tähendab, et seda kasutatakse viitamaks, kuidas teatud Ise 2 aspektid ilmnevad teistele mõne eluepisoodi kestel. See on viis, kuidas inimesed esitlevad end teistele ning on üldjuhul seotud mitme erineva *isega*, põhinedes „tüüpide dramaturgilisel repertuaaril”. (Samas, 62.) Kui Ise 2, lähtudes Harrést, sisaldab autobiograafilisi tundmusi, siis Ise 3 mõiste alla kuuluv *isesuse* aspekt on esileküündiv just

autobigraafilises narratiivis. See on oluline punkt käesoleva uurimistöö eeldustes, mille juurde naasen hiljem.

Harré arutleb, et isiklike omadusi, nagu *ise*, kiputakse käsitlema mõne poppsühholoogia olemina („kes ma olen?“). Ta viitab Clifford Geertzi ideele isesusest, kus *ise* on mõistetud kui „piiritletud, unikaalne, enam-vähem integreeritud motivatsiooniline ja kognitiivne universum (Ise 2), teadlikkuse dünaamiline keskpunkt (Ise 1), emotsioon, hinnang ja tegevus, organiseerituna eristuvaks tervikuks (Ise 3) ja seatuna vastanduma nii teiste tervikutega kui sotsiaalse ja loomuliku taustaga” (Samas, 64.) Sellest jäeldub, et omistades inimesele psühholoogilisi atribuute, võime sellega viidata vajadusele – *façon de parler*, nagu Harré sõnastab – määrata vastutus tegude eest inimestele, keda konkreetne eluepisood hõlmab. Lähemalt vaadates ei pruugi need omadused aga sugugi paika pidada, just nagu mälestuste puhul, mis on tegelikult inimese looming, mitte tema omand, ja mis võib viia meid eksiteele, kui püüame tõlgitseda mälestusi kui *ise* entiteete. Seepärast on oluline mõista *Iset* kui interaktsiooni inimese materiaalse ümbruse taju, kus tema keha on osaks tema maailmast, ning sotsiaalse keskkonna vahel. (Samas, 65.) Sarnast ideed on käsitlenud ka Dan P. McAdams, kelle kohaselt tingib enesedefineerimine mälestuste rekonstrueerimise kaudu teatava „moonutusefekti”, sest sisaldab alati subjektiivset valikut ja interpretatsiooni, kuna „inimesed valivad ja tõlgendavad teatud mälestusi ennast-määratlevaina, võimaldades neile privilegeeritud staatust eluloos” (McAdams 2003: 196). Ta viitab sellele, et inimese identiteet on seega mingil määral valikute produkt. Ning nagu osutab Hall, on *ise* oma olemuselt erinevate representatsioonide süsteem ning seega tekstuaalne konstruktsioon – uurides subjektsust, tegeleme *ise* kui teksti uurimisega nii sees- kui väljaspool selle suhet traditsioonilistesse kirjandustekstidesse ja kultuuri (Hall 2004: 5).

Ühtlasi leiab ka Hall, et subjektsust ei saa võrdsustada terminiga *identiteet*, kuigi neid on mõningatel juhtudel ekvivalentidena kasutatud, selle lignemise tõttu enam Descartes'i *cogito* kirjeldusele kui definitsioonile inim- o l e n d i l e iseendas, kes evib refleksioonivõimet. Kui identiteeti võib mõista teatava tunnuste, uskumuse ja pühendumiste hulgana, mis laiemas plaanis moodustab tervikliku isiksuse ja

sotsiaalse olemise viisi, siis subjektsus viitab alati teatud mõtestatusele ning eneseteadlikkusele identiteedist, seades sealjuures mitmeid tundmatuid piiranguid ja vältimatuid takistusi meie võimekusele seda lõpuni hoomata. Hall möönab, et subjektsus võimaldab meil vaadelda seda, kuidas ja kust identiteet pärineb, millises ulatuses on see mõistetav ning millise määrani on see meie enda poolt mõjustatav või kontrollitav (samas, 3).

Seega, kuigi tihti sünonüümidenäna käsitletud, ei kannä *ise* ja *identiteet* siiski üht ja sama semantilist sisu. Oma töös vaatlen neid küll paralleelmõistetena, mis ometigi väärivad eraldi kirjandusfilosoofilist ning -teaduslikku avamist, ent eristan sealjuures neid kaht hierarhilise printsiibi alusel, kus *ise* on laiem konstrukt ning koosneb mitmetest identiteetidest või – eelnevast arutelust ja Rom Harré taksonoomiast lähtuvalt – erinevatest aspektidest. Identiteedid on need jooned ja karakteristikud, sotsiaalsed suhted, rollid ja ühiskondlik grupikuuluvus, mis defineerivad indiviidi ja moodustavad üheskoos *ise* mõiste – selle, kuidas subjekt end näeb, millise arvab ta olevat enda iseloomu, millised on tema kohta kehtivad uskumused ning milline on tema enese-kuvand. *Iset* luues pöörduvad inimesed valikute tegemisel oma identiteetide poole, sest need on pragmaatilised, paigutatud vahetusse konteksti ning häälestatud vastavalt konteksti võimalustele ja piirangutele. (Oyserman; Elmore; Smith 2012: 69–70.)

Seega on *identiteet* ehituskiviks heterogeensele *isele*, seda konstitueeriv osis. Jens Brockmeieri ja Donal A. Carbaugh' järgi on inimese identiteedi kui ajalise ja ajaloolise *ise* moodustumine võimalik üksnes narratiivse konstruktsioonina (Brockmeier; Carbaugh 2001: 15). Niisiis ei saa üht (narratiiv) vaadelda ilma teis(t)eta (identiteedid), mis teisisõnu tähendab, et uurides narratiivides väljenduvat subjektsust, on oluline leida ja tõlgendada neis avalduvaid identiteete, mille kokkuvõtva üldistusena võime näha *iset*. Ka Harré, tuginedes diskursiivse psühholoogia teesile, mille kohaselt *ise* tähenduse alused paiknevad teatud narratiivsetes praktikates, ütleb, et „võimed ja mõttelaadid põhinevad suhteliselt püsivatel olemise ilmingutel, milles neid kirjeldatakse [minu rõhutis – D. T.] (Harré 2001: 67.) Just narratiiviüuringud on oluliseks võtmedistsipliiniks mõistmaks eritahulist inimidentiteeti.

Eelneva põhjal ning lähtuvalt oma huviobjektist ei saa niisiis mööda vaadata subjektsuse seostest *narratiivi* mõistega ehk sellest, kuidas väljendub subjektsus narratiivsete praktikate kaudu. Käesoleva töö huvi seisneb siiski eelkõige subjektsuse dialektilises suhtes draamavormiga, kus narratiiv – ning seeläbi ka subjekt(sus) – ilmneb implitsiitselt.

## 1.2 Narratiiv kui subjektsuse vorm ja allikas

Ühes viimastel kümnenditel suurenenud subjektiivse ja üksiku tähtsustumisega kultuuris, on paralleelselt kirjandusteaduslike uurimustega selles valdkonnas, ent neist sõltumatult tõusnud huvi lugude vastu. Tärnanud algselt historiograafias, filosoofilises antropoloogias ja hermeneutikas, levis suundumus peagi teistesse distsipliinidesse väljaspool kirjandusuuringuid ning sai *ex post facto* nimeks *narratiivne pööre*. See n-õ ekspansioon tõi endaga kaasa semantilise laienemise, vabastades narratiivi mõiste ühest küljest kirjanduslikest vormidest, ent teisalt ka igasugusest tekstuaalsest toest, liikudes kord tavakeele, kord muude erinevate distsipliinide vahel. Märt Väljataga on seetõttu nimetanud *narratiivi* rändmõisteks, mille abil püütakse selgitada ajalootunnetust või inimtunnetust üldisemalt, sealhulgas üksikisiku ja kollektiivide identiteedi kujunemist, maailmavaadete ja poliitiliste ideoloogiate vaheldumist jm (Väljataga 2008: 684). Avastus, et inimese elu on täis lugusid, ühes mõistmisega, mis on lugu ning lugude liigid, ülesehitus ja võimalikkuse tingimused, lubab meil ka maailma paremini mõista. Narratiivse pöördega on kaasnenud ka nn „imperialismi” faas, mis ähvardas narratiivi mõiste muuta sedavõrd kõikehõlmavaks, et see kaotaks oma sisu ja seletusvõime, nagu on juhtunud varasemalt näiteks *kultuuri*, *mängu*, *diskursuse* jt mõistetega, iseäranis aga terminiga *tekst*, mis ei asu semantiliselt *narratiivist* just kuigi kaugel. (Samas, 684.)

Narratiivi mõistet on käsitletud ka analoogina inimtegevuses ilmnevate eesmärkide ja vahendite liigendatusele ehk laiemalt – elule endale: „narratiiv

imiteerib elu ja elu omakorda narratiive” (samas, 689). Kuidas elu jäljendab kunsti ning kuivõrd me loome ja muudame oma elu temporaalselt, kasutades narratiivseid vahendeid, on uurimisküsimus, mis on saanud humanitaarteaduste narratiivse pöörde nurgakiviks. Tuginedes psühholoogidele Jerome Brunerile ja Oliver Sacksile ning vaimufilosoof Daniel Dennettile, osutab Väljataga *mina* või *ise* olemusele kui „narratiivsele raskuskeskmele”, mis laeb sidususe ja tähenduslikkusega kõik inimlikud kogemused ja teod. Muuhulgas juhib ta tähelepanu lugude kasutamise tähtsusele psühhoteraapias ning isikuidentiteedi kujundamises, viidates sotsiaal-konstruktivistlikule suunale humanitaarteadustes, mille kohaselt on nii identiteet kui reaalsus narratiivselt „konstrueeritud”. (Samas, 692.)

Mõttekäiku, mille kohaselt tuleb enesemõistmise põhitingimusena näha oma elu tajumist narratiivina, järk-järgult ilmneva loona, kannab endas Charles Tayori põhjanev teos Lääne inimese moodsa identiteedi kujunemisest – „Sources of the Self”. Tayori sõnul on narratiivi olulisus palju suurem üksnes oleviku struktureerimisest – inimese olemist tuleb mõista nii ajalisest kui moraalsest plaanist lähtuvalt, vastates küsimustele, kelleks ta on saanud ning kuidas erinevad osad elust sobituvad ümbritsevasse ellu, teisisõnu millist *rolli* [minu sõrendus – *D.T.*] mängivad nad selle elu narratiivis (Taylor 1989: 47–48). Taylor rõhutab, et enda elu narratiivina tajumine tähendab eneseteadliku *ise* olemasolu. Olendina, kes kasvab ja areneb, võib ta ennast tunda oma küpsemise ja regressioonide, ületamiste ning lüüasaamiste kaudu. Niisiis sisaldab Tayori jaoks enesemõistmine tingimata ajalist mõõdet ning kätkeb endas sisemist narratiivi. (Samas, 50.) Taylor rõhutab, et inimese *enesekuvandit* mõjutab soov paista nii endale kui mõtteliselt teistele meelepärasest valguses (Samas, 33.) Niisiis peab ta vältimatuks teatava subjektiivselt moraalse *mina*-pildi loomist, mis tähendab, et peame oma elusid nägema just narratiivses vormis, „rännakuna”. Taylor näeb neid tingimusi sama reaalsuse ühendatud tahkudena, agentsuse vältimatute struktuuriliste eeldustena. (Samas, 52.) Sama seisukohta väljendab ka Rom Harré, kes on öelnud, et see, „kuidas inimene teistele välja paistab, mis tüüpi inimene ta tundub olevat, on tema enda kontrolli all” (Harre 2001: 62). Siinkohal on äratuntav Harré kontseptsioon *Ise 3-st* – diskursiivselt

väljendatud *ise*-mõistest sotsiaalses kontekstis, mis on mõjutatav, varieerudes vastavalt olukorrale.

Jerome Bruner kasutab samuti narratiivi mõistet, selgitamaks selle sügavat mõju psühholoogia arengule. Rääkides nii teadmiste ja oskuste omandamisest kui oma väikese n-õ reaalsuse konstitueerimisest, kultuurilise kompetentsi omandamisest kui inimese positsioneerimisest sotsiaalsel taustal üldiselt, on suur osa meie maailma tajumisel ja seletamisel narratiivil. Me organiseerime oma inimlike juhtumiste kogemuse ning mälu peamiselt just narratiivi vormis, lugude, vabanduste, müütide, tegemise või tegemata jätmiste põhjuste jms kaudu. (Bruner 1991: 4.) Bruner näeb narratiivi kui reaalsuse versiooni, mille vastuvõetavust juhivad rohkem konventsioonid ja „narratiivne vajadus” kui empiirilised tõestused ja loogilised nõudmised. Narratiivi loomine on enam kui sündmuste „valimine” päriselust, mälust, fantaasiast vm ning nende järjestamine – ka need sündmused tuleb esmalt terviklikku narratiivi arvestades omakorda taasluua. (Samas, 8.) Sealjuures rõhutab ta, et narratiivi-mõiste peamiseks eesmärgiks ei ole uurida, kuidas narratiiv kui tekst konstrueeritakse, vaid et tegemist on meetodiga, mis võimaldab meil uurida mõistuse (*mind*) kasutamist sedavõrd, kui võrd juhivad mõistuse kasutamist seda võimaldav keel. (Samas, 15.)

Bruner on ka ühes oma hilisemas artiklis „Self-making and world-making” nentunud, et inimesed konstrueerivad oma elud ja *ised* enesest rääkimise teel. Teisisõnu ei peaks me vaatama narratsioone *isest* ja elust kui millestki olemuslikust iseendas, vaid kui millestki, mis on sündinud tekstis või „teksti loomises”. (Bruner 2001: 27.) Seega on *ise* võetav kui isiku kirjanduslik peegeldus. Sellisel juhul tekib ent küsimus – milline on suhe jutustaja ja loo protagonistiga, kes juhtub autoriga nime jagama? Bruner väidab, et tuues protagonistiga minevikust olevikku, „protagonist ning jutustaja viimaks segunevad ja saavad jagatud teadvusega üheks isikuks” (samas, 27). Seetõttu on tarvis „kasvuteooriat” (*theory of growth*), et tuua protagonist mineviku kindlast aja ja ruumi punktist olevikku, kus algne tegelane saab praeguseks jutustajaks. Selle transformatsiooni kaudu saab protagonist loos endale jutustusprotsessi instrumendi funktsiooni. Just selle loo piiresse on tema saatus kätketud. (Samas, 28.)

Seda ideed nimetab Mark Freeman „retooriliseks dimensiooniks” narratiivi ja identiteedi – seeläbi, nagu teame, ka *ise* – vahelises suhtes. Ta viitab identiteedi „narratiivsele sooritusele” ning läheneb identiteedile kui „performatiivsele heitlusele” (*performative struggle*), omistamaks diskursuste kasutamise kaudu kogemustele tähenduslikkust. (Freeman 2001: 290.) Siinkohal võime tõmmata paralleeli Harré kontseptsoonile *Ise* 1-st, milles erilised, kehalised kogemused ja tajud „dekodeeritakse” inimese materiaalse maailmaga kokkupuutumise subjektiivseteks kujutisteks. Freeman peab ilmselgeks, et inimese identiteeti luuakse ja taasluuakse kommunikatiivse interaktsiooni kaudu. Samuti on öelnud ka Bruner – *ise* konstrueerimine on alati seotud kultuuri konstrueerimisega. *Ise* ei ole Bruneri jaoks eraldatav maailmast, sest see pole sõltumatu kultuurist kui valitsevast sümbolilisest süsteemist. Ta leiab, et *ise*-narratsioonis loeb viimaks suhtluses teistega, elamises „nendega, kellega inimene suhtleb ümbruses, milles ta ise peab tegutsema”. (Bruner 2001: 36.)

Bruner nendib, et see, mis muudab jutustamise õigustatuks, on „seotus teatud hulga eeldustega iseenese, enda ja teiste suhete, enda maailmavaate ja enda asukohaga selles” (Bruner 2001: 35). See arusaam on aluseks, et pidada narratiive inimese enda isiksusest ennekõike retooriliseks, sest autobiograafia tähendab teatud „seisukoha võtmist”. Ta jätkab väites, et kui inimene kombineerib eneseõigustuse retoorikat žanriga seotud narratiivi nõuetega, jõuame lähedale „maailmaloomisele” *ise*-loomise tähenduses, kus viimase agentsed võimed saavad „maailma gravitatsiooniliseks keskmeks” (samas, 35). Defineerides *iset* maailmas, autor mitte üksnes ei loo ajaülest sidet, vaid ühtlasi seab end nii liitu kui ka opositsiooni teistega. Seesugune enese-positsioneerimine määrab ära, kes kuuluvad „sisegruppi” (*in-group*) ja „välisgruppi” (*out-group*). Just viimast peab Bruner *ise*-narratiivi puhul oluliseks, sest see defineerib inimese enda ja tema nn liitlaste omadused, mille tulemusel ta vastandub neile, kes on „välisgrupis”.

Narratiivi ja identiteedi vaheliste suhete uurimise juures on oluline asjaolu, et oma elu narrativiseerimine näib olevat inimolendi kaasasündinud oskus, just nagu leiab diskursiivne psühholoogia ning mille on välja pakkunud ka Harré. Kui me vaatame *iset* konstrueeritud narratiivi mõiste kontekstis – Harré näeb *iset* kui mõistuse

agentsust või selle struktuuri –, võime järeldata, et narratiiv on loomuomane meetod mingil kombel organiseerida meie kogemusi. Samuti ütleb Bruner: „enese-konstruktsioon algab väga varakult ning on rabavalt süstemaatiline protsess, mis on sügavalt põimunud keeleoskuse endaga”, seda mitte ainult süntaksi ja leksika tasandil, vaid selle retoorikas ning narratiivi loomise reeglites” (Bruner 2001: 36).

Võib märgata, et mõistes narratiivi just sellises suhtes reaalsusega, võtab Bruner sotsiaal-konstruktsionistliku positsiooni järeldades, et nii nagu kõik teisedki maailma-loomise või konstrueerimise aspektid, on ka enese-konstrueerimine (või „elu-konstrueerimine”) suuresti sõltuv sümbolilisest süsteemist, milles see toimub. Ka Freemani sõnul on *ise* ning *ise* narratiivid kultuuri- ja diskursusepõhised (Freeman 2001: 287).

Sellest jäeldub, et kellegi lugu ei saa olla iialgi tervenisti vaid tema enda oma, sest inimese eksistents määratakse ja väljendatakse ühes teistega ning nende keskel, erinevate narratiivsete meetodite kaudu konkreetses kultuuris. See tähendab, et meie subjektsus, olles meie kogemuste diskursiivne kehastus, on juurdunud kultuurilistesse eripäradesse – see on „läbinisti tingitud meie kultuurilistest maailmadest”, kui kasutada Freemani sõnu (samas, 287).

See – kultuuriline – dimensioon aitab mõneti mõista ühe või teise (kirjandus)teose autori kaasaja konteksti ning osati tabamatu ja seega problemaatilise *ise* mõistet narratiivis. Subjektsust mõjutava tegurina on seda aspekti oluline silmas pidada ennekõike *ise* piiride defineerimiseks, kui siht on püüda uurida viimase päritolu. Ometigi pole see käesoleva kirjatöö eesmärk, mistõttu jätkan siinkohal arutelu üksnes sellest, mis puudutab *ise* piire ning selle suhet narratiivi ja draamavormiga.

