

EESTI TEADUSTE AKADEEMIA JA EESTI KIRJANIKE LIIDU AJAKIRI

VAREMED JA AIAD

Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides

MAARJA HOLLO

*Maailm, oo masendav teatrilogu,
su sammastik on ammu vajund längu!*

Betti Alver „Vana teater” (1938)

Bernard Kangro romaane on paigutatud vanamoodsa sümbolismi alla (Krull 1991), samal ajal on teda peetud sõjajärgse eesti proosa üheks peamiseks uuendajaks (Kruus 2008: 82), seda eeskätt kuueosalisele Tartu-romaanide tsüklile tuginedes. Epp Annuse sõnul on Kangro Tartu-romaanide ülesehituslikuks printsiiibiks „suurte tõdede, ühtse maailma ja järelikult ka narratiivi ühtsuse puudumine” (Annus 1997: 34), mis näib osutavat nende vaieldamatule kuulumisele modernistlikku ja ühtlasi ka postmodernistlikku kirjandusvoolu. Käesoleva artikli taotluseks on täiendada ja nüansseerida Kangro Tartu-romaanide seniseid, n-ö kanoniseeritud ehk vooluloolisi käsitlusi. Annuse käsitluse järgi näiteks on Tartu-romaanide esimese triloogia („Jäälätted” 1958, „Emajõgi” 1961, „Tartu” 1962) puhul tegemist valdavalt postmodernistliku proosaga, teise („Kivisild” 1963, „Must raamat” 1965, „Keeristuli” 1969) puhul aga kergelt modernismihõngulise, postmodernistlikke vahelehippeid sisaldava realismiga (Annus 2001: 509). Vooluloolisele lähenemisele vastukaaluks vaatlen lähemalt Kangro viie Tartu-romaanide (v.a „Jäälätted”) poeetika mõningaid eripärasid, eeskätt allegooriat – barokk-kirjandusele eriomast troopi –, lähtudes Walter Benjamini uurimuses „Saksa kurbmängu

algupära” (1928) leiduvast allegooriakäsitlusest. Allegooria on kujund, mida võib kohata ka Kangro luules, kuid luuletused jäävad välja siinse artikli fookusest, kuhu asetan barokk-kirjanduse esteetikaga kõige silmatorkavamad ühisosa omavad Tartu-romaanid. Järgnevalt toon välja barokk-kirjanduse ja Tartu-romaanide olulisemad ühisjooned, seejärel peatun Benjamini allegooriakäsitlusel ning lõpuks analüüsin selle valguses Tartu-romaanides esinevaid allegoorilisi stseene.

Barokk-kirjandus ja Tartu-romaanid

Mõistega *barokiajastu* tähistavad aja- ja kultuuriloolased perioodi Euroopa ajaloos, „mis hõlmab ajavahemikku 16. sajandi lõpust 17. sajandi teise pooleni, haarates siia alla kõik kogemused ja üldised (st kultuurilised, religioossed, poliitilised) eeldused” (Villari 2000: 5). Seitsmeteistkümnnes sajand oli „rauast sajand, *mundus furiosus*” ehk vihane maailm, millele olid iseloomulikud sagedased ülestõusud, rahutused, rõhumine, intriigid, korratused, kukutamised (Villari 2000: 7) ja kolmekümneaastase sõjana tuntud ususõjad. Juba poisieas sõtta sattunud saksa kirjanik Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen kujutab noil aastail nähtut ja kogetut oma autobiograafilises romaanis „Saksa Simplicissimuse seiklused” (1668, e.k 2010). Ehkki lugejale jääb selgusetuks, kes omavahel sõdivad ja mille nimel sõda peetakse, annavad jutustaja kirjeldused usutava ja eheda pildi sellest, kuidas koges sõda lihtrahvas. Sõdurite metsikused ei jäta vähimatki kahtlust, et nende tööks ja olemuseks on „*summa summarum* ainult hukatuse toomine ja kahju tegemine” (Grimmelshausen 2010: 55). „Barokiajastu ja sõda olid väga tihedalt seotud, eriti mis puudutab hävingut ja katastroofe, destruktiivsuse suurenemist ja sõdurite pimedat vägivalda,” resümeerib Rosario Villari oma ülevaates barokiajastu inimesest (Villari 2000: 12). Sünge ettekujutuse tekkimisel XVII sajandist on oma ja mitte tähtsusetu osa vastureformatsioonil, mis andis hoogu inkvisitsiooni tööle – hereetikute jälitamisele, süüdimõistmisele ja hukkamisele – ning sünnitas miljoneid usupagulasi.

Kirjanduse kohta hakati baroki mõistet kasutama XIX sajandi lõpus. Tõuke selleks andis šveitsi kunstiajaloolase Heinrich Wölfflini monograafia „Renessanss ja barokk” (1888), mis uurib Rooma arhitektuuri arengut, kuid selle mõnel leheküljel vihjatakse esmakordselt ka võimalusele kasutada mõistet *barokk* kirjanduse ja muusika kohta (Wellek 1963: 71). Kirjandusteaduses võib *baroki* kui mõiste sisuks olla kas teatud stiil, ideoloogilised kategooriad ja emotsionaalsed hoiakud või kindla maailmavaate väljendamine teatud stilistiliste võtete abil, mida René Wellek peab „kõige paljutõotavamaks teeks” barokk-kirjandusele olemuslikuni jõudmisel (Wellek 1963: 108). Wellek eristab kaht peamist barokk-kirjanduse „vormi”: müstilist luulet, mida viljelesid näiteks John Donne ja Angelus Silesius, ning teoseid, mis esindavad retoorilist humanismi ja petrarkismi, nagu näiteks jesuiitlik draama ja John Drydeni heroilised näidendid (Wellek 1963: 111). Baroki esindusautoritena nimetab Wellek veel Thomas Browne'i, Luis de Góngorad, Francisco de Quevedot,¹ Andreas Gryphiust ja Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausenit.

¹ Quevedo loomingust on eesti keeles ilmunud „Valik luulet” (1987).

Terminina juurdus *barokk* kõige edukamalt Saksamaal, kus valitses terminoloogiline „vaakum” – enne *barokki* olid seal kasutusel mõisted *esimene* ja *teine Sileesia koolkond*, mis Welleki arvates olid selgelt ebapiisavad – ning kus XVII sajandi kirjanduse võlud avastati XX sajandi algul seoses ekspressionismist tulenenud esteetilise maitse muutumisega (Wellek 1963: 88). Oma aja nimekaim saksa bibliofiil ja kirjandusteadlane Victor Manheimer nägi barokiajastu ja XX sajandi alguse saksa kirjanike vahel tähelepanuväärset sarnasust: „Sisemiselt tühjad või sügavalt häiritud, väliselt hõivatud vormi tehniliste probleemidega, millel esmapilgul paistis ajastu eksistentsiaalsete probleemidega vähe pistmist olevat – säärased olid barokiajastu kirjanikud ja nii palju, kui igauks võib näha, kehtib sama ka vähemalt nende tänapäeva poeetide kohta, kes jätaavad oma isikuga jälje oma loominguks” (tsit Benjamin 2009: 54). Kangro tegeles vormiprobleemidega kõige intensiivsemalt oma loominguksel kõrgajal 1960. aastatel. Võib oletada, et selle algtõukeks oli ühelt poolt Tartu-romaanides kujutatav aeg, Teine maailmasõda, mis oma tagajärgede ulatuselt ei olnud võrreldav ühegi teise kaasaja konfliktiga, teisalt aga nende romaanide kirjutamise aeg – „...kõige lootusetum ajajärk maailma ajaloos – poliitilise võimetuse periood, mil kulisside taha vajuivad: Korea, Indoneesia, Kongo, Ungari, Iisrael, Vietnam, Biafra,² Tšehhoslovakkia...” (Kangro 1991: 140). Teisele maailmasõjale järgnenud kümnendid, mis tõid kaasa palju süngemad poliitilised arengud, kui sõja lõppedes eksilisi üldiselt usuti, tähendasid end järjepidevalt mujal maailmas toimuvaga kursis hoidvale Kangrole Teise maailmasõjaga alanud langusaja kulminatsiooni, kõige lootusetumat ajajärku maailma ajaloos, mille elutunde representatsioon pikemas proosas nõudis senistega võrreldes radikaalselt teistsuguseid esteetilisi lahendusi. Tartu-romaanide ja barokk-kirjanduse esteetika vahelisi sarnasusi ei tule seepärast otsida müstilisest analoogiast barokiajastu ja XX sajandi kirjanike vahel, vaid märksa laiemast ühisosast, millest nimetatud analoogia välja kasvab: mõlemale ajastule omastest arvukatest kriisidest, rahutustest ja sõdadest ning suurtest ühiskondlikest pingetest ja vapustustest.

