FRANZ SCHILLER

LÄÄNE-EUROOPA UUE AJA KIRJANDUSAJALUGU

II KÖIDE

RK „TEADUSLIK KIRJANDUS“
TARTU 1941

LÄÄNE-EUROOPA UUE AJA KIRJANDUSAJALUGU

FRANZ SCHILLER

LÄÄNE-EUROOPA UUE AJA KIRJANDUSAJALUGU

II KÖIDE

RK „TEADUSLIK KIRJANDUS“, TARTU 1941

Autorilt.

„Lääne-Euroopa uue aja kirjandusajaloo" käesoleva köite teine trükk ilmub ilma suuremate muutusteta. Autor pidas otstarbekohaseks mõnes kohas materjali ümber rühmitada. Peatükke Stendhalist, Balzac'ist ja Maupassant'ist on täiendatud. Kõik faktilised andmed, mis raamatus esinevad, on kontrollitud kõige usaldusväärsemate bio-bibliograafiliste käsiraamatute järgi vastavate kirjanduste keeltes. Peale selle on nagu ka esimese köite uue trüki puhul täpsustatud üksikute kirjanike iseloomustusi ja uuesti läbi vaadatud kirjanduse loetelu.

Moskva, veebruar 1937.

Esimese trüki eessõna.

Käesolevas „Lääne-Euroopa uue aja kirjandusajaloo" teises köites vaadeldakse peamiselt kirjandust, mis on sündinud ajajärgul 1848. a. revolutsioonist kuni kapitalismi allakäiguni, s. o. kuni esimese hoobini, mille lõi kapitalistlikule korrale Pariisi Kommuun 1871. aastal, ja vana „vaba" kapitalismi imperialismiks ümbermuutumise alguseni. Seda ajajärku kodanliku kirjanduse arengus iseloomustab 1850 — 1860-ndate aastate realism ja 1860 — 1880-ndate aastate naturalism ühes tema hilisema ümberkujunemisega impressionismiks ja sümbolismiks sajandi lõpul. Selle ajajärgu realismi ja naturalismi ajalugu ja iseloomustus prantsuse, inglise, ameerika, saksa ja skandinaavia kirjanduses võtab enda alla käesoleva köite kaks olulisemat osa (teise ja kolmanda).

Mis puutub käesoleva köite esimesse ossa, mis on pühendatud 1830 — 1840-ndate aastate klassikalisele realismile, siis oleks see „Lääne-Euroopa uue aja kirjandusajaloo" üldise ehituskava kohaselt tulnud trükkida esimeses köites, enne ülevaadet 1830 — 1840-ndate aastate revolutsioonilisest luulest; kuid arvestades niihästi

väljaandmise otstarbekohasust (enamvähem ühtlane materjali jagunemine eri köidete vahel) kui ka metoodilisi kaalutlusi (side 1850—1860-ndate aastate realismi ning naturalismiga), tuli see osa üle kanda teise köitesse.

Nagu esimese nii ka käesoleva köite juurde lisatakse nimestik autori poolt kasutatud kirjandusest ja õppevahendeist, mis võimaldavad suuremat ainesse süvenemist. Kõik osutatud väliskeelne kirjandus on mitte-marksistide sulest, mida tuleb meeles pidada selle kirjanduse tarvitamisel.

Moskva, aprill 1935.

ESIMENE OSA.

KLASSIKALINE REALISM 1830—1840-NDAIL AASTAIL.

Esimesel ülevenemaalisel vabaharidustöö kongressil ütles Lenin oma kõnes esimesest Prantsuse revolutsioonist: „Oma klassile, kelle jaoks ta töötas, s. o. kodanlusele, ta tegi nii palju, et kogu XIX sajand, see sajand, mis andis tsivilisatsiooni ja kultuuri kogu inimkonnale, arenes Prantsuse revolutsiooni tähe all. Kõigis maailma otsades see sajand õigupoolest ei teinudki muud, kui viis läbi ja järkjärgult teostas, viis lõpuni selle, mis suured prantsuse revolutsionäärid lõid kodanlusele, kelle huvisid nad teenisid, kuigi nad sellest ise polnud teadlikud, kattes end sõnadega vabadusest, võrdsusest ja vendlusest [1].“

Seejuures pärast valgustusaega on just XIX sajandi esimene pool see ajajärk, millal kodanlik kirjandus samuti nagu kodanliku ideoloogia teisedki harud tõuseb veel kord — ja viimast korda — suurejooneliste sünteesideni. Klassikalise poliitilise ökonoomia alal avaldub see tõus Ricardo loomingus; klassikalise filosoofia alal Hegeli loomingus; ajalooteaduste alal Prantsuse restauratsiooni ajajärgu ajaloolaste töödes; ilukirjanduse alal aga Goethe ja Balzac'i loomingus. Sõna laiemas mõttes võib siia juurde arvata muidugi ka terve rea tähtsaid kirjanikke, kelle poolest ajajärk 1789. ja 1848. a. vahel on nii rikas. Käesoleva kirjandusajaloo esimese köite kahes viimases osas oleme juba iseloomustanud tolle aja selliseid autoreid nagu Shelley, Walter Scott, Byron, Hugo ja Heine; siinkohal väärib veel eriti mainimist hiilgav rühm 1830—1840-ndate aastate revolutsioonilisi luuletajaid. Kui aga kõneleme kodanliku realismi kõrgemaist saavutustest, XIX saj. realismi klassikalisest perioodist, siis mõtleme sellega enne kõike selle kirjandusvoolu õitsengut prantsuse ja inglise kirjanduses, eriti Stendhali ja Balzac'i, Dickensi ja Thackeray loomingus. Pole kahtlust, et need kirjanikud jätkavad kodanliku kirjanduse faustilist joont, sest juba vana Goethe oma romaaniga „Wilhelm Meister“ tõstis päevakorda rea vastuolusid kodanlikus ühiskonnas ja viljatuid kat-

seid nende lepitamiseks. Niisiis on Stendhali ja Balzac'i, Dickensi ja Thackeray realism ühelt poolt Goethe klassikalise realismi *jätkuks*, aga teiselt poolt tähendab ta juba selle *uut* järku, sest Goethe hilistoodang kasvas vähem-diferentseerunud kodanliku ühiskonna raamides enne 1830. a. juulirevolutsiooni. Goethe nagu ka Hegeli jaoks tahaks nagu ühiskondlik arenguprotsess lõppeda esimese Prantsuse revolutsiooni „heategevate tagajärgedega", ja neile mõlemale tundus juulirevolutsioon juba ootamatu ja arusaamatu. Nii „Wilhelm Meisterist" kui ka „Faustist" selgub ilmselt, et Goethe nägi väga hästi kaasaegse ühiskonna ja tema kultuuri kasvavaid vastuolusid, kuid ta mõtles ikka veel, et need on pigem vana, feodaalse korra kui uue, kodanliku korra tagajärjed. Stendhali ja Balzac'i, Dickensi ja Thackeray peamine looming aga langeb ajajärku 1830. ja 1848. a. revolutsiooni vahel, s. o. kodanliku ühiskonna terava sotsiaalse diferentseerumise perioodi, kus kapitalismi lepitamatud sisevastuolud süvenesid ja proletariaat klassist „iseendas" muutus klassiks „enda jaoks". Sellel ajajärgul, kordame, esinesid kapitalistlikud vastuolud juba selgesti, kuid ühtlasi ei paistnud kodanliku ühiskonna ja proletariaadi vaheline antagonism veel teravnurga all. Selle aja monumentaal-realistlikku kujutust näeme Stendhali ja Balzac'i juures prantsuse realismis. Paistab, nagu tuleksid need kirjanikud uuesti tagasi valgustusaja suurte sõnakunstnike paatose juurde; kuid selles paatoses kõlab juba traagilisi toone, sest juba ligineb kodanliku kultuuri langus, mida kaunis selgesti on tunda Balzac'i „Inimlikus komöödias". Stendhal ja Balzac aga erinevad 1850—1860-ndate aastate Flaubert'i tüüpi kodanlikest realistidest sellega, et kodanliku kultuuri saabuva kriisi teadvus ei vii neid pessimismi, vaid ümberpöördult — nad paljastavad oma ajajärgu sügavaid vastuolusid, näidates nende kui kapitalistliku ühiskonna arengu tõukejõudude dünaamilist läbipõimumist. Tõsi küll, Balzac katsus samuti nagu Goethe „Wilhelm Meisteris" leida neile vastuoludele mingit lahendust, eriti säärastes romaanides nagu „Külaarst" või „Külapreester", aga Balzac'i *põhimine* looming ja selle tähtsus realismi ajaloos pole neis utoopilistes katsetes, vaid ta tõsielu kujutustes.

Oma kirjas Balzac'ist ütleb Engels, et „realismi all mõistetakse peale detailide tõepärasuse veel seda, et oleks õieti edasi antud tüüpilised iseloomud tüüpilistes olukordades [2]." Ja jällegi erinevad Stendhal ja Balzac järgnevaist kodanlikest realistidest, eriti aga naturalistidest sellega, et nad ei taotle ainult detailide tõepärast kirjeldust, vaid püüavad eeskätt kujutada „tüüpilisi iseloome tüüpilistes olukordades". Selles tüüpilise ja individuaalse ühendamises peitubki avara tegevuse arendamise võimalus. Stendhal võrd-

les realistlikku romaani „peegliga, mida kantakse mööda maanteed". See kõige avaram tõsielu haarang, see individuaalse ja tüüpilise ühendamine teebki Stendhali ja Balzac'i romaanid ja nende tegelased „epohhilisteks", s. o. oma ajastut esindavaiks (Sorel, Rastignac, Vautrin jt.). Tänu sellisele suhtumisele reaalsesse maatõukejõudude selgitamisele võisidki klassikalise realismi kirjaniilma, tänu sügavale sissetungimisele tema vastuoludesse ja tema kud ühiskondlike jõudude konkreetse kujundamisega luua tüüpilisi situatsioone ja laia eepilist t e g e v u s t, mida hiljem, selle kirjandusvoolu allakäigu ajal, ikka enam välja tõrjub paljas staatiline vaatlemine, meelemuljete lihtne kirjeldus ja fikseerimine. Tegelikult tähendas see loobumist kodanliku ühiskonna vastuolude kujutamisest. Naturalismi üldise iseloomustuse puhul näeme, milliste maalibisemistega kapitalistlikus ühiskonnas on seotud see realismi allakäik.

Piirame oma tinglikku 1830—1840-ndate aa. „klassikalise realismi" terminit ainult Stendhali ja Balzac'i, Dickensi ja Thackeray'ga, sest ainult nemad tõusid meie arvates kodanliku kunstniku kohta kõrgeima arusaamiseni neid ümbritseva kapitalistliku ühiskonna vastuoludest. Seda ei saa enam öelda s a k s a realistide kohta pärast Goethet: kodanliku realismi tipuks Saksas on klassikaline kirjandus (Goethe, hilisem Schiller, Jean Paul jt.), hoolimata selle realismi segunemisest „esteetilise näilisuse riigiga".

