

Sammas ja labürint: Jüri Ehvesti tekstuaalsest ruumist¹

Virve Sarapik

Artikkel võtab vaatluse alla Jüri Ehvesti tekstide ruumi. Eesmärgiks on analüüsida ruumisuhete ja tegevuspaikade seoseid narratiiviga ning nende esitamiseviise tekstides. See nõuab aga ka paratamatult sissejuhatust kirjanduse ruumiprobleemaatikasse. Ühtlasi üritatakse edasi arendada paari aasta taguseid mõtteid Ehvesti proosa püsikujunditest, eeskätt nendest, mis seostuvad ruumikogemusega. Ehvestiliku teksti mitmekihilisus, fragmentaarsus ja nihestatud reaalsus muudavad selle vastuvõtu komplitseerituks.

Seevastu tekstides esitatud geograafiline ruum on üldjoontes üsnagi haaratav ja selge, mõjudes reaalsena ja üldinimlikult tasandil võimalikuna. Konkreetsed ruumielemendid ongi Ehvesti tekstide tõepärasuse ja usutavuse üheks allikaks.

1. Tekst ja ruum

Ruumiprobleemidele kirjanduses on päris palju tähelepanu pööratud ning eriti tõusevad need esile 20. sajandi keskpaiga strukturalistlikes teooriates. Ruumilise ja ajalise aspekti vältimatut seotust eeldava või vähemalt nende ontoloogilist erinevust eitava mõtteliini tuntuimate esindajatena võib mainida Mihhail Bahtini (nt Bahtin 1987), Joseph Franki (Frank 1991, vt ka Rabkin 1977) ja W. J. T. Mitchelli (Mitchell 1980, 1989). Sellega vastandutakse traditsioonilisele Aristoteelse ja Lessingi suunale, mis seostab ruumilisuse visuaalse kogemuse ja representatsiooniga ning loeb seda kirjandusele kui põhiolemuselt ajalisele kunstile võõraks fenomeniks (vt nt Zoran 1984). Samas pole tänini sündinud üldiselt tunnustatud ja kesksel „kirjandusliku ruumi” teooriat. Bahtini *kronotoop* on pigem lõpuni arendamata, kuigi muidugi väga orgaaniline mõiste, esitades arusaama, et aeg ja ruum kirjanduses on lahutamatult seotud ning erinevad reaalsest ajakulust ning ruumisuhetest. Joseph Frank markeerib teise võimaliku, kuid eelmisest täiesti erineva teeotsa. See rõhutab teksti enda ülesehituse ruumilisust, selle seemisi vastavusi, osutusi ja ristviiteid, ning loeb ruumilise vormi avangardkirjanduse üheks iseloomulikuks tunnuseks (Frank 1991).

Et ruum on inimese jaoks reaaleluliselt oluline – nii visuaalse, nägemiskogemuse kui ka kehakogemuse kaudu –, pole tähelepanu ruumisuhetele kirjanduses üllatav. On aga iseloomulik, et peagu iga kirjanduslikust ruumist kirjutaja alustab ruumi mõiste üledefineerimisega ning seejuures võivad avalduda põhimõttelised erinevused. Teemana on ruum seega jätkuvalt aktuaalne, jätkuvalt probleeme ja väljakutseid esitav ning ikkagi tabamatuks jääv, sest taas ja taas tõuseb esile rahulolematuse senise uurimisseisuga (vt nt Zoran 1984: 310, Bal 1985: 93,

¹ Artikli valmimist toetasid sihtteema nr SF0030054s08 ja ETFi grant nr 7679.

Veivo 2001: 12, 20). Harri Veivo ongi üks neid autoreid, kes üritab määratleda kolmandat suunda, mis eeskätt kirjanduse ja kogetud ruumi suhteid arvestades püüab sünteesida C. S. Peirce'i pragmatismi ja Maurice Merlaeu-Ponty'st lähtuvat fenomenoloogiat.

Just tänu Merlaeu-Ponty kirjutiste ülelugemisele viimastel aastakümnetel (näiteks feminism, keskkonnaesthetika) on visuaalselt või pildiliselt tajutud ruumi kõrval aktualiseerunud üha enam kogetud, eksistentsiaalse ruumi roll: see, et me mitte üksnes ei vaata keskkonda, vaid ka elame, liigume ja magame selles, talletame seda sünesteetilisel oma kehamällu (lõhnad, helid, sooja- ja külmatunne, väsimus ning kindlasti ka hirm: kõrguse, kauguse jt ekstreemolude pelgamine).

Samas võib kehakogemuse esmasusele tuua ka vastuväiteid. Ruumi ja keha seos on vastuokslük. Kui me pöörame väga palju tähelepanu oma kehalisele eksistentsile, kui see vallutab kõik meeled, siis ei suuda me enam välist tervikuna tajuda, jäävad fragmendid, mis sageli segunevad erinevate mäluimpulssidega. Kehalikkuse liigne esiletõus hävitab ruumi kui terviku mulje, mille loomiseks on omakorda vaja koondavat ja siduvat pilku. Võib-olla toetub kõige terviklikum ruumitaju ikkagi esmajoones nägemismeelele, kätkedes endas paratamatult kehalisi aistinguid ja igapäevaseid ruumikogemusi.

Ruumi mõistet kirjandusteaduses on kasutatud niisiis vähemalt neljas omavahel sageli põimunud tähenduses:

1) ruumi representatsioon tekstis (s.t tekstis esinevad eksplitsiitsed ruumikirjeldused, kohtade, ruumielementide ja -seoste mainimised; nimetamine ja kirjeldamine kui representatsiooniviisid on seejuures funktsionaalselt sarnased);

2) narratiivi toimumise koht ehk tegevusruum, seega kirjandustekst kui tervikliku fiktsioonimaailma looja;

3) teksti enda ülesehituse ruumilisus (mille loovad kordused, sünkroonsete sündmuste esitamine ja fragmentaarsus): ruumi ja selle elementide retooriline kasutamine;²

4) narratiiviga lahutamatu seotud ruum (kronotoop kui ruumi ja aja ühisvorm). Narratiiv pole mitte pelgalt teksti ajaline struktuur, vaid hõlmab ka teekondi, liikumisi, suundasid, simulaansusi ning on seega ruumi aktiivne struktureerija tekstis (vt nt ka Zoran 1984: 314).

Tekstis võib kujutada tegevuskeskkonda kui tervikut või markeerida seda ainult mõne üksiku viite abil. Näiteks antakse vaid teada, et sündmustik hargneb N. linnas, kõrtsis või tänaval.

Igal juhul loob tekst teatud tegevusruumi, milles sündmustik hargneb, ükskõik kui minimaalsete vahenditega seda edasi antakse. Tekst ise on alati millegi puuduolek, ruumi representatsioon on alati valikuline. Teksti tasandil on ruumi kujutamine diskreetne ja allub verbaalse sõnumi lineaarsele ülesehitusele. Ruumi pidevus saab tekkida vaid lugemisel, lugeja teadvuses, teksti vastuvõtul.

2 Retooriline kasutus iseloomustab teatud määran ka Maurice Blanchot' tuntud käsitlust kirjanduslikkuse ruumist (nagu seda on eesti keelde tõlkinud Leo Luks). Siiski väljub Blanchot' taotlus siinsest klassifikatsioonikatsesest, võttes vaatluse alla pigem kirjanduse kui sellise ja kirjutamise toimimise suhtes reaalsusega, mitte konkreetse teose ruumilisuse (vt Blanchot 1955, Luks 2007).

Seetõttu on kirjanduslik ruum analoogselt narratiivi hierarhilise ajadimensiooniga (tekst/narratiiv ja lugu või süžee ja faabula) vähemalt kahetasandiline: esimese moodustavad tekstis nimetamisena, kirjeldusena või retooriliselt esitatud ruumielemendid (järgnevalt tekstuaalne ruum) ning teise narratiivi tegevusruum (järgnevalt fiktsiooniruum), mis suhtuvad omavahel nagu tähistaja ja tähistatav või väljendusplaan ja sisuplaan.³ Kuna tekstis ei avaldu lugu tervikuna ning selle pidevus toetub lugeja fantaasiale, elukogemustele ja teadmistele, saab lugeja ka fiktsiooniruumi loojaks.