Kangro Tartu-romaanide avaromaani „Jäälätted” puhul on täheldatud iseäralikku kohakesksust, „tõeline kohavaim” ilmutab end siin Madis Kõivu meelest eriti puhtal kujul (Kõiv 2005: 347). Ent tsükli järgnevatel romaanides paistab olevat pigem aeg see, mis aina intensiivsemalt esiplaanile kerkitab. Aega, milles kolme viimase Tartu-romaanide tegelased oma olemasolu eest võitlevad, kogevad nad painajaliku unenäona, millest ihaldatakse ärgata mis tahes teistsugusesse tegelikkusesse. Selle aja muudab painavaks hirm, „patoloogiline argihirm” ehk püsiv paranoiline hingeseisund (Kirss 2000: 118–119), mida kogevad eriti teravalt need, kes on järgmise okupatsioonivõimu silmis eelmise okupatsiooni ajal sündinud asjade pärast potentsiaalsed „patused”; elu sõja-aastail on kui „sulalumme külmunud puuleht” (Kangro 1965: 109). Kangro Tartu-romaanides pääseb aeg domineerima ühe ajaühiku n-ö paisutamise tõttu ruumis, aja ruumilisena kujutamise kaudu. Annus on seda fenomeni selgitanud asjaoluga, et aina „tullakse sama aja juurde taas tagasi”, nii et iga tegelane saab romaanides justkui oma aja: „...Kangro kaksiktriloogias ei liigu aeg pulseerivalt. See on pöördvõrdelises seoses tema pideva muutumise imperatiiviga. Kui vesi voolab kiire vulinaga ja igal järgmisel hetkel on jõgi

² Biafra Vabariik eksisteeris kolm aastat: Nigeeriast eraldumine toimus 1967. aastal ja sunnitud taasühinemine 1970. aastal. – M. H.

uus, on võimalik aeg-ajalt jõe vool peatada, ehitada tamm ja lasta tammi taha koguneda võimalikult rohkel veelaviinil. Nii saab ka romaani ühe ajaühiku paisutada ruumis võimalikult laiaks” (Annus 1997: 39). Aja ruumilist esitamist on arvatud barokk-kirjanduse esteetiliste põhimõtete hulka, aga nende seas on mainitud ka jutustaja/tegelase suhtlemist lugeja/vaatajaga ehk dialoogilisust, ülikeerulist tehnikat, mängulisust, sünkretismi ehk eri kunstiliikide tihedat läbipõimitust, segunemist ja kooselu ning erisuguste tasandite koos eksisteerimist kunstiteoses (Talvet 1987: 828–829, 832). Jüri Talvet rõhutab oma ülevaates barokiajastu mentaalsusest, kultuuriilmingutest ja kirjandusest, et „need tasandid ei ole ilmtingimata antagonistlikud, vaid eksisteerivad koos, toimivad üksteisele, on teatud määral dialoogilised. Mitmetasandilisus väljendub peaaesjalikult dihhotoomiatena (ajaline–ajatu, suletus–avatus, nähtumus–olemus, ratsionaalsus–irratsionaalsus, kõrge–madal, moraalne–moraalitu, distants–distsantsitus, loodus–tsivilisatsioon, tunded–mõistus, norm–normitus jne.), aga ka trihhotoomiatena (lüüriline–intellektuaalne–satiiriline, lüüriline–eepiline–dramaatiline) või veelgi enamate erisuguste väljade (tasandite) kooseluna” (Talvet 1987: 832).

Kangro Tartu-romaanide kaks põhilist teineteisega dialoogis olevat dihhotoomiat on ajaline–ajatu ja nähtumus–olemus ning barokk-kirjandusega sarnaselt ei kujune need üheski teoses antagonistlikuks: üleminekud ühelt tasandilt teisele on sujuvad, peaaegu märkamatud, enamasti ka iroonilise kommentaariga varustatud. Olgu ühe näitena toodud Tartu-romaanide teise osa „Emajõgi” lõpp, kus Benno Maran, kes, teades, et on tegelikult ammu surnud, kohtub Tartus oma vanade tuttavate ja nende lastega ning arutleb Justus Pernambukiga oma ebamäärase eksistentsi üle. Justus kinnitab tema surma ja ülestõusmist, öeldes: „Siin maal võideldakse surnutega niisama „edukalt” nagu elavatega. Ja on ka mõistetav, sest surnud võivad üles tõusta ja nende üle pole võimu nagu elavate üle. Ja koolnud on tugevad, ootamatult visad” (Kangro 1962: 332). Kuna Justus on tegelane, kes pärineb teispoosusest, saab ta kõnelda ka surnute nimel, ühtlasi kogevad tema vahendusel aja- ja ruumi piiranguteta reaalsust teisedki tegelased.

Kangro Tartu-romaanide ühisosast barokk-kirjanduse, eeskätt barokiajastu kurbmängu esteetikaga³ annab tunnistust ka allegoorilise tasandi olemasolu, ajaväliste olukordade ilmumine romaanide ajaloolisse tegelikkusesse. Need allegoorilised stseenid võivad esineda romaanide baastekstis, sellesse põimitud või omaette peatükina esitatud dramaturgilises tekstis või romaanide baastekstis tsiteeritud fiktiivsetes näidendites. Niisiis on Tartu-romaanide

³ Paralleeli kreeka kurbmängu ja Tartu-romaanide esimese osa „Jäälätted” vahel on välja toonud Ivar Grünthal, kes nimetab seda romaani mitme maski ja mitme näoga teoseks ning võrdleb tegelaste teadvuses toimuvaid „inimlikke etteasteid” teatristseenidega (Grünthal 1959: 62). Maski mõiste kaudu seob Grünthal Kangro romaani kreeka tragöödiaga, mida ette kandes mängis üks näitleja eri rolle, kasutades selleks maske. Teiselt poolt viib maski mõiste mõtted Kangro romaani tegelaste võimalikule sugulusele romantiliste kirjandusteoste peategelastega, kes pidid „kas endakaitseks või oma õiglase võitluse nimel... kandma „maski” – näilikult pahelise tegelikkusega samastuma” (Talvet 1999: 10). Grünthal näib selle mõistega tabavat Kangro romaanidele midagi väga iseloomulikku – mängu identiteediga, mis esineb nii „Sinises väravas” (1957), Tartu-romaanides, kus seda mängu kursiivjutustaja kaudu ka tematiseeritakse, kui ka Kangro viimases avaldatud romaanis „Seitsmes päev” (1984). Mäng ja mängulisus omakorda seostuvad nii baroki (vt Benjamin 2009: 82–83) kui ka postmodernismiga.