E s i m e n e p e a t ü k k.

PRANTSUSE REALISM 1830 — 1840-NDAIL AASTAIL.

Oma klassikalise õitsenguni jõuab 1830—1840-ndate aastate kodanlik realism Prantsusmaal. Võib tõusta küsimus: miks just prantsuse kirjandus oli see, mis andis klassitsismi ja realismi kõrgemaid näiteid niihästi absolutismi ajal kui ka XVIII saj. lõpul ja XIX sajandil? Seda nähtust tuleb siduda eeskätt sellega, et Prantsusmaa oli kodanliku ühiskonna poliitilise arengu klassikaliseks maaks.

Saksa revolutsiooniline kirjanik Ludwig Börne ütles: „Prantsusmaa on Euroopa kella numbrilaud; siit näeb kohe õiget aega; aga muil Euroopa maadel on vaja enne kuulda kella löömist, et teada, kui palju aeg on." Väga selgesti valgustab seda nähtust Engels oma eessõnas Marxi „Kaheksateistkümnenda brumaire'i" kolmandale saksa väljaandele; ta kirjutab: „Prantsusmaa on maa, kus ajalooline klasside võitlus arenes iga kord enam kui teistel

maadel oma otsustava lõpuni. Seepärast kujunevad just Prantsusmaal välja kõige teravamate äärjoontega need muutuvad poliitilised vormid, mille piirides liigub see klassivõitlus ning milles avalduvad selle tagajärjed. Prantsusmaa, see feodalismi keskkoht keskajal, renessansist peale ühtlase seisusliku monarhia eeskujumaa, purustas Suures revolutsioonis feodalismi ja rajas puhtkodanliku režiimi sellise klassikalise selgusega kui ei ükski teine Euroopa maa. Ja niisamuti esineb ka kodanluse ülemvalitsuse vastu oma pead tõstva proletariaadi võitlus siin nii teraval kujul nagu see muil maadel on tundmata [3]." Seega on seletatav, miks Marx erilise armastusega uuris Prantsuse ajalugu ja jälgis ta jooksvat elu kõigi selle detailidega, korjates materjali, et seda tarvitada tulevikus. Nõnda ei üllatanud sündmused teda kunagi ootamatult.

Oma artiklis „J. Peuchet: Enesetapmisest" (1846) ütleb Marx prantsuse kirjanikest: „Ühiskonnakriitikal P r a n t s u s m a a l on — vähemalt osalt — see tugev paremus, et ta pole nüüdisaegse elu vastuolusid ja loomuvastasust näidanud üksnes eri klasside vahekordades, vaid ka kaasaegse ühiskonna kõigil aladel ja vormides, tehes seda seejuures selgeis ja elavais kujudes, õige eluvaistuga, avara vaatega ja julge originaalsusega... Ja mitte ainult Prantsuse „sotsialistlike" kirjanike juurest pole vaja otsida ühiskondliku olukorra kriitilist kujutust, me leiame seda ka kõigi kirjandusalade autorite juures, eriti romaanides ja memuaarkirjanduses [4]."

Peamiselt selles ongi põhjus, miks prantsuse XIX saj. kirjandus tõstis esile selliseid realismi hiiglasi nagu Stendhal ja Balzac, Flaubert ja Maupassant. Sel põhjusel uurisidki sotsialismi rajajad kogu oma elu jooksul suurima hoolega mitte ainult Prantsuse poliitilist ajalugu, vaid ka prantsuse kirjandusajalugu, alates keskajast kuni oma kaasajani. 1830—1860-ndate aastate Lääne-Euroopa kirjanduse kõigist esindajaist peegeldub just Stendhali, Balzac'i ja Flaubert'i loomingus kõige paremini vana, aristokraatliku ühiskonna hukkumine ja uue, kodanliku ühiskonna tekkimine. Ühtlasi näitasid nad suurima selgusega — niipalju kui see kodanlikule kirjanikule on üldse võimalik — ka võiduka kapitalistliku ühiskonna vastuolusid. Stendhali, Balzac'i ja Flaubert'i looming — igaüks eraldi — kajastab eri järku selle ühiskonna arengus, ja sedavõrd kui nad oma geniaalse kunstilise jõuga üldistasid vana ajajärgu vastuolusid ja põhitendentse, omandavad nende teosed ajajärgulise ja ühtlasi maailmaajaloolise tähtsuse. Nemad, vähemalt Balzac, tõusid kodanlikus realismis sellise tipuni, millest Engels võis öelda, et selles peale detailide kujutuse tõepärasuse on õieti edasi antud ka „tüüpilised iseloomud tüüpilistes olukordades [5]".

Stendhal.

Frédéric Stendhal*) (1783—1842) oli advokaadi poeg. Oma kasvatuse ja filosoofilise maailmavaate poolest on ta veel suurel määral kodanliku valgustusaja ning esimese Prantsuse revolutsiooni aja esindaja.

Ta oli nagu Béranger'gi lapsepõlves revolutsiooniliste sündmuste, Konvendi tegevuse ja Louis XVI hukkamise tunnistajaks; nagu Béranger isa, nii oli ka Stendhali isa segatud kontrrevolutsioonilistesse vandeseltsidesse. Poiss aga kasvatati üles oma onu juures, kes sõbrustas entsüklopedistidega.

Nii kujunes noore Stendhali vaimne pale valgustusaja filosoofia, Holbachi, Condillac'i, Cabanis'i ja entsüklopedistide teoste, aga ka inglise filosoofia, eriti materialist Hobbesi mõju all.

Kogu seda kasvatussüsteemi, kõiki neid perekondlikke tülisid ühenduses tema perekonnaliikmete enamiku rojalistlike ja klerikaalsete sümpaatiatega on Stendhal kujutanud erakordselt huvitavais tolle ajajärgu dokumentides — oma memuaarides *Souvenirs d'égotisme* („Mälestusi egotismist", 1832) ja *La vie de Henri Brulard* („Henri Brulard'i elu", 1835—1836).

Juba oma noorusaastail peab Stendhal end Prantsuse revolutsiooni pooldajaks. Paistab silma, et ta juba koolis avaldab erakordset huvi matemaatika ja loodusteaduste vastu. „Armastasin ja armastan veelgi," kirjutab ta „Henri Brulard'is", „matemaatikat ta enese pärast, kuna ta ei võimalda „teesklemist" ja „ebamäärasust", asju, mida ma vihkan kõige enam."

1799. a. siirdub Stendhal provintsist Pariisi, et astuda politehnilisse instituuti. Kuid selle asemel ta asub ametisse sõjaministeeriumis. Pärast seda võtab ta draguniohvitserina osa Napoleoni armee sõjakäikudest Itaaliasse ja muile Euroopa maadele. Väike vaheaeg selles eluviisis sünnib aa. 1802—1805, millal Stendhal elab Pariisis, täiendades oma filosoofilis-kirjanduslikku haridust ja tundes huvi eriti kodanliku valgustusaja filosoofia ning Shakespeare'i vastu.

Stendhali Venemaal viibimisest on säilinud palju dokumente, mis Vene armee partisaansalga poolt prantslaste taganemise ajal on ära võetud ja mis leiduvad vene arhiivides. Peale selle leidub palju sellekohaseid andmeid kirjaniku päevikuis ja kirjades. Eriti valgustatud on Stendhali organiseeriv tegevus armee varustamise alal, kui viimane Venest taganes üle Smolenski; edasi on huvitavad

*) Stendhal on üks Henri Beyle'i paljudest (üle kahesaja) varjunimedest. Stendhal on ühe Saksa linna nimi, kus sündis tuntud kunstiloolane Winckelmann.

tema muljed Moskvast 1812. a. Ta võttis osa ka üleminekust üle Berezina. Pärast Napoleoni langust läks Stendhal erru ja asus Itaaliasse.

Napoleoni impeeriumi ajal Stendhal on sündmuste kõige tihedamas keerises: ta reisib, saab sõjaministeeriumi ja keisri poolt komandeeringuid, võtab osa lahinguist, korraldab varustamist, täidab mitmeid administratiivseid ametikohti, kuid mis peaasi, jälgib kõikjal ja alati üksikute inimeste, rühmade, sõjaväe ja elanikkonna eluviise, analüüsib ka enda elamusi. Ja selle tagajärjel ta jõuab otsusele, et tegelikkus ei vasta neile kujutlustele ja ootustele, millega end meelitasid suured valgustajad XVIII sajandil. Kui otsustada autobiograafia järgi, siis leidis ta teatud rahuldust vaid M i l a n o s: selle linna ühiskond, äratatud revolutsiooni võiduga, meenutab talle renessansiaja ühiskonda; inimesed anduvad jälle tugevaile kirgedele ja on jälle võimelised otsustavaiks tegudeks; siin õitsevad kunst, muusika, maal, siin kummardatakse ilu. „Seal oli ilu" — see on mälestus tollest elust. Henri Brulard teab, et „tõeliselt ilusat" on ka mujal, näit. Napolis, Genfi järve ääres, Dresdenis, kaunid on isegi Leipzigi lõhutud müürid. „Kuid sellest räägib mulle mu mõistus, mu süda aga tunneb ainult Milanot..." Pärast keisririigi langust Stendhal elaski seitse aastat Milanos, kuni Austria politsei ta sealt välja saatis. Pärast juulirevolutsiooni saab ta Prantsuse konsuliks (esmalt Triestis, siis, pärast Metternichi protesti, Civitavecchias), kuid oma ametikohustusi täidab ta neile kaasa tundmata, sest Louis Philippe'i monarhia ei ärata temas sümpaatiat. Ta suri äkki (rabandusse), olles ametipuhkusel Pariisis.

Restauratsiooni ajal tegeles Stendhal palju muusikaga ja maali ajalooga, reisis mööda Euroopat, esinedes ikka jälle uute varjunimede all, kusjuures ta kirjad harilikult pole dateeritud selle aastaga, m i l l a l nad on kirjutatud, ega ole märgitud selle linna nimega, k u s nad on kirjutatud. Selle põhjuseks on peamiselt asjaolu, et Stendhal viibis kogu aeg Metternichi nuhkide valve all (tal olid sidemed Itaalia karbonaaridega).

Stendhali loomingus kujutatakse kõige geniaalsemal viisil kodanluse pettumust illusoorses „mõistuse kuningriigis" ja uue kodanliku ideoloogia tekkimist pärast valgustusaja aadete kokkuvarisemist. Stendhal ei eemaldunud siiski täielikult valgustajate ideoloogiast ja seda on ikka vaja meeles pidada. Peamiselt nende vaatekohalt arvustab ta restauratsiooni-ajajärku ja 1830—1840-ndate aastate finantsoligarhia kuningriiki.