### **1.2.1 Narratiivne hääl draamažanris**

Ei saa eitada, et narratoloogia huvi draamažanri vastu on võrreldes proosavormidega olnud vähene, et mitte öelda tõrjuv. Paljuski võib draama žanri mitte-narratiivseks vormiks arvamise taga näha raskesti leitavat vastust küsimusele

„Kes räägib?” Võttes arvesse eelpool käsitletut, võib leida, et draamatekstide puhul pole puudulik mitte üksnes jutustaja positsioon – või vähemasti pole seda proosakirjandusele rakendatavate esmaste vahenditega võimalik otseselt tuvastada –, vaid varjatud on ka autori-jutustaja suhe tegelastesse ning fiktsionaalsesse maailma. Dramaturgias ei kohta me lugu jutustavat jutustajat, ent väide jutustaja funktsiooni ning seeläbi narratiivi ja narratiivse hääle puudumisest on eksitav. Näidendis, nagu väidab Irene J. F. De Jong, on jutustaja rolli üle võtnud dramaatilised tegelased, kes lugu jutustavad, niisamuti kui osa jutustaja funktsioonist kannavad remargid, mis pärinevad nn eukleidilisest „sõnumitooja-kõnest”, mis algselt täitis Atika tragöödia traditsioonidest ning tehniliste võimaluste puudumisest tulenevalt pragmaatilist funktsiooni. (Jong 1991: 117–118.) Siin võime näha funktsionaalset ülekannet tänapäeva draamakirjanduse ka osaliselt esteetilist aspekti kandvate remarkidele. Jong puudutab sellele probleemile olemuslikku *mimesise-diegesise* dialektikat, jõudes järeldusele, et on olemas kattuvused näidatava draama ning narratiivi vahel. Ta kõrvutab „sõnumitooja-kõne” funktsioone narratiivse jutustaja omadega, mille tulemusel järeldub, et need on suures osas samad, ennekõike mõistmaks tegevuse arengut. (Samas, 120–139.)

Jutustuse (narratsiooni) ontoloogilist probleemi draamas on käsitletud ka Brian Richardson. Temagi märgib, et narratiiviteooria on suuresti kallutatud vaid loetavate tekstide poole, jättes vaatluse alt välja suuliseks esituseks mõeldud tekstid, mille hulka draamakirjandus kui selline ju tegelikult traditsiooniliselt kuulub. Ta osutab samuti Kreeka tragöödiates aset leidnud surmale, mida laval ei näidatud, kui draama narratiivse hääle algeile, ent võtab vaatluse alla draamatekstide narratiivsuse laiemalt kui üksikud tegelaste poolt vahendatud jutustused. Sealjuures tugineb ta suuresti Gérard Genette'i homodiegeetilise ja heterodiegeetilise hääle kontseptsioonile, hõlmates seega oma analüüsis vastavalt tegelasi, kes viibivad samas maailmas, milles nende diskursus (kõne) on loodud, ning narratiive, mis on loodud loovälise maailma agentide poolt. Kirjutatud näidendis tähendab see autoripoolset häält, tema valikut panna lugu rääkima ühe tegelastest, millest võime järelda, et tegelasest-jutustajast saab autori hääle representatsioon. (Richardson 2001: 691–692.)

Richardsoni järgi on olulised ka lavalised juhised, mis soodustavad tegelaskuju erinevaid variatsioone. Sellest märkusest johtub, et remarkidel on suur osa autori hääle kandmisel. Lavajuhiste konstitueerivat rolli märgib ka Manfred Jahn, kes samuti lähtudes Genette'ist leiab, et remargid loovad kontrolliva „raami”, samas kui tegelaste poolt esitatud diskursus vajab teatavat „sisendit” (Jahn 2001: 672). Tegelaskuju võib selle mõtte kohaselt vaadelda mitte kui esimeses isikus loo jutustajat, vaid kui „lavajuhiste viitelist subordineeritud narratiivset agenti”. Etteruttavalt võib siinkohal aga märkida, et käesolevas töös analüüsivad Vaino Vahingu draamatekstid on repliikide osas küllaltki vaesed – autoripoolsed juhised ja märkused esinevad valdavalt näidendite alguses või kannavad teksti sees vähest tegelaste sisemaailma või loomust kommenteerivat infot. Seetõttu ei peatu ma repliikide osatähtsusel draamatekstide kui narratiivide loomisel, vaid jätan eelnevalt mainitu konkreetset žanriteoreetilist lähenemist kaardistavaks argumendiks.

Draamateoreetilisest vaatepunktist lähtuvalt on lisaks remarkidele, mis niisiis on eelnevalt käsitletud samuti kui narratiiv, ka teine tekstuaalne konstruktsioon – dialoog, mida võime mõista kui „esitatavat osa”. Narratsiooni ja esitatud sündmuste vaheldumine on Richardsoni järgi võrreldav homodiegeetilise jutustaja nihkumisega, kes esitab oma elu stseene, mis lugejale avanevad ühes retrospektiivsete kommentaaridega, mis leiavad aset kirjutamise ajal, nagu näiteks esimeses isikus fiktsioon Dickens'i romaanides (Richardson, 683). Näitekirjanduses märgivad selliseid erinevusi toon ja ajalisus, mille kaudu jutustaja liigub tegelaskujudesse sisse ning nendest välja, pöördudes pigem publiku kui näitlejate poole. Nõnda leiame end vastamisi „virrvarriga kirjeldustest ning jutustustest, väljamõeldistest ja mälestuste rekonstruktsioonidest, enesekorrektsioonist ja vastuoludest teise (sisemise? omaksvõetud?) häälega.” Draamažanr on suuresti võitlus kahe võistleva diskursuse vahel, kuna see on indiviididest, kes seda ühtlasi edastavad. (Samas, 687–690.)

Järeldus, millele Richardson jõuab, on nõue postuleerida jutustaja igas näidendis kui organiseerituse ja valiku printsiip, nagu me teeme seda romaanide ja filmide puhul, olenemata sellest, kas jutustaja on meile nähtav või mitte. Richardson otsib postmodernistlikus draamas ühtse individuaalse alateadvuse üleüldist lahustumist ning *ise* intersubjektiivsust ja -tekstuaalsust, esitades mõtte, et tänapäeva

dramaturgia tõstab esile jutustuse ulatust ja olulisust (ning vahest ka ebastabiilsust) igapäevaelus, „kuidas me jätkuvalt konstrueerime ja rekonstrueerime oma avalikke endid ja oma ideaalset kuulajaskonda narratsiooniakti kaudu ning kuidas näeme vaeva selleks, et jääda puutumatuks sotsiaalsetest tekstidest, mis ähvardavad kummutada (*overwhelm*) hääled, mida peame enda omaks.” (Samas, 693.)

Ryan Claycomb seevastu leiab, et Richardsoni näited draamakirjandusest, kus me saame rääkida jutustajast, on pigem erandlikud. Ta püüab valgust heita küsimusele, kuidas traditsiooniline mimeetiline draamaesitus „saab jutustatud” (*gets narrated*) (Claycomb 2013: 160), viidates Nünningile ja Sommerile: näidendid mitte üksnes ei esita narratiivi kui sündmuste jada, vaid ka lavastavad narratiive ning muudavad loo jutustamise teatripäraseks, teisisõnu nad esindavad jutustamiseakte, milles tegelased on intradiegeetilised loorääkijad. Tähelepanu narratiivi olemasolult näidendis liigub sellest vaatepunktist lähtuvalt dialoogile ning veelgi enam – kõne vormidele, mis raamivad dialoogi ning moodustele, kuidas seda mimeetiliselt esitada. Claycomb kirjeldab draamat kui teises isikus diegeetilist narratsiooni. Jutustus, mida me seega tegelikult loeme, on draamatekstil seesmine (*embedded*) (Samas, 173).

Proosakirjandusest erinevalt – ning ühe peamise põhjusena, nagu juba mainitud, miks narratoloogia draamažanri oma põhifookusest välja on jätnud – on ühese ja seejuures ühe autori poolt jutustava teksti puudumine ning selle asendamine otsekõnega ehk dialoogilisus. Protsessi, milles jutustus on esitatud kahekõnena, on Edward M. Bruner ning Phyllis Gorfain nimetanud „dialoogiliseks narratsiooniks” (Bruner; Gorfain 1984: 56). Suuresti lähtuvad nad Mihhail Bahtinist ning väidavad, et „lugu ei saa vaadelda isoleerituna, monoliitse staatilise entiteedina”, vaid „dialoogilise või interaktiivse raamistusena”, ehk teisisõnu, kõik lood on räägitud kõnemoosides (*voices*). Lugu jutustatakse alati „stiilide dünaamilises kooris”, mis annavad hääle sotsiaalsetele ja ideoloogilistele positsioonidele, mida nad esindavad. Lood on polüfoonilised ning nad väljendavad „narratiivset tegevust, tegelaste kaudset kõnet, kõneleja kommentaare, hinnangulisi remarke, tõlgenduslikke seisukohti ning publiku tunnustust”. (Samas, 57.) Sellega vastanduvad nad strukturalistlikule uurimismetoodikale, mis isoleerib loo kui ahistorilise

süvastruktuuri ning eraldab narratiivi unikaalsuse, spontaansuse ja kultuurilis-ajaloolise tähtsuse. Nende seisukohast ei nähta jutustust hääleliselt monoloogilise või struktuuriliselt ühtsena, sest iga narratsiooni sees pole stiilelemendid, retoorika, vaatepunkt, süžee, interpretatsioon, hinnang ja esituse laadid tingimata kooskõlas ega isomorfsed. (Samas, 58.)

Seda arusaama võime ometi laiendada ka draamažanri analüüsile. Eelnevalt arutatud probleemi draamažanri sobimatusest narratiivianalüüsi põhimeetoditega aitab käesoleva töö kontekstis lahendada selle vaatlemine autobiograafiateooria terminites, millest lähtuvalt ma edasist tööd ka piiritlen.

### **1.3 Autobiograafia – ajalookirjutus ning eneserefleksiivne narratiiv**

Üksnes narratiivsest struktuurist kui kogemusi ja tegevusi organiseerivast printsiibist sammu edasi, kogeva ja tegutseva *ise* käsitamiseni astub fenomenoloog David Carr. Ilmseimaks narratiivse vormi näiteks elule kui kogemuslikule sündmusele, omaette loole, kus *ise* on nii tegelane, jutustaja kui ka kuulajaskond, arvab ta olevat autobiograafia. Selle žanriga on seotud igaüks, kes kirjandusliku autobiograafia eeskujul tõlgendab oma elu tervikuna ning annab oleviku positsioonilt tähenduse oma mineviku sündmustele, kusjuures ei ole oluline, kas see refleksioon on kirja pandud või mitte. Mõningatel juhtudel esineb radikaalseid muutusi – enamasti poliitilisi või religioosseid –, mille tagajärjel uus vaade elule ja iseendale ning enda tuleviku väljavaadetele nõuab katkestust ning mineviku ümberinterpreteerimist, nagu seda praktikana rakendab psühhoanalüüs ning mõningad psühhoteraapia vormid. (Carr 1986: 75–76.)

Küsimus *isest* või subjektist kui sellisest seoses narratiiviga, teisisõnu (kirjutatud) tekstis avalduvast subjektisusest, on just autobiograafia-uuringute üheks peamiseks huviks. Kuigi uurimus *isest* ning uurimus maailmast näivad erinevate asjadena, ei ole need kaks lõppkokkuvõttes lahutatavad, „sest subjekt ja objekt liituvad ja sulanduvad teadvuses” (Olney 1972: 14). Niisiis on autobiograafia vorm see, mida inimesed kasutavad, kui annavad endast aru. Nagu ütleb Bruner, just

autobiograafias kirjeldame seda, mida kutsume *iseks*, ning selle tegemisi, arutlusi, mõtteid ning kohta maailmas (Bruner 2001: 25). Lisaks märgib ta, nagu varem viidatud, et referenti on sellises diskursuses äärmiselt keeruline tuvastada. Takistused selleks lasuvad peamiselt autobiograafia definitsioonis – selles, mida me selle all mõistame, kuidas paigutame selle kirjanduslikku välja ning milliseid töid käsitleme autobiograafilistena.

Nagu James Olney seda näeb, seisneb autobiograafia suur väärtus selles, et see „pakub meile lõpuks arusaamist ei kellestki teisest peale iseeneste” (Olney, 1972: x). Seega pole kirjanduslikul žanril, milles see on esitatud, mingit tähtsust, olgu see luule või draama, sest see on igasuguse kunsti omadus. Kõiki kirjanduslikult konstrueeritud narratiive luuakse ning võetakse vastu kunstina, olenemata nende subjektist. Seega katse eristada autobiograafiat fiktsionaalsest autobiograafiast on lõppkokkuvõttes tarbetu, sest nad mõlemad esindavad „narratiivse kunsti vahendite poolt kujundatud elu”. (Jay 1984: 16.) Kõikidest žanritest võime otsida ontoloogilist selgitust: mida inimene on teinud – teisisõnu „uurida teadmist, mida inimene otsib sihiga saada teada veel täpsemalt, mis inimene on” (Olney 1972: xi). Olney jaoks avardab autobiograafia kui žanr meie arusaamist küsimusest „Kuidas ma elan?” Ta peab oluliseks mitte arvestada autobiograafia subjekti eraldatuna kirjaniku elust ja isiksusest, vaid pigem näha seda suhtes „elulise impulsiga korra järele, mis on alati tinginud loova inimese”. (Samas, 3.) Selles mõttes, jätkab ta, ei ole kindlat vormi, defineerimaks autobiograafiat: see võib olla isiklik essee, lüüriline luuletus või teaduslik uurimus, kuni see väljendab ja peegeldab oma loojat läbivalts töös igal tema arengu astmel. Sellisel juhul on tegemist tänapäevase subjektsuse paradoksiga, et autobiograafiline teos on hakanud põhinema fiktsionaalsel re-presentatsioonil, mitte ajaloolisel ehk objektiivsel-biograafilisel presentatsioonil. Just see aspekt eristab seesuguseid modernseid narratiive oma poeetilistest eelkäijatest. (Samas, 36.)

Sarnaselt peab ka Bruner autobiograafiažanri – ja ühes sellega ka autobiograafilise narratiivi – defineerimist problemaatiliseks. Ta piiritleb selle jutustaja olemasoluga „siin ja praegu”, kes võtab enesele ülesande kirjeldada protagonist progressi „seal ja siis” ning ühtlasi jagab autoriga sama nime. (Bruner 2001: 27.) Nende kahe segunemine viimaks koos jagatud teadvusega, nagu mainitud

eelmises peatükis, ongi diskursuse taga paiknev *ise*. Niisiis on interpretatsioon elust ning selle hilisem – jutustatud – vorm „narratiivne leiutis, mis teeb võimalikuks pidevuse saadud faktide ning autobiograafi isikliku elu algatuse (või leiutamise) vahel”. (Samas, 28.) James Olney arutleb, et „kosmograafia-autobiograafia” formaalse projektsiooni läbi loob autor oma isikliku, koherentse, tähendusliku ning tugevalt organiseeritud, üheskoos *ise*-keskse universumi, mistõttu on autobiograafial teatav organiseerimise ja mõtestamise funktsioon. Olney viitab Albert Einsteinile, öeldes, et „mees püüab ennast teha viisil, mis sobib talle kõige paremini”, nagu iga üks loob oma kosmose ja oma emotsionaalse elu telje, et „leida sel teel rahu ja turvalisus, mida ta ei leia isikliku kogemuse kitsapiirilises keerises”. (Olney 1972: 8.)

Freeman ütleb, et inimene, kes on huvitatud oma isikliku unikaalse mineviku mõistmisest ja kes püüab aru saada sellest, kuidas see võinuks kujuneda olevikus. manifesteerib iseend „autobiograafilises teadvuses” (*autobiographical consciousness*), milles inimene leiab läbi isikliku ajaloo raja identiteedini” (Freeman 2001: 286–287). Ta mõönab, et on olemas tendents muuta oma kogemused fiktiivseteks „elu-sarnasteks” narratiivideks, mis on eeldatavalt vormitud, voolavad ja kaoatilised nagu elu ise. Seepärast need eneserefleksiivsed narratiivid – või autobiograafiad, nagu me neid nüüd kutsuda võime – toimivad kui „fiktsionaalsed strateegiad veenmaks meid selles, et meie elud tõepoolest kannavad mingit tähendust”. (Samas, 294.)

Brockmeier seevastu keskendub ajalisuse aspektile autobiograafiates, nähes narratiivi kui „tegevuste ja sündmuste järjestamise moodust lineaarses ajalises järgnevuses” (Brockmeier 2001: 275). Autobiograafiline narratsioon on tema mõistes nagu ajas vormi võtnud inimelu, samas inimidentiteedi loomist võib lihtsasti vaadelda kui teatud ajaviisi (*mode of time*) konstrueerimist. Elulood niisiis peegeldavad protsessi ajas, moodustades samas „narratiivse müüdistiku” (*narrative mythoi*), mis toimib kultuuriliste süžestruktuuridena ja mis on vorminud meie kirjanduslikku arusaama ja viisi, kuidas me tajume maailma ning iseend. Autobiograafilise loojutustamise juures on oluline, nagu selgub Brockmeieri arutlusest, et see on enamasti ehitatud millelegi erakordsele, mis inimese elus on toimunud, olgu see siis „edu või kriis, ootamatu ilmutus, enese-kahtlus või katarsis”.

(Samas, 253.) Bruner märgib neid kui „pöördepunkte” (*turning points*), episoode, milles „jutustaja omistab olulise muutuse või hoiaku protagonistile loos mõnele uskumusele, veendumusele, mõttele” (Bruner 2001: 31). Ta näeb seda kui otsustavat osa „elu individualiseerimisel”. Narratiivi „pöördepunktide” loomine funktsioneerib kui vahend, eristamaks edaspidi tavapärasest ja etteaimatavast sellest, mis on idiosünkraatiline ja olemuslikult agentne. Ta jätkab hiljem, et need on sammud loolise teadvuse suunas, sest nad „esindavad viisi, mille läbi inimesed vabastavad end oma *ise*-teadlikkuses nende ajaloo, nende banaalsest saatuses, nende konventsionaalsusest”. (Samas, 32–33.)

Seega, eelnevast lähtuvalt koosneb autobiograafia möödunud elu erakordsete sündmuste ja kogemuste subjektiivse valiku jadast, asetatuna diskursiivsesse vormi, mis on toodud ellu narratiivse loomeakti kaudu, et esitada end tähenduslikus kontekstis. See küllaltki keerukas implikatsioon haakub väitega, et narratiiv ei lahenda ühtegi probleemi, „see üksnes määrab nende asukoha sel viisil, et muuta nad arusaadavaks” (Bruner 2001: 31). Võime järeldada, et selle praktika – maailma rekonstrueerimise – kaudu autor representeerib enda *iset* ning seega loob teatud maailma, isikliku müüdi. Nagu Olney seda sõnastab: „Autobiograafia, kui see asetatakse suhtesse eluga, millest see pärineb, on (...) *ise* monument, nii nagu see kujuneb, *ise* metafoor koostamise kokkuvõttelehel” (Olney 1972: 35).