eelmainitud dihhotoomiatele lisaks põhjust kõnelda ka trihhotoomiast lüüriline⁴–eepiline–dramaatiline. Romaanis „Must raamat” tsiteeritakse Saksa okupatsiooni ajal hukatud Joosua Iibuse teost „Moodne unenäomäng neljateistkümnes pildis”. Näidendi proloogis kohtuvad kaks nimetut tegelast: kodumaal põlu alla sattunud pagulaskirjanik ja kodueestlasest arhitekt, kelle hooned on sõjas hävinud. Kummagi elutöö näib olevat luhta läinud ehk Benno Marani sõnadega: „...tühi töö, tühi elu ja rähklemine, asjatu rabelemine! Viimati seisad ikka üksi maamullal hämarduva taevaaluse all ja vaatad kauge-kauge tähekoogu poole, millest ei teagi, kas seegi enam eksisteerib” (Kangro 1965: 256). Benno melanhoolne mõtisklus, mille ajalooliseks kontekstiks on Saksa okupatsiooni aeg, ei pruugi puudutada üksnes Iibuse näidendi tegelaste saatust, vaid võib sama hästi olla ka tema enda elu kokkuvõtteks. Meenutagem, et esimese Nõukogude okupatsiooni ajal ei vali Benno sisepagulust, vaid juhindub oma töös kultuuriajakirjanikuna võrdlemisi kuulekalt võimude ettekirjutustest, Saksa okupatsiooni lõpus ta vangistatakse ja teine Nõukogude okupatsioon vormib temast lõplikult tagasihoidliku kohaneja, kes on avalikust vaimsest tegevusest täielikult loobunud. „...kõik kisti käest, hävis, kadus, nagu poleks iialgi olnudki...”, tõdeb Benno juba Tartu-romaanide teise triloogia avateose „Kivisild” näidendis „Neljapäeval pärast sõda kell kuus” (Kangro 1963: 298). Baasteksti põimitud näidend annab Bennole, aga ka teistele tegelastele võimaluse astuda välja talle romaani maailmas ette nähtud rollist, tõusta n-ö iseenese kohale ja öelda välja asju, millest kõnelemist kammitsevad romaani maailma reeglid. Ajatuse tasand, millelt tegelastel kõnelda lastakse, purustab Kangro romaanides reaalsuse illusiooni, nagu seda teeb muuhulgas ka kursiivjutustaja „üheselt määratlematu olek” (Annus 1997: 36). Ent Bennot ei aja Iibuse näidendit lugedes meeletehetele see, et ta melanhoolse geeniusega sarnaselt „tundis sügavamalt” ja „nägi selgemalt” (Radden 2000: 15), vaid mõistmine, et sõda jätab ta teadmata ajaks ilma igasugustest võimalustest vabaks loominguks tegevuseks. Reageeringuna olukorra lootusetusele kõlab Benno melanhoolia hästi kokku barokiajastul valitsenud arusaamaga maailmast kui üksikisikule vähe vabadusi andvast, ohtlikust ja hirmutavast paigast, kus elu on „üksnes näivus, „uni”, „teater””, põhjustades traagilist, kibestunud ja melanhoolset elutunnetust (Talvet 1987: 828). Küsimusele „Mis on maailm?” annab barokiajastu draamakirjanik oma näidendi peategelase suu läbi vastuseks „Eks narrimäng vaid” (Calderón 1999: 97) ning samas vaimus vastab ka tolle aja jutlustaja: „Ei midagi enam kui silmaga nähtav pettus, mis etendab võltsi vaatemängu: näivused, mis pimestavad, mitte ei rõõmusta” (Morán, Andrés-Gallego 2000: 154). Benjamin peab oma uurimuses „Saksa kurbmängu algupära” barokiajastu vaimse tüüpilisimaks kehastuseks melanhoolia all kannatavat prints Hamletit, sest Hamlet ei suuda „leida rahuldust selles, mida ta näeb toimuvat, vaid üksnes omaenda saatuses” (Benjamin 2009: 158).

⁴ Tartu-romaanide lüürilist tooni tuuakse esile teoses „Eesti kirjandus paguluses”: „Peale autori kursiivkirjaliste vaheselgituste läbib ka teose jutustavaid osi tugev lüüriline, autori-keskne monologiseeriv joon” (Mägi jt 1973: 85). Ka Ants Orase arvates jääb Kangro oma romaanides luuletajaks (Oras 2009: 439).

„Saksa kurbmängu algupära”: allegooriline nägemisviis

„Saksa kurbmängu algupära” („Ursprung des deutschen Trauerspiels”) valmis Benjaminil 1925. aastal habilitatsioonitööna (doktoritöö oli ta kaitsnud 1920. aastal), olles tema ainus lõpetatud raamat (Steiner 2009: 11). Akadeemilistes ringkondades Benjaminini uurimust ei tunnustatud ja sellega olid tema võimalused ülikoolis tööd saada nurjunud. Tagantjärele on oletatud, et ebaedu üheks põhjuseks võis olla parasjagu käimas olnud pööre teoreetilises lähenemises barokile, mida ei käsitletud enam kitsalt väljendusriikast stiili, vaid eraldi epohhi tähistava mõistena ja millele ka Benjaminini uurimus olulisel määral kaasa aitas (Steiner 2010: 68), sest Saksa kurbmängu vaatleb Benjamin ajastu taustal, pöörates tähelepanu nii selle ajaloolisele, kultuurilisele kui ka religioossele kontekstile. Võimalik, et Benjaminini uurimus ei olnud vastuvõetav ka seetõttu, et teadusliku tööna on tegemist „ebamugava hübriidiga” (Steiner 2009: 15). Benjamin nimelt on katsunud siin järgida ühelt poolt habilitatsioonitööle esitatud formaalseid nõudeid, teiselt poolt aga jäänud truuks sügavalt isikupärasele arusaamale sellest, kuidas kunstiteosest ülepea kõnelda. Sellisena sisaldab uurimus mõtisklusi „esteetiliste objektide loomusest, allegooria metafüüsulistest eeldustest, keelest üldiselt ning... kunstiteose ja kirjeldav-analüütilise diskursuse vaheliste suhete probleemist” (Steiner 2009: 15), aga ka teravat poleemikat suurema osa nende uurijatega, kes olid enne teda kurbmängu ja barokiaja saksa kirjandusega tegelema. Ühtlasi on „Saksa kurbmängu algupäras” olemas kõik Benjaminini filosoofia olulisemad probleemid ja motiivid, mis tema hilisemates, põhiliselt modernismiteemalistes kirjutistes taas esile kerkivad. „Saksa kurbmängu algupära” läbikukkumise üheks põhjuseks oli ilmselt ka autori poeetiline keel ja dialektiline arutlusviis, mis andis küllaldaselt põhjust pidada seda „mõistetamatuks mülkaks” (Steiner 2009: 11).

Benjaminini uurimuse esimene osa „Kurbmäng ja tragöödia” tegeleb kurbmängu (sks *Trauerspiel*) olemuse piiritlemisega. Benjaminini käsitluses on kurbmäng tragöödia vastand: erinevalt sissepoole suunatud tragöödiast, kus rullub lahti traagiline konflikt, hingestab kurbmängu leina ja kurbuse läbimängimine (McCole 1993: 126), mis nõuab oma tseremoniaalsuse tõttu publikut. Teiseks oluliseks erinevuseks on aines: tragöödia objektiks on muut, kurbmängu sisuks aga „ajalooline elu, nagu seda tollel ajal sõnastati” (Benjamin 2009: 62). Benjamin märgib, et XVII sajandil tähistati sõnaga *kurbmäng* nii draamasid kui ka ajaloolisi sündmusi ja see mõisteline kattuvus kajastub ühtlasi kaasaegsete ajalooallikate stiilis (Benjamin 2009: 63). Kurbmängu fundamentaalset erinevust tragöödiast aitab selgitada ka selle peategelane. Kurbmängu peategelaseks on monarh, kes võib esineda kas türanni või märtrina, tragöödia kangelaste traagiline suurus seevastu ei tulene nende ühiskondlikust asendist, vaid ajastust, mida Benjamin nimetab kangelaste ajastuks (Benjamin 2009: 62). Kangelaste ajastul ei ole surmal sama tähendus mis barokiajastul: tragöödiast on surm „individuaalne saatus”, kurbmängus aga vormub see kogukonna saatuseks (Benjamin 2009: 136).