Stendhal oli kolmekümne-aastane kui algas restauratsiooniaeg. Ta ei kuulunud selle romantilise nooruse hulka, keda haarasid fan-

tastilised ideaalid või „ebamäärasus" — see prantsuse romantikute lemmiksõnake 1820-ndail aastail; selleks oli ta liiga järjekindel valgustuslane, kaine realist ja teoinimene. Tema ju ei vaadelnud revolutsiooni ja keisririiki kõrvalt, ei olnud nende vastane, vaid võttis nende tegevusest osa kõige aktiivsemalt. Ja kui nüüd saabus vaikus ning kirjanik aru sai, et selle ajajärgu ülesehitus vanadel alustel on võimatu, hakkas ta teravalt arvustama restauratsiooni ja püüdis luua kuju uuest kangelasest, keda kehastab Julien Sorel romaanis „Punane ja must".

Stendhal esineb esmakordselt trükis 1814. a. Ta avaldas raamatu „Haydni, Mozarti ja Metastasio elu". Sellele järgnes „Itaalia maalikunsti ajalugu" (1817) ja reisikirjeldus „Rooma, Napoli ja Firenze" (1817). „Itaalia maalikunsti ajaloos" Stendhal tunneb soojalt kaasa Itaalia vabastamist taotlevale karbonaaride liikumisele ja ründab ägedalt monarhiat ning kirikut. Just see raamat oli peapõhjus, miks kirjanik Itaaliast 1822. a. välja saadeti. Pärast seda elas Stendhal rea aastaid Pariisis, kus ta avaldas raamatu „Armastusest" (1822), „Rossini elu" (1824) jt.

Kuid mitte need teosed ei paelu meie pea-tähelepanu, — meid huvitavad peamiselt Stendhali realistlikud romaanid. Neid on neli, ja nende seas on kaks enam ja kaks vähem tuntud.

Esimene neist romaanidest on *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* („Armance ehk mõned pildid Pariisi salongist 1827. a.", 1827); teine, ülemaailmse kuulsusega *Le rouge et le noir* („Punane ja must", 1830, eesti k. 1938); kolmas — mitte vähem tuntud *La chartreuse de Parme* („Parma klooster", 1839), ja viimaks neljas, lõpetamata *Lucien Leuwen* (tema täpne pealkiri, nagu hiljem kindlaks tehti, on „Punane ja valge").

Stendhali esimene romaan „Armance" on analüüs prantsuse aadlinoorsoo vaimsest ja hingelisest olukorrast restauratsiooni ajastul. Siin kirjeldab Stendhal noori inimesi, kes ei leia endale asendit uues olukorras, pangategelaste ja kapitalistliku ühiskonna praktiliste ülesehitajate keskel. See Stendhali „nooruk" on tüüpiline „liigne inimene". Octave Maliver — aristokraat, ja vene tütarlaps Armance Zoïlova, kahe surmamõistetud dekabristi nõbu — need on selle teose peategelased.

Octave'i tragöödia seisab selles, et ta ei oska ennast kuidagi rakendada uude ellu. Ta katsed astuda tööstusse keemikuna, minna sinna salaja, mitte oma perekonnanime all, ebaõnnestuvad aristokraatsete eelarvamuste pärast, samuti nagu ta armastust Armance'i vastu segavad perekonnaintriigid. Kõigi oma ebaõnnestumiste põhjuseks peab Maliver vihatud kodanlust ja pettununa lahkub ta elust.

Stendhal mõistis väga hästi vahet nõuete vahel, mida kapitalismi praktiline ülesehitus esitas isikule, ja nende nõuete vahel, mida esitati aristokraatiale enne Suurt revolutsiooni. „Armance'i" eessõnas ta iseloomustab seda erinevust järgmiselt: „1760. aastal oli turul nõue graatsia ning vaimukuse järele. Sellele oli vaja lisada ainult pisut „edvistust ja au", nagu ütles regent, et võita kuninga ja kuninganna soosingut. Nüüd on selleks, et kasutada aurumasinat, vaja säästlikkust, pingelist tööd, tahtejõudu ja pead, milles pole illusioone. Niisugune on erinevus ajajärgu vahel, mis suri 1789. aastaga, ja selle vahel, mis sündis umbes a. 1815."

Järgmine teos on *Les promenades dans Rome* („Jalutuskäigud Roomas", 1829). Siin kirjeldab Stendhal, erinedes ses suhtes tavalisest itaalia temaatikast, kohtuprotsessi (kohtuprotsessid võitsid alati ta tähelepanu, kuna ta ka nende abil uuris ühiskonda). Selle tegelaseks on tisler Lafargue, tahteline ning energiline tüüp keset nürimõistuslikku ning endaga rahul olevat kodanlust. Juba selles teoses avaldub Stendhali põhiline nõue isiksuse suhtes, nimelt see, et isik väljendaks tormilisi kirgi, energiat ja tahet. Need omadused seab ta vastu aristokraatia pessimismile ja restauratsiooniaja prantsuse kodanluse tahtenõrkusele ja silmakirjatsusele. Teoses „Jalutuskäigud Roomas" märgib Stendhal Lafargue'i protsessi puhul, et „kõik suured inimesed ja väärtuslikud inimiseloomud võrsuvad tulevikus ainult linna kehvuse keskelt".

Stendhali kõige tuntum ja parem romaan restauratsiooniajast on „Punane ja must". Ka see tähendab kõigepealt tugevate kirgede, tahte ja energia apoloogiat, mida kehastab peategelane Julien Sorel, käsitöölise poeg, kes siirdub linna, et elu vallutada. Kes on see Sorel? Ta on restauratsiooni-ajajärgu plebei. Napoleoni ajal, mida Julien Sorel kogu aeg taga kahetseb, oleks ta kindlasti võinud edasi jõuda. Bourbonide tagasitulek aga peagu sulges tee nende plebeide edasijõudmisele.

Millised olid siis selle kodanliku noorsoo meeleolud, keda oli toitnud Napoleoni impeerium? Alfred de Musset, Prantsuse tähtis romantiline kirjanik, iseloomustab oma teoses „Sajandi lapse pihtimus" noorsoo hingelist olukorda pärast Napoleoni riigi langemist järgmiselt: „Impeeriumi sõdade ajal, kui mehed ja vennad sõdisid Saksas, tõid rahutud emad ilmale tormaka, haiglase, närvilise põlvkonna. Sigitatud lahingute vaheaegadel, kasvatatud koolides trummipõrina saatel, vaatasid tuhanded poisikesed üksteisele altkulmu otsa, tundes oma nõrkade musklite jõudu. Aeg-ajalt ilmusid nende veristatud isad, surusid neid oma kuldehteliste rindade vastu, panid siis maha ja istusid uuesti oma hobustele . . ."

Kirjeldades edasi Napoleoni sõjakäikude hiilgust, keisri hukkumist, väsinud kangelaste kojutulekut, jätkab Musset: „Isad küsisid: „Kus on meie lapsed?" Lapsed tulid koolist, ja kuna nad enese ümber ei näinud mõõku ega rinnasoomust, jalaväelasi ega ratsanikke, küsisid nad omakorda: „Kus on meie isad?" Neile aga vastati, et sõda on lõppenud, et Caesar on surnud ... Siis hakkas varemeis maailmas elama murelik noorus. Kõik need lapsed olid tilgad maad üle ujutavast tulisest verest: nad sündisid just sõja palanguis. Viieteistkümne aasta jooksul nad unistasid Moskva lumiseist varemeist ja püramiidide kõrvetavast päikesest. Nad ei lahkunud oma linnadest, aga neile kõneldi, et nende linnade iga värav viib mõnesse Euroopa pealinna. Neil oli peas kogu maailm ..."

Kuid võitsid kahvatud „viirastused tumedas rüüs": interventide killavooris tulid tagasi Bourbonid ja emigrandid, sest „selle müra puhul, mida tekitas tema [Napoleoni] langemine, tõusid surevad valitsejad oma surivoodeilt, ja sirutades oma kondiseid sõrmi, jagasid need kuninglikud ämblikud Euroopa endi vahel ning õmblesid Caesari purpurmantlist endale arlekiinikuue".

Aga „lapsed vaatasid kõigele sellele, alati lootes, et Caesari vari maabub Cannes'is ja pühib ära kõik need kodukäijad, kuid vaikus valitses edasi, ja taevas peegeldas vastu ainult valgeid liiliaid". Kui lapsed kõnelesid kuulsusest, vastati neile: „Saage preestreiks"; kui nad kõnelesid auahnusest, vastati neile: „Saage preestreiks"; kui nad kõnelesid lootusest, armastusest, jõust ja elust, kõlas vastusena ikka: „Saage preestreiks".

Julien Sorel kuulub samuti nende restauratsiooni-laste hulka. Teed plebei edasijõudmiseks mööda sotsiaalset redelit said nüüd teissuguseks kui nad olid Beaumarchais või Napoleoni ajal. Nüüd valitses aristokraatia ja temaga leppinud suurkodanlus, valitses kirik, teesklus, ja ka Sorel proovib neid uusi teid.

Kõige laiema tee avab kirik: Sorel astub vaimulikku seminari. Nähes, et seminar ei kindlusta talle soovitud edu, saab ta kodukasvatajaks ja siis kõrgelseisva isiku sekretäriks.

Romaani „Punane ja must" saamisloost võime uurida Stendhali tööd oma aine kallal. Selle romaani süžee ta võttis kohtukroonikast Antoine Berthet asjus, kes oli käsitöölise poeg ja mõisteti surma 1828. a. proua Michoud'le kallaletungimise pärast. Ajaleheteateist, mis tõsiasju tugevasti moonutasid, laenaski Stendhal oma teema.

Berthet protsessi lühike sisu on järgmine: Berthet, vaese käsitöölise poeg, paistab silma oma võimetega. Temale heasoovlik külapreester annab talle soovituse vaimulikku seminari astumiseks, kuid seal ei pea Berthet kaua vastu ja sama preestri soovitusel astub ta

kasvatajaks Michoud perekonda. Ta armub proua Michoud'sse, ta aetakse majast välja; pärast seda astub ta uuesti lähedase linna seminari ja läheb siis üle teise seminari. Kogu selle aja ta jätkab proua Michoud'le leegitsevate kirjade kirjutamist, anudes, et see soodustaks ta karjääri. Viimaks saab ta õpetajaks rahamehe Cordon'i perekonnas. Temasse armub Cordoni tütar, ta vallandatakse, ja ta otsustab tappa proua Michoud, keda ta pidas süüdlaseks kõigis oma ebaõnnestumistes ja keda ta armukadetses tolle laste uue kasvataja suhtes. Berthet laseb tema pihta kirikus, ta areteeritakse, antakse kohtu alla ja hukatakse.

Nõnda sai tolle aja mitte väga keeruline kohtukroonika lugu põhiskeemiks romaanile „Punane ja must". Stendhali geniaalsus seisabki selles, et ta selle tavalise fakti alusel võis anda pildi kogu restauratsiooni-ajajärgust, kujutada romaanis kõigi klasside esindajaid, avada nende aastate poliitika kõik salajased vedrud.