### 1.3.1 Enesekirjutus kui fiktsionaalne autopsühhograafia

Naastes küsimuse juurde faktuaalsest-*vs*-fiktsionaalsest *ise* staatusest autobiograafias, millest ei saa mööda vaadata, peame otsima selle probleemi juuri, et leida vastust. Esmalt peame tunnistama autobiograafia ning autobiograafi suhet kui ajaloo ja ajaloolase suhet. Lisaks varem siin töös arutatule, väidab Freeman, et „varased *ise* kontseptsioonid (---) võivad olla raamistatud kui tsüklilised mustrid või kasvu ja languse protsessid (---), hilisemaid kontseptsioone mõistetakse enam ajaloolistes terminites kui unikaalsete, mittekorratavate sündmuste jadana” (Freeman 2001: 284).

Eneserefleksiivne representatsioon on niisiis praktika, mida võib vaadelda kui historiograafia valdkonda kuuluvat kategooriat. Paul Jay pakub siinkohal selgitust, tõmmates paralleeli autobiograafilise kirjanduse ning historiograafia vahele, sest need mõlemad arenesid 19. sajandil paralleelselt: „Et autobiograafiline narratiiv taotleb „tegelike” minevikusündmuste korrastamist ning nende kohta tõe avaldamist, on see ajaloolise narratiivi liik *per se*, sest metodoloogilised otsused, mida autobiograaf teeb, on historiograafilised niisamuti kui kirjanduslikud, romaansed (*novelistic*) ja poetilised valikud” (Jay 1984: 108–109). Ta toob välja, et historiograafa kasvav teadlikkus oma tegevuse kirjanduslikust ja subjektiivsest olemusest viis teatud „epistemoloogilise ja metodoloogilise kriisini”, mida juhtis suurenev arusaamine, et historiograafi loodud ajaloosisu „oli samavõrd esteetiline ja fiktsionaalne kui see oli faktuaalne ja objektiivne” (samas, 109). See suunas ajaloo filosoofe rakendama ajaloo kujutamisel strateegilist iroonilist lähenemist. Hayden White kutsub seda „ironia konditsiooniks”, mis sai „historitsismi kriisi” tegelikuks sisuks (White 1975: 41).

Nietzsche osutus üheks neist filosoofidest, kes ei püüdnud „minema selgitada” selle esteetilist päritolu, mida me peame ajalooliseks „faktiks”, nagu Jay sõnastab (Jay 1984: 109). Selle asemel võttis ta selle suhtes kaitsva ja privilegeriva seisukoha – see oli „ajaloolase ülesanne olla pigem artistlik ja loov, kui „teaduslik” või „objektiivne”. Ta välistab võimaluse, nagu oleks võimalik leida „tõekanonit”, teisisõnu objektiivsust, kirjutatud ajaloos, öeldes, et see on üksnes „ebausk”. (Nietzsche 2005: 37.) Ta sõnab, et me võtame omaks sama kunstilise visiooni ja süvenemise oma objekti ajaloolase puhul, nii nagu ka kunstniku puhul. Nietzsche heidab kõrvale idee, et objektiivsus ajalookirjutuses oleks saavutatav, just nagu [kunsti] objektid ei pea „maalima või pildistama iseend oma tegevuse läbi täiesti passiivselt meediumilt”. Historiograafi ehk ajalookirjutaja töö on samuti kunstiline looming, „kompositsioon”, seega tõde tema tõekspidamistes peab olema tegelikult kunstiliselt täpne: „Mõelda objektiivselt, selles mõttes, ajaloost on dramaturgi töö”. (Samas, 37.) White väidab, et Nietzsche „ajalooline tarkus” vajab eristamist ajaloolisest teadmusest ning on tõepoolest „näitekirjanduslik taipamine” (*dramatistic insight*) (White 1975: 352).

Eneserefleksiivne kirjandus ei nõua aga üksnes näitekirjanduslikku mõtlemist, vaid lisaks ka autori psühholoogilis-analüütilist subjektipositiooni. Autobiograafia võib olla vaadeldav ka kui autopsühhograafia ehk enese psüühikat käsitlev kirjutamine. Sellisel juhul kannab autobiograafia endas terapeutilisi eesmärke – minevikusündmustest kirjutamine ning enese taas-definimine nende kaudu toimivad alateadvuslikust aspektist kui n-ö ravivahend, inimliku kogemuse ümber mõtestamine käesolevas hetkes, stabiilsema tuleviku nimel. Jay viitab sellisele olevikus kui kirjutamishetkes aset leidnud tagasivaatelisele tegevusele kui kestvale terapeutilisele protsessile, millega autor püüab parandada „oma hinge nõrkusi” (Jay 1984: 24). Selle narratiivse praktika ning diskursiivse eneseanalüüsi segamise taga „terapeutilisse rännakusse” näeb Jay freudistlikku „rääkimisravi” meetodit. Selle meetodi psühhoanalüütiline mõõde ulatub lingvistilise aluse ning loomingulise potentsiaali rakendumisse kui võimalusse luua uus, pigem sümbolne ja „parandatud” minevikusündmus ning *ise* selles. Tuginedes Freudile märgib ta, nagu eelnevalt arutletud, et meenutatud „sündmused” ei pruugi olla tõesed ega realselt aset leidnud, vaid pigem „kujuteldavad hetked „ajaloos”, mis on loodud analüüsitegevuse käigus ja selle poolt”. (Samas, 25.)

Jacques Lacan leiab nn rääkimisravi põhimõtte olevat justnimelt mitte faktuaalsuses, vaid keele loomingulises võimes, mida subjekt oma eneserefleksiivses diskursuses mineviku pöördepunktide ehk „ajalooliste armide” n-ö parandamiseks kasutab (Lacan 1968: 23). Et selline narratiiv on loodud olevikus, „kaasaegse ajaloostamisena”, siis on see vältimatult osaliselt fiktiivne – mõttekäik, mis kõlab kokku varasemalt käsitletud Nietzsche seisukohaga. Et Lacani arusaam psühhoanalüütilisest intermeediumist seisneb üksnes patsiendi Sõnas, seab selline analüüs esikohale ennekõike subjekti mineviku narratiiviks formuleeringut, mitte minevikku ennast, kuna sel puudub väljaspool formuleeringut igasugune eksistents.

Eelnevat kokku võttes kohtame Freudi psühhoanalüütilises kirjanduses tõepoolest kinnitavat mõttekäiku, et allasurutud või traumaatiliste – olgu nad siinkohal tähistatud kui personaalselt oluliste – mälestuste taas-esitamine on aluseks neist tuleneva häirituse ja identiteediprobleemide lahendusele. Freud on öelnud, et sellise tehnika toimimiseks peab inimene teatud määral taaskogema oma möödunud

elu hetki, kuigi ta tunneb nende vastu teatud vastumeelsust, mis peaaugjalikult on alateadlik, nagu ka motiivid sääraseks tundmuseks. (Freud 1957: 19.)

Niisiis on psühhoanalüütilisest perspektiivist ning käesoleva töö uurimisobjektist lähtuvalt eneserefleksiivsel narratiivil – konkreetsel juhul siis autobiograafial – potentsiaal toimida enda mina-pilti parandaval moel, teisisõnu kanda endas individuatsiooni võimalust. Carl Gustav Jung on kirjeldanud individuatsiooni järgmiselt: see tähendab „in-diviidiks” saamist, kuna „individuaalsus” hõlmab meie sisimat, viimset ning võrreldamatut unikaalsust, ja tähistab ühtlasi inimese enda *iseks* saamist, teisisõnu on individuatsioon *isesusse* jõudmine, „ise-realisatsioon” (Jung 1966: 173). Jungi kohaselt ei ole individuatsioon opositsioonis enese-võõrandumisega, sest see tegevus seab esikohale idiosünkraatilised omadused, mitte isekuse kui individualismi tunnuse. See tähistab psühholoogilise arengu protsessi ning „keskendub kõikide [inimese universaalsete] faktorite koopereerimisele. Individuatsiooni eesmärk on „ei midagi enam kui tagandada *ise* ühest küljest *persona* võltsmähistest, ning teisalt ürgkuvandite sugestiivsest jõust”. (Samas, 174.) Vahingu draamakirjanduses on individuatsioon nõõ vaikimisi läbiv teema, mis tõuseb tema näidendites korduvalt rohkemal või vähemal määral esile. Seda psühholoogilist aspekti käsitlen ma põhjalikumalt töö analüüsisosas.

McAdams on öelnud, et elu jooksul inimesed jätkavad oma elulugude vormimist ja täiendamist (McAdams 2003: 193). Keskeas keskendutakse just oma identiteedi kallal töötamisele ning oma loo peategelaste arendamisele või teisisõnu – oma personaalsete „imagode” laiendamisele. „Imagoks” nimetab McAdams „idealiseeritud ise personifikatsiooni, mis toimib narratiivis kui protagonist”. Ta mõõnab, et imagod kujutavad „olulisi motivatsioonilisi suundumusi eluloos, nagu tugevad vajadused võimu, saavutuse või läheduse järele”. Nende imagode konstruktsioon aitab erinevate mina-personifikatsioonide samasse narratiivsesse formaati toomisega integreerida elu. (Samas, 193.) Sellise, mitut imagot (või võrdluseks Harré esitatud Ise-taksonoomia järgi – erinevat *iset*) sisaldava ühtse eluloo loomine aitab lahendada McAdamsi sõnul William James’i väljendit kasutades „üks-mitmes-ises paradoksi”, kus ühest elust saab lugu ulatusliku *ise-*

tegelastega, kes võtavad narratiivis erinevaid positsioone, esindavad mitmeid hääli ning enese-tahke, lisaks „isikustavad tähtsaid suundumusi erinevate arenguliste peatükkide käigus – kõik samas kulgevas loos, samas identiteedis” (samas, 193.).

Kokkuvõtvalt on subjektsus eritletav *ise* mõiste läbi, mis hõlmab enda alla mitmed autori enesekuvandit, maailmapilti ja selles enese paigutumist puudutavad aspektid ehk teisisõnu – ka identiteedid. Kuigi hierarhiliselt on *ise* pigem katusmõistena võetav ning seega identiteedist laiem konstrukt, kasutan ma edaspidises arutluses mõlemat paralleelselt, sest vaatlen iga empiirilise näite puhul peaausjalikult erinevaid identiteete, mistõttu ei ole eristus avalduvate identiteetide vahel ühtse *ise* selgitamiseks vajalik.

Tõdemus, et inimese subjektsus ning *ise* kui selline saab avalduda üksnes viisil, milles neid kirjeldatakse, on aluseks teoreetilisele printsiibile, et igasugune *isesus* on tegelikult narratiivne ning seepärast vahetult seotud sümbolilis-kultuurilise süsteemiga, milles ta aset leiab, järelikult kehtiva diskursusega.

Järelikult on ka draamakirjanduses võimalik leida narratiivset autori häält. Näitekirjanduses on agentsust vahendavad agendid küll teised kui proosakirjanduses, ent sellegipoolest tuvastatavad ja endas uut narratiivset kvaliteeti kandvad. Jutustaja on postuleeritud igas näidendis kui organiseerituse ja valiku printsiip. Draamanarratiivid võivad olla ka autobiograafilised, kui neis kujutatud protagonist ühtib autoriga, ja sobituvad seetõttu autobiograafiateoori analüüsiraami. Just autobiograafias on representeeritud autori *ise*, mis on seatud suhtesse seda ümbritseva loodud reaalsusega, n-ö omailmaga ja kannab seega infot autori subjektsuse tagamaade kohta. Muuhulgas kannavad narratiivid endas psühhoanalüütilist ja terapeutilist potentsiaali, nagu seda kasutab diskursiivne psühholoogia.

Käesoleva töö uurimisobjekti silmas pidades on tähtis asetada Vahingu draamatekstid just sellesse konteksti ning teooriaraamistikku – näidendite korduv motiivistik viitab niisiis olulistele elusündmustele ning on kantud enese-selgituslikust ja end taas-loovast narratiivsest vajadusest. Vaadeldavad näidendid käsitlevad seega autori jaoks essentsiaalseid probleeme või sõlm-teemasid, mille alateadvuslikud tagamaad asuvad paljuski psühhoteraapilises ning psühhodramaatilises praktikas.

Sealjuures on ka nn narratiivse müüdistiku implikatsioon sisuliselt tabav, sest Vahing on enda persooni avalikku kuvandit just isikumütologiseerimise eesmärgil selgesti kujundanud ning loomingu kultiveerinud. Ent ennekõike on tema näidendid omandanud selle väite puhul kandejõu tänu isikliku elu teatavatele eripäradele ning isikliku mängu-kultuse harrastamisele.

Võttes arvesse neid eeldusi ning lähtekohti, vaatlen siinkohal Vaino Vahingu autoriidentiteedi, loomingu ja tegeliku isiku vahelisi seoseid, et illustreerida ning samas ka avada tema subjektsuse loomepsühholoogilist konteksti.

## **2. VAHINGU OMAMÜÜT – ELU JA LOOMINGU PIIRIDE ÄHMASTUMINE**

Käesolevas peatükis vaatlen Vaino Vahingu kirjanduslikku ja eluloolist fenomeni, mille isikupäraseks eelduseks oli kujutada oma kunstilistes tekstides autobiograafilisi motiive – ja seeläbi ka subjekti – ning ühtlasi reflekteerida oma isiklikku elu kui kunstiteost, kui osa loomingu, öeldes et „loomingu ja elu on samaväärsed” (Sang 1997: 298). Selline huvi pihtimusliku enesepaljastuse vastu mitte üksnes ei toonud ajastu mõtteloosse ja kirjandusse mõneti erandlikku subjektipositsiooni, kus autorit ja tegelast lahutab vaid hägune faktoloogiline taustsüsteem, vaid tingis ka Vahingu isikliku elu vägagi teadliku avalikustamise ning teatraliseerimise. Seda kontseptuaalset eksperimenti – *Spiel*’i –, nagu ka Vahingu kalduvust autograafiale, teisisõnu enesekirjutusele, puudutan ülevaatlilikult, ennekõike avamaks Vahingu paljuski mütologiseeritud elu ja loomingu tagamaid ning ühendamaks sisulise sillana esimeses peatükis käsitletud mõistelist ja metodoloogilist probleematikat kolmanda peatüki konkreetse empiirilise ainesega. Ühtlasi on käesoleva peatüki eesmärk osutada eluloomotiivide integreerimise olulisusele Vahingu kui (näite)kirjaniku (draama)loomesse ning käsitleda seega tema subjektsust teataval määral ainulisena.

## 2.1 Vahingu eksistentsiaalne autopsühhograafia

Tulnud kirjandusse võrdlemisi hilja, 1960-ndate lõpul 27-aastaselt, mil Vahing avaldas oma esimesed jutud (Vahing 1973: 622) ning vähendas kohtupsühhiaatri töö olulisust kirjaniku staatuse kasuks, põhjustas Vahing oma distsiplinaarse hüppega tollase haritlaskonna seas vastuseisu ning mõningast võõristust. Tema tekstide süvapsühholoogiline provokatiivsus ei leidnud ajastu mõtteloo kontekstis laiemat tunnustust ning piirdus vaid osalise heakskiiduga nn Tartu Salongi siseringkonna inimeste poolt, kuhu kuulusid mitmed kirjanduse-, teatri- ja kunstiinimesed, teiste hulgas Mati Unt, Evald Hermaküla, Jaak Kangilaski, Madis Kõiv, Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo jpt (Rähesoo 1997: 15–23). Vahingu päevaraamatus seisab sissekanne, milles leidub sotsioloog Marju Lauristini hinnang vastalustanud kirjanikule: „Lauristin olevat öelnud, et mu jutud on jälgid ja ma olevat psühhopaat” (Vahing 2006: 63). Kirjanikuna peeti teda terminoloogia ja hämara stiiliga müstifitseerijaks (Unt 1997: 328). Kirjas Vahingule on Mati Unt öelnud, et „vanamehed aga ei saa sinust aru ja peavad sind lihtsalt hulluks” (samas, 329). Ka ringkonnasiseselt jäi Vahing nii persoonina kui ka kirjandusliku loomingu osas ekstravagantseks figuuriks, enam siiski psühhiaatriks kui kirjanikuks. Arvatud on, et Eesti kontekstis oli tolle aja pinnas sellise „jungiaanlik-psühhoanalüütilise skeemi vastuvõtmiseks küllalt kesine”, sest nii psühhoanalüüs kui teoreetiline eksistentsialism polnud laiaulatuslikumalt kirjandusse veel jõudnud (Maiste 2009: 170). Vahingu temaatika hõlmas aga oma kaasaja kirjandustuumikust lahknevat motiivistikku, kus peaaegu eranditult figureerisid individuatsioon, väline surve ja maskid, piirisituatsioon jne. Need mõisted kordusid läbivalt nii tema ilukirjanduslikes töödes kui vastavasisulistes artiklites, mida Maiste on nimetanud „programmelisteks”, samuti kirjandus- ning kultuurikriitikas. Ta lisab, et nii proosas, draamas kui kriitikas tugines Vahing sealjuures ühele kindlale mustrile. Kui Mati Unt nägi Vahingul puuduvat õiget režissööri (Unt 1997: 329), siis Maiste mõnab probleempunktina Vahingu loomingu teoreetilistes tagamaades orienteeruva kongeniaalse kriitiku puudumist. Ka oma kirjanduslikus kõrgvormis, kaheksakümnendatel-üheksakümnendatel, avaldas Vahing küll omajagu artikleid nii

Vikerkaares kui Postimehes, samuti ilmus neil aastatel tema autobiograafiline kiriromaan „Machiavelli kirjad tütrele” (1990) ühes näidenditega, ent Maiste sõnul on ühiskonnal laiemalt aga „ühe apoliitilise eksistentsialistiga neil aastail vähe peale hakata”. (Samas, 170.)

See oma aja *enfant terrible*’i saatus on pitseerinud nii Vahingu kirjanduslikule pagasile kui ka tema isikule teatava tragismi oreooli. Paljuski on tema „isepäisusest, oma visioonide, mõtete ja hinnangute julgest kuulutamisest” kasvanud välja kirjaniku „sugestiivne omamüüt” (Kull 2006). Maiste on leidnud, et Vahingu „ekshibitsionistlik-valuline kirjanikustiil andis sellele legendile iseäranis tugeva traagilis-heroilise mõõtme” ning teatavat sügavust ja müstilisuse aurat lisas omakorda just „põhjapaneva psühhoanalüütilise teadmistetausta puudumine sõprus- ja lugejaskonnas“, mida Vahing näis „diagnoosidepaneku, elu ja kunsti piiride segamise mängude näol vägagi nautivat ja ära kasutavat” (Maiste 2009: 170.)

On tõsi, et Vahing teadvustas oma kvaasimüütilist retseptsiooni ning isegi kultiveeris teadlikult, esmalt oma kirjanduslikest huviobjektidest – indiviidist kui sellisest ja ennekõike alateadlikest motiividest – taganemata ja sootsiumi survele konformistlikult allumata, jäädes oma „ärritava dramaturgia” ning „äärmuslike, natuke imelike kangelaste” juurde (Unt 1997b: 146). Oma esimesi jutte on ta ka ise pidanud infantiilseteks ja primitiivseteks, ent just taolise kirjutusviisi kaudu avaldus Vahingu puhul tema kirjutamisvajaduse „naiivne protest”, millega ta juba alguses teataval määral vastandas end literaadina ülejäänud kirjanduslikule ringkonnale: „Nimelt ma [Vaino Vahing – *D. T.*] tundsin, et kirjutama peaks hoopis teisiti kui teevad seda minuealised kirjanikud” (Sang 1997: 297). Vahingu jaoks seisnes kirjutamise, niisamuti kui igasuguse loomingu olemus pidevas eneseavastamise ja -avamise protsessis, mis saab alguse sisemisest sunnist. Selle printsiibi alla paigutas Vahing kogu esteetilise sfääri, öeldes, et „ilma ennastsalgava aususe ja siiruseta mingit kunsti ei sünnigi” (samas, 297). Selle läbinisti varjamatu avaldusega, mille kohaselt sõnastas Vahing oma ideaalina, „et see, mida ma [Vaino Vahing – *D. T.*] kirjutan, peaks sama ka minu eluks, ja et minu elu oleks sama avalik nagu minu looming” (samas, 297), jätkas Vahing oma ainese ja kirjanikunatuuriga seotud mainega müstifitseerimist.