„Saksa kurbmängu algupära” teises osas „Allegooria ja kurbmäng” käsitleb Benjamin barokiajastu draama tõesisu⁵ ehk vormi, mis Benjaminini filosoofia

⁵ Benjaminini kriitikakontseptsiooni kohaselt vastandub kunstiteose tõesisu selle asjasisule. Tõesisu on kunstiteose vorm, asjasisu hõlmab aga teose tähendust (vt Lott 2009: 579).

fia kohaselt on teose metafüüsilise sisu võtmeks. Keskseimaks mõisteks on siin *allegooria* kui ka barokiajastu spetsiifiline kunstivorm, mida Benjamin selgitab sümboliga vastandamise kaudu. Sümboli defineerimisel toetub Benjamin põhiliselt saksa romantikute sümbolikäsitlustele, nendega nii polemiseerides kui neilt tuge leides. John McCole'i arvates on Benjamini allegooriakäsitluse üheks eesmärgiks revideerida domineerivat esteetilist ideoloogiat, näidates, et klassitsistlik sümbol „võltsib inimlikku ajaloolist kogemust”, sest sümbolid „esitlevad end kui ajatu, isegi transtsendentse täiuslikkuse püsivad, materiaalsed kehastused” (McCole 1993: 136). Benjamin kritiseerib sümboli totaliseerivat, ühtlustavat, harmoonilist ja ajaloolisust eitavat külge; sümbolis idealiseeritakse „hävitamist ja looduse ümberkujundatud nägu tuuakse põgusalt esile lunastuse valguses”, allegoorias aga, vastupidi, „on vaatleja silmitsi ajaloo surijanäo kui kivistunud, ürgse maastikuga” (Benjamin 2009: 166). Allegooria hõlmab seega sellist looduskogemust, mis jääb kättesaamatuks klassitsistlikule sümbolismile: loodus ei ilmne barokiajastu kirjanike nägemuses mitte „pungades ja õites”, vaid üleküpsuse ja kõdunemise kaudu (Benjamin 2009: 179). Allegooria on igal juhul miski, mis Benjamini veendumuse kohaselt asub väljaspool ilu. Samamoodi õnnestub Benjamini arvates allegoorilise nägemisviisi abil tabada ajaloolise kogemuse seda tahku, mis varjab enneaegseid, kurvastust tekitavaid ja ebaõnnestunud kogemusi, mistõttu ei ole ajaloo enda allegooriliseks embleemiks midagi muud kui „irvitav kolp – kogu elava väljenduse tontlik eitus” (McCole 1993: 136). Allegooria kaudu seob Benjamin niisiis omavahel sellised mõisted nagu *loodus* ja *ajalugu*, mille tulemusel tekib uus mõiste *loodusajalugu* (*Natur-Geschichte*). Loodusajaloo allegooriliseks vasteks on varemed, mis Benjamini arvates annavad kõige paremini edasi ajaloo kui protsessi ja looduslike protsesside kattuvust. Sellest lähtuvalt defineerib Benjamin allegooriat vormina, „kus inimese sõltuvus loodusest on kõige ilmsem ja see ei tõstata üksnes mõistatuslikku küsimust inimloomuse kui sellise kohta, vaid ka indiviidi biograafilise ajaloolisuse kohta” (Benjamin 2009: 166). Barokiajastu allegoorilise nägemisviisi tuumaks ongi „ajaloo kui maailma Kannatuse sekulaarne selgitamine”, allegooria „tähtsus seisneb üksnes selle allakäigu peatuskohtades” (Benjamin 2009: 166). Samal ajal on allegooria sisule Benjamini sõnul omane religioosne dialektilisus: allegooria kaudu profaanset maailma samaaegselt nii pühitsetakse kui ka madaldatakse (Benjamin 2009: 175). Käesoleva artikli kontekstis on oluline ka asjaolu, et Benjamini allegooriakäsitluses on allegooria objektid lahutatud oma elavatest kontekstidest: nad on purustatud, kujutades endast kunagiste tervikute fragmente, languse ja hävingu embleeme, varemeid.

Järgnevalt vaatlen lähemalt Tartu-romaanide allegoorilisi stseene, kus allegooria sisu puudutav dialektilisus ja allegooria objektide kontekstist väljakistus on lahutamatu seotud arusaamaga ajaloost,⁶ nagu Benjamin seda oma uurimuses mõistab: ajaloost kui maailma Kannatusest, kui katastroofilisest varememaastikust, millel puudub igasugune metafüüsiline tähendus (Witte 1997: 78).

⁶ Ajaloo mõistet Benjamini uurimuses on tõlgendatud ka avaramalt. Bainard Cowan näiteks märgib „Saksa kurbmängu algupära” analüüsis, et ajalugu on Benjaminil „ülimalt paradoksaalne ja sügavalt raskusi valmistav mõiste, sest see on nii kogu kannatuse ja valestimõistmise allikas kui ka meedium, mille kaudu saavutatakse tähendus ja, tõepoolest, ka lunastus” (Cowan 2005: 63).

Poor Yorick!

Viimase Tartu-romaanii „Keeristuli” stseenis oma kolpa vaatlevas tegelases võib näha allusiooni „Hamleti” kuulsale hauakaevajate stseenile näidendi viimase vaatuse alguses. Seal vaatleb prints oma sõbra Yoricku, kuninga kohanarri pealuud – Benjamini allegooriakäsitluse kohaselt inimkeha varemete hulka kuuluvat objekti –, meenutades teda ja arutledes inimese surelikkuse üle. „Keeristule” allegoorilise stseeni käivitab teksti tasandil sündiv ettevaade ehk oleviku ja tuleviku peapööritust tekitav ühtelangemine, mis tabab ajalootudeng Naatan Ürikest. Patriotismi sunnil Saksa armeesse astununa võitleb ta 1944. aasta suvel Narva lähistel, et takistada Punaarmee tungimist Eestisse. Venelaste pommirünnaku käigus kaotab Naatan meelemärguse ja ärgates avastab end samas kohas, kuid kakskümmend aastat hilisemas ajas. Naatani südametunnistusena esinev võõras soovib Naatanil oma kolp kunagisest lahingupaigast üles otsida, sest „liiva all on neid liiga palju, nii et uusi pole enam kuhugi panna. Seepärast ongi selle aktsiooniga alustatud. Võimud on selle algatajad...” (Kangro 1969: 20). Naatanit võõra jultumus küll ehmatab, ometi järgib ta tema nõuannet. Lahingukohas kohtab Naatan nelja meest, kes on tulnud, ilmselt võimude käsul, samast kohast kolpi otsima. Veenmise tulemusel õnnestub Naatanil ühelt neist oma kolp kätte saada. Naturalistlik üksikasjalikkus, millega jutustaja Naatani kolpa kirjeldab, pole vähem kummastav kui kogu stseen tervikuna, veelgi kummastavamalt aga mõjub kursiivjutustaja kalgilt irooniline selgitus: „Jätame lahtiseks selle hirmutava võimaluse: otsida iseenda luukeret, hoida käte vahel oma pealuud. Oled ammu surnud, kuid siiski elad mingisugusel kujul edasi. Elad ja vahel unustad selle, et oled juba kaua aega tagasi surnud. Säärase väljavaate ees kahvatub see otsitud vabandus, et kõike peab tegema elu pärast, selle nimel. Aga kas on elu hoidmine seda väärt, et elada edasi ka siis, kui oled surnud?” (Kangro 1969: 24.) Naatani enese kolp ei toimi antud stseenis seega mitte *memento mori*na, meeldetuletusena aja hävitavast ja surma küljavast väest, mille eest ühelgi surelikul pääseda ei õnnestu, vaid meeldetuletusena tema kui nõukogude ajaloolase, kui elava surnu sobimatusest tegelikult elavate hulka.

Lillede tants

Romaani „Kivisild” algul kujutatakse üht argonautide, arbujaate kirjandusliku taaskehastuse koosviibimist 1939. aasta 28. septembril, päeval, mil Eesti Vabariigi ja NSV Liidu vahel sõlmiti vastastikuse abistamise pakt ehk baaside leping. Argonautide seltskonnas viibivad ka Benno Maran ja Hertsi Taklaja, kes avaldab seal Bennole sünge nägemuse nende haudadel tantsivatest kingalilledest. Benno laseb end Hertsi nägemusest kaasa haarata, vastates, et kingalilled tema ja Hertsi haudadel tantsida ei saa, sest nende kahe elu lõpetab hoopis tulesurm (Kangro 1963: 42). Sama nägemuspilt kordub mälestusena romaanis „Keeristuli”. 1939. aastal fiktiivse abielu kaudu koos baltisakslastega Saksamaale ümber asunud, kuid sõja ajal jälle Eestisse naasta otsustanud Hertsi meenub tema ja Benno kunagine kõnelus korduvalt, kui ta taas Tartus viibides varemete vahel hulgub ja kadunud aega otsib (Kangro 1969: 45). Nüüd näeb Hertsi toonastes Benno sõnades oma saatuse ettekuulutust, sest Hertsi Saksamaal viibides oleksid need peaaegu täide läinud: hotell, kus ta

peatus, varises pommirünnaku tagajärjel kokku ja Hertsi kaaslased hukkusid, tema aga pääses tulesurmast üksnes seetõttu, et ta külma pärast magada ei saanud ja mägedesse kõndima läks. Allegooriline nägemus öösel haudadele tantsima läinud mürgistest käokingadest on oksütmoronlik kujund surma triumfeerimisest elu üle, surmatants, mis kuulutab ette „vana maailma” hävingut ning peatselt algavat varemete aega.