Romaani esimene osa joonistab meile restauratsiooni-aja prantsuse provintsi. Meie eest möödub terve rida isikuid: linnapea Rênal oma perekonnaga, äärmise reaktsiooni pooldajad, restauratsiooni pooldajad, kodanlikud liberaalid, kirikuülemused, jansenistid, jesuiidid, lihtvaimulikud, lühidalt — kiriku organisatsiooni kogu astmestik; kirjeldatakse selle teesklemist ja valet, spioonide süsteemi, kõikvõimsat kongregatsiooni jne.

Ja sellel XIX sajandi 20-ndate aastate prantsuse provintsi rikkalikul taustal kujutatakse Soreli karjääri, kes on puusepa poeg, järeleaitaja Rênali perekonnas, siis seminarist ja viimaks markii de la Mole'i sekretär Pariisis. Sorel käib läbi suure elukooli. See kool on provintsilinn ja seminar, kus ta tutvub vaimulike paljude negatiivsete külgedega. Siin avaldabki autor oma kangelase „saladuse" — Sorel ihaleb Prantsuse revolutsiooni ja kummardab Napoleoni ees. „Ah, 20 aastat tagasi..." kurdab Sorel, „minutaoline inimene oleks kas langenud lahinguväljal või olnud kolmekümne kuue aastaselt kindral."

Romaani teises osas juhib Stendhal meid Pariisi ellu. Siin muutub plebei Sorel energiliseks ja kirgliku iseloomuga noormeheks, mis teda Bourbonide aja Pariisi lämbunud õhkkonnas eriti esile tõstab.

Erinevalt paljudest liberaalidest Sorel ei kohandu aristokraatliku ja kodanliku seltskonnaga, ei alistu teda vihkavale maailmale (keda ta omalt poolt samuti vihkab), ei meelita teda. Julien Sorel on külma, rehkendava ja vaatleva aruga; see võimaldab tal teha karjääri markii de la Mole'i majas.

Edasi areneb romaan järgmiselt: Sorel elab markii de la Mole'i juures, kes on Prantsuse kõige vanemate aadliperekondade esinda-

jaid; temasse, provintslasse, puusepa poega, plebeisse, armub markii tütar Mathilde. Isa, alistudes ta palveile, annab luba abieluks; ta kogub teateid Soreli kohta ta kodukohas, ja proua Rênal, endine Soreli armuke, kirjutab oma preestri etteütlemisel markiile kirja, kus ta kujutab Soreli kui auahnet inimest. Ja nii on ta karjäär rikutud.

Sorel läheb provintsi, et tappa oma endist armukest. Ta kohtab teda kirikus, laseb tema pihta, ta areteeritakse, ja romaan lõpeb surmaotsuse täitmisega.

Selle tugeva kirgliku loomuse ja ühiskonna vahel peetava võitluse taustal näitab Stendhal kiriku ja riigi valet, künismi ja teesklust, kujutab aristokraatsete ja revolutsiooniliste vandeseltside Pariisi ja viib meid väga ligidale 1830. a. juuli sündmustele.

Paljudest suurtest kirjanikest, ka suurimaist realistidest, erineb Stendhal sellega, et ta ei eksi oma kirjeldatavate sündmuste varjatud pooles. Ta saab aru, et ta kangelase Julien Soreli hukkumine pole karistuseks kuritöö eest. Sorel saadetakse tapalavale seepärast, et ta taotles seda, mis oli temale lubamatu. „Mul pole au kuuluda teie seisusesse, mu härrad," ütleb Sorel oma kohtunikele, „te näete minus talupoega, kes on üles tõusnud oma madala saatuse vastu ... Ma näen inimesi, kes, ilma et neid peataks kaastundmus mu nooruse vastu, tahaksid minu näol karistada ja alatiseks hirmutada neid alamast soost noori, keda küll rusub vaesus, aga kel on olnud õnn endale head haridust saada ja kel on olnud julgust end vahele segada sellesse, mida rikkad inimesed oma uhkuses nimetavad seltskonnaks. Selles on minu süü, ja seda karistatakse seda suurema karmusega, et tegelikult minu üle ei mõista kohut mitte need, kes on minuga võrdsed. Ma ei näe vandemeeste pinkides mitte ainustki jõukamat talupoega, vaid ainult vihaseid kodanlasi ..."

Stendhal toonitab mitu korda, et restauratsiooniaja prantsuse aristokraatia ja ministrid „vihkavad inimestes samavõrd tõtt kui energiatki". Romaan „Punane ja must" asetab risti kogu restauratsiooni-ajajärgule, võtab talt aupaiste, paljastab lugejate ees selle ajajärgu kogu ta inetus alastuses.

Teine, mitte vähem tuntud Stendhali teos on „Parma klooster". See on „Punane ja must" Itaalia pinnal.

Selle romaani peategelane, noor aristokraat Fabricio del Dongo püüdleb nagu Sorelgi esmalt „punase", s. o. Napoleoni revolutsiooni poole, kuid on sunnitud üle minema „musta", s. o. kiriku juurde — kloostrisse.

Eespool oli juba öeldud, et Stendhal on üks viimaseid suuri prantsuse valgustajaid, ainult selle vahega, et temale oli selge, kuivõrd illusoorsed olid nende unistused mõistuseriigist. Kõige silma-

paistvamalt, määratu kunstilise jõuga näitab ta nende illusioonide hävingut „Parma kloostris".

Selle romaani tegevus sünnib Põhja-Itaalias (Milanos ja Parmas). Tegevusaeg on ajajärk aastast 1796, s. o. Prantsuse revolutsiooniarmee esimesest tulekust Milanosse kuni 1830. aastani. Stendhal kujutab itaalia rahva poliitilise eneseteadvuse ärkamist ühenduses Prantsuse armee tulekuga. Kui Balzac 1840. a. oma tuntud artiklis „Parma kloostrist" soovitas Stendhalile need kirjeldused välja jätta, siis viimane oma vastuskirjas 30. oktoobrist 1840 keeldus seda tegemast, öeldes, et see romaani algus on tema nooruse „õnnelikud päevad". Ja tõepoolest, autor kujutab revolutsioonilise Prantsusmaa räbaldunud, aga mitte mehisust kaotanud sõjaväe tulekut Milanosse määratu armastusega: „15. mail 1796 kogu rahvas mõistis, et see, mis ta seni oli austanud, oli olnud äärmiselt naeruväärne, mõnikord isegi jälk. Viimase Austria polgu lahkumine tähendas vanade ideede langust: läks moodi riskeerida eluga. Kõik nägid, et pärast nii paljusid vagatsuse ja pealesurutud armastuse sajandeid oli vaja armastada midagi tõelise armuga ja suuta kogu oma elu mängu panna. Pärast ägedat despotismi, mis oli kestnud juba Karl V ja Philippe II ajast saadik, olid lombardlased vajunud sügavasse pimedusse; nüüd nad lükkasid ümber nende ausambad ja tundsid end äkki olevat üle valatud valgusega. Viimase viiekümne aasta jooksul ja seda enam, mida enam „Entsüklopeedia" ja Voltaire müristasid Prantsusmaal, karjusid mungad heale Milano rahvale, et kirjaoskuse või mingi ilmaliku tarkuse õppimine on asjatu vaev ja et korralikult kohalikule preestrile kümnist makstes ja talle õieti oma patukesi pihtides võib üsna julgesti kindlustada endale imeilusa koha paradiisis."

Suuri muutusi toob revolutsiooniarmee saabumine ka aristokraat del Dongo perekonda, kelle juures peatub prantsuse ohvitser Robert. Markii del Dongo, vana korra ja austerlaste truu pooldaja, sõidab Milanost ära oma sugukonna lossi. Tema õde Gina abiellub laostunud aristokraadiga, kes sümpatiseerib Prantsuse revolutsioonile. Kui prantslased kaotavad, lahkub Gina ühes mehega Milanost, kuid tuleb aasta hiljem tagasi koos võiduka Prantsuse väega. Tsisalpiini vabariigi kestuse ajal mängib Gina ühes mehega silmapaistvat osa Napoleoni asekuninga õukonnas.

Prantslaste Milanost lahkumise aastal sündis romaani peategelane Fabricio del Dongo, vana markii poeg. Tsisalpiini vabariigi ajal kasvatatakse poissi jesuiitide juures, kuid ta käib sagedasti oma tädi Gina pool. 12-aastaselt on Fabricio juba husaariohvitser. Krahvinna tahab temast teha paaži õukonna juures, kuid isa, kes tegeleb salakuulamisega austerlaste kasuks, võtab poja enda juurde lossi.

Ja kui pärast Napoleoni langust Gina mees duellil tapetakse, sõidab ka Gina oma venna lossi, kus ta vaevleb igavuses ja tegevusetuses. Kuid siis hakkavad kostma kuuldused, et Napoleon on Elba saarelt põgenenud ja Prantsusmaal maabunud. 17-aastane Fabricio, haaratud revolutsioonilisest heroismist, sõidab salaja, võõra passiga, Prantsusmaale, et võidelda oma jumaldatud imperaatori poolel. Meisterlikud kirjeldused Fabricio edasisest saatusest on antud teravate kontrastidena Itaalia noorukese kõrgete kujutluste ja tegelikkuse vahel, mis kuidagi pole kooskõlas nende kujutlustega. Kui Fabricio Pariisi sõidab, siis kõigepealt varastavad mingid noormehed ta paljaks. Kui ta siis allesjäänud väärisasjade eest ostab kaks hobust ja läheb sõjaväkke, areteerib üks allohvitser ta spiooni pähe, kuna ta hobused varastatakse. Sandarmiohvitser „esitas mõningad küsimused meie kangelasele, kes hakkas kõnelema keisrist ja vabadusest väljendustes, mis olid täis elavaimat vaimustust; sandarmiohvitser pahvatas naerma kui hullumeelne". Türmis, kuhu Fabricio tema enese jumaldatud prantslased heitsid, istus ta 33 päeva; ta pääses mahalaskmisest ainult vangivalvuri naise tõttu: see aitas teda põgeneda, enne varustades teda kolme päeva eest surnud husaari mundriga. Fabricio tõttab rindele. Järgmised stseenid, kus kirjeldatakse Fabricio osavõttu Waterloo lahingust, kuuluvad kõige realistlikumate hulka romaanis ja parimate lahingupiltide hulka maailmakirjanduses (teatavasti avaldas see kirjeldus suurt mõju Tolstoi Borodino lahingu kujutusele „Sõjas ja rahus"). Endistest kujutlustest heroilise isiksuse kohta ei jää Fabricio juures enam jälgegi järele: ta sulab inimmassi ja nagu kaob selles täiesti. Ta ostab endale uue hobuse ja ühineb juhuslikult rühmaga, mis koosneb neljast kindralist ja neid saatvaist husaaridest; alguses kohtlevad ohvitserid teda umbusaldusega, kui ta aga neile on viina andnud, sõbrunevad nad temaga. Äkki tapab kuul hobuse kindrali alt; adjutant võtab seepeale ilma igasuguse tseremooniata hobuse Fabricio käest. Haaratud raevust, hüppas Fabricio üles ja jooksis talle järele, karjudes: „Vargad, vargad!" Viidud täielikku meeleheitesse mitte niipalju hobuse kaotusest kui reetmisest, langes ta kraavikaldale, väsinud ja näljast suremas. Kui tema ilusa hobuse oleks röövinud vaenlane, poleks tal seda meeleski olnud; aga kuidas saab teda petta ja paljaks varastada seesama inimene, keda ta nii on armastanud, need husaarid, kellele ta on vaadanud nagu vendadele! See käristaski ta südant. Selline alatus ei lasknud tal rahuneda ja seljaga vastu paju tüve toetudes hakkas ta nutma kibedaid pisaraid. Ta lõhkus kogu aupaiste oma ilusate unistuste ümbert, mida ta oli maalinud endale kõrgemeelsest rüütellikust sõprusest, mis sarnanes „Vabastatud Jeruusalema" kangelaste sõprusega.