Teiseks annab sellest omamüüdi kinnistamisest tunnistust Vahingu sügav kirg kõike isiklikku dokumenteerida, sealhulgas nii enda kui teiste elu, koguda kirju ja märkmeid ning pidada päevaraamatuid, mispuhul hakkab silma kogutu ekshibitsionistlik-provokatiivne avaldamine – häbenemata ja piinlikkust tundmata elatud elu ees ning kartmata rikkuda enda ja oma lähikonna privaatsust (Vadi 2010: 83). Intervjuus Urmas Vadile on Vahing öelnud, et päevikud polnud algselt siiski avaldamiseks mõeldud, vaid võimaldasid tal põgeneda „mingisse teise maailma”, kus ta sai oma mõtteid vabalt kirjutada (samal, 83). „Päevaraamatud” I-II ilmusid aastatel 2006 ning 2007, kui paljud nendes avameelselt mainitud persoonid veel elavate kirjas olid – ning on siiani –, nagu ka autor ise, ning nõnda võimendus Vahingu isikuga seotud eraeluline furoor veelgi, andes lugejaskonnale alust tema loomingu motiivide kõrvutamiseks autobiograafiaga, mis paljuski kattusid. Vahing ise nägi oma isiklike märkmeid nende avaldamise järel justkui ilukirjandust:

Ma vaatasin nüüd seda oma „Päevaraamatu” esimest osa ja lugesin korrektuuri. [...] Siis ühel momendil ma sain aru, et see ongi romaan. Hää küll, on reaalsed inimesed, aga mulle tundus, et ma olen loonud nagu mingisuguse – võib-olla see on ekslik ja ma lihtsalt liialdan – romaani. Nimed olid reaalsed. Aga kui ma oleksin nende nimede asemel pannud teised, siis oleks juba romaan olnud. Nii et teise osa kirjutamisel mul ongi mõningaid raskusi. Seda piinlikkust, et ma nüüd avalikustan nimed, ei tekkinud mul üldse kordagi. (Vadi 2010: 82.)

Oma elu ning selle avalikku elamist kirjandusliku loomingu kaudu on Vahing tagasivaateliselt tõlgitsenud ka Madis Kõivuga kahasse kirjutatud romaanis „Endspiel. Laskumine orgu” (1988). Selles kujutatakse Vahingu ja Kõivu dialoogi, peidetuna vastavalt Psühhiaatri ja Füüsiku nimede taha, kus taasluuakse nägemus 1960-ndate elust ning Salongist, mis saab teoses nn hääbuva ajastu sümbolkujuks, romaani ja selle tegelasi siduvaks kiastiliseks võtmemõisteks. Kõivu osa selle ajastu psühholoogilise portree loomisel seisneb paljuski pigem konteksti loovas kõrvalpilgus ning Vahingu enesepiitumusega kaasa resoneerimises. Romaani initsiatiiv pärines algselt Vahingult, kes tugines vanale kirjavahetusele Kõivuga, mis tundus talle „sobiva materjalina mõnedeks süvapsühholoogilisteks kaemusteks”

(Kõiv ja Vahing 1988: 3). See kaemus on seega peamiselt esitatud Vahingu/Psühhiaatri kui subjekti positsiooni kaudu, kus Kõiv/Füüsik on n-ö vastumängija ning loo positsioonilt mõneti distantseeritum vaatleja ja tõlgendaja. Ta on samuti näinud Vahingus – ning haakuvalt ka tema loomingus – aredat enesefabulatsiooni, mis kahtlemata muutis küsitavaks kogu Vahingu üldise autentsuse ja süvendas seega tema paradoksaalset kuvandit, lõpuni hoomamatut eksistentsiaalset alastust, ning vahest isegi vuajeristlikku huvi selle vastu. Kõiv on jäänud lõpuni ratsionaalseks ning Vahingu omamüüdi osas skeptiliseks:

Minu arvates on ta küll tõde varjanud, pole mina teda kunagi usaldanud. Ka nüüd arvab ta ikka veel, et vana *Spiel* on mängitav, stiliseerib oma päevikut (dokumenti) endises, hukkunud Salongi stiilis. Stiilis, mis on ammu aegunud, mis kedagi enam ei huvita. [---] Stiliseerigu terviseks, nagunii ei suuda ta kõike varjata. (Kõiv; Vahing 1988: 23.)

Niisiis peab Kõiv Vahingu päevaraamatuid, mis iseenesest peaksid olema küll subjektiivsed, ent fiktsionaalsusest vabad dokumendid, niisamuti loominguks, teadlikult konstrueeritud teoseiks ammu enne, kui need avalikult kirjandusteostena ilmusid.

Maiste on nimetanud seda eriomast käitumist Vahingu „isesuse alkeemiaks”, mis ei lisanud tema mõistmiseks kvalitatiivselt küll kuigi palju uut, ent ta leiab samas, et võib-olla ilmnes neis mälestustes kirjanduselu jaoks mingi varjul olnud mõõde (Maiste 2009: 171). „Endspieli” veetluse alustoena näeb ta raskepärasust ja võimatust korraga paljustki aru saada, mille peale ka autorid ise mängisid. Seda tõlgendust võib vaadelda laiendatuna ka Vahingu omamüüdile, kus on samuti asjakohane Maiste esitatud võrdlus Slavoj Žižeki sümptomiteooriaga: „kui subjekt „saab teada liiga palju” või jõuab mitteteadvustatud tõdedele liiga lähedale, siis mina või identiteet lahustuvad”, subjekt saab kanda oma sümptomit ehk sündmuste juurde kuuluvat seletus(ahela)t vaid seni, kuni selle loogika jääb lõpuni tabamatuks. Maiste võtab kokku Žižeki arusaama, et „produktiivne mitteäratundmine moodustab subjekti identiteedi kõige olulisema koostisosa”. (Samas, 173–174.)

Vahingu jaoks ei olegi esmane lõpuni mõtestada ega teadvustada oma loomingu tagamaid või sügavamaid motiive. Tema jaoks kannab loometöö ja igasugune kirjutamine otsekui psühhoteraapilist funktsiooni, kus lugeja maitsele vastamisest tähtsam on juhinduda varjatud impulssidest ja teadvustamata uidudest:

Mu mõte (iga mõte) on algselt vaba olnud. Ma pole ainult sellest alati endale aru andnud. Kirjutamisel olen püüdnud mõttevabaduse (assotsiatsioonide tasemel) poole, ikka mõttevool ja emotsioonid seotult. Pole kunagi taotlenud mõttekonstruktsioonidega uusi tundeid esile kutsuda ja vastupidi. (Linnumägi 1996.)

Vahing nendib ka ise, et opositsioon, mis kirjandusse tulles tema vastu tekkis, on tingitud just kindlate teemade käsituslaadist, mida varem oli taunitud, ent mis nüüd tekitasid sensatsiooni, vapustasid inimesi. Näiteks lühijutu „Etüüd” puhul, kus minategelane naisele sammalt suhu topib, peksab jne. Vahing uskus, et „võib-olla tahtsid paljud vägistada või naisele sammalt suhu toppida või teda peksta, aga nad ei julgenud seda endale tunnistada” (Vahing 1998) ning seda arvesse võttes omandab tema looming, millest omakorda kajab vastu kõrgendatud subjektiivsus, teatava sublimatsioonilise vormi. See, tihtipeale tagasivaateliselt mõtestatud kirjanduslik tulem, on Vahingu jaoks eneseteostuse ja -leidmise mudel, alles teisena mõeldud pakkuma midagi lugejaile, olgu selleks siis samastumisvõimalus või äratundmine:

Oma akommunikatiivsuse tõttu ta [subjektiivsus – *D. T.*] võib-olla esmalt ei jõua igapäheni, kuid mu eesmärk polegi see, et igaüks mind kohe mõistaks. Arvan, et kui isegi üks tuhandest saavutab minu subjektiivsete mõtetega mingi resonantsi, siis see rahuldab mind täiesti. (Sang 1997: 298.)

Nii võib Vahingus näha intrigeerivat loomepsühholoogilist subjekti, ent käesoleva töö raamistik jääb selle küsimuste põhjalikuks hõlmamiseks paraku liiga väikeseks.

## 2.2 Vahingu *Spiel*

Vahingu isikuga on lahutamatult seotud 1960-ndate lõpul ja 1970-ndate alguses tema kodus Tartus, Nõva tänaval peetud Salong ning sellega omakorda mõiste *Spiel* (sks k mäng – D. T.). *Spiel*'i võib pidada teatavas mõttes Vahingu elu ning fiktsionaalse reaalsuse segunemise, elu teatraliseerimise tinglikuks jätkuks, osaks tema isikumüüdi loomises, mis samuti, sarnaselt tema kirjanduslikule tegevusele on võetav sublimatsioonilise tegevusena – teostada turvaliselt, st reaalse elu kausaalsusest lähtudes, eetiliselt ning moraalselt ühiskonnas mõneti taunitud situatsioone.

Huvi mängu vastu pärines Vahingul psühhiaatriast ning oli tema sõnul paljuski seotud inimese isesusega (Sang 1997: 301). Niisamuti kui Vahingu isik, on tema kaasaegsete ringkonda toodud *Spiel*'i mõiste omandanud selle intrigeeriva vormi ja üsnagi personaalse tausta tõttu avalikkuse silmis müüdilise mõõtme. Seda psühholoogilisi piirsituatsioone indutseerivat fenomeni on puudutatud enamikus Vahinguga peetud intervjuudes ning oma teadlikult varjatud tagamaade tõttu on see siiani üks põletavamaid huviobjekte, mis on seotud tema isikuga.

Kontseptuaalselt tõukus Vahing oma mänguprintsiipide loomisel peamiselt Hollandi kultuurifilosoofist Johan Huizingast (1872–1945), kelle teosele „Mängiv inimene” ta suuresti oma mängukultuse väljaarendamisel tugines (Vahing 2005: 231) Huizinga on raamatus vaadelnud mängu muuhulgas kui üht esituse vormi, sidudes selle teatrikunsti ning ühtlasi psühholoogiaga. Ta selgitab, et *dromenon*, st tehtav, on püha talitus ning see, mida esitatakse, on *drama*, teisisõnu „toiming, ükspuha kas etenduse või võistluse kujul”. Viimane „esitab kosmilisi sündmusi”, sealjuures identifitseerimise, ulatudes kaugemale pelgast representatsioonist. Huizinga sõnul loob mäng paralleeli kultusega: „Ta kordab toimunut. Kultus teeb teoks selle toime, mis kantakse tegevuses piltlikult ette.” Tema funktsiooniks pole seega jäljendamine vaid „oma osa andmine ja osavõtmine” ehk, nagu Huizinga kasutab Robert R. Maretti sõnu: see on *helping the action out* (toime toetamine). Ta jätkab, öeldes, et kulturoloogia seisukohast ei ole oluline, kuidas mõistab psühholoogia „neis nähtustes väljenduvat vaimset protsessi”, pakkudes välja, et psühholoogia välistab sääraste

etendamiseni viiva vajaduse, pidades seda „kompenseerivaks samastumiseks” või „asendustegevuseks, arvestades võimatust toimida tõeliselt, sihipäraselt.” (Huizinga 2004: 24.) Siinkohal näib, justkui püüdnuks Vahing seda punkti ületada, tundes endal kindlasti pädevust mõtestada mängu nii kulturooloogilisest kui psühholoogilisest ühispilgust lähtuvalt, jätmata kõrvale midagi olulist ning olemuslikku. Oma *Spiel*’ide loomisel lähtus ta suuresti Huizinga sõnadest: „Mäng seob ja lahutab. Ta köidab. Ta aheldab, seega võlub. Ta on tulvil kaht kõige õilsamat omadust, mida inimene võib asjades aduda ja ka ise väljendada: rütmi ja harmooniat.” (Samas, 20.) Ta leidis mängus oma harmoonia ning kultuse, suunates sinna oma freudistliku maailmapildi.

Vahing oli arvamusel, et vaid mängusituatsiooni kaudu jõuab inimene oma tegeliku *minani*, sest asetab inimese piirisituatsiooni, mida täiskasvanud kardavad ja milles üksnes lapsed ennast vabalt tunnevad ja tegutsevad. Et reaalne sootsium ei luba täiskasvanud inimesel enam mängida, „ja kui mõni seda teebki, siis paremal juhul tõlgendatakse seda kui hüsteerilist reaktsiooni, halvemal kui vaimuhaiguse puhangut”, on tung mängu järele inimese loomusele omane ning ainuvõimalik moodus olemaks „need, kes me tegelikult oleme”, need, „kes me igapäevases elus enam olla ei saa ega tohi.” (Vahing 1997: 250.)

Algselt näitlejatehnika ja teatrisituatsiooni kohta kehtinud põhimõtte laienes kiirelt ka Vahingu isiklikku ellu; mängu mõiste muutus oluliseks tähiseks Salongis koos käinud inimestega suhtlemises ja elus kui loomingus üldiselt:

Mäng oli ikka niisugune käibesõna. Mõnes mõttes, halvas mõttes moesõna oli. Kui näitleja ei mängiks, siis mis ta laval teeks? Ja kõik, kes siis teatri ümber tiirlesid, dramaturgid ja... eks nad siis mingil määral ikka läksid selle mänguga kaasa. Muidugi, eks mulle on ka natuke ülekohtuselt pandud seda mängu külge, aga mis seal ikka. Mängusituatsiooni loomine iseendast on väga huvitav protsess. Mitte ainult et sa lood selle kirjutamise jaoks, vaid mängusituatsioonis olek on väga huvitav protsess. (Vadi 2010: 77.)

Vahing otsis kõikjalt, ümbritsevatest oludest ning inimestest äärmuslikku, tihti psühhopatoloogilistki ainet. Mäng moodustas kogu tema eksistentsi ja igasuguse loomingu keskme ja sõlmpunkti: „Tundub, et kui sa ei pane inimest

mängima, ei pane teda mängusituatsiooni, siis ta ei olegi üldse huvitav. Kas siis novellis või näidendis või lavaliselt jne.” (Samas, 77.) *Spiel*’i eesmärk oli viia selles osalenud inimesed provokatsioonimeetodi abil nn piirisituatsiooni, milles väljapääsmatu olukord sunnib looma uusi, vahest isegi terapeutilisi lahendusi. Mati Unt on piirisituatsiooni ehk teisisõnu mänguolukorda kirjeldanud lähtudes Jerzy Grotowski ideest, mille kohaselt näitleja peab lakkamatult olema näitleja ja saama preestriks, kes enam ei mängi preestrit, vaid on seda – siis on võimalik jõuda keeruka kompleksi lahenduseni, mille ees näitleja seisab. Unt on näinud just mängu defineerivas piirisituatsioonis kõrgema kunstilise kogemuse eeldust, niisamuti kui nentunud selle ja reaalse elu vahelise eristusjoone hajumist:

Muidu nii ebaproductiivne (mittetootlik) mäng peab äkki muutuma ühiskondlikult aktiivseks, liikumapanevaks jõuks, maailmaparanduslikuks teraapiaks. Siin viirastub mulle esimest korda kunsti ja elu segunemine. Ja siis saabub tõeline piirisituatsioon, juba esteetikaväline, eetiline kui soovite. (Unt 1997b: 141.)

Ka Vahing sidus *Spiel*’i teraapiaga – ennekõike psühhodraama meetodikaga. Psühhodraama näol on tegemist teatri- ja sotsiaalteaduste ristumisalaga, mis võimaldab inimestel tegutsemise ja kaasatuse kaudu lahendada konflikte ja probleemsituatsioone, pakkudes neile selleks lava või ruumi (Røine 1997: 9). Psühhodraama eeldusteks on spontaansus ning vabade assotsiatsioonide meetod, mis on ennekõike grupiteraapia ning mis kasutab elu ja inimsuhete kirjeldamiseks, analüüsiks ja probleemide lahendamiseks teatri mõisteid ja draamavormi (Preismann 2010: 12). Jonathan Fox on kirjeldanud psühhodraama ning draamateraapia eesmärke: luua terapeutiline ümbrus (*setting*), mis kasutab elu mudelina, integreerimaks sellesse kõik elamise modaalsused, alustades universaalidega, nagu aeg, ruum, reaalsus ja kosmos, ning lõpetades elu pisinüanssidega (Fox 1987: 3). Ta eristab ühe draamateraapia vormina sotsiodraama, mis oma olemuselt läheneb enim Vahingu rakendatud meetodile. Sotsiodraama keskendub erinevalt indiviidi probleemidega tegelevale psühhodraamale igasugusele grupile ning tegeleb sotsiaalsete probleemidega, tulemuseks on ka sotsiaalne katarsis. Selle lähenemise kontseptuaalne kese on teadvustamine, „et inimene on rollimängija (*role player*) ja et

iga indiviidi iseloomustab teatud hulk rolle, mis juhivad tema käitumist”, ning et iga kultuur on iseloomustatav rollikogumikega, mis oma liikmeid rohkemal või vähemal määral mõjutavad (Samas, 18–19.)

Ent Vahingu *Spiel*, kuigi tõukunud terapeutilistelt alustelt, ei olnud tema puhul niivõrd maailmaparanduslik ega isetu, vaid toimis sarnaselt pihtimuslikule kirjandustööle eneseterapeutiliselt, tihti äärmuslikult egoistlikultki. „*Spiel* oli mäng *vis-à-vis*” – nähes, et mäng teiste inimestega käivitub, sai ta sellest rahulduse (Vahing 1993: 82). Tema põhimõtte oli inimene oma mänguga endast välja viia, nii et „ta unustab ära, mis ta minuga [Vahinguga – *D. T.*] räägib” (samas, 82). Oma võimega inimestega mängida, jäi Vahing vaatamata korduvatele pettumustele tema manipulatsioonide tõttu siiski enesekindlalt rahule: „Saavutasin selles päris häid tulemusi. Aga siis ütlesid Kangilaski ja Černov: Vahing špiilib teiega kurjalt, olge ettevaatlikud, et mäng on ju kuri, kui nii võtta.” (Samas, 82.) Vahing ei leidnud oma mängudes aga midagi pöördumatult kurja, teda huvitas ennekõike vastumängijate psühholoogiline reaktsioon:

Mäng oli minu. Ega ma neid nii kurjasti ka ei kasutanud. Mulle pakkus huvi, kuidas nad mänguga kaasa lähevad. Nad läksid nii kaasa, et unustasid ära, et nad mängivad. Aga minul oli kogu aeg kriitika olemas. Mulle pakkus lõbu inimesi segadusse viia. (Samas, 82.)