Aiad

Linnas paiknevat aeda on defineeritud erilise staatusega kohana, see on „välise ruumi sopistus sisemisse ruumi, niigi piiritletud alal tehtud kitsam eristus” (Tüür 2002: 685). Elemér Hankissi hõlmavama määratluse kohaselt on aed „meie maailm, mille oleme loonud ja mida kontrollime. See on korrastatud ja harmooniline universum vastandatuna välise maailma korratusele ja disharmooniale. See on üks vähestest kohtadest meie elus ja universumis, mida me tõesti võime kontrollida ja korrastada. Aed on kaitstud enklaav, ümbritsetud müüri, tara või hekiga. See on pühamu, kus hirmutav maailm taltsutatakse ja muudetakse sõbralikuks universumiks” (Hankiss 2001: 104). Hankiss tõstab aia kui kultuuris ühe sagedamini esineva sümboli puhul esile selle sakraalset mõõdet: aed on koht, mis on puhas nii otseses kui ka ülekantud tähenduses, sümboliseerides kosmost, jumalikku harmooniat, elu ja igavikku (Hankiss 2001: 104).

Kangro Tartu-romaanide aiastseenid toimuvad korrastamata, inimese kontrolli alt väljunud kohtades, kuid kaks aeda, mis järgnevalt vaatluse alla tulevad, on tähenduslikult ometi täiesti vastandlikud. Esimene neist aedadest on romaanis „Emajõgi” leiduva vahemängu tegevuskohaks, kus kohtuvad Benno Maran, Asse Jairus, Hertsi Taklaja ja Justus Pernambuk. See on Pariisi lähistel asuv „suur metsistunud aed vanade, pooleldi kuivanud kirsipuudega” (Kangro 1961: 163) ja sellisena ühtlasi allusiooniks Tšehhovi näidendile, mis sarnaneb ka meeleolu poolest Kangro melanhoolse vahemänguga. Ehkki Kangro romaanis on vahemängu toimumisaeg määratletud 1957. aasta hilisuvega – „On kirsside valmimisaeg. [---] Marjad on üliküpsed, suured, tumedad, mõnedel juba mädased laigud peal. Tuul on neid palju maha rebinud. Neid vedeleb kõnniteel, rõdutrepil ja rõdulgi, kus nad on osalt katki tallatud ja meenutavad hüübinud vere laike” (Kangro 1961: 163) –, kõneleb vahemängu sissejuhatus ühemõtteliselt ajavälisest olukorrast, mida võiks iseloomustada ka kui „pärast kõike”. „See ei ole igavik, mis vastandatakse maailmaajaloo trööstitule kroonikale, vaid paradiisi ajatuse taastamine,” kirjutab Benjamin barokiajastu kurbmängu kohta (Benjamin 2009: 92). Samasugune vastandus kerkib esile Kangro romaanis, kus ajaloolisele tegelikkusele vastandatakse ajatu ruum. Hertsi elupaika, hooletusse jäetud villat ümbritseva aia sugulust paradiisiaiaga lubavad oletada remargis kirjeldatud küpsed viljad. Paradiisiaiale vihjavad ka aia paiknemine künkjal, kust avaneb vaade Pariisile ja selle eeslinnadele, ning Justuse ironiline repliik kaunist paradiisiaiast, kus „hea ja kurjatundmispuid on ridade viisi, nii et viljad ilma Eevata suhu kipuvad” ja kus ajal puudub tähendus, on „ainult olevik, ainult praegune hetk ja muud mitte midagi” (Kangro 1961: 168). Justuse sõnade põhjal näib, et Hertsi idülliline, ent samal ajal dekadentlikuna mõjuv aed (kõikjal vedelevad üleküpsenud

ja mädanevad viljad), kus tegelased pärast sõja-aastaid jälle kokku saavad, on justkui autori hüvitus kõigi kannatuste eest, mida tema tegelased oma romaani maailmas elatud eludes olid sunnitud läbi tegema. Unustagem minevik ja nautigem oleva ilu, kõlab Justuse üleskutse. Ehk peitub siin ka kangrolik ironia nii iseenda kui ka nende pagulaste suhtes, kes kaldusid liialt idealiseerima elu sõjaeelses Eestis, mis tagantjärele näis lausa paradiisina. Vahemängu teise osa tegelasteks on Benno ja Hertsi, kes Justuse üleskutset trotsides meenutavad hämarduvas aias oma esimest kohtumist ja koos veedetud hetki sõjaeelses Tartus. Nostalgilistes mälestustes viibimine on üks võimalus kogeda ajast vabanemist, olukorda, kus kõik on võimalik. Hertsiga helgeid minevikuhetki meenutades tundubki Bennole viivuks, et Hertsi on sama noor ja kaunis kui nende esmakohatumisel sõjaeelses Tartus. Hertsi aed niisiis on paradiisi sümbol, koht, kus pole mingit põhjust meenutada ängistavaid ja haiget tegevaid sündmusi, ometi püsivad need aias viibijate vaateväljas sümbolisel kujul, purustatud viljadena, mis „meenutavad hüübinud vere laiike”.

Hoopis teist laadi aeda kujutatakse romaani „Must raamat” allegoorilises aiastseenis. See on inimeste poolt hüljatud tontlik aed, mida ei piiritle ükski tara, müür või hekk, nii et pole võimalik kindlaks teha, kus täpselt aed algab ja kus lõpeb. Kujutatud aed on sõja käigus sedavõrd kannatada saanud, et tema kunagisest ilust ja korrastatusest annavad aimu veel vaid moondunud puud. „Aiapuud olid mustaks kõrbenud või murdunud. Mitmel pool mustendasid sügavad pommiaugud ja maas vedeles mullakamakaid, kivitükke, puuksi ja risu. Rada hargnes ning ahenes ja kadus lõpuks sootuks. Aed osutus suuremaks kui esialgu oli paistnud” (Kangro 1965: 309). Bennole, kes püüab pommikraatrite ja varemete vahel õiget suunda leida, et jõuda armastatu Eba majani, jääb sellise aia olemasolu keset linna mõistatuseks: „Imelik, et siin kesklinnas ruumi leidis nii suurele aiale, mõtles Benno. Kuid nii see ometi oli, aed jätkus. Suurenesid ka maharäsitud okste ja prahi hunnikud, nii et neist pidi pahatihti mööda kaaritama või üle ronima. [...] Kuski ei paistnud ei aia äärt ega majade või varemete kontuure” (Kangro 1965: 309). Kuna aed, kus Benno eksleb, sarnaneb rohkem risu täis kuhjatud jäätmaa kui inimese korrastatud ja sõbralikuks muudetud kohaga, ei saa see pakkuda vähimatki turvatunnet, hoopis vastupidi: vägivaldse ja hoolimatu inimtegevuse tagajärjel on sellest saanud inimesele endale vaenulik koht. „Aga just jalge ees oli kõrge risuhunnik ja ta komistas selle otsa. Käed vajusid küünarnukkideni oksaräsusse ja üks terav tüügas kraapsas valusalt põske. Aga ta ukerdas püsti ja sumpas edasi. Siis põrkas ta otsmikuga vastu puutüve. [...] Siis oli järsku ees puude vahele veetud mingi nõör, käega katsudes jäme paklaist keerutatud vorusk, mis aga kergesti katkes. Kohati tuli üle ronida vanadest pakk-kastidest. Nende kaaned raksusid ja murdusid sisse, nad haakusid jalgade külge. Lõhnas kõdu ja määndumist, kaua vihma käes seisnud villaseid riide-räbalaid ja mädanevat puuvilja” (Kangro 1965: 309–310). Romaanis „Emajõgi” kujutatud idüllilis-dekadentliku aia, paradiisi (tõsi küll, ironilisse valgusesse asetatud) võrdkuju totaalsus ja täiuslikkus on selles allegoorilises stseenis täielikult lõhutud: kunagi inimtahtele allutatud alast on saanud rüüstatud ja lagastatud koht, mis vangistab nagu labürint, põhjustades selles viibijas kirjeldamatut ängi. Ajaloo jälg selles maastikus on silmale fragmentide, looduslike „varemete” kujul äratuntavalt nähtaval ja seetõttu võiks seda aeda pidada üheks ajaloo allegooriliseks vasteks Kangro Tartu-romaanides.