Fiktsiooniruum võib teksti tasandil, tekstuaalse ruumina avalduda kui:

a) nähtud ehk tajutud ruum (nt tuba või maastik), millesse vahel põimuvad ka viited helile, lõhnadele ja väga sageli valgusele. Selline tekstuaalne ruum eristub selgelt seda tajuvast subjektist (jutustaja, fokaliseeriv tegelane), kelle vaatepunktist seda üldjuhul esitatakse. Visuaalne tegevuskeskkond kätkeb vahel üleminekuid teise ruumi (uks, vaade läbi akna, piltkujutis – portree, maastikumaal seinal), mis võimaldab siduda narratiivi erinevaid tegevusliine. Kontrastiks nähtavana esitatule võib taamal toimuvast tegevusest anda märku heli, mille allikat ei näidata (koputus uksele, hääled teisest toast või tänavalt). Heli võib ruumiliselt ulatuvust suurendada (nt kauguses kumav kirikukell) või anda märku selle allika vahetust lähedusest (seljataga kostev kröbin);

b) kogetud ruum, kus ruumilisus sünnib kehakogemuse, meelte ja mälu koosmõjus. Tegevuskeskkonnale pööratakse sageli minimaalset tähelepanu, seda vaid üldnimeliselt markeerides. Siin ei tarvitse ruum eksplitsiitselt väljenduda, ruumilisus tuleb tihtipeale välja kaevata üpris varjatud avaldumisviisidest. Nii loovad ruumisuhteid tekstis ruumideiktikud, liikumisverbid, samuti erinevad kehakogemused (lähedus- või kättesaamatusetunne, kehaosade tajumine, liikumisest põhjustatud väsimus), kuigi sageli üpris määramatus vormis (näiteks välisõhust tingitud külma- ja rõskustunne, haigus, valu, siseained). Üldiselt sulandub kehakogemus orgaaniliselt heli- ja nägemismuljetega, sidudes kogeja välise ja sisemise maailma;

c) loogiline ruum. Seda iseloomustavad konstrueeritud ruumisuhed, mille eesmärgiks ongi teadlikult luua terviklik fiktsionaalne maailm. Loogiline ruumitüüp iseloomustab näiteks klassikalisi utopiaid, ulme- ja fantaasiakirjandust, kus lugeja peab veenduma väljamõeldud tegevusruumi usutavuses. Seetõttu pälvivad ruumielemendid sellistes tekstides üldjuhul ka palju tähelepanu, vahel saadavad fantaasiakirjandust isegi autori joonistatud kaardid. Võimalus tekstuaalset ruumi kaardistada, selle topograafiline selgus ongi üks loogilise ruumi tunnuseid.

³ Lähedase eristuse tegi Seymour Chatman, rääkides loo ruumist ja diskursuse ruumist (*story-space* ja *discourse-space*). Chatman lähtus eelkõige filmist, kus loo ruum oli üles filmitud reaalsusega otseses vastavuses olevana ning tähistas seda, mida vaatajale näidati või otseselt teada anti. Verbaalse teksti puhul nõuab loo ruumi vastuvõtt küll mälu ja kujutlusvõime abi, kuid on samuti suurel määral lugejale n-ö ette antud või „näidatud” ruum. Diskursuse ruum seevastu võtab kokku jutustaja positsiooni ja jutustamise esitamise tehnikad (Chatman 1978: 96–106). Täpsem oleks seega öelda, et kõrvutades narratoloogia kolme põhikategooriat jutustamine-tekst-lugu (vrd nt Genette 1980: 29, Rimmon-Kenan 1983: 3), vastab Chatmani diskursuse ruum jutustamise tasandile ja loo ruum teksti tasandile. Järelikult on fiktsiooniruum loo ruumist märksa avarama tähendusega.

Klassikalistes utoopiates toetab keskkond väljamõeldud ühiskonda alates sellele tüüpilisest looduslikust eraldatusest (saar, mägi kõrbes) kuni ehitatud keskkonna mõistuspärase ja sümboolse korrastatuseni;

d) aoloogiline ruum, mis eelmisele küll vastandub, kuid on samas sellega ka sisuliselt seotud. Aoloogilise ruumi suhted on nihkes, ei sobi omavahel ning ei vasta lugeja igapäevakogemusele. Narratiivi tasandil väljendub aoloogilisus sageli ekslemistes, nurjunud otsinguis ja unenäolises seisundis.

Loogilist tegevusruumi eristab esimesest representatsioonitüübist eeskätt vaatepunkt asukoht ehk kelle silmade kaudu seda esitatakse (kes näeb?). Esimese, nähtud ruumi puhul asub vaatepunkt üldjuhul sealsamas paigas, kus hargnevad sündmused ja on narratiivi tasandil võrreldav sisemise fokaliseerimisega (nt Genette 1980: 189, 193–194). Ruumi kujutatakse sündmustikus osaleja silmade läbi. Vaatepunkt võib olla fikseeritud või ka vahetuda, eemalduda, liikuda vahetust sündmustikust eemale (nt asendada nullfokaliseerimisega), kuid see ei ole vältimatu. Loogilise fiktsiooniruumi puhul aga eksisteerib alati kõikiteadva jutustaja vaatepunkt, kui see ka selgelt esile ei tule.

Fokaliseeritus (pr *focalisation*) on Gérard Genette'i narratoloogias pärit termin, mis küll ei tegele mitte ruumisuhete, vaid loo ja teksti/narratiivi vahelise suhetega. Samas on see kohane ka siinses kontekstis, sest tegevuskeskkonda esitatakse samuti kellegi silme läbi. Genette eristab oma narratiiviteoorias kahte kategooriat, mis tavaliselt on kokku viidud, nimetades neid kõneviisiks (*mode*, termin on tuletatud verbide kõneviisist) ja hääleks (*voix*⁴, vt Genette 1980, 1983). Esimene, analüüsides küsimust *kes näeb?*, hõlmab *distanti* ning *perspektiivi* mõiste alla koondatud eri tasandi fokaliseerimised.⁵ Teine asetab rõhu jutustajapositsioonile

4 Seda on samuti inspireerinud üks verbi kolmest kategooriast, mille grammatiline vaste oleks küll tegumood, kuid et Genette mängib seejuures just tähendusega 'häääl', on see eesti keeles kohasem vaste.

5 Genette üritab niiviisi kõrvale jätta varasemas narratiiviteoorias laialt käibel olnud mõiste *vaatepunkt*, millele ta heidabki ette küsimuste *kes näeb?* ja *kes kõneleb?* vahelise eristuse puudumist. Ühtlasi loodab Genette loobuda mõistetliku liigse seotusest visuaalsusega (Genette 1980: 185–189). *Perspektiivi* ja *fokaliseerimise* mõisted pole seejuures siiski päris õnnestunud valik, sest visuaalne konnotatsioon on vältimatu ning häiriv. Kui perspektiiv pildilise representatsiooni puhul tähistab eeskätt võttestikku, mille abil kolmemõõtmelist ruumi esitatakse kahemõõtmelisel pildipinnal või laiemalt seda, kuidas maailm silmale paistab, siis kirjandusteaduses on seda kohati suisa vääralt seostatud ainult tsentraalperspektiiviga (nt Zoran 1984: 322) või kasutatud üldisemalt vaatepunkti tähenduses. Kirjanduses võiks perspektiivi tähenduseks olla näiteks ruumilise keskkonna tekstilise esituse võttestik. *Fokaliseerimine* kipub mõistena paratamatult segi minema *fookustamisega* (ehk fokeuseerimisega), mis on üsna vastandlik Genette'i taotlusele: tähelepanu suunamine mingile konkreetsele objektile, isikule, ruumiosale, selle teravdatud väljatoomine (vrd *fookuses olema*). Seega oleks ehk mõistlikum olnud säilitada vaatepunkt, selle tähendust vajadusel täpsustades. Seymour Chatman leiab, et fokaliseerimine tuleks üldse kõrvale jätta ning pakub asemele mõistet *filter* (*filter*, valiv nägemine.), *tcenter* (*center*, keskne, n-õ nägev tegelane), *hoiak* (*slant*, jutustaja positsioon, mis võib väljenduda üheskoos vaatleva tegelasega) ja *huvifookus* (*interest-focus*, vt Chatman 1986). Et probleem on tänaseni päevakorral, näitavad mitmed viimasel kümnendil ilmunud kogumikud (vt Peer; Chatman 2001, Hühn jt 2009).

ehk küsimusele *kes kõneleb?* ning toob välja erinevad narratiivi tasandid ja jutustaja ajalise suhte looga. Tegevusruumi esitamisel on lisaks fokaliseerimisele kokkupuuted ka Genette'i (intra)diegeetilise ja ekstradiegeetilise jutustamisega ning erinevus kõneviisi ja hääle vahel ei ole fiktsiooniruumi moodustumisel alati selge.

Nende fiktsiooniruumi representatsioonitüüpide esitamisel saab omakorda rääkida erinevatest tekstuaalsetest strateegiatest või tekstiloomest viisidest.

1) **Perspektiiv.** Perspektiivi all mõistetakse antud juhul tehnikaid, mille abil tajutavat ruumi esitatakse lineaarses tekstis. Siia koonduvad järgmised mõisted: *vaatepunkt* (ka silmapunkt, tähenduses millisest punktist keskkonda vaadatakse) ja *fokaliseerimine* ehk kelle silmade läbi ruum ja narratiiv seotakse, kas vaatepunkt asub loo ja tegevuskeskkonna sees, sellest väljaspool või pole selgelt eristatav (nullfokaliseerimine); *vaateväli* (ehk ruumiline ulatuvus); *esi-* ja *tagaplaanid* ning *fookus* (ehk millele tähelepanu on suunatud). Fookustatud ruumiosa, tegelane või sündmus esitatakse tekstis tuumpunkti või -alana. Samuti on oluline, kas vaatepunkt on fikseeritud või dünaamiline (pilgu liikumine vertikaale, horisontaale või diagonaale pidi) ja vahelduv.