Pärast Napoleoni langust tuleb Fabricio tagasi kodumaale. Koju jõudes saab ta teada, et vanem vend on kaevanud tema peale Austria võimudele, nagu oleksid Milano vandeseltslased ta erilise ülesandega Napoleoni juurde saatnud. Fabricio põgeneb Milanost, et mitte saada areteeritud. Edasi järgnevad pildid austerlaste ja Itaalia reaktsionääride jubedast võimutsemisest. Mis võiks teha sellises olukorras kangelane nagu Fabricio, tema energiaga, tema sümpaatiaga vabaduse ja Prantsuse revolutsiooni ideede vastu? Kui krahvinna Gina, kes unistab oma vennapoja tõusmisest Napoleoni adjutandiks, kuuleb, et keiser on saadetud Helena saarele, taipab ta, et Milano politsei musta raamatusse märgitud Fabricio on temale jäädavalt kadunud. Tõepoolest, kuidas võiks tema rakendada oma jõudu restauratsiooniaja Itaalias? „Parmas kõik, mis pole aristokraatne või vagatsev, istub vangis või pakib kohvreid, et sinna minna."

Krahvinna Gina — suurimaid kujusid, mis Stendhal on loonud — sõidab Parmasse, kus astub fiktiivsesse abiellu hertsog Sanseverina-Taxis'ga; tegelikult on ta Mosca della Rovere, Parma vürsti Ernest IV ministri armuke; oma erakordse aru ja ilu tõttu saab ta peagi Parma õukonna-elu keskuseks. Hertsoginna saavutab Fabricio vabastamise; aga et sõjaline ja poliitiline karjäär temale tegelikult on suletud, siis otsustab ta kogemusrikka ja kavala Mosca nõuandel pühenduda kirikule, et saada Parma peapiiskopiks. Ta astub Napoli vaimulikku akadeemiasse; enne ärasõitu annab Mosca talle järgmist nõu: „Usu või ära usu seda, mis sulle õpetama hakatakse, ära luba aga endale iialgi vasturääkimisi. Kujutle, et sulle õpetatakse visti mängureegleid." Fabricio järgneb tema nõuandele: nelja aasta pärast saab ta püha monsinjoori aunime ja pöördub Parmasse tagasi: tema tulek õukonda ja esitlemine sellele annab Stendhalile võimaluse suurepäraseks komöödiaks ja satiiriks restauratsiooniaja absolutistliku õukonna elust. Hiljem aga kujuneb Fabricio saatus traagiliseks: ta tapab endise Napoleoni draguni Giletti, väikese näitlejanna Marietta armukese, ja põgeneb, kuid ta püütakse kinni ja mõistetakse kahekümneks aastaks vangi, hoolimata sellest, et Fabricio oma elu kaitses — pealetungija oli Giletti. Kuid see Fabriciole määratud „eeskujulik" karistus on Parma vürstile vajalik selleks, et alandada hertsoginna Ginat, kellesse ta on lootusetult armunud.

Nüüd saabub hertsoginna Ginale otsustavate tegude aeg. Kogu oma energia, kõik oma mõistuse rakendab ta Fabricio vabastamiseks. Ja siin esineb romaanis üks Stendhali kõige tähelepandavamaid kangelasi — revolutsionäär Ferrante de Palla. Üldse tuleb tähendada, et Stendhalil on õnnestunud imetlusväärse realismiga ja

ajaloolise tõepärasusega elustada poliitilise võitluse olukorda restauratsiooniaegses Itaalias, karbonaaride tegevust, väikeste vürstide õukondade elu ja nende hirmu vandeseltside ees. Ferrante Palla on üks karbonaaride juhte. Balzac oma arvustuses „Parma kloostri" kohta ütleb sellest Stendhali kangelasest: „Ferrante Palla on suur poeet nagu Silvio Pellico, aga vastandina Pellicole on ta suur revolutsionäär. Ärgem peatugem selle inimese veendumustel. Tal on oma usk, ta on Vabariigi püha Paulus, noore Itaalia märter, kunstis on ta suur nagu püha Bartholomeus Milanost, nagu Spartaque Foyatier, nagu Marius Kartaago varemeil. Kõik, mis ta teeb, kõik, mis ta kõneleb, on suurepärane. Tal on veendumust, suurust, uskliku kirge. Kui kõrgekunstilised oleksidki oma kujutusviisilt, oma sisult, oma tõepärasuselt vürst, minister, hertsoginna — siiski Palla Ferrante, see suurepärane kuju, asetatud pildi nurka, kütkestab meie tähelepanu, kutsub esile meie imetlust." Balzac läheb veel edasi ja arvab, et Stendhalil on revolutsionääri kuju õnnestunud paremini kui Balzacil endal: „Ma kiidan sellise vaimustusega Ferrante Palla loomist seepärast, et ma ise olen igatsenud luua samasugust kuju. Kui mul ongi härra Beyle'iga võrreldes teatav väike esmakordsuse paremus, siis teostuse poolest seisan ma temast allpool. Ma olen näinud karmi ja truu revolutsionääri suurt ja tugevat sisedraamat, kes armastas hertsoginnat, absolutistliku võimu pooldajat. Minu Michel Chrétien, armunud hertsoginna de Mophrinaise'isse, ei suuda tõusta Ferrante Palla, hertsoginna Sanseverina petrarcalise armukese tasemeni. Itaalia ja tema ilud, Sacca loss, Ferrante Palla hädaohud ja vaesus on nii veetlevad, et nendega iialgi ei võrdu Pariisi tsivilisatsiooni armetud üksikasjad."

Maja truu teenri Ludovico abiga vabastab hertsoginna Fabricio vangist, Ferrante Palla abiga aga teostab ta „Parma revolutsiooni", mürgitades vana vürsti. Ta tuleb Parmasse tagasi, kõik aktid Fabricio kohtuasjas põletatakse. Siis järgnevad õukonna intriigid.

Sünnib ministeeriumi vahetus. Mosca sõidab Parmast ära ühes hertsoginnaga (lesena naitus ta temaga). Kuid kõik asjad hakkavad minema pööraselt halvasti, ja aasta pärast kutsub noor vürst krahvi ja krahvinna Mosca tagasi. Fabricio on sel ajal juba peapiiskop ja ümbritsetud auavaldustega.

Sellest hoolimata lõpeb romaan sellega, et kangelane elust lahkub. Julien Soreli, selle prantsuse plebei, pea raius maha restauratsiooni-ajajärk, Fabricio aga loobub ise sest silmakirjatsuse ja intriigide elust ning läheb kloostrisse. Romaani viimases osas kujutatakse kindral Conti tütre Clélia ja Fabricio vastastikust armastust; nende suhe lõpeb Clélia ja tema lapse surmaga. Fabricio loobub

peapiiskopi ametist ja astub Parma kloostrisse, kus ta aasta hiljem, pärast piinavat haigust, sureb.

Peatusime „Parma kloostril" seepärast, et selle puhul näidata Stendhali kunstilise meetodi üht tüüpilist joont. Nagu Balzac püüab temagi ikka kujutada ühiskonda tervikuna, anda kõige laiemaid lõuendeid kogu ajajärgu sotsiaalsest elust. Kui Balzac, kasutades mõnd Shakespeare'i draama kompositsioonilist võtet, annab sündmusi ajas ja ruumis tugevasti kontsentreeritult ja talutab teatavasti hulga oma tegelasi läbi tervete romaanitsüklite, siis Stendhal laseb ajajärgu kõige olulisemaid jooni ja sündmusi peegelduda ühe inimelu kirjelduses, mis on tüüpiline antud ajajärgule. Nii kujutab ta Julien Soreli saatuse ümber kogu restauratsiooni-ajajärku Prantsusmaal, Fabricio del Dongo ümber Itaalia ajalugu aastail 1796—1830; Lucien Leuweni ümber „Punases ja valges" aga juulimonarhiat Prantsusmaal.

1834. a. alustas Stendhal oma viimast suurt romaani, mis jäigi lõpetamata ja mis avaldati alles pärast autori surma. Omamoodi jätk „Punasele ja mustale", sümboliseerib „Punane ja valge" revolutsiooniliste ideede võitlust restauratsiooni ideoloogiaga. Selles romaanis näitab Stendhal hävitavalt Prantsuse ühiskondlikku elu juulimonarhia ajal, provintsi rahulolematust, kroonulist heaolu, tippude seesmist kõdunemist jne. Ta paljastab meile Louis Philippe'i aja valimiste komöödiat, ja jällegi antakse seejuures lai maaling kogu ühiskonnast.

Stendhal töötas ümber veel mitu Itaalia renessansi kroonikat; mainime jutustusi nagu *Cenci* (1838), *Vanina Vanini* (1829), *L'abbesse de Castro* („Castro abtess", eri väljaanne a. 1840) ja teised, ning kaht kogu esseesid *Les mémoires d'un touriste* („Turisti memuaarid", 1838).

Kodanlikust valgustusajast, Helvétiuselt, Condillac'ilt, Diderot'lt ja entsüklopedistidelt ta säilitas ateismi, külma järjekindla mõistuse, mis lahastab nagu skalpelliga ühiskondlikke nähtusi ja isiklikke elamusi; kuid erinevalt oma õpetajaist pooldab Stendhal suuremat h i s t o r i s m i. Tundes kodanliku valgustusaja ideaalide abstraktsust, ei põgene ta oma pettumusest uute illusioonide maailma, romantika ja unistuse riiki, ta ei lahku minutikski tegelikkusest. Talle olid vastikud restauratsiooni ja sellele järgneva juulimonarhia kitsus, piiratus, tõmpus, nõrkus ja tahtepuudus.

Stendhali realismi, ta romaanide ehitust ja keelt on raske mõista, tundmata tema esteetikat. Stendhal on üks kõige huvitavamaid XIX saj. alguse kodanliku esteetika esindajaid. Tema esteetilised vaated lähtuvad ta filosoofilistest vaateist, valgustusaja vaateist, lähtuvad Helvétiusest ja Hobbesist.