Hingede põlemine

Romaanis „Emajõgi” esitab kirjanikust kursiivjutustaja allegoorilise stseeni iseendast kui pimedast sõdurist, kes eksleb suures ja võõras metsas lootusega leida teed mäetippu, kust ta saaks heita pilgu „üle metsalatvade, üle luha, üle jõe sinises vinas silmapiiri poole” (Kangro 1961: 279). Oma loomungulise ummikseisu selgitamiseks lugejale tsiteerib kursiivjutustaja Betti Alveri esikogust „Tolm ja tuli” (1936) pärit luuletuse „Hing” algusstroofi: „Metsas, ohtlikus ja võikas, / pime sõdur ringi põikas, / puusal mõök ja raudne ling” (Kangro 1961: 280). Alveri luuletuses ei ole mõistust kehastaval sõduril lootust metsast välja pääseda ja mäele jõuda, kui talle ei hakkaks teejuhiks alasti poiss, kes tutvustab end sõdurile hingena. Nii Alveri luuletusest kui ka sellele toetuvast allegoorilisest stseenist, mille eesmärgiks on anda edasi kirjaniku raskusi teose kavandamisel, kajab vastu romantiline maailmavaade. Selle kohaselt ei ole inimese elavaks ja loovaks keskmeks mitte mõistus või hing, vaid „mõtlev hing”. Kangro skepsist mõistuse esikohale seadmise suhtes võib välja lugeda ka Tartu-romaanide ühe tegelase saatusest. Veendunuimaks mõistusejüngriks neis romaanides on kahtlemata igavene filosoofiatudeng Villibald Oona, kelle elu üks juhtlause kõlab: „...kõik inimlik on lahendatav mõistusega, teadusega” (Kangro 1962: 93). Loo ühe versiooni kohaselt sureb Oona vägivaldset surma, teise kohaselt aga sooritab enesetapu. Oona surm oli igas mõttes paratamatu, laseb Kangro kohtu-uuriija Malmil romaanis „Tartu” mõista anda Bennole ja ühtlasi lugejale, sest mõistust ülimaks pidades kaob inimese elujõud ja võitlustahe, hingetu ja seega tundetu mõistus lämbub „teadmistesse, kõigesse sellesse, mida maailm ohtralt pakub” (Kangro 1962: 93).

Hinge motiivi arendab Kangro edasi Tartu-romaanide viiendas osas „Must raamat”. Allegooriline stseen lõputus aias ekslevast Bennost lõpeb Benno jõudmisega armastatu Eba majja. Barokk-kirjanduses tuntud võtet kujutada teatud ideed või juhtmõtet ruumilistes kategooriates kasutab siin kahe allegoorilise stseeni ühendamisega Kangro. Bennole nimelt tähendab saabumine sellesse majja pääsemist kohutavast katastroofist, mis tabab kõiki neid, kes jäävad väljapoole maja. Bennot paneb imestama, et majja saabudes tunneb ta jahedust, mida kauem ta aga majas viibib, seda palavamaks muutub õhk. Oma võõrustajalt, Eba vennalt kuuleb Benno, et kuumus tuleb väljast, kus „[p]õleb kõik, mis põleda annab – puu, kivi, raud, isegi teras. Ja inimesed. Ka inimesed. Just inimesed kõige rohkem” (Kangro 1965: 315). Allegooriline stseen hingede põlemisest loob allusiooni Dante „Põrgule”, mille kaheksandas ringis karistatakse tules põletamisega valelikke, nende hulgas pettusele õhutanud nõuandjaid Odysseust ja Diomedest. Ent kui põrgus piinlevaid hingi „ühendab see, et nad ei kahetsenud ei oma eluajal ega kahetse ka nüüd oma süüd, seega on nad oma seisundi ise valinud” (Ploom 2011: 519–520), siis neid hingi, keda põletab sõjatuli, ei ühenda miski muu kui asjaolu, et nad on kas juhuse või saatuse tahtel sattunud sõja keerisesse. Benno püüab seina tagant kostvat põlemist ja hingede karjumist „mõistusega selgitada”, kuid tulutult (Kangro 1965: 315), sest sõda on kogemus, mida ei saa hoomata mõistuslikult, küll aga allegooriliste nägemuste ja kujutluspiltide vahendusel.

Sõjatuli ei jäta jälgi üksnes hingele, vaid ka kehale. „Haavade kultus” on samuti üks barokk-kirjanduses levinud motiive, mille eesmärgiks oli „asetada mina kannatava Jeesuse positsiooni” (Weber 1995: 106). Romaanis „Tartu”

kannab põletusmärki⁷ argonaut Sirje Järvis, kelle prototüübiks on Betti Alver. 1950. aastal heideti Alver kui üks „dekadentiderühma” Arbujad esindaja Eesti Nõukogude Kirjanike Liidust välja ja sellega kadusid ka luuletaja avaldamisvõimalused ning sissetulekud (Olesk 2002: 247). Alveri koondkogus „Üle aegade Assamalla” (1989) leidub aastatest 1945–1964 küll seitse dateeritud luuletust (Olesk 2002: 247), kuid ühtki luuletust Alver neil aastatel ei avaldanud. Benno kirjeldab Sirjet kui inimest, kes on „nagu teisel pool piiri” (Kangro 1962: 290), tunnistades, et ta ei mõista, „mis see on, mis teda püsti hoiab, millele ta toetub selles ühiskonnas, mis temalt nähtavasti palju on võtnud, võib-olla kõik, mis inimeselt võtta annab” (Kangro 1962: 290). Põletusmärk Sirje põsel seega rõhutab tema kui luuletaja väljavalitust, tema loojatee erandlikkust: see on kannatuste tee, sest iseendale kõige tähtsamast, loometööst, on luuletaja olude surve all sunnitud loobuma, aga lisaks sellele on Sirje loobumises võimalik näha ka võimet vaikida. Sirje prototüüpi Alverit ongi hilisemate kirjanduslugude lehekülgedel kirjeldatud kui kedagi, „kes vähemalt mingil määral sai, kuid *valis või eelistas mitte*” kirjutamist jätkata (Tomberg 2011: 163, kursiiv originaalis), näidates seeläbi üles absoluutset kompromissitust valitseva võimu suhtes. Sirje Järvisega saatus aitab niisiis heita valgust allegoorilisele stseenile hingede põlemisest: ehkki see tuli tegi hävitustööd inimesele kõige põhilisema – tema inimliku palge – kallal, pannes proovile tema moraalse „mina”, oli see tuli lõppeks ka karastustuli. „Ainus väljapääs vanglast on aktsepteerida vanglat,” avaldab Sirje enne Bennost lahkumist oma elu juhtlause (Kangro 1962: 292).

Varemed

Tartu-romaanide viimases osas „Keeristuli” avaldab kursiivjutustajast kirjanik katkendi oma päevikust, mis kirjeldab tema põgenemist Eestist 21. septembril 1944, olles kirja pandud mõned päevad pärast traagilist põgenemisteekonda Soomest Rootsi. See katkend sunnib ta melanhoolsele meenutusele oma elu algusest eksiilis ja sõja-aastatest, millega liitub hinnang teisele Nõukogude okupatsioonile, mis „ületas siiski kõik seninähtu oma ootamatute olukordade, kannatuste, hädade ja hädaohtudega igapähele, isegi sellele, kes lootis ühe okupandi minekust ja teise tulekust kergendust” (Kangro 1969: 208). Jutustaja lisab: „Neile, kes uskusid aga „kolmandasse võimalusse” või mingisse imesse, kujunes see kõige raskemaks katsumuseks”, sest see, mis järgnes, oli „tuleasemete ja varemete aeg” (Kangro 1969: 208). Pagulasena teab jutustaja küll üksnes kaudsete andmete põhjal, kuivõrd suuri kannatusi, hädasid ja ohte uus okupatsioon endaga tegelikkuses kaasa tõi, kuid tema pöördumises kujuteldava rahvuskogukonna poole polegi oluline mingit laadi „tõe” kuulutamise taotlus, vaid kodumaad tabanud katastroofi meenu-tamine ja põgenemise põhjendamine nii endale kui ka rahvuskogukonnale. Varemete aeg on seega reaalsest, Teise maailmasõja põhjustatud vareme-