Seega tekib tekstuaalses ruumis kaks olulist keset: vaatepunkt, mille määratlemine pole alati selge (vrd nt ka mittetsentraalperspektiivid, looduslike objektide kujutamine, kubistlik portree), ja fookuspunkt (fookustatud asi/tegelane ehk siis see, millest jutt käib). Mõlemad võivad olla rohkemal või vähemal määral fikseeritud, muutuvad või määratlematud, nende vaheline distants võib olla suurem või väiksem. Kõige esmasemal tasandil selgub vaatepunkt deiksise, nt ruumideiktikute kaudu (*siin-seal*, vt ka Zoran 1984: 322).

Siinse jaotuse juures on aluseks võetud mõned Genette'i üldise narratiiviteooria terminid, mis on sobivad ka tekstuaalse ruumi uurimisel. Neid on siiski kohandatud, õgvendamiseks ebakõlasid paratamatult tekkivate visuaalsete seostega ning lisatud mõned mõisted, et võimaldada täpsemalt kirjeldada tekstuaalse ruumi erinevaid aspekte.

2) **Selektiivsus.** Millegi välja valimine või kõrvale jätmine on ruumi lineaarsel keelelisel esitamisel paratamatu, sest keel pole võimeline kõiki antud objekti omadusi ammendamaks. Puuduolek, tühjus ja fragmentaarsus on aga omakorda ruumiloomise strateegiad, mis annavad eesõiguse kujutlusvõimele, lugeja teadvusele. Selektiivsuse äärmusvormideks on igasugune keskkonna kirjelduste vältimine ja tegevusruumi minimeerimine ainult nimetamise või juhuslike mainimisteni. Teisalt loob ruumilisuse igasugune punktist erinev ulatuvus, see võib põhineda kehaosadel või tegusõnadel (*mees istus*). Üks selektiivsuse liike on ka hierarhiseerimine, näiteks antakse esmalt keskkonnast üldisem pilt ja seejärel tuuakse sisse detailid; kuid võib ka vastupidi, detailid või objektid ilmuvad teksti ilma selge kontekstita, luues esialgu katkendliku ruumimulje (vrd ka Zoran 1984: 321–322). Lõpuks on väga oluline piir ja piiritlemine: just tegevuspaikade muutumine ja vahetumine seob sageli tegevusruumi narratiiviga, sündmuste käik omakorda nõuab piiride ületamist (vrd ka Bal 1985: 93 või Lotman 2006: 384). Piir võib olla füüsiline (tegevuskoha vahetamine), kuid ka emotsionaalne (hubane vs. vaenulik), ajaline (hommik–öö) või fookuse liikumine välisest ruumist siseilma,

mis tähendab, et tegevuskeskkond võib muutuda ka siis, kui tegelane oma asukohta ei muuda. Tegevuspaiku, nii konkreetseid kui ka võimalikke, on nimetatud ka raamideks (nt Bal 1985: 94, Ronen 1986: 421 jj), mis piiri olemasolu ja eraldatust eriti rõhutab.

Selektiivsus pole kindlasti mitte ainult teadvustatud tekstiloomes strateegia. See osutab ka teadvustamata mustritele, mida tingivad nii ajastu kultuurikontekst ja kirjutamiskaanonid kui ka ideoloogilised mõjutegurid. Eeskätt on kõnekas see, mis jääb tahtmatult „kaadrist“ välja, mida ei näidata; paigad, kus tegevus ei toimu ja liikumised, millest ei räägita.

3) **Ruumi narrativiseerimine.** Tegevusruum võib looga seostuda erineval määral, sellega kas otseselt kaasa töötades või vaid vaevumärgatavalt tegevuskohta markeerides. Ruumi narrativiseerimine toimub kõige esmasemal tasandil näiteks liikumisverbide, kuid ka tegevuse ja kirjelduse vahetumiste, vaatepunktide vaheldumise, rütmi, korduse jt võtete abil (vrd ka Greimas 1989). Sageli toimuvad teatud tegevused vastavalt ajastu kirjutamistavale kindlates paikades (vrd ka Bal 1985: 96–97). Kuid tegevuspaik seostub narratiiviga ka siis, kui seda esitatakse mõne tegelase pilgu läbi, muutudes nii otseselt sündmustikus osalejaks (nt Hamon 2004: 311–319).

4) **Keeletasand ehk ruumisõnad ja -väljendid.** Siia alla koonduvad ruumideiktikud ning abstraktsed ruumimõisted (siin-seal; osa-tervik, suur-väike, üleval-all, kõrge-madal, suletud-avatud), samuti ruumimõistete ja -suhete retooriline kasutamine. Kategooriat veelgi laiendades on olulised kõik keele võimalused kõnelda ruumist, liikumisest ja paiknemisest, võimalused anda tekstis edasi ruumilist ulatuvust.

Mitmetel ruumimõistetel on kalduvus metaforiseeruda ning moodustada liit- ja ühend- verbe, sel moel orgaaniliselt narratiivi sulandudes. Ka ajast kirjutamisel kasutatakse sageli ruumimetafoore (aja kulgemise lineaarsus, pikk ja lühike ajavahemik, möödumine ja saabumine, elutee jne). See seob loomuomaselt ajast ja ruumist mõtlemise ning annab sündmustikule ruumilise ulatuvuse.

Seda jaotust võiks tähistada ka mõnevõrra metafoorselt sõnadega *meetrika* ja *dimensio- naalsus*, sest ruumisõnavara kasutamisel on igal juhul olulised vahemaad ja asetus, mõõtmed ning nende omavahelised suhted.

Terviklik fiktsiooniruum toetub kõigile eelmainitud representatsioonitüüpidele ja -võtetele, need kõik võivad olla kasutusel isegi ühe teksti piires, kuigi üldjuhul domineerib üks teiste üle. Fiktsiooniruum on väga komplekse mustri- ja toetub vaid vähesel määral otsestele kirjeldustele või eksplitsiitsetele ruumielementide mainimisele (vrd ka Zoran 1984: 313 jj). On hõlpsamalt ettekujutatavaid ruume ning määratumaid keskkondi. Näiteks suletud ruumi, toa kujutlemine ei ole raske ülesanne võrreldes tundmatu avatud maastikuga. Kui tegevus toimub mingis realselt olemasolevas linnas, siis toetub fiktsiooniruumi loomine lugeja reaalsele kogemusele või selle puudumisele. See kogemus võib olemas olla või puududa ka autoril ja narratiivsel agendil. Kui Ehlvesti tekstides toimub tegevus Kabulis või Bagdadis, siis

suure tõenäosusega loob see nii jutustaja kui ka vastuvõtja positsioonilt võõruse ja kauguse mulje.

Tervikliku fiktsiooniruumi kujunemisel mängib olulist osa ka ruumi emotsionaalne laetus. Tegevusruum võib olla piirav, ängistav ja vaenulik (vrd nt Gullon 1975: 18–19) või, vastupidi, õdus ja toetav keskkond (nagu Gaston Bachelard'i kodune, hubane, positiivne ruum, vt Bachelard 1999: 31). Emotsionaalset hoiakut väljendab ka suletus või romantiline avarus, samuti sünesteetiline kogumulje (pehme, soe, meeldivad helid ja valgustus vs külm, röske, kalgid helid).

Teisalt aga sõltuvad ruumirepresentatsioonid kirjutamiseaegse kultuurikonteksti konventsioonidest ja tavadest, oma osa mängivad seosed kujutava kunsti ja arhitektuurikäsitlustega ning oluliseks mõjuteguriks on ka ideoloogiline tasand.

Lõpuks tõuseb omaette kategooriana esile ruumi sümbolne väärtus, keskkond kui sündmustiku mõjutaja (nt maa ja linna vastandus eesti varasemas realistlikus proosas), tegevuspaigast, hoonest, maakohast kirjutamine selle enda pärast. Kõik need aspektid, millest siinkohal vaid lühidalt on üle libisetud, võivad lähtuda eelmainitud representatsioonitüüpide ja tekstiloomi viisidest, kuid muidugi mitte ainult. Eelnevast peaks välja kooruma tõsiasi, miks ilmselt ruumi teema on kirjandusteaduses nii keerukaks osutunud: lisaks mõistete endi retoorilisele potentsiaalile ja ambivalentsile vormub fiktsiooniruum määratlematust hulgast selgematest teguritest ja vaevumärgatavatest nüanssidest, saades ühendava ja loova kinnituse lugeja kogemustest. Seega saab eriti viimati mainitud aspektide eritlemine sündida ainult konkreetse teksti lähianalüüsis.

2. Jüri Ehlevesti ruumid

Artikli järgnevas osas on tähelepanu keskendunud Ehlevesti juttude tekstuaalsele ruumile ja selle seotusele narratiiviga. Fiktsiooniruumi puudutakse vaid põgusalt seal, kus see vältimatult esile tõuseb. Esmalt olgu toodud mõned üldised tähelepanekud.