Selgelt võib sellises lõbus näha peidetud ekshibitsionistlikku huvi: Vahing ise oma elu ei peitnud, mistõttu puudus temal põhjus kuidagi n-ö psüühiliselt võidetud saada, küll aga provotseeris ta oma kaaskondlasi tavatult käituma ning nende varjatud isikuomadusi ja identiteediga seonduvat paljastama või murdma. Ühendatuna eksistentsiaalsete huvidega, mis toetuvad eeskätt Kierkegaardile, Sartre’ile ja Camus’le, nägi Vahing selliste situatsioonide esilekutsumise impulsina ka ühiskonnas valitsenud hüsteerilist õhkkonda:

See ei olnud mitte nõukogude korrast, aga sellist meeleheidet ja ängi oli tollases olemises ka õhus. Ja kui me saime kokku – Mati Unt, Jaak Kangilaski, Jaan Tooming, Madis Kõiv jt, siis me omakorda vastastikku indutseerisime neid meeleolusid. [---]

Meie kogukonnal oli mingi külgetõmbejõu ja vabameelsus, selline üksteisele äraütlemine, otsekohekus jne. Teeselda nendes mängudes ei saanud. (Maiste 2000.)

Vahing ei eitanud tõsiasja, et säärane sisemise põlemise tung oli destruktivne – „nii vaimses kui füüsilises mõttes elupõletamine”, mille lõpp oli paratamatu krahh, nii loomingulises kui ka isiksuse mõttes”. Lisaks personaalsetele vastuseisudele *Spiel*’ide suhtes, leidis Vahingu sõnul ka süüdistusi, justkui ei olnuks nendes aktsioonides piisavalt sotsiaalsust. Ühiskondliku asemel isiklikul tasandil tegelemises ei näinud ta aga asotsiaalsust, öeldes, et „indiviid on ühiskonna liige ja ega kõik pea poliitiline olema”. Mäng kui selline käis ikka ja alati üksnes tema enda pealt. (Samas.) Jaak Rähesoo on eessõnas „Thespisele” kirjeldanud kuuekümnendate erilist „Tartu-elevust”, mis omalaadse fenomenina sidus paljuski igapäevase elu kirjanduse ning teatriga ja mille tulemusel sündisidki legendaarsed teatriutoopiad, Salong ja „sümposiinod”, kõiki ühendavaks nimeks Vaino Vahing – „kui elu tungis kunsti, tungis kunst ka ellu, eeskätt tema teatraliseerumise, dramatiseerumise näol” (Rähesoo 1997: 15–21). Tagantjärele on Vahing meenutanud, et elunähtusi, ka kõige tavalisemaid seiku, dramatiseeriti pidevalt üle (Lõhmus 1997).

Pea kakskümmend viis aastat hiljem antud intervjuus nentis Vahing, et kunagisi mängu ei saa võrrelda praegustega, mis toimuvad ühiskonnas, sest tol ajal oli eesmärgiks „viia inimesed üksteisega vahetute kontaktide tasandile”. Kuigi Vahingu *Spiel*’id järgisid oma sisemist loogikat ning toimusid teatud tingimuste raames, siis tihtipeale kadus Vahingul kui n-ö mängujuhil olukorra üle kontroll, seda enam, et alati ei olnud *Spiel*’i osalised oma mängijastaatusest üldsegi teadlikud. Vahingu mäng läheneb niisiis mõistele, mida Richard Schechner on kirjeldanud sõnaga „pimemäng” (*dark play*). See sedastab, et „mõningad mängijad ei tea, et nad nad mängivad”, nagu jumalad või saatus seavad takistusi, et inimesed neisse takerduksid. Erinevalt võimude poolt kontrollitud ning avalikku korda järgivatest üritustest, nagu karnevalid, on pimemängud alati hävitava loomuga ning alati varjatud eesmärkidega. Pimemäng tasustab oma mängijaid pettuse, lammutamise ning ülemäärasuse vahenditega. (Schechner 2013: 119.) Vahing on sarnast stiihilist *Spiel*’i käiku tõdenud:

Mulle see nii ei tundunud, ja ega ma vist aru saanudki (päriselt), et tõelisuse asemel mängin. Võib-olla, et mõningates situatsioonides ma tõepoolest lavastasin mängu, alustasin kõike mänguliselt, mõnda koosviibimist näiteks, aga hiljem kaotasin enda üle kontrolli – mäng läks, muutus mu enda jaoks ja teiste jaoks tõsiseks, mäng muutus, läks üle eluks. (Linnumägi 1996.)

Vaino Vahingu näidendite ja juttude kogumiku „Mängud ja kõnelused” kaanel on kirjutanud doktor Hillar Imelik: „Vahingu Mäng, *Spiel*, on teatris kunst, psühhodraamas ravivahend, elus tüli ja pahandus” (Vahing 2002). Vahingut iseloomustas tõepoolest kinnismõteline tahe lõhkuda sotsiaalseid rolle, milleks *Spiel* andis suurepärase võimaluse. Isiklik läbiproovitus tähendas tema jaoks eneseületamist ning mängukogemuse kaudu võis leida uusi hoiakuid suhete sfääris, saamaks kirjanikuna ainek, vaatamata sellele, et just rollide purustamine ta kõige ja kõigiga vastuollu viis (Vahing 1998). Vahing on nimetanud selle tunni *idée fixe*’iks ning öelnud, et hoolimata eetikanormide rikkumisest, mida seesugune käitumine sageli endaga kaasa tõi, ei saanud ta sellest hoolida, püüdes lõhkuda nii arsti-, dotsendi-, näitleja-, kirjaniku- kui ka naisemeherolli (Samas).

Selle praktika sidus Vahing psühhodraamaga, mis põhinebki mängusituatsioonil, kus inimene „pannakse mingisugusesse sotsiaalsesse rolli”, mis tuleb tal „ära mängida” (Vadi 2010: 78). Selles mängus elati läbi mingi raske situatsioon, psühhotrauma ning selle protsessi käigus vabaneti sellest: „see situatsioon peab isikule, kes viiakse mängusituatsiooni, pakkuma mingit vaimset rahuldust või lahendust” (Samas, 78). Mäng võis alata hüpoteetilisest olukorrast või provokatsioonist, kus näiteks kauplusesse sisenenud noormees hakkab müüjannaga naljatama, öeldes enda olevat kuradi ning minnes rolli nii sisse, et usub viimaks isegi endal midagi kuratlikku olevat või on viimaks enda kuradi identiteedis sisemiselt veendunud (Sang 1997: 302). Ent pahatihti toimusid mängud hoopis intiimsemate motiivide pealt, nagu on Vahing üht mängu kirjeldanud:

Mõne situatsiooni puhul oli nii, et ma hakkasin rääkima näiteks mehele, et naine petab sind. Tema jäi uskuma. Ja siis hakkas vastu mängima. Ja siis mina süvendasin veel

seda. See on muidugi jöhker näide. Aga oli lihtsamaid mängusituatsioone, kus sai provotseeritud. Ja mitte ainult mina ei provotseerinud, vaid teised ka. Unt provotseeris mind mängima tihtipäale, kadunukene, oma *Angst*'ide, oma hirmudega ja oma unenägudega ja unelmatega ja kõik. Ja Hermaküla, Toomingas. See punt oli niisugune, vastastikku see käis. Ega ei saa nii, et ainult mina üksi nüüd juhin ja teen mängu. Ei, mänguga lähevad kõik kaasa, enamus peab kaasa minema. Siis on see mäng, tõeline lavaline mäng. (Vadi 2010: 77.)

Vahingu jaoks on mäng olnud alati oluline filosoofiline, niisamuti kui eluline kontsept, „[m]äng on k õ i g e a l u s, tal on oma kord, pinge, liikumine, lõbu ja vaimustus. Elu ja mäng on esialgu olnud identsed.” (Vahing 2006: 233.)

Siinkohal uurin Vahingu elu-mängu ja loomingu ristumisasid, *Spiel*'i ning psühhoanalüütilisi mõjutusi draamateostes. Järgnevalt analüüsitavates näidendites saab *mängust* Vahingule ennekõike nii vormi- kui sisuvõtte, mis lubab tal oma *isesuse* ja initsieeritud *Spiel*'ide pinnalt konstrueerida rolle kui oma erinevaid dramaturgilisi identiteete. Kasutan Jay empiirilise diskussiooni eeskujul psühhoanalüütikute, nagu Lacani, Freudi, Jungi, aga ka Nietzsche ideid, vaadeldes nendele tuginedes vastavalt Vahingu psühholoogilisi ja filosoofilisi implikatsioone ning enese-kirjutust kui terapeutilist praktikat.

### **3. FIKTSIONALISEERIDES ISEEND. VAHINGU AUTOPSÜHHOGRAAFILINE DRAAMALOOMING**

Tuginedes kahele eelnevale peatükile, keskendun järgnevas analüüsis Vaino Vahingu neljale näidendile, mida käsitlen autobiograafiliste draamanarratiividena. Valiku on tinginud nende näidendite selgemini väljajoonistuv kirjaniku *isesus* ning autobiograafilisus. Ennekõike selles peatükis, ent laiemalt kogu uurimistöös, olen suuresti ajendunud Vaino Vahingu näidenite ja juttude kogumiku „Mängud ja kõnelused” kaanel doktor Hillar Imeliku kirjutatu: „Vahing ei ole kunagi kirjutanud kellestki teisest kui iseendast, olgu siis tegelaseks Poeg, Faehlmann, Oks või Psühhiaater” (Vahing 2002). Just seda eeldust silmas pidades vaatlen järgnevalt Vahingu loomingu avades neid erinevatest interdistsiplinaarsetest aspektidest. Iga näidendi puhul olen lähtunud selles selgemini väljajoonistuvatest teoreetilistest alustest, kuigi üldises plaanis osutan kõigi nende tekstide Vahingu enese-käsitluslikele motiividele kui tema esteetilis-kirjanduslikult võttele ning psühholoogilist sätumust ja *isesust* iseloomustavatele põhimõtetele.

#### **3.1 „Potteri lõpp” kui esteetilisest patoloogiat käsitlev autopsühhograafia**

Vahingu esiknäidendi „Potteri lõpp” on ainsana lavale toonud 2002. aastal Mati Unt kui Vahingu sõber ning teatriteekaaslane. Näidenditekst, mis valmis väidetavalt kahe nädalaga, on kantud atmosfäärist, mida Unt ise on nimetanud „elegantselt patoloogiliseks” (Jaaks 2002). Selle „traagilise ja psühholoogilise” teksti autobiograafilisi aluseid pole Vahing eitanud, vaid on isegi kinnitanud, et loo peategelane – advokaat (Mees) – on tema ise ning advokaadi naine (Naine) tema tollane abikaasa [Maimu Berg – *D. T.*] (samas). On ilmne, et selle avalduse tõttu ei ole draamatekstist täpsemate isikuliste implikatsioonide otsimine tarvilik, samas kui Vahing lisaks eluloolisusele ei eitanud ka teose sisulist komplitseeritust ning raskestitõlgendatavust: „Unt vaatab lava: siin ruumis kajab... kui professionaalsed

näitlejad mängivad, siis on „Potter” arusaadav... Vahing ärritub silmnähtavalt: „„Potter” ja arusaadav! ole nüüd... ei saa olla...!”” (Samas.)

Vahingu kirjanduslik ambitsioon selle näidendi loomisel ei ole niisiis seotud autentsuse ega ka idealiseerimisega, sest peategelane Mees, kelle prototüüp on küll varjamatult Vahing ise, on taotluslikult selgitamatute ning kohati mittekoherentsete enesekuvandi ja käitumismotiividega protagonist. Paljuski ilmneb dialoogist Naisega või teiste tegelastega (ajakirjanikust sõber Loots ning endisest armukesest näitlejanna Julia) ka Mehe n-ö patoloogiline enesepaljastus ja teatav kompleksne vaimne ekshibitsionism, mida ta võrdsustab justkui mingi intensiivse sisemise põlemise ja pühendumisega. Vahing autorina ei eita seda, vaid lubab Naise tegelaskujul seda enda kirjanduslikule minale ehk Mehele öelda, rõhutades tegelikult sel moel oma *ise*-keskset isikumüüti samas reprodutseerides seda:

NAINE: Sul on mingi eriline kihu ennast kõigile paljastada.

MEES: Ongi... See on kuratlikult värskendav toiming. Oled Sa midagi sellist tundnud?

NAINE: Kirge? ... Ei ole. (Vahing 2002: 16.)

Näidend algabki sellest, kuidas Naine ja Mees ühiselt Mehe eelmistelt naistelt saadud kirju sorteerivad ning arutavad, kellele oma ühistest tuttavatest ja milliseid kirju lugeda võiks anda. Et näidendi lõpus elliptiliselt kirjade temaatikani tagasi jõutakse, kus Naine tsiteerib omaette üht esimeses pildis kõne all olnud anonüümse kirja sisu, vihjates järelilikult selle kuulumisele talle endale, on taoline vahendatud korrespondentsi motiiv teoses läbiv. Kiri kui selline on Vahingule oluline meedium ning vorm ka teistes teostes, näiteks kogumikus „Machiavelli kirjad tütrele” (1990). Kirjadest saab tema mure sümbol, nende kaudu kõneleb tema metakirjanduslik *ise*. Õigustus või selgitus sellele kontseptsioonile kõlab tekstis jällegi Naise kõne kaudu, kui ta ütleb, et „tal [Mehel – D. T.] on mingi väga suur mure, kirjad olid lihtsalt kattedeks” (samas, 32). Kirjad annavad autorile võimaluse end müstifitseerida ning nende sisu avaldamine tekstis annab peategelasele justkui mõneti vuajeristliku laetuse.

Niisiis on „Potteri lõpp” omamoodi Vahingu autopsühhograafiline kunstivorm, mille eesmärk pole esitada ilustatud või tõetruid fakte elust, vaid kirjutada „ennast lahti” moel, mis autorile endale tundub teda kõige enam iseloomustavat ning alateadlikult painavat. Tekst hakkab toimima kui dialoogilise ja dramaturgiliselt situatiivse pihtimusena, oma *ise* ning selle suhteliinide narratiivse kehastamisega. Seesugune autopsühhograafia lasub mõneti ka psühhoanalüütilisel protsessil, mis haakub otseselt kompositsiooni protsessiga ja on tingitud retrospektsiooni ja introspektsiooni vahelisest ilmselgest seosest (Jay 1984: 24). Teksti selline kahetine mõttesuund tuleneb ühest küljest peategelase isikuloolise, tolles eluetapis aset leidnud hetkesituatsiooni ning käitumise kujutamisest, teisalt aga tegelase kui enda *ise* psühholoogilisest analüüsist ning enesesse vaatava narratiivi koostamisest. Nagu on viidanud Jay, on selline tagasi- ja enesessevaatav protsess ühenduskohaks narrativiseerimisele autobiograafilises tekstis ning psühhoanalüüsis üldiselt. Loominguliselt oma minevikusündmuste n-ö ümberjutustamine annab märku kestvast terapeutilisest protsessist, „rääkimisravigast”. (Jay 1984: 25.) Loodud narratiiv on „Potteri lõpu” puhul läbivalt sümbolistlik ja krüptiline. Lugejale jääb mulje, nagu tema eest on varjatud olulised tähendusosad. Näiteks ei ilmu näidendi peategelane Potter kunagi lavale, temast küll räägitakse, kuid vihjamisi, nii et lugejal ei teki selget ülevaadet tegelastevahelistest suhetest ega nende käitumist tingivatest sisemistest motiividest, mis nendest suhetest lähtuvad. Ometigi on ilmne, et Potter on näidendi peategelaste elus tähtis võtmefiguur, tema tegelaskujust tõukuvad teised näidenditekstis kujutatud rollid, ennekõike Mees ise. Selgub, et Mees peab Potterit kohtus kaitsma, kuid tegemist on juhtumiga, mis on Mehele vastumeelne. Mis on aga selle põhjused, ei ilmne. Vahing seob Potteri aga mängu mõistega ja annab Mehele sõna kirjeldamiseks tema isiklikku ja sümbolistlikku, ent varjatud tähtsust:

MEES: (...) (*Joovad, siis mees Lootsile.*) Potteril võib ju raske olla.. raske, aga hea ka. Millest me küll ilma oleme jäänud... me mängime (*vaikselt*) ega selles midagi halba pole, kahju ainult, et me m a h a m ä n g i m e .

LOOTS: Mida?

MEES: Ükskõik mida. Kui oled kord juba kaotanud (*vaatab naise otse*), siis sa ei tee enam vahet (*Lootsile*) ega targutle, mida nimelt...

JULIA: Sellest sa juba rääkisid.

MEES: Räägin sellest veel palju. Kurat, kui kaugel sa, Potter, siiski minust ees oled, sinu jaoks polnud siin ilmas enam inimest, ei naist ega meest, mul on aga neid varblasepojaga kokku neli. (*Naine võpatab.*) (Vahing 2002: 33–34)

Viide sellele, et Potter on osa nn *Spiel*'ist ning ei ole ühekordse mainimise objekt, vaid Mehe elus korduvalt esile tõusev figuur, kinnitab ühest küljest nii Potteri kui tegelase olulisust selles näidenditekstis ja Vahingu kui Mehe aimatava prototüübi enda salapära. Lugejaile jääb mõistetamatuks, millest tingituna Mees ennast-kaitsva ja tõrjuva seisukoha on võtnud ning kes Potter tegelikult on? On ilmne, et lisaks ametialasele vastuseisule, tunneb Mees Potteri suhtes ka armukadedust, tehes Naisele pilkavaid etteheiteid Potteriga suudlemise pärast. Nii ilmneb Mehe alateadlik hirm, et Naine temast emotsionaalselt ja füüsiliselt kaugeneb ning petab Meest pigem rikka Potteriga, kes pole muud kui „puhas raha” (samas, 38). Selline sündmuste käik tähendaks Mehe jaoks ennekõike üksi, Naiseta jäämist, mis on tema jaoks suurim kartus.

See arutelu toetub eelnevalt käsitletud järeldustele, milleni on jõudnud nii Harré Ise 2 kontseptsioonis kui Brockmeier oma „narratiivse müüdistiku” mõistega. Justnimelt seesama mütoloogilisus ja oma isikulooline „müüdistamine” iseloomustab Vahingu diskursiivset eneserepresentatsiooni ja autopsühhograafiat, mille ta suuresti ehitab üles oma psühholoogilistele ja ehk isegi, Undi sõnutsi, patoloogilistele erisustele. Just autori – ning kõnealusel juhul seega paratamatult ka subjekti – oleviku perspektiiv on see, mis sisaldab võtit „sümptomiteni”, mis võivad autoriseerida ja teostada ravi (Jay 1984: 26).

Näidendis ilmnev tegevuste jada – nii biograafilises kui kronoloogilises plaanis ei pretendeeri kuidagi ajaloolisele tõepärasusele, vaid on tugevasti moonutatud. Näeme selgelt ilmnevat McAdamsi käsitletud „moonutusefekti”,

kus kajastatavate mälestuste aluseks on teatud valik minevikusündmustest, mida autor peab oluliseks, paremini teda ennast defineerivaks. Nagu McAdams on märkinud, valime just need sündmused, mis võimaldavad meie elul näida tervikliku ja eesmärgipärasena, ning „me laeme nad [elud – *D. T.*] sümbolismi, saadud õppetundide, haakuvate teemade ja teiste isiklike tähendustega, mis omavad mõtet olevikus vaatlemaks minevikku ja rutates ette tulevikust.” (McAdams 2003:196.)