On arusaadav, et Stendhali esteetika on enne kõike kodanlikult individualistlik. Vastavalt oma filosoofiale nendib Stendhal, et ilu ideaalid kogu aeg vahelduvad. Pole absoluutset ilu, ütles Stendhal; mis on ilus ühele ajastule, võib näida ebaesteetiline teisele. Esteetilised vaated muutuvad, sõltudes sellest, millised vormid võtab „jaht õnne järele".

Stendhal astub välja kreeka kunsti harrastuse vastu, sest antiikmaailma miljöö ja sotsiaalsed olud on sootu teised kui meie kaasaja omad. Ta poleemika teravik selles küsimuses on suunatud peamiselt restauratsiooniaja klassikute vastu, kes istusid tähtsaina Bourbonide akadeemias ja kehastasid endas tolle aja kirjanduses valitsevat paigalseisu.

Kreeklaste õnn, ütles Stendhal, seisis „rusikas". Kui inimesel olid tugevad lihased, siis võis ta olla hea võitleja, ja see oligi vanade kreeklaste iluideaal. Meie aga, ütles ta, ei ehita oma õnne mitte rusikale, vaid v a i m s e i l e v õ i m e t e l e. Meid ei haara mitte ilus muskulatuur, vaid inimese psüühilised omadused, seevõrra kui meie „jaht õnne järele" neile on ehitatud. Seepärast peab nüüdisaegsete kunstnike peatähelepanu olema koondatud kirgede, aga mitte harmooniliste joonte kujutamisele. Kunstis on kõige tähtsam ja väärtuslikum sisemise võitluse, kangelase hingeliste elamuste kajastamine.

Ja kaasaegses kunstis ei anna Stendhal esikohta mitte skulptuurile, vaid m u u s i k a l e. Muusika seisab tal tähelepanu keskuses.

Neid esteetilisi vaateid arendab Stendhal oma varastes muusikaajaloolistes teostes. Ja võib-olla seisabki Stendhali talendi üks kõige geniaalsemaid jooni ehk just selles, et klassikalise muusika õitsengu ajajärgul ta tegi kindlaks selle paratamatuse.

Stendhal segas end ka klassikute ja romantikute tülisse. Aa. 1823 ja 1825 avaldas ta kaks brošüüri ühise pealkirjaga „Racine ja Shakespeare". Väliselt oli ta romantikute poolel, aga oma olemuselt seisis ta enam ajaloolisel vaatepunktil ja romantilisest voolust kõrval. „Kuldne aeg," kirjutas Stendhal, „millele pime pärimus on seni andnud koha minevikus, on meie ees." Ta ütles, et meil on vaja ajajärguga kooskõlas olevat kunsti; milline see aga tuleb, selle eest hoolitseb aeg. XVIII sajandi jaoks, arutles Stendhal, oli klassikaline kunst vastuvõetav, XIX saj. algusele on aga sobivam romantiline kunst. Ja ta nõuab „leegitsevat kirgede kujutust" ja „tugevate liigutuste janu", mida ta aga muide käsitleb teisiti kui romantikud. Stendhal oli mõistuseinimene, kes vihkas liigset paatost ja igasugu müstikat. Temale on täitsa vastuvõtmatu ka romantikute subjektivism: juba ammu enne Taine'i ja Flaubert'i kirjutas ta (teoses „Armastusest", 1822): „Ma ei mõista kohut, ma ei kiida, ma vaatlen."

Selleks aga, et kujutada tundeid, on vaja tunda inimeste psühholoogiat. Ja Stendhal uurib väga hoolikalt psühholoogiat, tutvub kogu selle ala kirjandusega, ja üldse saab psühholoogia tema meeldivaimaks harrastuseks. Ta uurib inimest igakülgselt, kindlas sotsiaalses miljöös, kindlais tingimustes, ja nimetab end ise „inimese südame vaatlejaks".

Stendhal pani teravalt tähele, milliseid võtteid kasutab antud indiviid oma „jahis õnne järele". Mida tugevam ta on, seda edukam on selle indiviidi võitlus.

Teine Stendhali esteetika element on püüd täpsuse, teadusliku põhjendatuse poole. Ta tundis erakordset vastikust igasugu liialduste ja tegelikkuse moonutuste vastu. Eriti astus ta välja Chateaubriand'i, ta võltspaatose ja sõnalise kribukrabu vastu. Ta iseloomustab Chateaubriand'i stiili järgmiselt: „1) Hulk pisiasju, mida on mõnus, kuid asjatu jutustada ... 2) Hulk väikest valet, mida on mõnus kuulata." Poliitilises mõttes tuleb ta rünnakut Chateaubriand'ile hinnata kui väljaastumist Bourbonide reaktsiooni ja kiriku vastu.

Stendhal uuris väga hoolikalt aineid, mida ta võttis oma teoste aluseks. Ta uuris tähelepanelikult ajajärgu dokumente, kirju, memuaare ja ajaloolisi andmeid. Huvitavaid teateid Stendhali loomingulisest laboratooriumist annavad ta päevikud, kust nähtub, et ta selgelt määratles iga tegelase iseloomu. Surnud skeemidest ta loobus. Oma kangelaste teod sidus ta lahutamatult tegelikkusega, miljööga, väliste olukordadega. Ta ütles: „Olukordade range ja mikroskoopilise uurimisega võib teha tulevikuavastusi."

Kuid Stendhal ei käsitlenud realismi sugugi ainult detailide kujutamisena. Balzac'i kombel ei salli ta väiklast „realismi", väikeste meeleolude rohkesõnalist kujutamist, vaid püüab, avastades tegelikke põhjusi, mis on tõukejõuks ühiskondlikele sündmustele, tungida iga ühiskondliku nähtuse tüüpilisse olemusse. „Geenius on kõikjal rahva seas," kirjutab ta, „nagu säde tulekivis." Vaja on ainult eri tingimuste ühismõju, et see säde surnud kivist võiks välja sähvatada. Kunst on langenud seepärast, et temas polnud seda avarat maailmakäsitust, mis tõukas loovale tööle endisi kunstnikke. Vormi detailid ja aine pisiasjad, kui kunstilised need ka oleks, ei moodusta veel kunsti, samuti nagu ideed, olgugi geniaalsed, ei anna veel kirjanikule õigust geeniuse või talendi tiitlile. Et selleks saada, peab inimesel olema vaadete ring, mis haaraks ja koordineeriks kogu nüüdisaegsete ideede maailma ja alistaks need ühele valitsevale mõttele. Siis alles valdab mõtlejat idee fanatism, s. o. see selge, kindel usk oma asjasse, milleta pole tõelist elu ei kunstis ega

teaduses. Vanadel itaalia kunstnikel oli see usk, ja seepärast olid nad tegelikud loojad, aga mitte kopeerijad, juba äraelanud eeskujude haledad järeleaimajad. Peale selle pole ma kunagi eraldanud kunstnikku mõtlejast, nagu ma ei taha eraldada ka kunstilist vormi kunstilisest mõttest."

Stendhali esteetika järgmine programminõue on t õ e p ä r a s u s. Seda nõuet toonitab ta eriti. Ta kirjutab Balzac'ile „Parma kloostrist": „Ma püüan jutustada tõepäraselt ja selgelt seda, mis sünnib minu südames. Mul on ainult üks reegel: o l l a s e l g e. Kui ma pole selge, hävib kogu m i n u m a a i l m." Stendhali stiili eeskujuks oli kirjaniku enda sõnade järgi Napoleoni „Tsiviilseadustik".

Stendhal ei suru kunagi lugejale peale mingeid tendentse, mis mitte ise ei järgne tema poolt kujutatud faktidest, ja tema tõepärasus-nõude kõige ilmekamaks kinnituseks on epigraaf „Punase ja musta" ees: „Tõtt! Karmi tõtt!" (Dantoni sõnad).

Stendhali loomingu karakteerseks omaduseks on ka tema ajajärgupärasus. „Armance'il" on alapealkirjaks „Stseene Pariisi salongidest 1827. aastal", „Punasel ja mustal" — „XIX sajandi kroonika"; „Parma kloostril" on peategelaseks õigupoolest Itaalia ühiskondlik elu aastail 1796—1830. Stendhal ei piirdu mingi üksikindiviidi, ka mitte üksikute rühmade või üksiku klassi kujutamisega. Ta võtab kogu ühiskondliku võitluse tema mitmekülgsuses, ta arendab oma teoseid ikka kõige rikkalikumal sotsiaalsel taustal.

Realistliku romaani ülesandeid määratleb Stendhal „Punases ja mustas" järgmiselt: „R o m a a n o n n a g u p e e g e l, m i d a k a n t a k s e m ö ö d a m a a n t e e d". Realistliku romaani ülesandeid selgitas ta veel varem, just romantikute ja klassikute tüli kõrgajal. Juba mainitud brošüürides „Racine ja Shakespeare" (1823 ja 1825) ta määratles kunstniku tööd kui „kunstnik-peegli" oma, kes ei kujuta mitte ideaalset, puhkavat ilu, vaid kes „kajastab loodust just nagu peeglis".

Restauratsiooni ja juulimonarhia ajal oli Stendhali taoline kirjanik mõistetud kidunemisele ja üksindusele. Ta ei võinud leida küllaldast toetust ühiskonnas. Ta oli tõepoolest üksik prantsuse kirjanduses ja ainult Balzac mõistis teda. Balzac kirjutas artikli „Parma kloostrist". Stendhal vastas temale kirjaga, kus olid sõnad: „Te halastasite vaeslapsele, kes oli jäetud keset tänavat."

Ta kinnitas, et teda mõistetakse alles 1880. a. paiku.

Hoolimata huvi kasvust Stendhali vastu positivismi ajajärgul XIX saj. teisel poolel, ei suutnud kodanlus teda hinnata ta väärtuse kohaselt. Kodanlus kaldus oma loojangu poole ja see sõjakas võitleja, ateist ja vabamõtleja, kes halastamatult avas kogu restauratsiooni ning Louis Philippe'i aja mädanemise, oli talle juba võõras.

Mérimée.

Stendhali loominguga on suurel määral seotud ühe tema noorema kaasaeglase looming. See oli üks suuremaid Prantsuse realiste, Prosper M é r i m é e (1803—1870), Pariisi maalikunstniku poeg. Ta polnud samuti rahul restauratsiooni-ajajärguga, ta kummardas samuti Napoleoni ja ülistas energiat, tugevaid kirgi ja otsustavaid tegusid. Nagu Stendhal tundis temagi huvi peamiselt psühholoogilise analüüsi vastu; aga kui esimene oma romaanides maalib avaraid lõuendeid sündmustest, haarab kogu ajajärgu problemaatikat ja tarvitab üksiknähtusi, üksikute kangelaste saatusi ainult illustratsiooniks üldiste probleemide juurde, siis Mériméed huvitavad oluliselt just need ü k s i k s ü n d m u s e d. Seejuures annab ta neile geniaalse kujunduse tema poolt armastatud n o v e l l i žanris; mingi sündmuse arengu viib ta kuni maksimaalse pinevuseni; määratu artistliku meisterlikkusega keskendab ta lugeja tähelepanu otsustavale momendile, eraldab selle tema maalilisest, romantilisest ümbrusest ja selgitab tema juhtivaid jõude, taotelles seejuures maksimaalset objektiivsust ja püüdes võimalikult vältida autori „mina" vahelesegamist.