Ehlevesti tekstide mitmekihilisus, põimitus ja korduvus muudavad need sageli haaramatuks. Ometi kerkivad lugedes üles mõned toetuspunktid, mis samas võivad erinevatel lugemistel ka muutuda. Kõigepealt on üsnagi selgepiiriline Ehlevesti tekstide geograafiline ruum, vähemalt esmasel narratiivitasandil. See on lugeja kogemustele tuginedes päris hästi taastatav, mõjub reaalse ja usutatavana.

Ehlevesti jutud teevad tööpäraseks ja ehk seetõttu ka valvsust uinutavaks väga konkreet- sed ruumielemendid.

Enamasti toimub oluline tegevus kusagil suletud, kolmemõõtmelises eukleidilises ja seega justkui harjumuspärale vastavas, usutatavas ruumis. Erandeid, aoloogilisi siseruume on vähe (vanamehe-tõlkija-psühhoanalüütiku maja romaanis „Ikka veel Bagdadis”, „Kruksiaania” ruum-riik, „Elli lennu” tegevuskeskkond, Toropi tuba novellis „Torop”). Märnatavalt harvemini

hargneb tegevus avaruumis (Ehlvesti varasema loomingu ruumitüüpidest vt lähemalt Sarapik 2009: 94–97).⁶

Sageli on tegevuspaigaks topograafiliselt selge, ka reaalsuses eksisteeriv geograafiline koht. Geograafilisi ja meile tuntud paiku mainitakse kui teatud narratiivi toetavaid pidepunkte, kuid neid ei kirjeldata, luues nii minimaalse eelduse tegevuse toimumiseks. Nii nimetatakse lugejale tuntud paiku kas Eestis (Tartu, Tallinn, Peipsi-äärne, Võrumaa) või Euroopas. Veel kaugemad kohad – Bagdad, Honolulu – seevastu on selgelt müütilise või eksootilise konnotatsiooniga ning märgistavad nii autori kui ka lugeja jaoks võõrast tegevusruumi.

Paljud tegevuspaigad Eestis tähistatakse vaid tähe või üldnimega (N linn, väikelinn). Erilist positsiooni omab Tartu, mille tähistamine võib vahelduda isegi ühe teksti piires (see linn, T, Tartu). Märksa täpsemalt mainitakse Euroopas asuvaid punkte – Pariis, Helsingi, Krakow –, kuid iseloomulikuna toimivad need sageli just punktidenä ja mitte tegevuse keskkonnana. Tavaliselt on neis kas käidud, sinna ollakse teel või on seal varem (kellegi tegelase poolt esitatud jutustuses) midagi juhtunud. Samas, kuigi rännunovelli võib Ehlvesti loomingu isegi eraldi tüübina välja tuua, ei väljenda teekond liikumise, reisimise või rändamise kogemust ei visuaalsest ega ka kehalisest aspektist (vt ka Sarapik 2009: 94).

Ehlvesti tekstidest ei leia tegevuspaikade pildilisi kirjeldusi. Siseruumidest saab aimu seal toimuva tegevuse kaudu, seevastu välist pilguheitu majadele, tänavatele või maastikule kohtab haruharva.

Niisiis on ehlvestiliku narratiivi toimumiskohaks näiliselt selge topograafiline keskkond, enamasti siseruum, ruumide tekstuaalne kujutamine on minimaalne, kirjeldusi välditakse (kuid mitte reeglina ja alati), praktiliselt puudub liikumismulje.

Sellised ruumisuhed on muidugi kõige selgem ning esimesena silma torkav kihistus. Lisaks tavapärastele otsesõnu, kuigi väga minimaalsete vahenditega kujutatud kohtadele, tubadele, majadele ja avaruumile leiab Ehlvesti tekstides mitmeid kaudsemaid ruumiloomise strateegiaid.

Nendest strateegiatest on järgnevalt välja toodud mõned iseloomulikud võtted, mis on koondatud nelja rühma: asjad ehk objektid (selektiivsus ja dimensioonid); aken ja pilt (selektiivsus ja narrativiseerimine); kordus, fragment ja peegel (narrativiseerimine) ning keha ja tühjus (perspektiiv).

A. Asjad (objektid): „Tal oli asi ka aknalaual. Aga ainult üks. See oli raamat.” (Ehlvest 1998: 99.)

Üks esimesi võimalusi ruumimulje loomiseks on tähelepanu pööramine tegevuspaigas olevatele asjadele. Need objektid võivad olla interjööri või eksterjööri osad, kuid ka lihtsalt

⁶ Ehlvesti raamatute ilmumisandmed on artikli bibliograafias. Kaudsete viidete puhul on kasutatud lühendeid: Krutsiaania – K; Ikka veel Bagdadis – IVB; Päkapiikk kirjutab – PK; Elli lend – EL; Elumask – EM; Taevatrepp – TT; Hobune eikusagilt – HE; Rahuldus – R; Palverännak – PR.

esemed, millel on narratiivis mingi funktsioon. Selliseks esemeks võib näiteks olla laud või tool, raamat, vaas, kardinad, pilt seinal; välisruumis puu, mägi, maja. Neil on sageli täita küll teisene, kuid siiski oluline roll narratiivi hargnemises kas siis lihtsalt struktureeriva elemendina, mingeid emotsioone põhjustava objektina (nt ihalus või vihkamine) või ka avarama sümbolväärtuse kandjana. Narratoloogias on tavaks narratiivsete agentidena vaadelda eeskätt elusolendeid. Samas ei ole kahtlust, et eriti teatris ja filmis võib ese, hoone või loodusobjekt sündmustikus võrdväärseks kaasa mängida.

Kui Ehlvesti tegevuspaigad on edasi antud minimaalsete vahenditega, siis samas tõusevad esile mitmed väga selged objektid, mis võivad korduda tekstist teksti, neid omavahel siduda ning jääda püsima teksti tuumalasse. Ehlvesti juttude tegevusruum konkretiseerubki just asjade, selgepiirilise ruumilise markeriga objektide abil. Need on materiaalsed ja käega katsutavad, toimides sageli keha laiendusena (näiteks sõrm ja sigaret).

Selliste asjadena käituvad sageli Ehlvesti varasemate juttude korduvmotiivid, millel on enamasti kindel ruumiline iseloom: puu, trepp, ratas, veski, sild, sigaret ja sõrm, saar (vt ka Sarapik 2009: 102, Annus 2009, Krull 2002).

Neist ilmselt olulisim ja mõjuvõimsaim on puukujund, mida Epp Annus on nimetanud tüvimetafooriks (Annus 2009: 74) ning mis ühendab „Kruusiaania” kabalistidetsükli poisi ja puu juhtumised: I – poiss istub puu – puu surm/tapmine tingib inimese surma; II – poiss püüab puu otsa ronida ja puu lastakse õhku – puu muutub nii omamoodi kohtunikuks, kes otsustab elu üle, ja poiss ohvriks; III – kolmandat poissi aitab puu rikkaks saada – kuid see on noor ja paindub puu ja jätab kaaluks teise inimese vaesusesse; IV – neljas poiss näeb vist kõige kõrgema puu otsast töötatud linna ja kukub alla, sest murdub tolle viimane oks – seega on otsustajaks taas puu.

Metsa kõige kõrgema puu otsa ronib poiss ka romaani „Ikka veel Bagdadis” ekfraatilises veskiloos ning sellelt kukkumine määrab samuti tema edasise elukäigu. Kuid siin on kaks täiesti erinevat võimalust, kaks aiooni, millest teises pole ei puud ega kukkumist. Sama jutu teine variatsioon ilmub kogumiku „Taevatrepp” nimiloona, kahte võimalust esindavad seekord erinevad poisid, kuid elusaatusi määrav puu on mõlema jaoks üks.

Hilisemates juttudes muutub puu ja poisi ürgalne vastassuhe keerukamaks. Üleminek toimub kogudes „Elumask” ja „Taevatrepp”: elupuu alla magama jäämine muudab teiseks kirjandusteadlase Gregg Ebune suhted metsaga, mida ta enam müüa ei soovi ega sõanda („Põuahing”, EM); ilmub uus seos *tüdruk ja puu*, aga see on üldjuhul traagiline („Auväärsus”, EM; „Armastuse vorm ehk neitsi saatatus”, TT); kuivav õunapuu võib saada enesetapjate lemmikuks („Elumask”, EM). Raamatus „Hobune eikusagilt” asendab puud lõplikult mets kui tavalisest sündmuspaigast erinev tegevussfäär, olles pigem (pool)võõras ja nõudlik, kuid vahel ka varjav keskkond. Kui varem oli puu looduse ja elu enda võrdkuju, siis nüüd hargnevad kaks omadust: vertikaalne mõõde, mis võib kehastuda ka majakatuses või sügavas augus, ning mets kui keskkond, millel on küll vahel samuti otsustaja ja kohtumõistja roll. Metsa müümine

on ilmselt karistatav ja ohtlik tegevus: Ürgar Helves oli varem metsakaupmees, kuid „nüüd väidab, et teda jälitavad just puud, eriti nende varjud” (Ehlvest 2002a: 8).