Nii võib eelneva põhjal mõtestada Vahingu „Potteri lõpu” tekstis tema *iset* läbi advokaadi/Mehe kui tugevalt Naise tegelaskujust sõltuvat figuuri, kes kehtestab enda mina just Naise kaudu ning läbi suhte temaga. Mees on näidendis ennastkaitsval positsioonil, ta avab ennast dialoogis ennekõike Naisega, mitte teiste tegelastega, kes on valdavalt vaid saatvateks ning kommenteerivateks häälteks. Mehe ebakindlus ning kompleksne distants avaldub tema kiivas armukadeduses, segatuna hirmuga jätkusuutmatuse, impotentsi ees:

MEES: Isegi sul, Julia, on poeg, mis sest et näitlejaga, aga minul, a d v o k a a d i l, ei ole lapsi. (*Paus.*) Ei ole, ega saa ka olema. (---)

MEES: Nii et kõigil on lapsed, ainult minul mitte...” (Vahing 2002: 43.)

Naine, niisiis on Vahingu autopsühhograafia üks impulsse, identiteedi lähtealuseid, sest formaalselt ebaisikuline tegelaskuju esineb samanimeliselt ka mitmes teises Vahingu tekstis. Nii mitmelgi pool on ta seostanud Naise varblase metafooriga, mida ta on nimetanud petetud naise sümboliks (Vahing 2006: 97). „Potteri lõpu” üks esialgne pealkirjavariant oli samuti „Varblane”, sest teksti üks läbivatest motiividest on Naise leitud ning ühes Mehega elus hoida püütud varblasepoeg, kes sündmuste käigus tähenduslikult kaob, ent kes lõpu eel siiski üles leitakse (Jaaks 2002). Selle sümboli kontseptuaalne terviklikkus jääb siinkohal küsitavaks, kuid selge on see, et „Potteri lõpu” kui debüütnäidendiga on Vahing püüdnud katta oma *ise* täielikku spektrit, põimides teemasid, mille kaudu ta enda olemust mõtestab ja oma eksistentsi ja

eneserepresentatsiooni omamoodi esteetilises vormis ilmestab. Nii teadvustabki ta oma loomingut kui kirjanduslikku kompositsiooni, näitemängu ning reflekteerib loodut metadramaatiliselt:

MEES: Kuidas Sa ei suuda? Alles sa suutsid, mõne tunni eest... näidendi algul suutsid sa mind, Juliat, Lootsi, varblast isegi – kõiki suutsid petta.

NAINE: Näidendi algul oli kõik teisiti, sina polnud ka see, kes sa praegu oled, sa olid infantiilsem.

MEES: Lori! Loots, olin ma lapsikum kui praegu?

LOOTS: Vist mitte... Sa olid küll salapärasem.

JULIA: Isegi minu jaoks huvitav.

NAINE: Sa olid ilus, kui kirju sorteerisid.

JULIA: Selg saali poole.

LOOTS: Maailma poole... (Vahing 2002: 45.)

Sel moel kinnistab Vahing oma enesemüütilist kuvandit niisamuti kui tunnistab oma tajutavat arengut näidendi kirjutamise (kui intro- ja retrospektsiooni) protsessi käigus. Oluline on näidendi tegevustiku ja tegelaste kujutamine äärmiselt assotsiatiivsetena. See annab tunnistust, et Vahing on koondanud esiknäidendisse essentsiaalsemad tundmused, situatsioonid ja inimesed, kes pärinevad „autobiograafilisest teadvusest”, kasutades Freemani mõistet (Freeman 2001: 286–287). Nende taas-seadmine ümbermõtestatud narratiivskeemi ja sealjuures enese sisse- ja nn „lähikirjutamine” loovad teadvuses kogetust tervikpildi, aidates sealjuures paremini mõista nii olukorda kui ennekõike iseend ja oma identiteeti.

### **3.2 „Suvekool” – võõras ise ja personaalne individuatsioon kujutatuna draamas**

Enam kui „Potteri lõpp”, on näidend „Suvekool” tugevate autobiograafiliste sugemetega, kui mitte öelda – varjamatult eluloolis-realistlik. Tegevuspaik, nagu ka tegelased, põhinevad reaalsel elul – vanematekoju sõitnud poeg naisega on

faktikeelde tõlgituna Aravule külla sõitnud Vahing abikaasa Maimuga. Tõsielulisusele viitab ka näidendis esinev tiigikaevamise motiiv, mis tõepoolest tegelikus elus seal ka aset leidis. Väidetavalt ongi „Suvekool” kantud samast ideoloogiast kaevata maale tiik, mille innus Vahing ka oma lähiringkonna vanematekoju talgutele tulema veenis (Hanson 2013).

Peale ruumilis-ajalise biograafilise paikapidavuse, kujutab näidend ka Vahingu kui – taas – peategelase, Poja/Mehe perekonnasuhteid vanematega ning enesekehtestamist või isegi -õigustamist komplitseeritud suhteliinides nendega. Et algselt Naisega maale ema-isa ja vaimselt hälbelise tädi Elviira juurde tulnud Mees hiljem tekstis Poja nime kandma hakkab, viitab sellele, et võrreldes teiste näidenditega, milles Vahingu protagonist end pigem naisefiguuriga kõrvutab ja kelle kaudu end defineerib, on „Suvekooli” peategelase roll määratletud ennekõike suhtes vanematega. Niisiis saab pojaks olemine „Suvekooli” *ise* ühe identiteedi lähtepunktiks.

Vaadeldes siinkohal Poja rolli kui üht võimalikku identiteeti, loob selgitavat tausta McAdamsi teooria „imagode” loomisest, milles on öeldud, et identiteet ei ole loodud täiesti tühja koha pealt, vaid hakkab moodustuma juba lapsepõlves (McAdams 2003: 193). Varasemad mustrid ja kogemused, mida inimesed n-ö väikesest peale koguma hakkavad, annavad täiskasvanute elulugudes tihti üldist narratiivset tooni. Läbi elu inimesed jätkavad oma elulugudega töötamist, pidevalt ringi modelleerides oma *imago*id (samas, 193). Kui tugineda McAdamsile, siis võib „Suvekooli” peategelase juures tabada kaht peamist *imago*t ehk teisisõnu, tahku *isest*: Poeg ja Mees, nagu kujutatud tegelaste nimed ka viitavad. Sealjuures on selgelt tähtsam esimene, mistõttu on „Suvekool” enam vanemate ja poja suhteid kujutav teos.

McAdams on möönnud ka, et eluloos on viimaks hulk mina-tegelasi, kes võtavad narratiivis erinevaid positsioone ja esindavad protagonististi erinevaid tahke. Eritahulisus iseloomustab „Suvekooli” peategelast paljuski. Mitte niivõrd sotsiaalsete rollide mõistes, kuivõrd psühholoogiliste-emotsionaalsete osas. Poeg on näidendis kujutatud võrdlemisi labiilse ning psühhoatilise. Nagu teisteski näidendites, on Vahingul ka selles draamas parateksti osakaal väike ning selgitusi ja nn juhiseid

tegelaste käitumiseks ei ole, peamiseks tegelaskuju analüüsi ja mõtestamise allikaks saab dialoog. Poja dialoog Naise või oma vanematega mõjub valdavalt veidi kunstlikult, otsekui eneseõigustusliku või reflekteeriva monoloogina, mida katkestavad suunavad (vastu-)repliigid. Sisuliselt kajab näidendist peamiselt kriitika ning etteheited just vanemate pihta, kellele Vahing omistab tagasivaateliselt enda poja-*imago* kaudu otsekui teda piiravat ja tema eneseteostust pärssivat kultuuritust, lihtsust ja kunstikaugust. Tiigist sealjuures saab kultuuri ja teatud kõrgemate ideaalide ja sihtide sümbol:

ÄI: Miks sa oma vanematega läbi ei saa, mida sa neile ette heidad?

POEG: (*justkui oleks nii otsekohest küsimust oodanud*) Kõike.

[---]

POEG: Ja siiski pole mu vanematel, naabritest rääkimata, ilutunnet. See, et aiaposte kolme erineva värviga värvitakse, solgutatakse, ei tähenda veel, et neil kõik korras oleks. Vaata veidi kaugemale, üle tee, seal on juba võsa, võiks aga park olla... mitu tiiki võiks nii suure küla peale olla. Nemad aga räägivad mulle, et kaeva, jah, upub veel mõni ära, siis sinu süü. Nagunii upub mõni ja nagunii süüdistatakse siis mind, nii see juba kord on. (Vahing 2002: 113.)

Vahing loob ilmse rahulolematuse – ning ehk ka varjatud vaenulikkuse – ja vastumeelsusega oma vanemate käitumise ja elu suhtes ilmekalt antagonistliku seisuga ehk vastandades endale ema-isa ja osaliselt ka Naise, kes antud teoses rohkem n-ö identiteedi-truuduse mõttes kõrvalist rolli mängib. Bruneri teooria kohaselt (Bruner 2001) seab ta Ema, Isa ja Naise nn „välis-gruppi” (*out-group*), mis nagu mainitud on oluline, defineerimaks tema enda isikut, kes kuulub „sise-gruppi” (*in-group*). Sealjuures on tähelepanuväärne, et hullu Elviira suhtes, keda autor nimetab remargis ilusaks, ilmutab Vahing sümpaatiat niisamuti kui empaatiat, mistõttu kategoriseerub viimane samuti „sise-gruppi”. Poeg süüdistab tekstis vanemaid metafoorselt Elviira mõrvas, mille tingib tema halvustav, ülekohtune kohtlemine. Ka näidendi puänt, mis tähistab Poja enesetappu, viitab justkui vanemate süüle, ebaausale ja kitsarinnalisele, peaaegu passiiv-agressiivsele käitumisele.

„Suvekool” draamanarratiivina on niisiis Vahingu enesekehtestuslik manifestatsioon, kus ta võtab ühtlasi nii tõrjuva kui ennastkaitsva, kultuuri ja kõrgemaid vaateid hindava ideoloogi rolli. Näidend saab talle jällegi psühhograafiliseks võimaluseks isiklikel teemadel pihtida ja näilise – kirjandusliku – distantliga end autorina ja reaalse inimesena justkui otsesest süüdistusest ja seega ka vastutusest vabastada. Suhetes vanematega tunneb ta end mittemõistetuna, kaugena, omaksvõetamatuna, kujutades tuntava kibedusega isa seda endale ütlemas:

ISA: Mis sa räägid asjadest, mis pole sinu.. Kirjuta või luuleta, mängi oma teatreid... kuid mitte siin. Siin oled sa üleliigne, võõras, või pole sa veel märganud, kuidas sinusse suhtutakse? [---]

ISA: Su mure on eputamine... Sina ei suuda siin külas, majas midagi muuta. Mida harvemini sa siia tuled, siia kanti üldse, seda kasulikum sa oled nii endale kui teistele... (Vahing 2002: 100.)

Näidendis tunnistab autor, et Poeg ei pea end prohvetiks, vaid kannatab alaväärsuskompleksi all (samas, 112). Ta ei ole meelegeitel, erinevalt vanematest, vaid ütleb, et on „pigem tavaline alkohoolik, hüsteerik, debiil, infantiil” (samas, 103). „Suvekoolis” ilmnev *ise* on selgesti end kohatu ja tõrjutuna tundev, sügavate psühho-sotsiaalsete komplekside all kannatav taunitavate identiteetide kogum, mis ilmselgelt rõhutab ning võimendab tegelase labiilsust ja mõneti skisoidset-paranoilist käitumist.

Vahing kui sügavalt Carl Gustav Jungi teooriad ja teoseid lugenud ning austanud kirjanik (vt Vahing 2005) kujutab „Suvekoolis” Poja tegelaskuju näol teatavat individuatsiooniakti, mis ometi ebaõnnestub. Individuatsiooni eesmärk on psühholoogilise arengu protsessis saavutada staadium, kus „inimene saad tervikuks, unikaalseks olendiks, kes ta tegelikult on” (Jung 1966: 174). Seda tehes ei muutu ta aga isekaks, vaid rahuldab oma eripärasusi. Selgelt joonistub „Suvekooli” puhul välja Poja taotlus jõuda enda omakspeetud *iseni* ning leida sellele ka tunnustust, n-ö kinnitust oma subjektsusele, heaskiitu oma kultuurilistele ja aatelistele pingutustele. Tekstist ilmneb kindel

psühholoogiline ärevus *isesuse* sobimatuse ja Vahingu jaoks oluliste figuuridega suhtesüsteemides omamoodi pidetuse ning haakumatuse tõttu.

Seesugune provokatiivne dispositsioon on Vahingul nii kirjanduslik võtte, mille abil ta dialoogi üles ehitab, kui ka eneserealisatsioonivahend. Tema ning ühtlasi ka Poja jaoks on individuatsioon taas paljuski seotud mänguga, mis saadab vaikumisi, nagu isiklikus elus, nii ka draamanarratiivis, tema protagonistist *alter ego*. Nii laseb autor Naisel keelata Isal Poega aita luku taha panemast ning – jällegi – Naise hääle kaudu enda käitumist selgitada:

NAINE: Ära pane, i s a ! Ta elab seda raskelt üle, ta pole tegelikult selline. Kas te siis aru ei saa, et see on tal mäng, liialdus... lihtsalt *Spiel*, saate aru?... *S p i e l , i g r a , p l a y*, mäng... Noh, halvemal juhul provotseeris ta teilt dialoogi...algupärast kahekõnet välja. (*Naine jääb vait kuna taipab, et isegi ei usu, mida räägib.*) (Vahing 2002: 86.)

Märkimisväärne on selles repliigis Vahingu rõhutus „i s a”, justkui Vahing ise ning Poeg räägiksid korraks läbi Naise suu, mis tõestab taaskord Naise rolli olulisust Vahingu loomingus ja individuatsioonis.

See taotlus läbi suruda oma ideoloogia, põhimõtted ja nägemused – kaevata tiiki, viia läbi tuletõrjeõppused, muuta vanemate suhtumises ja hoiakus midagi – ei leia aga positiivset vastukaja ega poolehoidu ning Poeg otsustab pigem enesetapu kasuks. Enesetappu võib näha kui võõrandumist, üht isekaimat tegu, mistõttu on need katsed läbi kukkunud ja ühes sellega ebaõnnestunud ka Poja/Vahingu individuatsiooniakt. Draamanarratiiv, mille konstrueerimiseks on autoril endal potentsiaal ja õigus, võib ometi seda funktsiooni täita ning toimida kui kirjanduslik meta-psühholoogiline individuatsioon.

### 3.3 „Testament”: fiktsionaalne enese-representatsioon kui introspektiivne isikuteraapia

„Testamendi” näol on tegemist Vahingu ühe enim lavastatud näidendiga, mis on samas ka teistest eksplitsiitselt subjektiivsem. Õigupoolest on Vahingu biograafiline enesekuvand esindatud küll enamikus tema töödes, nagu eelnevalt ka arutletud, nii draamatekstides kui lühijuttudes, mis on ilmselt ka põhjuseks, et tugevasti isiklik sisu on saanud näidenditele takistuseks leidmaks teed lavale.

Vahing on ehedaks ning vahetuks näiteks Nietzsche ajalookirjutaja kontseptsioonist – mida nüüd julgelt autobiograafide ehk enese-elulookirjutajale võime laiendada – sõna otseses mõttes näitekirjanikuna, kes konstrueerib oma tegelase enda biograafilise *ise* põhjal, andes talle nime Doktor. Niisiis saab ilmseks, et määrates talle enda tegeliku ameti, on ühendusjoone tõmbamine näidendi protagonistiga ja autori vahel vältimatu. Andes oma tegelasele fiktsionaalse subjekti staatuse kirjanduslikus enese-representatsioonis, saab see „lahkumispunktiks loomaks narratiivi, mis tegelikult sõltub sellest fiktsionaalsusest ning seda ka ekspluateerib” (Jay 1984: 116). Tema huvid sellise võtte kasutamisel seisnevad, sarnaselt sellele, kuidas Jay kirjeldab James Joyce’i „Kunstniku portreed noore mehena”, „kujutluslikult mineviku taasvormimises, et sellest edasi liikuda” (samas, 116). *Ise*, mis on „Testamendis” esitatud, on Vahingu mineviku *ise* retrospektiivne konstruktsioon, asetatud kvaasi-biograafilisse konteksti ning vaadeldud ilmselgelt epistemoloogiliselt distantsilt. Subjekti nn konstrueeritus ning fiktsionaalsus ei ole Vahingu jaoks problemaatilised, sest, nagu taas on väitnud Jay Joyce’i puhul, „välditakse probleemi ennast tema narratiivse strateegiaga” – esitada oma subjekt kui *a priori* maskeeritud Teine”, sest iga tekstuaalne *mina* on osaliselt fiktsionaalne Teine (samas, 116). Erinevus siin on eneserefleksiivses strateegias, mille juured on „muutuvates ideedes ajaloolise diskursuse kui sellise suhtelisest faktuaalsest või fiktsionaalsest staatusest” (samas, 116). See eristus on juhitud arusaamast „kõigest isiklikust võõrandumisest”, mida Nietzsche nimetab „esteetiliseks fenomeniks” (Nietzsche 2005: 37) ning mis joonib alla ka Vahingu subjekti filosoofilise aspekti. Vahingu eesmärk selle näidendi loomisel seega ei ole taaskord mitte kujutada

ajaloolist, st eluloolist, tõde problemaatilistest pöördepunktidest oma elus, vaid võtta personaalsed motiivid kunstilise, pool-fiktsionaalse narratiivi loomise aluseks. Sel moel ongi võõrandubki autor oma subjektist ehk kõigest isiklikust ning vaatlleb oma tegelase elukäiku kui nn „maskeeritud Teist”, kui objekti.

Kuigi, nagu selgub näidendist, napib Vahingu tekstis teleoloogilist perspektiivi, sellist nagu on käsitlenud Brockmeier, sest näidendil ei ole kindlat ajalist algust ega lõppu, mis tähistaksid „isikliku kasvu” ajaliselt erinevaid punkte ning aspekte. Lugu algab köögis peaaegu juhuslikul ajahetkel keset vestlust ning lõpeb samas kohas. Aeg nende hetkede vahel näib olevat mittelineaarne, sest aja kulg näidendis on mittekohherentne: see, mis on kehtestatud remarkides vaatuste vahel, ei haaku ajavahemikuga, mida mainitakse tegelaste kõnes. „Autobiograafiline aeg”, nagu Brockmeier seda nimetab, liigub tegelaste teadvuses kiiremini kui on mainitud paratekstis. Tuginedes Brockmeierile: „inimidentiteedi konstruktsioon on olemuslikult vaadeldav kui eripärase ajaviisi konstruktsioon” (Brockmeier 2001: 248). Seega saab moonutatud ajataju „Testamendis” kindlaks autori *ise* representatsiooni karakteristikuks, mille puhul saab selline aja dramaturgilise ülesehituse psühholoogiline järelm olulisemaks kui kronoloogiline täpsus. Nõnda väljendab „Testament” õigupoolest „kunstniku vaikset pilku, mida valgustab sisemine leek” (Nietzsche: 2005: 39).