⁷ Kogus „Puud kõnnivad kaugemale” (1969) ilmunud tsükli „Absurdne aeg” esineb põletushaavade motiiv mitmel korral. Tsükli seitsmendas luuletuses küsitakse: „Kas meie hoidsime end / põledes sündmuste räos, / põlestismärgid näos?” (Kangro 1991: 144.) Tsükli viimases luuletuses tunnistab luulemina: „ainult müürid ümbritsevad / ainult põletishaavad mu kätel / ainult põletishaavad... Su nägu” (Kangro 1991: 148).

test⁸ tõukuv kujund, tähistades ühe ajastu traagilist lõppemist ja „uue ajajär-
gu” algust ehk uut okupatsiooniaega, mil kõik lootused vähimalegi kergendu-
sele või olukorra muutumisele lahtuvad. Seetõttu on varemete aeg pöördu-
matu languse, allakäigu ja hävingu algus, ajalugu kui „maailma Kannatus”
ilmutab end selles kujundis nii, nagu ka Benjamini kirjeldatud ajaloo ingel⁹
seda näeb: üheainsa katastroofina, mis „lakkamatult kuhjab varemeid vare-
mete peale ja paiskab need tema jalge ette” (Benjamin 2010: 173). Varemete
aega pagulaslugeja silme ette manades toimib jutustaja nagu barokiajastu
allegorist, kel allegoorilise nägemisviisi vahendusel õnnestub hetkeks seisa-
tada ajaloo pidevus ja püüda see ruumilisse kujundisse, milles ajalugu on
oma mängukohaga „füüsiliselt¹⁰ kokku sulanud” (Benjamin 2009: 178). Kuna
allegooriad on Benjamini käsitluses „mõtete sfääris samad mis varemed as-
jade sfääris” (Benjamin 2009: 178), kujutavad varemed endast allegooriate
allegooriaid, „allegoorilisi embleeme *par excellence*” (McCole 1993: 142).

Lõpetuseks pöördun Heiti Talviku loomingu poole, et heita põgus pilk
maastikule, mida kujutab 1943. aasta aprillis valminud luuletus „Varemetel”
(Talvik 2007):

*Kajakate valgeid laike
virvendamas lammund lossimüüril.
Mingi pehme, unenäolik sära
hõlmab tornitüükaid.*

*Savitolmu rusket
keerutavad tuuleiilid.
Kuivand kõrtelt viskub lendu
liblikaid, neid puistab tuul kui pihu.*

*Tahaks lauldes minna
linnuvidinasse üle surnud vare.
Uitvad pilverüknad
hõbepurjil riivamas mu laupa.*

Juba luuletuse esimene stroof loob mulje sootuks teistsugustest varemetest
kui need, mille keskel eksleb romaani „Must raamat” allegoorilises aiastseenis
Benno Maran: need varemed ei ole vahetu sõjategevuse tagajärg, vaid mingi
palju ammusema aja pärandus, seetõttu ei peida need endas „reaalset ja ära-
tuntavat minevikku, mis võib iga hetk uuesti naasta” (Krull 1998: 299). Seda
aega võiks luuletuse alguses valitsevat meeleolu silmas pidades määratleda
kui muinasjuttude „ennemuistset” aega, mil elati lossides ja talutaredes. Luu-
letuse semantilist tasandit struktureerivad vastandpaarid surnud–elus ja tar-
dumus–liikumine. Linnud, tuul ja liblikad tähistavad luulemina äraigatsust
surnud, kuid mitte vaenulikust maastikust – seda ümbritseb „pehme, unenäo-
lik sära”. Kahest esimesest stroofist õhkuva helge ja unenäolise atmosfääri

⁸ Sugestiivse pildi nimetatud varemetest esitab Kangro 1942. aastal ilmunud luuletuses
„Varemetes” (Kangro 1942: 137).

⁹ Benjamini ajaloo ingli kirjeldus tugineb Paul Klee kuulsale akvarellile „Angelus Novus”
(1920).

¹⁰ Algupärandis kasutab Benjamin siin sõna *meeleliselt*: „Mit ihr hat sinnlich die Ge-
schichte in den Schauplatz sich verzogen” (Benjamin 1928: 176).

lõhub luuletuse viimane stroof, kus võib esmakordselt tunnetada luulemina valu ja ahistust: ta „tahaks” varemete keskelt ära minna, rõõmsalt, „laules”, mingisse hoopis teistsugusesse aega ja kohta. Võimalik, et kevadhommikusse kauges ja müütilises tulevikus.

On omamoodi paradoksaalne, et Kangro 1960. aastatel valminud loomingu ei leidu samaväärset Talviku luuletuses „Varemetel” vilksatava lootusriika igatsusega, küll aga saab rääkida igatsusest varemete maastikust pääsemise järele pärast Tartu-romaane valminud Joonatani-triloogia viimase romaani „Puu saarel on alles” (1973) puhul. Romaan kujutab kolmkümmend aastat eksiilis viibinud peategelase Joonatani naasmist kodumaale ja selle käiguga seonduvaid läbielamisi. Romaani lõpus jõuab Joonatan tagasi kodukohta, kus ta silme ette kerkib nägemus kodutalust, mis peaks olema varemets, kuid ometi näeb Joonatan vääramatu selgusega, et „maja oli seal, see ainult oli nii, muud midagi” (Kangro 1973: 248). Joonatani kojujõudmine on saare- ja puu-sümboli kõrval Kangro triloogia üks tuumsümboleid, väljendades „paljude mäletamisega seonduvate vastuolude ja seesmiste kahtluste ületamist, millega Joonatan oma keerulisel mälu teekonnal silmitsi seisab” (Hollo 2013: 292). Võib siis väita, et 1960. aastad on Kangro jaoks jätkuvalt languse ja varemets aeg, mil kirjanik loodib Teise maailmasõja, aga samal ajal ka oma kaasaja sündmuste tagajärgi nii luules (kogu „Puud kõnnivad kaugemale” tsüklid „Absurdne aeg” ja „Kojutulek Kihvakaaniast”) kui ka proosas, kuhu sügenevad selle tulemusel mitmed barokk-kirjanduse esteetikale iseloomulikud jooned, nagu aja kujutamine ruumilisena, dihhotoomiad ajaline–ajatu ja nähtumus–olemus, trihhotoomia lüüriline–eepiline–dramaatiline ning allegoorilised stseenid. Just nendes stseenides, mis on otsekui aknad Tartu-romaanide põhiliselt realistlikus ruumis, „ärkavad” tegelased unest ja saavad nägelikuks aja suhtes, milles nad elavad, kuid mis neile romaani baastekstis kujutatavas tegelikkuses jääb nähtamatuks ja mõistetamatuks. Allegoorilise nägemisviisi abil näib Kangrol olevat kõige paremini õnnestunud edasi anda kujutatava aja, maailma ajaloo kõige lootusetuma ajajärgu alguse elutunnet ja näidata ajalugu teisiti kui pideva, pöördumatu ja sirgjoonelise sündmuste reana, nagu seda proovib „vastavalt konjunktuurile” teha üks tegelasi, nõukogude ajaloolane Naatan Üirike. Allegoorilised stseenid Tartu-romaanides loovad olukorra, mil jutustuse lineaarne aeg seiskub ja ajaloo selgitamine Kannatuse loona saab võimalikuks. Kangro jätkab oma mälutööd Joonatani-triloogias, kuid siis juba märgatavalt suurema keskendumisega isikliku trauma läbitöötamisele ja ühtlasi muutunud esteetilisest põhimõtetest lähtudes. Kangro hilisem proosa kandub tagasi „Sinisest väravast” (1957) tuttavatele nostalgilistele rännakutele, kuid peategelasest rändur pole nüüd enam naiivne nostalgik, vaid oma nostalgiast ülimalt teadlik ja end sellest distantseeriv mineviku vaatleja.

Artikkel on seotud grandiga nr ETF9160 ja teadusprojektiga IUT22-2.