Hilisemaid, „Taevatrepi” järgseid tekste iseloomustabki varasemate püsikujundite hajumine. Puud asendab mets ja kõrgusekartus (kukkumisi juhtub ka juttudes, kus puud enam ei ole), uue tegevusena tõuseb esile söömine, otsingud suunduvad üha enam protagonistite teadvusse. Püsivad mõned motiivid – mets, poisike, suhted naisega, armastuse otsimine, reisimine, tõlgendamist vajavad kirjad – vahel libisevad põgusalt läbi ka teised, kuid mällu sööbivad pigem peagu füüsiliselt aistitavad tekstikohad kui asjad, esemed ja taimed. Samas ei tähenda see teisenemine seniste tegevuspaikade muutumist: alles jäävad väiksemõduline siseruum, välisruumi piiratus pimeduse, metsa või lühinägelikkusega, konkreetsete geograafiliste kohtade mainimine.

Ehlvesti püsikujundid on üldjuhul taandatavad vertikaalsetele ja horisontaalsetele ruumisuhetele. Vertikaaliga seostuvad muidugi puud, kuid ka katused, trepid, hilisemate juttude augud ja kaevud: kõik, mis pürib kõrgusse ja vastavalt ka sügavusse. Nendega on seotud liikumine üles (ronimine) ja alla (sageli kukkumine). Seega põhjustab vertikaal kas kukkumisi või vähemalt hirmu kukkumise ees, üdini kehalikku kogemust. Kõrgusse ulatuvad objektid pole kunagi kaugelt või alt imetlemiseks, pole n-ö vaadeldavad või pildilised. Kuid täpselt samuti ei vaadata midagi ka ülevalt, ei teki Michel de Certeau’ esitatud metaforiseerunud utoopilist tervikpilti (Certeau 2005: 150–152). Lugeja ei saa kunagi teada, mida kukkuv poiss puu otsast või katusest näeb.

Horisontaalsuhteid võiks üldistada ringina, mis seob endas nii ratta kui ka saare, kuid näiteks ka labürindina, mis oma minimaalses vormis võib samuti olla nii ümaraid kui ka ruutjaid elemente kombineeriv horisontaalne struktuur. Labürindid ei eksisteeri Ehlvesti tekstis küll otseste ruumielementidena, küll on labürinditeadus või labürintide lahenduse otsimine üks varasemate juttude sündmustiku olulisi sihte. Tüüpilisemaid horisontaale, sirge, ei näi Ehlvestile eriti sobivat. Kuigi sageli on juttu teelolemisest ja teest, ei vii need teed kuhugi välja või jõutakse ikka alguspunkti tagasi. Novellis „Torop” on kaks olulist liikumist: maagilise mõjuga ümber maja jooksmine ja Toropi enda suur eksperiment, mõttetu elu mõtte tõestamine: „Või kui üldse midagi tahtis, siis ainult käia oma eluteed, igal hommikul mäelt kiriku tagant alla san-epidjaama ja igal õhtul jälle sama teed tagasi, edasi-tagasi, lihtsalt käia oma teed, rahulikult, tagasi vaatamata” (Ehlvest 2004: 64). See kulgemine võib muidugi katkeda, aga siis katkeb ka Toropi elu(tee). Hilisemates tekstides labürint kaob, nagu mitmed teisedki abstraktsemad kontseptsioonid, samuti kaob paranoiline dešifreerimispüüd, kuid labürindilaadse keskkonnana võib toimida ka mets. Liites varasema puukujundi funktsioonid ja labürintliku ekslemise, saab talvine mets saatuslikuks veel ühele poisile („Reeperbahn”, R).

Mõlemat – vertikaali ja horisontaali – ühendavad sild ja veski, mis on saladuse võtmeks olulisel kohal romaanis „Ikka veel Bagdadis” (Ehlvest 1996c: 92). Tegevuspaigana kohtab

veskit mitmetes novellides, kuid enamasti on see vana või lausa varemtes (vt ka Sarapik 2009: 102).

B. Pilt ja aken

Aken on olnud üks levinud fiktsionaalse ruumi avardamise võtteid, võimaluseks siduda erinevaid tegevusliine (vt nt Hamon 2004: 311–319, Ronen 1986: 426). Kui Leon Battista Albertist alates kinnistus sajanditeks maalikunsti ideaalina neljakandiline pilt kui aken, läbi mille avanes vaade kujutatud maailma (nt Alberti 1970: 55), siis Ehlvesti tekstides toimitakse järjekindlalt teistpidi, tasapinnastades just seda, mida näeme aknast. Ehlvesti tekstide aken on sageli nagu pilt või kinolina, kus asjad jõuavad akna piirini ja siis kõik lõpeb: „Akna all seistes nägi Joosep Laul lendavat helikopterit. Helikopter aeles aeglaselt ühe kardina äärest teise kardina äärde.” (Ehlvest 1997: 86.) Või: „„Kui veidi vananenud täiskuu tõuseb akna ülemisse paremasse nurka, öösel kell neliteist viiskümmend viis, siis pane laelamp põlema, mine akna poole”” (Ehlvest 1996b: 106).

Nii nagu avamaastikul puudub avarus ja sügavus, näib see puuduvat ka aknast vaatamisest. Vaadet aknast võib varjata udu, suits või võimetus näha, aken ise võib olla nii madalal, et sinna paistab vaid vahel kuldse tornitipu muna kuma (Ehlvest 2004: 62). Aknast välja vaatamine on kahe jutu – „Elli lennu” ja „Komberdaja” (TT) – tuumalas.

„Elli lend” algab sündmusega akna taga, mida ei vaadata, vaid kuulakse: ei toimu mitte laupäevahommikune vaibakloppimine, mis mõõdab aja kordumist, vaid ebatavaline *happening* – eesti ohvitseri peksmine. Nii eristub just see konkreetne laupäevahommik, see sündmus peatab aja tsüklilisuse ja koondab ruumi ühte punkti, kõõgiaknale. Aknatagune avardab vähemalt näiliselt jutu tegevusruumi: antakse teada, et akna taga ruum jätkub, seal toimub ka midagi. Edasi suundub mõte sündmuselt mujale, Elli konspektile, Elli keha ihalusele, ebamäärasele mälestusele suudlusest trepikojas.

Saame teada soovist kehastuda Elliks: „Vaatasin aknast välja, olin enda meelest Elli. [---] Püüdsin meenutada Elli sõnu ja olla tema moodi, käsi puusas, süütu sigar kolmanda ja neljanda näpu vahel, aknast välja vaatamas. Aga ma ei näinud, mida Elli nägi, kui ta seisis täpselt samal kohal (kuigi naaberkorteris) [---].” (Ehlvest 1999: 6.) Ja veidi edasi muutubki jutustaja just tänu aknast välja vaatamisele Elliks: „Ma vaatasin aknast välja – olin Elli. Minu jutustuse naine. Selles loos pole midagi imelikku, pealegi seisab ta koos peamiselt vaid ühest episoodist. Ellist kõõgis. Vaatamas aknast kaugusse. Silla poole. Pikk sild, teine pea ei paista kätte.” (samas, 8.)

Seega koondub kogu loo aeg ühte episoodi, tegevusruum Elli kööki ning jutustaja ja tegelased Ellisse. On ainult üks ruumipunkt ja üks silmapunkt, vaade aknast välja, kaugusse. Samas väga kaugemale ei nähta, sest juba teist sillapead varjab alati katlamaja suits.

Tegevus algab Elli vaatest ja naaseb sinna, suundudes paikadesse, kus Elli on viibinud või tahaks minna („sinna, ära, üle vee”; Ehlvest 1999: 7). Kui väljumine tegevusruumi on aeglane

ja astmeline (viited Platoni „Pidusöögi” ilu- ja Plotinuse hüveõpetusele), siis naasmine toimub plahvatusena („Nii tuli päike tuppa ja valgust said silmad täis”; samas, 55). Vaatamise ja sellest arenenud sündmustiku ajal on kõõgis avatud gaasikraan; sigareti süütamine ja ühtaegu toimuv Aulise seemnepurse koondub üheks Elli kõõgis toimivas gaasiplahvatuses.

Elli (ja jutustaja) vaade aknast on niisiis maailma loov või seda esilekutsuv, kuigi seda maailma ei nähta, selles vaid ihaldatakse, arutatakse ja vesteldakse. Aknast väljavaatamine „Komberdajas” on seevastu hävitav ja saatuslik, kuid mõningal määral ka loov, sest mõisaaknast vaatamine muudab mõisaprouaks seal elava noore komsorgi naise. Tema mees seevastu vaatab aknast, kuidas nende poeg, viieaastane Konstantin, ronib pärna otsa (mõisapargi kõige kõrgem puu) ja sealt alla vigaseks kukub. Isa on ilmselt just tulnud küüditamast. Ema vaatab trepirinnatiselt isa ja läheb siis oma „mehe selja taha, et vaadata, mida mees nii üksisilmi kogu aeg jälgib” (Ehlvest 2001: 79), ning näeb poja kukkumist.