Keskendudes sellele aspektile näidendis, nõuab *ise* metafüüsika sellistele, Bruneri väljendi kohaselt „maailmaloomise” valikuprintsiipidele teatava põhjenduse leidmist. Teisisõnu, mida eripärast võime avastada Vahingu esitatavast kuvandist, mõttetööst, mis on määratud vahendama lugejaile tähenduslikke sündmusi mõtestatud moel? Valides protagonistist nn sisemise maailma esiletõstmise ning performatiivse tegevuse kõrvale jätmise – tegelased tekstis üksnes arutlevad oma käitumise üle –, püüab Vahing aru saada iseenese subjektsusest ja identiteedist Doktorist vastandamise kaudu teistele tegelaskujudele – Mehele ja Naisele. Nagu on märkinud Bruner – „välisgrupi” (*out-group*) degradeerimine omab olulist rolli määramaks autori enda omadusi (Bruner 2001: 35). Võttes psühhiaatri seisukoha, küsitleb Doktor tekstis kordamööda Meest ja Naist (abielupaari), uurides neilt nende isikliku elu kohta ja süüdistades viimaks Naist promiskuiteedis, sest too on olnud

regulaarselt seksuaalses vahekorras Doktori endaga. Selgelt on Vahingu eksabikaasa Naise tegelaskuju prototüüp, sest mitmed faktid tema enda isiklikust biograafiast on näidenditektis viidatud, kaasa arvatud Doktori ja Naise ühine tütar. Ta selgitab end, justkui otse lugejate poole pöördudes ning esitades monoloogi Naisest kolmandas isikus:

DOKTOR: Ma kutsusin sind selleks, et sa aitaksid mul meie tütrele kirja kirjutada.

NAINE: Tütrele? Kirja kirjutada? Ja mina rumal arvasin, et setupoiss tahtis lihtsalt minuga magada. (*Jälle ära tagatuppa.*)

DOKTOR: Seda ma teadsin. Et ta niimoodi ütleb. See on tema ainus kaitse minu kirjade vastu. M i n u vastu. Nende kirjade kirjutamist alustasin ma seitse aastat tagasi, vahetult pärast seda, kui mu naine mulle lõplikult hundipassi oli andnud. Meie tütar polnud tollal veel aastanegi. Ta ei osanud ei lugeda, kirjutada, joonistada, laulda ega isegi mitte rääkida. Välja arvatud üks sõna – isa. (Vahing 2002: 274.)

Ta tunnistab teatava meeleheite problemaatilisi algeid moonutatud peresuhete hingeliselt valusas keerises ja võtab seega pigem emotsionaalselt kauge dialektilise suhte enda subjektiga. Samas vastandades end ka nii Naise kui Mehe tegelaskujudele, kes on kolmandad osapooled selles afääris, niisamuti kui Doktori naise tegelasele, kes samuti kannab nime Naine ning ilmub alles teises vaatuses.

Niisiis sõltub ka „Testamendi” protagonisti püüdluste ning identiteedi psühholoogiline aspekt suhtest oma partneri, elukaaslase representatsiooniga. Tõepoolest, ütleb Vahing, et arstina peab ta oma patsientidele „täiel määral kaasa tundma, ja mitte ainult eemalt kaasa tundma, vaid endas ka läbi elama” (Vahing 2002: 242). Tema jaoks saab oluliseks korrata ennetavalt tegelikke sündmusi ja vestlusi, et lahti harutada „mingi sõlm” (samas, 264). Seesugune „sõlmede” lahtiharutamine saab niisiis kindlaks terapeutiliseks meetodiks sidumaks „narratiivset ülestunnistust ja diskursiivset eneseanalüüsi” (Jay 1984: 24). Olles üheaegselt retrospektiivne, on subjekt samas ka introspektiivne: „Minu elu sisuks, keskpunktiks on saanud intiimelu, ma imestan, kuidas ma veel üldse tööl suudan käia...” (Vahing 2002: 265). Sellest järeldub, et

„Testamendis”, nagu ka paljuski Vahingu ülejäänud loomingus kujutatud *ise* peamised probleemid on seotud alateadliku ärevuse ja ihadega ning identiteedikriisiga, mille on põhjustanud düsfunktsionaalsed suhted partneri(te)ga, nagu ka seksuaalne ebakindlus. Need korduvalt käsitletud teemad viitavad sellele, et Vahingu jaoks on oma sättumuste ning meeleseisundite [Harré järgi Ise 2] narrativiseerimine dialoogilises vormis [Ise 3], tung leida tähendust, minevikusündmuste kordamise terapeutiline praktika.

Just psühhoanalüütilisele vaatepunktile on omane idee ravist, mis sõltub subjekti võimest moodustada narratiivi, „tähenduse diskursiivset formatsiooni mineviku sündmustest”, mille olulisus ilmneb ennekõike analüüsiprotsessi käigus (Jay 1984: 25). Freud ühendab „komplusiooni korrata” ihaga „taastada asjade varasem kord” (Freud 1955: 57). Sellele väitele annavad kinnitust ka „Testamendi” viimased read: „Kallis tütar. Sõjakäik ei lõpe kunagi. Kirjad sulle ei lõpe enne, kui suren. Nad ei lõpe ka siis, sest ikkagi ilmub keegi, kes sulle kirjutama hakkab. Kes annab edasi minu sõnumi sulle: armastasin, armastan su ema...” (Vahing 2002: 298.)

Nagu varasemalt viidatud, esineb Vahingu loomingus tihti kirjavormi – ka selles näidendis on ta kasutanud enda isiklike kirju oma tütrele [avaldatud ka raamatuna „Machiavelli kirjad tütrele”, Tallinn: Eesti Raamat 1990 – *D. T.*], kellest ta oli eemal pärast lahutust tema emaga [näidendis *Doktori naine – D. T.*]. Tütar saab niisiis ühendavaks lüliks *Doktori* kaotatud armastuse ja uue, veel mitte omaks võetud reaalsuse ja identiteedi vahel, mille autoril on keeruline hakkama saada ning leppida. Seega eelmise elu taastamine ning iha luua seda uuena, leida selles kord, kasvavad välja valulistest tunnetest minevikus, kunas „sundus korrata tuletab samuti meelde möödunud kogemused, mis ei sisalda mitte mingisugust võimalust rahuldusele” (Freud 1955: 20). Sellisel juhul „armastuse kaotus ja põrumine jätavad enesekuvandisse püsiva haava nartsissistliku armi näol” (samas, 20).

Nende situatsioonide kordamise kaudu, kasutades poeetilist jõudu, püüab autor taasluua ja taaselada eelnevat elu ilma ärevus- ja häiritusetundeta, mis saabusid elus järgnevalt. See moonutatud ja katkestatud suhe oma eelmise

naisega on peamine nn „pöördepunkt” Vahingu jaoks, et revideerida ja dramatiseerida, kui ta ütleb, et „[ta] ei taha keeruliselt kirjutada. Aga valust ei saa ju ka aabitsa keeles kõnelda.” (Vahing 2002: 283.)

Nagu on Jay kirjeldanud Joyce'i autobiograafilist fiktsiooni „Noore kunstniku portrees” (Jay 1984: 117), on ka Vahingu „Testament” aja kujutamise poolest sarnane. Minevikku on samuti esitatud kui sündmuste jada, mis ei põhine ei teleoloogilisel ega loomulikul süsteemil, vaid protagonistide tahtmisel (samas, 117). Autori püüdlused näidendis ei ole otseselt suunatud enda kirjeldatud situatsiooni muutmisele ega parandamisele, vaid möödaniku sündmuste ülestähendamisele. Doktori kui keskse ja suunava tegelase suhtlus teiste tegelastega on peaaesjalikult kujutatud üsna episoodiliselt, ilma läbiva narratiivse jooneta, just nagu mälestuste kirjeldamisel, milles kronoloogia ning detailitäpsus on teisejärgulised. „Testamendis” on Vahing loonud teadlikult oma isikule ja biograafialegale tugineva artistliku vormi, „tahtliku fiktsionalisatsiooni nii autori minevikust kui oma enda identiteedist viisil, mis püüab luua katkendlikkust autori ja oma mineviku *ise* vahel, kes on selle teose subjektiks” (samas, 118).

Nagu varasemateski näidendites, ilmneb selgesti ka „Testamendis”, et Naine on Vahingu jaoks üks essentsiaalsemaid identiteeti määravatest tegelastest. Samuti osutub tekstist, et n-ö traumeerivate sündmuste põhjus lasub düsfunktsionaalsetes suhetes Naisega, mille tulemusel tajub Vahing oma *iset* ebatäieliku ja potentsiaalituna. Naise kujust kui sellisest, peaaegu piibellikust arhetüübist, on saanud tema subjektsuse pidepunkt, mille Vahing „Testamendis” projitseerib oma tütrele:

DOKTOR: (...) Las ma joon. Joon, aga peks ta enam kedagi peale enda ei suuda. Aga siis kui peksan, siis olen nagu tindimust paber, millele enam kirjutada ei saa. Sa oled mu ainuke hingepeegel, taust, millel julmurid on aastatuhandeid oma patte pihtinud, lootusetult muidugi, ja ka mind on tabanud sama saatus. Armetu. Kuid osa oma pattudest on need julmurid siiski lunastanud, kas või sel teel, et on oma südametunnistust pühaduse ees küüntega kratsinud. Mina olen suurmeeste – mõök ühes, filosoofia teises käes – kõrval poisike, kuid see on

omamoodi eelis. Aga mu süü on niisama lunastamata nagu neil, suurmeestel. Siin kaob piir, pattu enam mõõta ei saa.” (Vahing 2002: 275.)

### **3.4 Isikumüüdi kinnistamine ning pihimuslik subjekti-defineerimine näidendi „Mees, kes ei mahu kivile” kaudu**

Kuigi kronoloogiliselt varasem, olen kõnealuse näidendi paigutanud analüüsisosas siiski lõppu. Sellise valiku tingis esmalt teose vorm, mis struktuurselt on üles ehitatud küll dialoogiliselt, justkui mitme tegelasega näidend, ent mis sisuliselt ning žanriliselt on ometi monodraama, kus teksti annab edasi üks isik. Vast selle tõttu on valik olnud ka enam sisuline, lähtudes asjaolust, et eelnevad kolm näidendit moodustavad ühtsema terviku ning „Mees, kes ei mahu kivile” on mõneti erandlikum draamatekst, milles Vaino Vahingu subjektsus avaldub vast kõige eneserefleksiivsemalt ja analüütilisemalt.

Teksti subjektipositsioon on selgelt psühholoogiliselt ja eksistentsiaal-filosoofiliselt enesekriitiline, millest annab tunnistust Vahingu otsus jagada narratiivne kõne nelja formaalse hääle (Näitleja, Oks, Näitleja/Oks, Oks/Näitleja) vahel, kusjuures konkreetse näidendi puhul on tegemist oma ajast mõneti ees oleva sisekõnega, milles edasi antav kirjanik Jaan Oksa elulugu ei taotle niivõrd biograafilist täpsust kui epistemoloogilist tõepärasust. Vahing on seadnud teose keskmesse Jaan Oksa enda, kelle suu läbi saab vahendatud tema elulugu. Ometi kujutavad lisandused Oksa tegelaskuju juures (Näitleja) teda vääramatult teatraalsena ning asetavad vahendatud representatsioonilisse konteksti. Selline implikatsioon tõestab, et tekst on mõeldud esitamissituatsiooni, see sätestab oma teostumise eeltingimuseks publiku või vähemalt kuulajaskonna olemasolu. Kui eelnevalt käsitletud näidendites on metateatraalsust kasutatud vaid põgusalt, veidi kunstlikult ja kontekstiväliselt mõjuvalt, siis selles näidendis on taoline performatiivne aspekt neist kõige kindlam ja läbivam.

Juba näidendi algus viitab teatri kui re-presentatsiooni eeldavast vormist tingitud distantsile subjektipositsiooni loomisel. Peategelane selles on teadlik

taaskehastus, mitte vahetu, biograafiliselt koherentses aeg-ruumis eksisteerinud isiku (st Jaan Oksa) kujutis. Seda illustreerib ka tegelase Oksa endast mineviku vormis kõnelemine, n-ö *post mortem* refleksioon.

NÄITLEJA/OKS: MA OLEN JAAN OKS! Kirjanik Jaan Oksast on kirjutatud, nüüd ma siis räägin. Räägin, ja sellele vaatamata olen ma Jaan Oks! Ma olin, elasin, mis sellest, et kunagi. Täna teen kõik, et seda kunagist olemist õigustada, just nimelt õigustada, mitte meenutada, kuigi kumbagi poleks vaja.

Ma tean, et minust vähe teatakse, kuid pole midagi, ma avan ennast...pihin, kus vähegi võimalik, pihin end teie hulka, nii mõnegi kõrvale, mõnegi eluhoiakusse. (Vahing 2002: 133.)

Samas jällegi, vabanduseks sellisele võttele, palub Oks/Näitleja siiski mitte veel etteheiteid teha, sõnades: „Lubage, et ma mängin ise endaga, ja peaasi, et jõukohaselt, sest see on ju tähtsaim kui nii palju kordi ülistatud ja looritatud siirus.” (Samas, 143.)

Ilmselt on raske leida Vahingu (draama)loomingust reljeefsemat näidet tema enese kunstilise subjektsuse deklaratsioonile. Olgugi, et näidend kujutab Jaan Oksa elu, on paralleelide ilmumine Oksa tegelase ning Vaino Vahingu enda persooni vahel vältimatu. Nii kõlab näidendis paralleelselt Oksa (pigem harvadele) mõtetele hoopis Vahingu enda hää, mille kaudu ta end Oksaga samastab ning temas implitsiitselt teatava *alter ego* leiab. See küllaltki skisoidne tegelaskujude jaotus ning vaheldumine – teades, et tegemist on monodraamaga ning vaid ühe isikuga, kes endast räägib – loob niisiis teatava kahekõne Oksa kui tegelase ja Vahingu kui autori vahel. Ajuti need hääled segunevad, ent eristuvad siis jällegi, kui ühest näidendis esinevatest tegelastest saab pigem narratiivi kommenteeriv ja suunav hää. Enamasti on just Näitleja/Oksa repliigid öeldud justkui kolmanda isiku vaatenurgast ning need mõjuvad rohkem autori enese häälena kui Jaan Oksa öelduna. Just nende kaudu jõuab Vahing avalduseni enda subjektiivsest kontseptsioonist ning esteetilisest-filosoofilisest seisukohast:

NÄITLEJA/OKS: Jah, need olid mõned Jaan Oksa mõtted, võetud siit ja sealt, ja ikkagi, kuidas taolistest mõtetest, õigemini ühe inimese elust näidend kokku panna? Kui andekas kirjanik ka ei oleks, ma arvan, et ühe inimese dramatiseerimine kukub kindlasti läbi, enne esimest proovi juba... Ja kui keegi kirjutabki näidendi, siis vaevalt leidub inimest, kes püünel veiderdada lustiks... kes? Kes oleks see mees? NÄITLEJA? Ei, mina – JAAN OKS!...” (Vahing 2002: 135.)

Paljuski kasutab Vahing võimalust rääkida n-ö läbi Oksa suu asjadest ning probleemidest, mis puudutavad ennekõike teda ennast. Nagu on tema ülejäänud loomingus korduvaks motiiviks ning teatud määral seega ka oma *ise* üheks nurgakiviks saanud Naine, naisekuju suure tähega, ja teatud intensiivne sisemise põlemise tung, siis jõuab ta nendeni ka kõnealusel näidendis, rõhutades, et „liiga isiklik ja samas üldinimlik on olnud mu armastus naiste vastu... [---] Kuid mul on olnud ka teisi armastusi... kirgi!” (Samas, 148.) Niisamuti käsitleb ta suhteemat vanematega, ennekõike isaga, öeldes, et „[k]ui juba oma elust rääkida, siis oleks kõige õigem alustada isast” (samas, 136). Lisaks toob ta Oks/Näitleja häälel sisse Jaan Oksa kirja oma haigele isale ning jätkab sealt teise häälega:

NÄITLEJA/OKS: MIDA TEATAKSE MINU ISAST? (*Paus.*) Pole õige aeg vastata... Hea küll, eks pealetükkivad mälestused või südametunnistuse piinad – kuidas kellelegi – juba hoolitsevad, et igaüks varem või hiljem ise iseenda le vastab...” (Samas, 135.)

Justnimelt iseendalt ootab Vahing niisiis selgitust ja justkui õigustust oma suhete kohta vanematega ning iseenda kohta, õigustust oma olemisele ja olemusele:

NÄITLEJA/OKS: Ma kohe tundsin, et ei suutnud kirja nii ette lugeda nagu vaja, kuid ma ei hooli sellest – ikkagi loen ma täna õhtul veel palju kirju ette... Millega ma ennast õigustan? Aga sellega, et ma kõik oleme vanematele ... kodustele kirjutanud ja teeme seda ka edaspidi, sest see on juba ELUKROONIKA oma suurusel, tüütusel ja isegi nõutavatel argipäevastel. (Samas, 137.)

Vahingut vaevab jätkuvalt oma isiku sotsiaalne heakskiit, paigutumine mingisugusesse mustrisse, milleni ta aga ei jõua ning millest tulenevalt ta püüab leida enesele õigustust patoloogiate ja psühholoogiliste deviatsioonide mõtestamise ja enesele lähendamise kaudu. Tsiteerides taas Hillar Imelikku „Mängude ja kõneluste” kaanelt: „Vahing ei ole kunagi täielikult kohanenud nendes sotsiaalsetes rollides, millesse elu on teda viinud” (Vahing 2002).

Kui teiste näidendite puhul on tajutav mõningane intuiitsus ja n-ö pime, peidetud alateadvuslikkus, siis „Mees, kes ei mahu kivile” puhul nähtub teose läbimõeldud ja „kontrolli all olev” sisulisus. Tegemist ei ole niivõrd sümboleid ja varjatud „arhailisi reaktsioone” (samas, 98) käsitleva narratiiviga, kui kuidagi programmilise pihtimusliku eneserefleksiivse (teatraalse) kõnega. Tekstis jõuab ta ka mäletamise ja mäluni. Mälu ei ole tema jaoks sugugi primaarne, nagu võib ka järeldada tema minevikusündmuste valikulisest ja tunnetuslikust fiktsionaliseerimistest, sest „[see] ei ole kunst ja kopeerimine ei ole kunst”. (Samas, 155.) Ta usub, et just mälu teda viimaks hukutab, olles ometigi „isikulisem kui faktid lubavad”, kuid jäädes iseendale ikkagi truuks, „siiraks ja eksimatuks kas või mingis kompositsioonivaistus...” (samas, 143).

Mäng ja isiku-müstifitseerimine pole Vahingut kunagi jätnud. Nii nagu on „Mees, kes ei mahu kivile” omamoodi Jaan Oksa isiku ümber teatava müüdi loomine, põimib Vahing selle kaudu sisse ka oma isikumüüdi, tunnistades selles just enese-fiktsionaliseerimist ja isiklikkust: „Kui mul juba oli julgust täna oma eluga lavale tulla, jäägu siis ka näitlemisõigus ainult mulle ...” (samas, 137). Sellele repliigile lisab kaalu tõsiasi, et Vahing tõepoolest ühe dublandina (teine oli Evald Hermaküla) seda rolli 1975. aastal Vanemuise laval täitis (lavastaja Evald Hermaküla). Mängu ja mängimise temaatika kordub näidendis mitmes kohas, mitte lubades unustada, et tegemist on lavalooja, draamanarratiiviga, mille eesmärk on representeerida – nii Oksa-kuvandit kui ennekõike Vahingu enese-kuvandit. Ja see *alter ego* kaudu enesedefineerimine ja õigustamine toimub Vahingu jaoks just nagu elus, nii loominguski mängu kaudu, mis tihti oma ühildamatuses reaalsusega ning faktide kahtluse alla seadmise on problemaatiline:

NÄITLEJA: Ma ei saa ennast, ei elust ega s a a l i s t lavale mängida... Tulla võib, aga m ä n g i d a ei saa. See oleks ülekohtune tänase siinolemise ja tuleviku suhtes.