Oma nooruses kuulus Mérimée romantikute hulka. A. 1825 annab ta välja *Théâtre de Clara Gazul* („Clara Gazuli teater"), kogu kirikuvastaseid ning mõningal määral ka aadlivastaseid komöödiaid, nimetades neid ühe Hispaania naisartisti töödeks. 1827. a. avaldab ta raamatu *La Gusla*, mis pidi olema kogumik illüüria laule, tegelikult on aga samuti tema enda loodud. Pärast neid kaht romantikute kohta tüüpilist müstifikatsiooni kirjutab Mérimée ajaloolise kroonikadraama *Jacquerie* (1828), milles ta jäljendab pisut varem ilmunud ajaloolisi kirjutisi ususõdade ajajärgust. Kui „Jacquerie" oma katsega talupoegade ülestõusu positiivselt käsitella on iseloomulik juulirevolutsiooni demokraatlike kihtide poliitilistele meeleoludele, siis on ta teiselt poolt huvitav ka ses suhtes, et ta laseb eraldada varasema Mérimée romantismi Hugo-tüüpi romantismist: subjektiivsele omavolile seab Mérimée oma 36-s „feodaalses pildis" vastu kireva ajaloolise epohhi objektiivse kujutuse. Kroonikate liiki kuulub ka teos, mis ühes Hugo „Pariisi Jumalaema kirikuga" ja Vigny „Cinq-Mars'iga" kuulub selle aja prantsuse kirjanduse kõige suuremate ajalooliste romaanide hulka — *La chronique de Charles IX* („Charles IX kroonika", 1829). Selle romaani eessõnas teatab Mérimée, et ta „armastab ajaloos ainult anekdoote", ja oma olemuselt „Kroonika" ongi raamat, mille 27 peatükist igaüks on eri novell, mis käsitleb mingit üksikut episoodi, kusjuures need novellid on liidetud ainult mõningate kogu teoses esinevate kangelastega. Mérimée kujutab üksnes sündmuste kõrgkohta, pärast

seda ta ei vii tegevust enam lõpule, vaid katkestab selle niidi. See on kõige lähemalt seotud tema deemonliku isiksuse ja tormiliste kirgede kultusega, mis eriti silmapaistvalt selgub stseenis hugenoti Bernard de Mergy ja aristokraadist katoliiklanna Diane de Turgis vahel verisel Pärtliööl. Pärast seda jõulist stseeni, kus armastus purustab usundlikud tõkked, kaob Diane romaanist jäädavalt. Bernard võtab osa lahingust La Rochelle'i juures, saab oma venna surma põhjustajaks, kes teenistuskohustuse survel võitleb hugenottide vaenlaste poolt ja on tagasi pöördunud katolitsismi. Romaani lõpus öeldakse: „Kas Mergy jaksas end lohutada? Kas Diane'il oli hiljem mõni teine armuke? Las otsustab seda lugeja ise, kes niiviisi võib alati lõpetada romaani oma soovi järgi." Stendhalist erinevalt ei taotle varasem Mérimée laia filosoofilist üldistust ega püüa ka kirjeldada oma kangelaste elu ja iseloomu arengut. Seepärast ongi „Kroonika" ainult rida üksikuid episoode, üksikute sündmuste ja isikute kujutusi: kuningas, admiral, kahevõitlus, jahilkäik, Pärtliöö lahing La Rochelle'i juures, rindehospidal — kõiki neid võib kontekstist ka eraldada, iga peatükk on nagu tervik omaette.

Pärast „Charles IX kroonikat" läheb Mérimée lõplikult üle novelli viljelemisele, milles ta ongi andnud oma loomingu parimad näited. Enne juulirevolutsiooni avaldas ta veel rea novelle; nende seast on „Kindluse vallutamine" (1829) hiilgav pilt Napoleoni sõdade ajaloost, kuna „Matteo Falcone" (1829) heroiseerib Napoleoni kodumaa, Korsika talupoegi. A. 1830 ilmus Mériméelt näidend „Rahulolematud", kus naerdakse välja aadli ebaõnnestunud vandeselts keisririigi ajajärgul.

Nii siis on Mérimée looming enne juulirevolutsiooni täidetud kiriku- ja aadlivastaste ideedega. Mérimée on haruldane meister peene iroonia alal ja tarvitab seda hästi oma restauratsiooni-ajajärgu kriitikas. Tema kiriku- ja aadlivastased tendentsid lähevad samuti nagu Stendhalilgi tagasi valgustusaega, revolutsiooni ja Napoleoni aja ratsionalismi ja vabadusearmastuse juurde. Nende filosoofiliste seisukohtadega saab seletada ka tema kunstilise meetodi olulisi jooni (tema novellide matemaatiliselt täpne kompositsioon), mis toovad uue elemendi Hugo-tüüpi romantismi tundmusrikkusesse ja eksootikasse. Tõsi küll, ka Mérimée juures võib tähele panna suurt armastust eksootiliste ja fantastiliste ainete vastu; kuid neid vajab ta enamasti selleks, et teostele anda kohalikku koloriiti, et nii suurendada nende tõenäosust ja usutavust; selles eksootilis-romantilises raamis tõuseb veel selgemini esile tuntud „kulminatsioonniline episood".

Pärast juulirevolutsiooni saab Mérimée Prantsusmaa ajalooliste mälestusmärkide inspektori ameti, mida ta pidas 20 aastat; ta reisib

rohkesti mööda Euroopat ja kirjutab peamiselt teoseid kunsti alalt. Oma selle ajajärgu novellid pühendab ta intiim-psühholoogilistele probleemidele ja kujutab salongiseltskonna elu („Etruski vaas", 1830, „Kahekordne põlgus", 1833, jt.). Kuid ka juulimonarhia oma finantsoligarhiaga ei rahulda teda, ja ta pöördub uuesti tagasi oma endiste ajalooliste ja eksootiliste ainete juurde, ironiseerides nüüd juba suurilma seltskonna üle. Tema selle ajajärgu kõige tuntumad novellid on „Ille'i Veenus" (1837), „Colomba" (1840) ja „Carmen" (1846). Ka neis toonitatakse tugevaid deemonlikke kirgi ja tuuakse sisse prantsuse romantikutele armsaid „hoffmanlikke" motiive nende „košmaaride ja jubedustega". Nii käsitleb Mérimée „Ille'i Veenuses" legendi jumalanna Veenusest, kes on saanud verejanuliseks naiskuradiks; seejuures toob ta legendi üle nüüdisaega, ja kõik need viirastuslikud nägemused on seda koledamad, et nad on läbi põimitud täiesti reaalsete sündmustega.

Novellis „Colomba" tuleb Mérimée uuesti tagasi Korsikale. „Carmenis" aga jutustab ta mustlanna tormilistest kirgedest. Kuid ka neis novellides annab ta täpseid geograafilisi kirjeldusi ja tarvitab teatmeid arheoloogiast ja filoloogiast. Pärast nende kirjutamist eemaldub ta tervelt kaheks aastakümneks kunstilisest loomingust, teeb kaastööd vanameelsele ajakirjale *Revue des deux Mondes*, ja oma tutvuse tõttu Eugénie Montijo'ga, kes a. 1853 saab Prantsuse keisrinnaks, nimetatakse ta Napoleon III senaatoriks. 1850—1860-ndail aastail kirjutab ta rea töid kunstist ja ajaloost, avaldab Stendhali kirju ja oma mälestusi temast. Nagu varem, nii tegutses ta ka sel ajal vene kirjanduse tõlkimisega ja populariseerimisega Prantsusmaal. Ta sõbrunes A. I. Turgeneviga ja S. A. Sobolevskiga (viimase kaudu oli tal sidemeid ka Puškiniga), oli tuttav E. Baratõnskiga, I. S. Turgeneviga ja teistega. Mérimée õppis vene keelt, tõlkis Puškinit, Lermontovi, Gogolit ja I. S. Turgenevit ja avaldas mõned artiklid neist kirjanikest. Ta suri mõni kuu pärast Napoleon III langust. Oma elu lõpul pöördus ta veel kord tagasi kunstilisele loomingule ja kirjutas kolm novelli, millest üks („Lokis") avaldati 1869 (e. k. 1929), teised kaks pärast autori surma. „Lokis" on esitatud kellegi saksa õpetlase ehtsa päevikuna, keda autor kujutab teatava irooniaga. Teose peategelane, leedu krahv Michael Szemioth on kujutatud romantilise koletisena, sadistina, kes oma armsama pulmaööl tapab. Kuid hoolimata „košmaaride ja koleduste" motiividest, mis siin esinevad võibolla tugevamini kui Mérimée endistes novellides, on „Lokises" siiski esikohal kaine joon — psühhiaatria-arsti näol, ja teos on ehitatud otsekui vendade Goncourt'ide naturalistliku teooria järgi.

Oma kõrgkohale jõudis XIX sajandi realism Läänes Balzac'i loomingus. Maailmakirjanduses on vähe kirjanikke, kes oma ajajärgu vastuolusid oleksid kujutanud nii selgelt ja plastiliselt kui Balzac. Selles suhtes saab teda võrrelda ainult Shakespeare'i, Goethe ja Tolstoiga.

Honoré Balzac (1799—1850) on kirjanik-hiiglane; tema looming haarab sajandi algupoole aristokraatliku ja kodanliku ühiskonna olude ja kommete kõige tähtsamaid külgi. Ta on kirjanik, kes Hippolyte Taine'i väljenduse järgi lõi „suurima kogu dokumente inimlikust loomusest".

Balzac'i teoste abil me võime igakülgselt uurida kõiki kihte ja kõiki varjundeid niihästi hukkuvas aristokraatlikus kui ka arenevas kodanlikus seltskonnas. Suurepärase kommete eepose, pildi aristokraatia lagunemisest ja kodanluse kindlustumisest lõi Balzac eriti oma „Inimlikus komöödias" *(Comédie humaine)*.

Niisuguse eepose loomise kavatsus tekkis Balzac'il juba 1834. a., s. o. juba pärast seda, kui ta oli kirjutanud rea teoseid, mis hiljem samuti nimetatud sarja sisse võeti. Autori kava järgi pidi „Inimlik komöödia" saama kaasaegse kodanliku ühiskonna jaoks selleks, milleks oli Dante „Jumalik komöödia" keskajal.

Balzac'i arvates pidi see eepos saama „üldinimlikuks" ajalooks. Samuti iseloomustas teda ka Hippolyte Taine. „Inimlik komöödia", Balzac'i kavatsuse järgi, on inimliku s ü d a m e ajalugu, sotsiaalse organismi ajalugu kuni selle kõige väiksema rakukeseni.