On 1941. aasta suvi, saabuvad sakslased. Kolla näeb pärast haiglat isa veel kord: isa hoiti keldris kinni, Kolla vaatas teda läbi lukuaugu. Isa vaatab selgel ilmel läbi trellitatud akna paksu-paksu udu. Kas on võimalik, et isa vaatas, aga ei näinud, kuidas ta poeg end vigaseks kukkus? Ja sai enne surma nägijaks, vaadates läbi akna tihedat udu. Seega need, kes vaatavad, ei näe, ja need, kellel ei ole võimalik näha, näevad ikka. Akent on vaja nii selleks, et näha, kui ka selleks, et nägemist takistada. Aken on eritähenduslike tegevusruumide piiritleja, kuid ka sündmuste kulu määraja, vaatajat kas muutes, talle läbipaistmatuks muutudes või tuues mõistmise ka pimedatele.

Ka piltidel on mitmes Ehlvesti jutus tähtis koht. Kui vaatel aknast justkui puuduks ruumiline sügavus (või varjab seda udu või omaenese võimetus näha), siis pildid toimivad just albertiliku aknana. Neil on sügavus ja nad on avaks teistsugust tüüpi fiktsiooniruumi. Pilt pöörduv ühtaegu nii seda tõlgendava tegelase kui ka lugeja poole. Üsna sageli on piltidel liikumine ja elu, mis tärkab siis, kui neid vaadatakse (Ehlvest 1991: 23). Pilt väljendab tõelist teadmist vahetumalt, kui tegelased seda oodata oskavad. Maali kätketud teadmiseni jõudmine võib aga olla hukatusliku tagajärjega ja mitte lahendusi pakkuv sündmus ning see pole mitte mõistuspärase interpreteerimise vili, vaid pigem kaemuslik äratundmisehetk.

Romaanis „Ikka veel Bagdadis” on selliseid võtmelisi stseene kaks. Kunsti- ja filosoofiaõpilane Bilbo saab oma õpetajalt ülesande kirjutada esse eesmärgiga Caspar David Friedrichi maali „Kreidefelsen auf Rügen” (u 1818) filosoofilisest tagamaast. Bilbo lõpetab nädalaga, kuid õpetaja ei jää rahule. Hämaruses ümberpööratud maali vaatavat Bilbot tabab nägemus ja taipamine: see kujutab võigast avatud maosuud, gnostilise salaõpetuse sümbolit (Ehlvest 1996c: 60). Äratundmine muudab Bilbo elu: ta hülgab naise, saab rikkaks, kuid tegelikult valib siiski hukatustee.

Teine on juba mainitud veskistseen, mida minategelane näeb Alte (tegelikult ilmselt Neue) Pinakotheki romantilisel maalil. Selles sisalduvad taevatrepp, sild ja ratas, metsa kõige kõrgem puu ning tõeline armastus, mille saavutamiseks peab astuma kuristikku, et jumal ise

saaks asetada poisi ette kalliskividest ehitatud trepi ning teda selleni juhtida. Kuid „samade raamide vahel oli veel üks pilt” (samas, 101), veel teinegi igaviku spiraalina keerlev aioon või sündmusteahel. Lugejale ei anta teada, kas kaemushetkel pildis nähtud aioonid lahendavad veski saladuse – ülesanne, mille protagonist sai labürinditeadlastelt. Tema teekond näib igatahes lõppevat enam-vähem seal, kus algaski.

C. Kordus, fragment ja peegel

Jüri Ehlevest on arvutiajastu kirjanik. Ilmselt on tema tekstide alguseks sageli üsna kaootiliselt tekkinud failijupid. Ehlevest põimib juhuinspiratsiooni ajel sündinud lõike ja uitmõtteid järgmistesse juttudesse ning kultuuriarvustusesse, kuid suur osa tekstikatkeid jääb ka kasutamata. Nii võib tekst teiseneda igal ülelugemisel, iga kord jääb sellest mällu erinev kihistus. Samas liidavad erinevaid tekste korduvmotiivid ja ühesuguste lugude variatsioonid. Mõni eelmise raamatu tekstikatke võib ärgata järgmises uuele elule, sellega võivad omakorda põimuda arvustused ja veerulood.

Ehlevesti narratiivi fragmenteeritus, kollaažlikkus ja kõrvutiste tekstielementide seosetus on kahtlemata teksti ruumistavad tehnikad Franki mõttes. Samas pole see Ehlevesti jaoks ratsionaalne tehnika, ta käitub kirjandustekstiga pigem certeauliku argipraktiku kombel: rakendab erinevaid tekstilõike nagu partisan talle sobival moel, sulandades ühte konspektid, novelliideed, vihjed varasematele ja veel kirjutamata tekstidele. See brikolaaž ei järgi mingil juhul tekstide tavalooget või žanripiire, eesmärk on pigem pooljuhuslikkusest tekkiv painav üldmulje. Eriti tuleb taoline tehnika esile „Elli lennus” ja „Palverännakus”: juhuslikult asetatud või heidetud seostamatud elemendid, mida vaid eemalt vaadates ja kergelt silmi pilutades võib mingil moel, mingi hoomamatu ühisniidiga omavahel siduda. Nii ei jää need elemendid lõpuni irdseks ja seostamatuks, kuigi mingit põhjendust nende kõrvutiolekul ei ole. Jälgides tekstilõikude jagatud lubadusi põnevateks interpreteeringuteks, tuleb ometi nõustuda Valle-Sten Maistega, et „üksikute mõtete tagant jälgedejamamise püüd lagundab kõik” (Maiste 2003). Teisalt maksab tähele panna ka üht „Krutsiaanias” väljendatud mõtet: „Osa ja terviku essentsiaalse ühtsuse printsiip on aga paeluv kunstis – kas pole kaunis see maal, mille iga fragmendi reproduktsiooni võiks pidada suisa iseseisvaks tööks” (Ehlevest 1996a: 27).

Üks peamisi Ehlevesti tekste ruumistavaid tehnikaid on kordus. See pole aga kunagi päris täpne eelneva taasesitus, alati on toimunud väike nihe. Kuid korduses võib esile tõusta ka täiesti vastupidine lugu. Nii liigub kordamine sujuvalt üle osaliseks sümmeetriaks, väärpööratudseks, ümberpööratudseks, saamata kunagi ka päris täpseks algvormi vastandiks.

Kordus, täpsemalt samade lugude või lookatkete läbimängimine, iseloomustab muidugi Ehlevesti tekstikogumit tervikuna, omamoodi sümmeetria, tagasipöördumised (või ettenägemised) on pigem reegel. „Ikka veel Bagdadis” ja „Palverännaku” sarnasustele on osutanud Jaanus Adamson (Adamson 2006), „Rahulduses” jätkub esimene Vikerkaares avaldatud jutt „Näiteks komm” (Ehlevest 1987), „Palverännak” jutustab loo uuesti ja teistpidi üle.

Väärpeegeldusi leiab juttude/raamatute vahel, kuid mõistagi ka ühe teksti sees. Novellis „Armuauldus” asetuvad sümmeetriliselt kabel surnuaias, kust Alfons asjatult vanemate haudu otsib, ning raudteevahiputka, kus vanematena käituvad raudteevaht ja tema naine (PK). Samamoodi mängitakse „Kuu illuminatsioonis” läbi saarefilmi vārdvorm: meremeest asendab joobnud naine, saart tarastatud ehitusplats (PK). Tōeline korduste sümfoonia on „Eksortsisti armastus” (PK). Korduvalt ilmub lugudesse vanaeit, taevatrepi ja tōelise armastuse valvur („Ikka veel Bagdadis”, „Taevatrepp”).

Korduse kõrval häirivad Ehlvesti teksti lineaarset kulgu fragmentaarsus, brikolaaž ning nendega osalt seotud hōrendus, mida vōib pōhjustada igasugune ajalisusele vōōra elemendi sissetoomine. Kui sūndmustiku peab rekonstrueerima üle teksti laiali puistatud fragmentidest, ūhendab lugeja need ajaliselt seostamata viited ruumiliselt (vt ka Frank 1991: 20–21). Kuid kordus ning eriti peegeldus vōivad anda mārku ka lōhenemisest. Sellest annab teada juba veskistseen: „[---] igal hetkel ju meie ajalises ruumis saab tōeks ūks neist kahest igavikulisest aioonist” (Ehlvest 1996c: 103).