NÄITLEJA/OKS: Väga tõsine ja isiklik probleem, nagu sild ühelt mu m i n a l t teisele, peaaegu sama tõsine kui EDVISTAMINE... (Samas, 154.)

Nõnda jõuabki Vahing oma sügavalt introspektiivses näidendis, mis põhimõtteliselt hõlmab endas kõike eelnevalt analüüsitut, tõdemuseni oma *isest* kui „mitmest minast”, mis on lahutamatu mängust ja teatraalsusest. Seda viimast just edvistamise kaudu. Mis muu kui teatav nartsissistlik edevus on põhjuseks tema alalisele tungile olla enesepaljastuslik, avalik, müütiline. „Mees, kes ei mahu kivile” on üheaegselt nii psühholoogiline enesekriitika kui teisalt puhtisikuline müüdi kinnitamine enda-fiktsionaliseerimise ja -narrativiseerimise kaudu, kus Vahingul tuleb ennast õigustada ja määratleda, „tõlkida”, kas või „iseennast maailmakeelde..” (samas, 152).

## KOKKUVÕTE

Selle uurimistöö keskseks teemaks oli subjektsus autobiograafilises narratiivis kui esteetiliselt konstrueeritud *ise* representatsioon. Võtsin vaatluse alla *ise* avaldumise võimalikkuse narratiivides, pakkudes *isede* n-õ ontoloogiaid ning nende potentsiaalsid seoseid nii narratiivi kui autobiograafiaga. Viimast käsitlesin justkui üht *isesust* sisaldavat žanri või kirjanduslikku vormi. Leidsin, et inimese *ise* ilmneb paljuski diskursiivsetes praktikates, s.o inimese isiklike kogemuste narrativiseerimises tähendusrikkas kontekstis kui vaimse organiseerimise ja kujundamise meetodina. See protsess, nagu selgus, on niisiis sügavalt seotud identiteedi mõistega, täpsemalt selle meelepärasel viisil säilitamisega.

Et minu huvi objekt oli ennekõike draamakirjandus, haakisin töösse narratoloogilisi käsitlusi ja printsiipe, et mõneti sügavamalt ja avaramalt mõtestada ning analüüsida näitekirjandust, mida enamasti narratoloogia otseseks huviks ei peeta ega selles distsipliinis ka uurita. Ent siinses töös arutlesin subjektsuse avaldumise üle narratiivis, milles narratiiv kui selline on inimese loomulik enese-defineerimise vahend ja ainuvõimalik *ise* moodustamise vorm. Selle aspekti väljatoomine ning põhjendamine on siinkirjutaja arvates igasuguse loomingu analüüsi puhul vääramatult vältimatu, mistõttu olen ka pühendanud narratiivi mõistele ja seostele inimese subjektsusega märkimisväärse osa teoreetilisest peatükist.

Ühtlasi andis draamateksti narratiivina käsitlemine kohase teoreetilise perspektiivi sidumaks subjektsus ning autobiograafiateooria. Viimase kohaselt on võimalik igat narratiivi, olenemata selle subjektist, võimalik mõtestada kui kunstiteost, mis oma olemuselt on igal juhul looming ning seetõttu on autobiograafia eristamine fiktsionaalsest kirjandusest tarbetu. Seega kätkevad nad kontseptsiooni teatavast konstrueeritusest, fiktsionaalsest subjektist, ja võivad olla analüüsitavad sama hästi nii autobiograafia kui fiktsioonina. Selle teooria eelduseks on, et autobiograafilisus on konstitueeritud autori töös mis on kui „suurendusklaas, keskendudes ja võimendades seda sama kummalist loomingulist vitaalsust, mis väljendub kõikides [autori] köidetes; see on sümptomaatiline võti kõigele sellele, mida ta tegi ja, loomulikult, kõigele mis ta oli” (Olney 1972: 4). Niisiis on

autobiograafiliste ning eneserefleksiivsete tekstide analüüs peaaugjalikult fiktsiooni uurivate narratiivvahenditega igati asjakohane.

Töö esimeses peatükis fikseerin esmalt subjektsuse mõiste ning selle interdistsiplinaarse tähtsuse tänapäeva humanitaarteadustes. Võtsin põhjalikuma arutluse alla *ise* kontseptsiooni kui võtmemõiste käesoleva töö temaatika avamiseks. Ühtlasi seostasin selle *narratiivi* mõistega ning kaardistasin peamised käsitlused ja ideed subjektsuse avaldumisest just narratiivse vormi kaudu. Viimaks põimisin kaardistatud teoreetilised alused draamakirjanduse ning autobiograafiateooriaga, et illustreerida autobiograafilise näitekirjanduse uurimise printsiipe käesolevas töös.

Teine peatükk koondas Vaino Vahingu elu ja loomingu piirialasid ehk tema eneserefleksiivsust ning teatraalseid-psühhodramaatilisi dominante isiklikus elus, mis mõjutasid tema vägagi idiosünkraatilise loomingu aluseid. Peatükk on kaastekstilooa iseloomuga, milles kontekstualiseerin Vahingu n-ö enesekirjutust ja loomingus esinevat motiivistikku. Esmalt kaasan peatükki Vahingu tendentsi autopsühhograafiaie ning enesepaljastuslikule refleksiivsusele ehk uurin, kuidas ilmnes tema kihk kujutada oma elu loominguna ning selle tihti privaatseid ja diskreetseid tahke avalikustada läbi kirjanduse. Teine peatükk puudutab ühtlasi Vahingu huvi psühhodraama vastu ning sellest tulenevalt tema kalduvust ümbritsevaid inimesi kaasata oma teatraalsetesse provokatsioonidesse, mida ta nimetas *Spiel*'iks. Selline elu teatraliseerimine ning dramatiseerimine, väidan, ongi paljuski tema draamateoste ja neis avalduva subjektsuse premissiks, mis on üheks põhjuseks, mis on taganud Vahingu isikumüüdi tekkimise ja püsimise.

Kolmandas peatükis analüüsin eelneva teoreetilise ja isikuloolise arutelu taustal Vahingu näidendeid, milles läbiva joonena on kujutatud neis avalduvat enesefiktsionaliseeritust ja selle psühholoogilist, kirjanduslikku ning filosoofilist tagapõhja. Jõuan tõdemusele, et Vahingu subjektsus on suuresti tõukunud alateadvuslikelt ning eksistentsiaalsetelt alustelt, mistõttu olen rajanenud paljuski psühhooanalüütilistele loomingu- ja identiteedikäsitlustele.

Töö kirjutamise käigus ei õnnestunud siinkirjutajal siiski Vahingu enesemüütilist kuvandit murda, ent kummatigi polnud see ka töö eesmärk. Vahingu looming on tema isikutaustaga mitte tuttavale lugejale mitmeti võõristust tekitav ja

tabamatuks jääv, peasjalikult just selle autobiograafilisuse ja assotsiatiivsuse tõttu. Lisaks on tooniandev ka Vahingu avalduv subjektsus ühes provokatiivsete ning psühholoogiliselt häirivate teemadega, nagu vaimsed ja intiimeluhäired, sotsiaalne kõrvalejätus ning privaatelu avalik kajastamine. Paradoksaalselt on need ka põhjused, miks Vahingu jätkuv isikumüüt ja vahest mõneti teenimatult kõrvale jäänud draamalooming jätkuvalt uurimis- ja kõneainest pakuvad, kui neile piisavalt avatult ja valdkonnaüleselt läheneda. Ehk õnnestus käesoleval tööil seda perspektiivi avardada ning pakkuda lähet ja impulssi edasisteks uurimusteks nii draamakirjanduse interpretatsiooni kui Eesti ühe intrigeerivama näitekirjaniku elu ja loomingu põhjal.

## KASUTATUD ALLIKAD

- Bruner**, Jerome 1991. The Narrative Construction of Reality. – *Critical Inquiry*, 18/1, lk 121.
- Bruner**, Jerome 2001. Self-making and world-making. – *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Toimet. Brockmeier, Jens; Carbaugh, Donal A. Philadelphia, PA : John Benjamins Pub. Co , lk 25–38.
- Brockmeier**, Jens 2001. From the end to the beginning. Retrospective teleology in autobiography. – *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Toimet. Jens Brockmeier, Donal A. Carbaugh, Philadelphia, PA : John Benjamins Pub. Co, lk 247–282.
- Brockmeier, J., Carbaugh, D. A.** 2001. *Studies in Autobiography, Self and Culture*. Toimet. Jens Brockmeier, Donal A. Carbaugh. Philadelphia, PA : John Benjamins Pub. Co.
- Bruner, E.M., Gorfain, P.** 1984. *Dialogic Narration and The Paradoxes of Masada. - Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Toimet. Edward M. Bruner. Washington : American Ethnological Society.
- Carr**, David 1991. *Time, Narrative, and History*. Bloomington : Indiana University Press.
- Claycomb**, Ryan 2013. Here's How You Produce This Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts. – *Narrative*, 21/2, The Ohio State University, lk 159–179.
- Drakakis**, John 2004. *Toimetaja eessõna. Subjectivity*. Autor: Donald E. Hall. New York : Routlege.
- Fox, J., Moreno J. L.** 1987. *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity*. New York : Springer Publishing Company.
- Freeman**, Mark 2001. From substance to story. – *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Toimet. Jens Brockmeier, Donal A. Carbaugh Philadelphia, PA : John Benjamins Pub. Co , lk 283–298.
- Freud**, Sigmund 1955. *Beyond Pleasure Principle. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol 18*. Tõlk. Stratchey, James; koostöös Anna Freudiga. London : The Hogarth Press.
- Hall**, Donald E. 2004. *Subjectivity*. New York : Routlege.
- Hanson**, Raimu 2013. Kultuuritiik, mille kaevamine võttis võhmale. – *Postimees*, 15. juuni.
- Harré**, Rom 2001. Metaphysics and narrative: Singularities and multiplicities of self. – *Narrative and Identity. Studies in autobiography, Self and Culture* (Toimetanud Brockmeier, Jens; Carbaugh Donal A). Philadelphia, PA : John Benjamins Pub. Co, lk 59–74.
- Huizinga**, Johan 2004. *Mängiv inimene*. Tallinn : Varrak.
- Jaaks**, Piret 2002. Elegantselt patoloogiline. Üleskirjutus kohtumisest 10. mail 2002 (Redigeerinud Mati Unt), – *Areen*, 22.mai.
- Jahn**, Manfred 2001. Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. – *New Literary History* 32/3, lk 659–79. DOI: 10.1353/nlh.2001.0037.

- Jay**, Paul L. 1984. *Being in the Text :Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press.
- Jong**, Irene F. J.de 1991. *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden : Brill.
- Jung**, Carl Gustav 1966. *Two Essays on Analytical Psychology*. New York : Bollingen Foundation.
- Kull**, Aivar 2006. Vaino Vahing jätkab omamüüdi teostamist. – *Postimees*, 19. jaanuar.
- Kõiv**, Madis, Vahing, Vaino 1988. *Endspiel. Laskumine orgu*. Tallinn : Eesti Raamat
- Lacan**, Jacques 1968. *The Language of the Self. The Function of Language in Psychoanalysis (Tõlge ja kommentaarid: Anthony Wilden)*. Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press.
- Linnumägi**, Erik 1996. Vaino Vahing: elulugu ei ole nii usaldusväärne kui saatus. – *Postimees*, 18. juuli.
- Lõhmus**, Aivo 1997. Kõnelus „Thespise“ puhul. – *Sirp*, 25. juuli.
- Maiste**, Valle-Sten 2000. Eksistentsiaalne mängur. – *Postimees*, 16. veebruar.
- Maiste**, Valle-Sten 2009. Vaino Vahing ja uusaegne märatsev armastus. – *Keel ja Kirjandus* nr 3, lk 169–181.
- McAdams**, Dan P. 2003. *Identity and the Life Story. Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self*. Toimet. Robyn Fivush, Catherine A. Haden. Mahwah, London : Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Nietzsche**, Friedrich W. 2005. *The Use and Abuse of History*. New York : Cosimo, Inc.
- Olney**, James 1972. *Metaphores of Self. the Meaning of Autobiography*. New Jersey : Princeton University Press.
- Oyserman**, Daphna; **Elmore**, Kristen; **Smith**, George 2012. *Self, Self-Concept, and Identity. Handbook of Self and Identity*. Toimet. Mark R. Leary, June Price Tangney. New York : Guildford Press.
- Preismann**, Heli 2010. *Psühhodraama kujunemine ja hetkeolukord Eestis. Magistritöö*. Tallinna Ülikool.
- Raud**, Rein 2011. *Subjektsus. Humanitaarteaduste metodoloogia. Koostanud ja toimetanud Marek Tamm*. Tallinn : Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Richardson**, Brian 2001. *Voice and Narration in Postmodern Drama. - New Literary History*, 32/3, lk 681-694.
- Røine**, Eva 1997. *Psychodrama: Group Psychotherapy as Experimental Theatre : Playing the Leading Role in Your Own Life*. London, Bristol : Jessica Kingsley Publisher.
- Rähesoo**, Jaak 1997. *Eessõna. Thespis. Meie teatriuendused 1972/73*. Tartu : Ilmamaa.
- Sang**, Joel 1997. *Otseseid vastuseid kaudsetele küsimustele. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73*. Tartu : Ilmamaa.
- Schechner**, Richard 2013. *Performance Studies. An Introduction*. Oxon : Routledge
- Strawson**, Galen 2004. *Against Narrativity. – Ratio* 17, lk 428-452.
- Taylor**, Charles 1989. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Unt**, Mati 1997. Kirju. M. Unt V.Vahingule 1.märtsil 1972. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu : Ilmamaa.
- Unt**, Mati 1997b. Minu teatriglossarium. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu : Ilmamaa.
- Vadi**, Urmas 2010. Inemise sisu: Vaino Vahing. Intervjuu. – Vikerkaar nr 3, lk 74–86.
- Vahing**, Vaino 1973. „Keele ja kirjanduse ringküsitlus kirjanikele. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 622–623.
- Vahing**, Vaino 1993. Tahan saada poliitikuks, aga ei oska (intervjuu Vaino Vahinguga). – Vikerkaar nr 7, lk 79–85.
- Vahing**, Vaino 1997. Ainult mängust. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu : Ilmamaa.
- Vahing**, Vaino 1998. Vaino Vahing bioloogilis-psühholoogilisest ja sotsiaalsest opositsioonist. – Sirp, 09.oktoober.
- Vahing**, Vaino 2002. Mängud ja kõnelused. Tallinn : Eesti Keele Sihtasutus.
- Vahing**, Vaino 2005. Vaimuhaiguse müüt. Koost. Urmas Tõnisson. Tartu : Ilmamaa
- Vahing**, Vaino 2006. Päevaraamat I. Tallinn : Vagabund.
- Väljataga**, Märt 2011. Narratiiv. Humanitaarteaduste metodoloogia. Koostanud ja toimetanud Marek Tamm. Tallinn : Tallinna Ülikooli kirjastus.
- White**, Hayden 1975. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore : The John Hopkins University Press.

**The subjectivity of Vaino Vahing in the case of the plays „Potteri lõpp”,  
„Suvekool”, „Testament” and „Mees, kes ei mahu kivile” as autobiographical  
drama narratives**

**SUMMARY**

The main topic of this thesis is subjectivity in an autobiographical narrative as an aesthetically constructed representation of the self. I investigated how self emerges in narratives as well as in autobiography. An overview of the concepts of subjectivity and self is given in the first chapter in order to map down the most important antecedent discussions in that field. As argued by Rom Harré, the concept of self is polysemic, incorporating multiple attributes of the person. It follows that the sense of self has three parts from which the first one appears in the context of perception, the second in the context of reflection on oneself as a person, including autobiographical reflections, and the last one in the context of social interaction.

The latter one is an important argument for my prospective discussion, as the last aspect of Harré's personhood is prominent in autobiographical narratives. It is the theory of autobiography that I combine with the possible approaches for analysing dramatic texts as narratives. The ideas of Jerome Bruner, Jens Brockmeier, Mark Freeman and Donal Carbaugh are being introduced as for the understanding that the possibility of human identity and the overall selfhood is closely tied to the very notion of narrative and narrativity. It is argued according to Bruner that it is the form of autobiography in what we set forth our self along with its experiences and discourses. Thus I observe the theory of autobiography as a connecting theoretical frame for the study of subjectivity and drama narratives.

In the second chapter I discuss the biographical background of Vaino Vahing, an Estonian writer and alienist, who started writing plays and literary texts in his late twenties, the 1960s. For my interest lies mainly in the analyse of dramatic texts, I

focus on his dramatic work. His plays gained ambiguous reception and he was thought as like and *enfant terrible* in his own time. The second chapter discusses on the possible influences and main tendencies in his own life that may have had the effect on his writings and motives. Vahing was highly dramatical person who was inclined to self-exposure and a sort of „mental exhibitionism”. He regularly held psycho-dramatical events that he called the Spiel, a play where he provoked people to act in a certain manner or intrigued them to react. The concept for this originated from Johan Huizinga, which also contributed to the practice of psychodrama he was involved with. Vahing was convinced that only through the game situation he will reach his real self, for setting a person in to a border situation which adults are afraid of and only children feel comfortable with, the problems will get solved in action where no harm is done. Often the opposite happened and those events were often what Richard Schechner calls dark plays, where participants were not aware about the game situation. This caused a lot of problems as for Vahing was accused in manipulating with people and later on in publishing personal details about his entourage and partners.

This, I argue, is interconnected with the subjectivity and themes represents in his plays. It is also implied that as a specialist in psychology he was also interested in psychoanalytical subjects, which are prominent in his texts.

The third chapter explores four plays of Vaino Vahing. The background knowledge of his biography and his main influences is merged with the theoretical frame discussed in the first chapter. I have applied the ideas of Paul Jay, Jerome Bruner, Nietzsche, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Dan McAdams, and Jens Brockmeier to the analyse in which I observe the psychological, philosophical and literary implications of chosen texts. It occurred that the self-reflexive work of Vaino Vahing serves somewhat as a therapeutic tool by which he re-creates his self on order to ease the traumatic effect gained from the past. It is the method of self-fictionalizing and self-narrativizing that gives him the ability to transfer the propensity to play and intrigue with the inner depths of people's subconscious into his own self-representation and creation. As a result of his wilful self-creation he constructed a sort of personal myth.

The outcome of this paper was not to resolve the myth, but to give insight into the subjectivity of one Estonia's most controversial playwrights, as well as give further topic to investigate his life and his work, as he himself has said that what he writes should become his life, and that his life should become as public as his work (Vahing 2002: 297)

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Deivi Tuppits  
(*autori nimi*)

(isikukood: 48912252744)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose  
VAINO VAHINGU SUBJEKTSUS NÄIDENDITE „POTTERI LÕPP“,  
„SUVEKOOL“, „TESTAMENT“ JA „MEES, KES EI MAHU KIVILE“ KUI  
AUTOBIOGRAAFILISTE DRAAMANARRATIIVIDE NÄITEL,  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on Madis Kolk,  
(*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 25.05.2015 (*kuupäev*)

Deivi Tuppits  
(*allkiri*)