Kirjandus

- Annus, Epp 1997. Eesti romaani narratiivseid mudeleid. A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” ning Bernard Kangro Tartu-romaanide näitel. – Klassika ja narratiivsus. Tammsaarest Kangroni. (oxymora 1.) Toim Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 9–58.
- Annus, Epp 2001. Pagulasproosa. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 501–520.
- Benjamin, Walter 1928. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Benjamin, Walter 2009. The Origin of German Tragic Drama. Tlk John Osborne. London–New York: Verso.
- Benjamin, Walter 2010. Ajaloo mõistest. Tlk Hasso Krull. – Valik esseid. Koost Marek Tamm. Loomingu Raamatukogu, nr 26–29. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 169–179.
- Calderón = Pedro Calderón de la Barca 1999. Elu on unenägu. Tlk Jüri Talvet. Tallinn: Kunst.
- Cowan, Bainard 2005. Walter Benjamin's theory of allegory. – Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory. Kd 1. Toim Peter Osborne. London: Routledge, lk 56–69.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 2010. Saksa Simplicissimuse seiklused, teisisõnu: ühe veidra vagabundi elulugu. Tlk Mati Sirkel. Tallinn: Pegasus.
- Grünthal, Ivar 1959. Saatuse kaalul. – Mana, nr 1, lk 60–63.
- Hankiss, Elemér 2001. Fears and Symbols: An Introduction to the Study of Western Civilization. Budapest: Central European University Press.
- Hollo, Maarja 2013. Nostalgia and redemption in Bernard Kangro's Joonatan novels. – Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Toim Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop, Therese Steffen. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, lk 279–296.
- Kangro, Bernard 1942. Varemetses. – Ammukaar. Kirjanduslik koguteos I. Tallinn: Eesti Kirjastus.
- Kangro, Bernard 1961. Emajõgi. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1962. Tartu. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1963. Kivisild. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1965. Must raamat. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1969. Keeristuli. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1973. Puu saarel on alles. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1991. Kogutud luuletusi. Aastaist 1927–1989. II köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kirss, Tiina 2000. Tsensori katkestus. Keelatud kirjandus, Aisopose keel, hermeetilisus. – Vikerkaar, nr 11–12, lk 109–120.
- Krull, Hasso 1991. Bernard Kangro teistmoodi aeg. – Eesti Ekspress 12. IV.
- Krull, Hasso 1998. Ajalugu ja allegooria. Jüri Üdi Walter Benjaminiga. – Keel ja Kirjandus, nr 5, lk 297–301.
- Kruus, Oskar 2008. Bernard Kangro. – Eesti kirjandus paguluses XX sajandil. (Collegium litterarum 9.) Toim Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 75–86.

- Kõiv, Madis 2005. *Genius loci*. – Luhta-minek. (Eesti mõttelugu 61.) Koost Aare Pilv, toim Urmas Tõnisson. Tartu: Ilmamaa, lk 341–357.
- Lott, Toomas 2009. Walter Benjamin. – 20. sajandi mõttevoolud. (Heuremata.) Toim Epp Annus. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 569–597.
- McCole, John 1993. Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition. New York: Cornell University Press.
- Morán, Manuel, Andrés-Gallo, José 2000. Jutlustaja. – Barokiajastu inimene. Koost Rosario Villari. Tlk Heete Sahkai, Heigo Sooman, Piret Peiker. Tallinn: Avita, lk 144–180.
- Mägi, Arvo, Ristikivi, Karl, Kangro, Bernard 1973. Eesti kirjandus paguluses. 1944–1972. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Olesk, Sirje 2002. Isikliku ja üldinimliku paradoksaalseid ühendusi Betti Alveriluules. – Tõdede vankuval müüril. Artikleid ajast ja luulest. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 244–249.
- Oraas, Ants 2009. Tartu üle kümnendite. – Kriitiku külaskäik. Koost Hando Runnel, toim Katre Ligi. Tartu: Ilmamaa, lk 439–442.
- Ploom, Ülar 2011. Sissejuhatus Dante maailma ja tema „Jumalikku komöödiasse”. – Dante Alighieri, Jumalik komöödia. Põrgu. Tlk Harald Rajamets. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 481–558.
- Radden, Jennifer 2000. The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Steiner, George 2009. Introduction. – Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama. Tlk John Osborne. London–New York: Verso, lk 7–24.
- Steiner, Uwe 2010. Walter Benjamin. An Introduction to his Work and Thought. Tlk Michael Winkler. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Talvet, Jüri 1987. Baroki liikumatus ja dünaamika. – Looming, nr 6, lk 824–833.
- Talvet, Jüri 1999. Romantism. – Maailmakirjandus. 2. osa. Romantismist postmodernismini. Õpik keskkoolile. Koost J. Talvet. Tallinn: Koolibri, lk 7–12.
- Talvik, Heiti 2007. Varemotel. – Legendaarne. Koost Karl Muru, Hando Runnel. Teine trükk. Tartu: Ilmamaa, lk 109.
- Tomberg, Jaak 2011. Kirjanduse lepitav otstarve. (Heuremata.) Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Tüür, Kadri 2002. Aiad ja jõed: linnaloodusest Tõnu Önnepalu romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 681–691.
- Villari, Rosario 2000. Barokiajastu inimene. – Barokiajastu inimene. Koost R. Villari. Tlk Heete Sahkai, Heigo Sooman, Piret Peiker. Tallinn: Avita, lk 5–12.
- Weber, Alexander 1995. Günter Grass's Use of Baroque Literature. (MHRA Texts and Dissertations 41. Bithell Series of Dissertations 20.) London: W. S. Maney & Son Ltd.
- Wellek, René 1963. The concept of baroque in literary scholarship. – Concepts of Criticism. Toim Stephen G. Nichols, Jr. New Haven–London: Yale University Press, lk 69–114.
- Witte, Bernd 1997. Walter Benjamin: An Intellectual Biography. Detroit: Wayne State University Press.

Ruins and gardens: the aesthetics of baroque literature in the Tartu novels by Bernard Kangro

Keywords: Bernard Kangro, Tartu novels, Second World War, baroque aesthetics, symbol, allegory

Up to the present, Bernard Kangro's Tartu novels („Springs of Ice” 1958, „The River Emajõgi” 1961, „Tartu” 1962, „The Stone Bridge” 1963, „The Black Book” 1965, and „Whirlwind of Fire” 1969), regarded as the core of his prose fiction, have been examined through a paradigm of literary movements. The goal of this article is to supplement and specify these so-called canonical treatments by an examination of the characteristics of baroque aesthetics as seen in Kangro's last five Tartu novels. Among the features attributed to baroque literature are spatial representation of time, syncretism, a coexistence of different levels of meaning in a work, playfulness, and allegory. The allegorical scenes in Kangro's Tartu novels create a particular dimension of timelessness, using situations that extend beyond the boundaries of the time of historical reality. The article provides a close analytical perspective on five allegorical scenes entitled *Poor Yorick!*, *The Dance of the Flowers*, *The Garden*, *Spirit-Burning*, and *Ruins*. The principal point of departure is the theory of allegory as articulated in Walter Benjamin's habilitation thesis *The Origin of German Tragic Drama (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928)*. According to this theoretical approach, allegory is the form of expression specific to the age of the Baroque, which Benjamin sets in opposition to the classicist symbol. For Benjamin, the aesthetic symbol represents a totalizing, unifying, harmonizing image that falsifies historical experience; allegory, on the contrary, foregrounds historical experiences that are premature, and that cause sadness and torment, allowing to speak of history as the suffering of the world. In the allegorical scenes of Kangro's Tartu novels, which seem to function as windows in the novels' basically realistic space, characters „awaken” from sleep and become able to see the time they are living in, a time that remains „invisible” and incomprehensible to them in the reality represented by the base text of the novel. By means of the allegorical way of seeing, Kangro seems to succeed best at transmitting the feeling of living the time he depicts, the years of the Second World War, and to show history as not being a continual, unshakable, and straightforward chain of events, thus differing radically from the attempt of one of his characters, Soviet historian Naatan Üirike.

Maarja Hollo (b. 1979), MA, Estonian Cultural History Archives of the Estonian Literary Museum, researcher; Institute of Cultural Research and Fine Arts, University of Tartu, doctoral student, fermina22@hotmail.com