Pōhimōttelisem lōhenemine mārab „Hobune eikusagilt” siduva raamjutustuse. 10+1 novelli on omavahel seotud raamtegelaste Ūrg(ar) Helvese ja Krauklisega, pōgusamalt ka Krauklise naise, ema ja pojaga. Moodustub neli jutustuse tasandit: pinnal olev (ja seetōttu krakelūürina suhteliselt tēhelepanuta jēāv) lābi erinevate novellide hargnev Krauklise ja Helbe lugu, mida seob lisaks teiste lugude jutustamisele sōõmine ja dialoog; Eesti ajaloo jutud, Afganistani mōistulood, hilisnōukogude ja iseseisvumisjārgsed oma elukogemuse lood. Muidugi ei raamistu need tasandid ehtehvestilikult novellide alguse ja lōpuga, vaid pōimuvad, jātukuvad, rebenevad ja sōlmuvad igasugusuguseid piire ūletades. Jutustajaid on kaks – Ūrgar Helves ja Krauklis –, nende positsioonid jutustajana vahetuvad: Helvese ūrgne loomejōud halvab Krauklise, „ta ei saa enam ridagi paberile seitsaadik, kui āra tundis, et mina olen tūkkis parem kirjanik” (Ehlvest 2002b: 31). Ūrgar tunneb selgesōnalist ūleolekut ka mujal: sōōgi- ja joogivalik ning lugude tōlgendamine (tema esitab enamasti lōpliku tōe). Ūrgar saab endale Krauklise niigi kitsas korteris oma ruumi – „paigaldasime arvuti ūmber kardinad – valge, musta, roheline ja punase” (Ehlvest 2002a: 10) –, kehastades nii omalaadset keskel- vōi seesolemist, jutustaja teadvust. Helves ilmub kas kardinade tagant vōi pistab pea kardinade vahelt vālja, lugude jutustamisesse sekkudes, neid suunates vōi tōlgendades.

D. Keha ja tūhjus

Viimane suur lōhenemine toimub „Palverānnakus”, kus vahetusse vōivad minna sise- ja vālisisilm ning hajuda teadvuse piirid: me ei tea enam, mis tuleb seest, mis vāljust. Piiratud ruum on vāljustpoolt ahenenud teadvuse kestani, teisalt lahustub meel v ālisruumis. Visuaalselt annab sellest teada nāhtava lōhenemine: haigushoogude ajal nāeb minategelane silme ees kahte eraldiseisvat pilti (Ehlvest 2005: 23), pildid pudenevad pusledeks, kirjad rebitakse

tükkideks ja püütakse neid siis jälle üheks saada. Sise- ja välisilma suhted muutuvad pidevalt. Valu põhjus on aju sees, valul endal pole kohta. Haigust ja valu põhjustavad tabletid, mis tulevad väljast, rüve vaim tuleb seest. Õige loom, kes suudaks mao käest päästa poisi, on puuris kinni. Hing on inimese sees, kuid: „Hing võib meid maha jätta. Kui hing jätab maha mehe, siis jääb talle veel vaid mälestus, jääb kirjandus. Naisega võib midagi sama hirmsat juhtuda. Kuid temas sünnib uus väike hing uuesti iga kuu.” (samam, 87.)

Sees- ja väljasolemine seostuvad vertikaalse mõõtmega ning kõrge ja sügav võivad samuti vahetusse minna. Jõutakse kas täiesti põhja (Akadeemik, von Elbe Monaghani kalkunifarmis), kukutakse auku või ollakse lennukis kui kuristikus: „Lennuk tõusis kõrgemale, kuid nähtamatu raskus kiskus von Elbet vääramatu jõuga kuristikku. Elbel tekkis kukkumistunne. Kuristik ta pea kohal paistis olevat põhjatu.” (samam, 12.)

Ehlvesti hilisemates tekstides („Rahuldus”, „Palverännak”) muutub üha olulisemaks keha. Teadvus, see, mis toimub peas, muutub ruumiliseks. Tekstis on konkreetsete geograafiliste nimedega kohad, on toad ja reisimised, kuid on ka ruumi täitev peategelase teadvus ning välise maailma paine, mis on jõudnud tema ihusse. „Rahulduse” peagu füüsiliselt tajutavates novellides pannakse oma keha põlema, kogetakse kogu maailma põrmustavat pohmelli, kehast lahkumist, surmaeelset piiri. Kas väline taandubki omaenese keha sisse? Või hoopis teadvusse? Kas kusagil on midagi, mõni ruum, milles ei oleks minategelase ihu ja meelt? Kas eksisteerib minaväline tühjus? Nende küsimuste esitamisel on oluline lugeda „Palverännaku” keskel paiknevat „Tartu novelli”. Kohe alguses antakse teada: „Tartu kirjanik Joakim von Elbe passis aknast välja. Ta ei näinud mitte midagi. [---] Tal oli hirm. Hirm. Ta ei saanud aru, mille sees ta ise elab.” (Ehlvest 2005: 117.) Sealsamas von Elbe korteris, mille aknal ta passis, ongi ahju all tõeline tühjus, mitte midagi. Äravoolav vesi on kõik minema uhtunud.

Tühjuse käest võiks päästa mõte „väljaspool aju ei eksisteeri mingit reaalsust” (samam, 120). Järelikult ka mitte tühjust. Kuid samam on võimalus, et see tühjus, et see just ongi päriselt. Von Elbe üritab seda päristühjust täita, jutustades tüdrukule lugu maailmast, mis on tühjuse sees, seega täita tühjust keelega, sõnadega (vt ka Annus 2009: 23), sest „[---] kas ei võiks see sama olla ka tänapäeva kirjanduse peamiseks, õieti ainsaks tõeliseks ülesandeks” (Ehlvest 2005: 131). Kuid samam võib päristühjus olla ka teadvuse enda sees (tühi ruum, „mis mul kahe kõrva vahele jääb”; samam, 189) ning siis ei aita meid ka aju kõikehõlmavus, võib-olla ainult hing, mis selle tühjuse võiks täita. Seega jääbki veel ainult lootus, et kui lahkub hing, võib ehk järele jääda kirjandus.

Lineaarne liikumine ruumis ja ühtlane kulgemine ajas on loomult seotud nähtused. Tegevuskeskkonna organiseerimine kujuteldava rännakuna on üks lineariseerimise strateegiaid, et integreerida ruumilisi omadusi tekstilisse representatsiooni (vt ka Zoran 1984: 312, 321, Greimas 1989). Kui keha ja keskkonna, teadvuse ja maailma vahelised piirid pole päris selged, ähmastub ka ruumis liikumine ning inimese asukoht.

Ehlevesti juttudes on ruum „paigal”, üldjuhul kas ollakse kusagil või satutakse kuhugi. Sattumise akt, selle põhjused ja toimumine pole välja toodud, on pigem nagu katkendlikust unest ärkamine. Ka teekonnal viibimine on üldjuhul tajumatu. Von Elbe on lihtsalt lennukis kui siseruumis või saame teada, et midagi on toimunud autos Krakowi kandis või Karunas. Tung ja vajadus reisiks ja liikumiseks võib olla tugev või painavgi, kuid reisile endale lugeja kaasa ei ela. Peagu kunagi ei räägita reisilt naasmisest, „Palverännakus” ei anta teada, kuidas von Elbe lirimaalt või Karunast tagasi jõuab. Siit koorub välja üks ehlevstiliku teekonna peamisi tunnuseid: see ei ole visuaalne, me ei taju liikumist, ei näe aknast möödalibisevaid maastikke, ei taju ka jalgade väsimust. Ehlevesti tegelaste teekond on pigem haptiline,⁷ taktilisust ja ruumitaju liitev, lähiümbrust ja teadvust siduv kogemus. Kuid seda järeldust võib üldistada veelgi. Meenutagem avarustunde puudumist, väliskeskonna mattumist pimedusse või uttu, kõrgustesse ronimist, kuid sealt mitte vaatamist. Poiss, kes tahtis näha, kukkus ju alla, sest murdus kõige kõrgema puu viimane oks („Kolmsada kaheksateist tuhat”, K). Samas ärkavad ellu pildid, need on rohkem aknad maailma kui päris aknad, läbi mille vaadatakse, kuid ei nähta.

Ruum Ehlevesti tekstides organiseerub üldjuhul keskse loosisese vaatepunkti (ehk seesmise fokaliseerimise) kaudu – see pole mitte lihtsalt ruum ega ka väliselt vaadeldud ruum, vaid samuti haptilise kogemuse ruum. Sellist vaatepunkti võib nimetada ka minapunktiks. Ehlevesti juttude tegevusruum on olnud kindla inimkeha asukohaks, seda on nähtud kellegi silmade kaudu, kuid ka haistetud, kombatud ja kuulnud. Fookus liigub tegevuspaigalt kehasse ja teadvusse, neid välise ruumiga sidudes ning omakorda ruumistades.

Eeltoodud neljast tekstuaalse ruumi tüübist on Ehlevesti juttudele kindlasti kõige iseloomulikum kogetud ruum, mille üheks vormiks võibki pidada haptilist kogemusruumi. Geograafiliste kohtade mainimine väljendab teadmist sellest, kus ollakse, andmata neist kohtadest visuaalset üldmuljet. Kuid Ehlevestile tunnusliku fragmentaarsuse, eriilmeliste teksti-

7 Termin *haptiline taju* on käibesse jõudnud kahte teed pidi. James J. Gibson kirjeldab seda kui kehale lähedase maailma tajumist keha kasutamise kaudu, tajusüsteemi, mille abil iniviid saab infot nii keskkonna kui ka oma keha kohta (Gibson 1966: 97–98). Haptiline tajusüsteem pole mitte pelgalt kompamine, vaid liidab näiteks ka võimet keskkonnas orienteeruda gravitatsiooni, päikese, helide või kaaslaste abil (samas, 59–61), see hõlmab keha ja selle pinda, jäsemeid, võimaldab orienteeruda ja ekselda, saada aru kõrgustest ja sügavustest. Gilles Deleuze (koos Félix Guattariga) kasutab samalaadset eristust optiline/haptiline, iseloomustades nomaadlikku kunsti ja Francis Baconi maale (Deleuze 2004: 94–100, Deleuze; Guattari 2004: 542–551). Deleuze lähtub seejuures Alois Riegli, Wilhelm Worringeri ja Henri Maldiney egiptuse, vanakreeka ning rooma kunsti võrdlusest. Riegl tegelikult ei kasutanud sõna *haptisch*, mida talle vahel tagantjärele omistatakse, vaid tegi vahet kunstitüüpidel, mis toetuvad taktilisele lähivaatele, taktilisele normaalvaatele ja puhtalt optilisele kaugeltvaatamisele („*taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht*”, Riegl 1901: 20–21, 212). Deleuze eristab optilist ja haptilist ruumi. Esimene toetub ainult nägemismeelele, teine seob puutemelega omalaadse lähinägemise, mis kehastub silma mitteoptilise funktsiooni ja kompamismeele orgaanilises koostöös. Siinkohal on sobivam ja täpsem Gibsoni mõistekasutus, kuigi vastuolu ei teki ka Deleuze'i seisukohtadega.

lõikude kombineerimise, brikolaažlikkuse tõttu leidub katkeid, tükke ja pudemeid muidugi ka teistest, eeskätt nähtud ja aoloogilisest ruumist.

Varasemaid ja hilisemaid tekste võrreldes võib leida mitmeid teisenemisi: kaovad mõned varasemat püsikujundid (puu, veski, sild), olulisemaks muutub minategelase keha olemasolu (söömine, haigus, valu), teadvuse ja maailma piirid muutuvad hägusemaks. Samas ei kao piir protagonist ja keskkonna vahel siiski täielikult, tekst ei muutu ekslemiseks teadvuse ja maailma vahel. Tähelepanu pöördubki nendevahelisele piirile, selle hajumise võimalikkusele. Tegevusruumi kui sellise usutavus püsib nii nagu ka varasemates juttudes.

Kirjandus

Adamson, Jaanus 2006. Hulluse õppetund eesti uuemas kirjanduses. [J. Ehlvest, Palverännak. Tallinn, 2005.] – Postimees, 23. veebr.

Alberti, Leon Battista 1970. On Painting. Trans. by J. R. Spencer. New Haven: Yale University Press.

Annus, Epp 2009. Üks kask meil kasvas aias. Jüri Ehlvest – traagiline looduskirjanik. – Spiraali lagunemine: Jüri Ehlvesti maailm. (Etüüde nüüdiskultuurist 1). Koost V. Sarapik, P. Viires, toim M. Laaniste. Tallinn, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 71–79.

Bal, Mieke 1985. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Bahtin, Mihhail 1987. Aja ja kronotoobi vormid romaanis. – M. Bahtin, Valitud töid. Koost P. Torop. Tallinn: Eesti Raamat, lk 44–184.

Bachelard, Gaston 1999. Ruumipoetika. Tlk K. Sisask. Tallinn: Vagabund.

Blanchot, Maurice 1955. L'Espace littéraire. Paris: Gallimard.

Certeau, Michel de 2005. Igapäevased praktikad I. Tegemiskunstim. Tlk M. Lepikult. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Chatman, Seymour 1978. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press.

Chatman, Seymour 1986. Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus. – Poetics Today, Vol. 7 (2), lk 189–204.

Deleuze, Gilles 2004. Francis Bacon: The Logic of Sensation. London, New York: Continuum.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari 2004. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. London, New York: Continuum.

Ehlvest, Jüri 1987. Näiteks komm. – Vikerkaar, nr 10, lk 17–23.

Ehlvest, Jüri 1991. Turvalist valgustust! – Vikerkaar, nr 4, lk 20–28.

Ehlvest, Jüri 1996a. Püksivahetus Amaliega. – Jüri Ehlvest, Krutsiaania. Tallinn: Tuum, lk 9–29.

Ehlvest, Jüri 1996b. Verine lamp. – Jüri Ehlvest, Krutsiaania. Tallinn: Tuum, lk 95–111.

Ehlvest, Jüri 1996c. Ikka veel Bagdadis. Tartu: EÜS Veljesto kirjastus.

Ehlvest, Jüri 1997. Keisri tulek. – Jüri Ehlvest, Päkapiikk kirjutab. Tallinn: Vikerkaar, lk 85–94.

- Ehlvest, Jüri** 1999. Elli lend. (Loomingu Raamatukogu, nr 9). Tallinn: Periodika.
- Ehlvest, Jüri** 1998. Elumask. – Jüri Ehlvest, Elumask. Tartu: Eesti Kostabi Šelts, lk 94–127.
- Ehlvest, Jüri** 2001. Komberdaja. – Jüri Ehlvest, Taevatrepp. Tartu: Krauklis, lk 65–84.
- Ehlvest, Jüri** 2002a. Helbest. – Jüri Ehlvest, Hobune eikusagilt. Tallinn: Tänapäev, lk 7–11.
- Ehlvest, Jüri** 2002b. Hobune eikusagilt. – Jüri Ehlvest, Hobune eikusagilt. Tallinn: Tänapäev, lk 31–43.
- Ehlvest, Jüri von** 2004. Torop. – Jüri Ehlvest, Rahuldus. Tartu: Ilukirjandus, lk 36–73.
- Ehlvest, Jüri** 2005. Palverännak. Tallinn: Tuum.
- Frank, Joseph** 1991. The Idea of Spatial Form. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Genette, Gérard** 1980. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, Gérard** 1983. Narrative Discourse Revisited. Ithaca: Cornell University Press.
- Gibson, James J.** 1966. The Senses Considered as Perceptual Systems. Boston: Houghton Mifflin.
- Greimas, Algirdas Julien** 1989. Description and Narrativity: „The Piece of String“. – New Literary History, Vol. 20 (no. 3, Greimassian Semiotics), lk 615–626.
- Gullon, Ricardo** 1975. On Space in the Novel. – Critical Inquiry, Vol. 2 (1), lk 11–28.
- Hamon, Philippe** 2004. What is a description? – Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Ed. by M. Bal. Vol 1. London; New York: Routledge, lk 309–340.
- Hühn, Peter; Wolf Schmid, Jörg Schönert** (eds.) 2009. Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative. Berlin: Walter de Gruyter.
- Krull, Hasso** 2002. Taevatrepp ja jutustuste kuristik. [J. Ehlvest, Taevatrepp. Tartu: Krauklis, 2001.] – Eesti Ekspress, 7. märts.
- Lotman, Juri** 2006. Kunstilise teksti struktuur. Tlk P. Lias. Tallinn: Tänapäev.
- Luks, Leo** 2007. Surma kirjutamise tasandid. – Looming, nr 9, lk 1411–1417.
- Maiste, Valle-Sten** 2003. Parimad novellid Jaanilt ja Jürilt. – Eesti Päevaleht, Arkaadia, 28. veebr.
- Mitchell, W. J. T.** 1980. Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. – Critical Inquiry, Vol. 6 (3), lk 539–567.
- Mitchell, W. J. T.** 1989. Space, Ideology, and Literary Representation. – Poetics Today, Vol. 10 (no. 1, Art and Literature I), lk 91–102.
- Peer, Willie van; Seymour Chatman** (Eds.) 2001. New Perspectives on Narrative Perspective. Albany: SUNY Press.
- Rabkin, Eric S.** 1977. Spatial Form and Plot. – Critical Inquiry, Vol. 4 (2), lk 253–270.
- Riegl, Alois** 1901. Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien: Österreich. Staatsdruckerei.
- Rimmon-Kenan, Shlomith** 1983. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen.
- Ronen, Ruth** 1986. Space in Fiction. – Poetics Today, Vol. 7, No. 3, Poetics of Fiction, lk 421–438.
- Sarapik, Virve** 2009. Kas E/hlv/estimaa on ümmargune. Fragmentaarium. – Spiraali lagunemine: Jüri Ehlvesti maailm. (Etüüde nüüdiskultuurist 1). Koost V. Sarapik, P. Viires, toim M. Laaniste. Tallinn, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 91–103.

Veivo, Harri 2001. The Written Space: Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature. Acta Semiotica Fennica X. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra.

Zoran, Gabriel 1984. Towards a Theory of Space in Narrative. – Poetics Today, Vol. 5 (2), lk 309–335.

Virve Sarapik – PhD semiootika ja kultuuriteooria alal, Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduste instituudi erakorraline professor.

E-post: virve@eki.ee