Aga Balzac ei suutnud seda suurejoonelist plaani lõpuni teostada. „Inimlikku komöödiasse" pidi kuuluma 143 teost, kuid Balzac jõudis kirjutada ainult 92 (kui siia juurde arvata ka mõningad vanemad asjad, siis 97); esimeses täielikus väljaandes sisaldab see 10 816 lehekülge.

„Inimlik komöödia" koosneb kolmest alaosast: esimene neist on *Études des mœurs* („Kommete uurimusi") — kuhu kuulub kuus seeriat romaane. Esimese seeria moodustavad „Stseenid eraelust": *La paix du ménage* („Perekondlik maailm", 1832), *Mémoires de deux jeunes mariés* („Kahe vastnaitunu mälestused", 1841), *Gobseck* (1840), *La femme de trente ans* („Kolmekümne-aastane naine", 1831—1842, e. k. 1928), *Le contrat de mariage* („Abieluleping", 1835), *Beatrix* (1841), *Modeste Mignon* (1844), *Le père Goriot* („Isa Goriot", 1834, e. k. 1929) ja teised. Teise seeria moodustavad „Stseenid provintsielust": *Eugénie Grandet* (1833, e. k. 1929), kaks seeriat romaane *Les parisiens en province* („Pariislased

provintsis", 1832—1843), *Illusions perdues* („Kaotatud illusioonid", 1843) jt.

Kolmas seeria on „Stseenid Pariisi elust": *Histoire des Treize* („Kolmeteistkümne ajalugu", 1833), *César Birotteau* (1837), *Maison Nucingen* („Pangamaja Nucingen", 1838), *Pierre Crassou* (1839), seeriad *Splendeur et misère des courtisanes* („Kurtisaanide hiilgus ja viletsus", 1843—1846), *Les parents pauvres* („Vaesed sugulased", 1847) jt.

Neljas seeria — „Stseenid poliitilisest elust": *Un épisode sous la terreur* („Episood terrori ajast", 1831), *Une ténébreuse affaire* („Tume lugu", 1841) jt.

Viies seeria — „Stseenid sõjaväe elust": *Le dernier chouan*, hiljem *Les chouans* („Viimne šuaan", hilj. „Šuaanid", 1829), *Une passion dans le désert* („Kirg kõrves", 1832).

Kuues seeria — „Stseenid külaelust": *Le médecin de campagne* („Külaarst", 1833), *Le curé de village* („Külapreester", 1837—1845), *Les paysans* („Talupojad", 1845).

Järgmist alaosa „Inimlikust komöödiast" nimetatakse *Études philosophiques* („Filosoofilised uurimused"). See osa pidi koosnema 27 teosest (teostatud 22) ja seletama „kommete ajalugu". Siia kuuluvad asjad nagu *La peau de chagrin* („Šagräännahk", 1830, e. k. 1926), *Le chef-d'œuvre inconnu* („Tundmatu suurteos", 1832), *La recherche de l'absolu* („Absoluuti otsimas", 1834), *Massimilla Doni* (1839), *Elixir de longue vie* („Pika elu eliksiir", 1830), *Louis Lambert* (1832), *Seraphita* (1833), *Sur Catherine de Médicis* („Romaanid Catherina Medicist", 1835—1843) jt.

Lõpuks, kolmas „Inimliku komöödia" osa kannab nimetust *Études analytiques* („Analüütilised uurimused"). See pidi näitama autori filosoofilisi seisukohti ja siia pidid kuuluma viis teost, kuid autoril õnnestus kirjutada ainult ühe — *La physiologie du mariage* („Abielu füsioloogia", 1829).

„Inimlik komöödia" ei haara kogu Balzac'i loomingut; siia näiteks ei kuulu *Contes drolatiques* („Veidrad jutud"), mis ilmusid a. 1832, 1833 ja 1835, ega tema draamad, kui ka rohkearvulised kriitilised ja publitsistlikud artiklid, mis on eriti tähtsad Balzac'i esteetika ja maailmavaate mõistmiseks. Siia ei kuulu lõpuks ka umbes 10 romaani, mis ta on kirjutanud oma nooruses mitmesuguste varjunimede all. Neil romaanidel pole kunstilist väärtust ja neid tavaliselt ei käsitelda Balzac'i loomingu analüüsis. Samuti jätame tähele panemata kirjaniku määratu suure kirjavahetuse.

Kõige täielikum on alaosa „Uurimused kommetest"; see on Balzac'i loomingu analüüsiks ka kõige väärtuslikum materjal.

Kuidas hindas Balzac tegelikkust? Ta käsitas seda nagu realist, nagu analüütik, nagu „uurija". Ta ise nimetas ennast „sotsiaalsete teaduste doktoriks".

Eessõnas „Inimlikule komöödiale" ütleb Balzac, et ta annab kujutuse „kogu sotsiaalsest tegelikkusest, vahele jätmata ainustki situatsiooni, ainustki tüüpi, ühtki iseloomu, ühtki kutset, ühtki eluvormi, ühtki sotsiaalset rühma, ühtki Prantsuse provintsi — ei lapsepõlve, vanadust, küpset iga, poliitikat, õigust ega sõjaväe elu. Aluseks on inimsüdame ajalugu, sotsiaalsete suhete ajalugu. Mitte väljamõeldud faktid, vaid see, mis sünnib igal pool."

Kuid Balzac ei piirdu faktide korjamisega. Kuigi ta oma eessõnas ütleb, et „Prantsuse ühiskond ise loob oma ajaloo" ja tema on ainult „sekretär, kes selle üles kirjutab", ei ole ta siiski ainult „vaatleja"; ta avab ka selle ajaloo põhjused, ta annab, nagu ta ise ütleb, „tüpiseeritud indiviide" ja „individualiseeritud tüüpe" oma aja kõige mitmekesisemaist ühiskonna-kihtidest. Balzac ei registreeri lihtsalt fakti; nagu ütleb Engels, tal on „peale detailide tõepärasuse ka tõepäraselt edasi antud tüüpilised iseloomud tüüpilistes olukordades [6]", s. o. olukordades, mis piiravad tema kangelasi ja sunnivad neid tegutsema nii, aga mitte teisiti. Balzac näeb faktide taga, selle taga, „mis kõikjal juhtub", ka vedrusid, mis liigutavad kapitalistlikku ühiskonda. Nagu ütles Marx, Balzac „on üldse tähtis oma sügava arusaamisega reaalsetest suhetest [7]", ta mõistis, et kodanliku ühiskonna juhtivaks jõuks on raha. Just raha, nagu väljendab Georg Brandes, on „Balzac'i teostes ilma nimeta ja soota kangelane".

Balzac annab ikka kõige täpsemaid teateid oma kangelaste sissetulekuist ja väljaminekuist. Raha, ablas arvestus, egoism valitsevad kõige üle, ja mida enam me süveneme Balzac'i grandioossesse eeposesse, mida hoolikamalt me analüüsime ta loomingut tervikuna, nagu kunstilist kajastust 1830—1840-ndate aastate kodanliku seltskonna vastuoludest, seda rohkem jäävad tagaplaanile kõik teised kired, mida Balzac kujutab peagu deemonliku jõuga, „kired" nagu armastus, religioon, kunst, teadus, poliitika. Üks iha aga tungib temas alati esiplaanile, surudes enda alla kõik teised, ja see on kirg raha järele, kirg rikastuda.

See taltsutamatu ahnus kasusaamise, raha, rikkuse ja kuulsuse järele käib punase niidina läbi ka kogu kirjaniku enda eluloo.

Noor Balzac, provintsiadvokaadi poeg, sõidab a. 1814 ühes oma perekonnaga Pariisi. Nagu Julien Sorel „Punases ja mustas" püüab ta vallutada maailma, kindlustada endale oma vaimuannete väärilist kohta kapitalistliku päikese all.

Hoolimata isa manitsustest, kes soovitas talle hakata juristiks, andub Balzac kirjanduslikule tegevusele ja valib endale loosungiks: „mis ei õnnestunud Napoleonil teha mõõgaga, selle teostan mina sulega". Ning a. 1844, kirjas krahvinna Hanskale, oma tulevasele naisele, ta kirjutab: „Neljal inimesel saab olema määratu mõju sellel sajandipoolel: Napoleonil, Cuvier'l, O'Connel'il; mina sooviksin olla neljandaks. Esimene elas Euroopa verega, ta lõi endale armee, teine omandas endale maakera, kolmas kehastus terves rahvas; mina aga kandsin oma peas tervet ühiskonda."

Kuid kuulsus ja rikkus viibisid esialgu veel unistuste riigis; tegelikkuseks aga oli puudus. Balzac oli kogu oma elu jooksul suureks „projekteerijaks". Kord ehitab ta plaane, kuidas otsida hõbedat Sardiinia kaevandustest, mida kord roomlased olid kasutanud, kord ta tahab leiutada uut ainet paberi väljatöötamiseks, kord ta ostab trükikoja, et välja anda odavaid trükiseid. Kõigil neil tema projektidel on üks eesmärk — rikastuda. Ja veel pisut aega enne tema surma, pärast abiellumist poola aristokraadi Eva Hanskaga, kavatseb Balzac, viibides Venemaal, hakata suurejooneliselt kauplema Vene metsaga, saates seda üle Poola Lääne-Euroopasse.

Kõik need projektid varisesid paratamatult kokku. Eriti palju kannatas Balzac oma odavate väljaannete trükikoja pärast. See ettevõte läks lõhki ja sellest jäi järele nii palju võlgu, et ta neist suutis välja rabelda alles päris oma elu lõpul.

Samast rikastumispüüdest juhitult kirjutas noor Balzac umbes kümmekond romaani. Need olid koostatud kiiruga ja neil pole suuremat kirjanduslikku väärtust.

Ka hiljem, kui Balzac läks üle tõeliselt kunstipärasele loomingule, kirjutas ta erakordse kiirusega, töötades ööd läbi. Nii rikkus ta oma tervise ja suri võrdlemisi noorelt.

„Inimlikus komöödias" on umbes 3000 tegelast. Et neid mitte segamini ajada, koostas Balzac igaühele neist erilise „passi" ja jälgis neid kataloogi järgi.

Balzac'il oli ääretu rikas fantaasia ja sageli kujunes mõni kõige tühisem juhus, mingi ajalehemärge, tänaval kohatud huvitav kuju, kõrva puutunud nimi jne. tema fantaasiategevuses määratu tähtsusega sündmuseks. Tal oli imestamisväärne anne vaadeldavat üldistada ja tüpiseerida. Nagu kõnelevad ta kaasaeglased, võis ta tundide kaupa suurima huviga kõnelda oma kangelastest nagu elavaist, temale hästituntud inimestest. Määratu kujutlemisvõime kõrval oli Balzac'il ka niisama suur vaatlemisvõime. Ta käis Pariisi eeslinnades, et uurida nende elanike elu, tööd ja olustikku. „Kuna ma olin niisama halvasti rõivastatud nagu töölised," jutus-

tab ta, „ja kuna ma ükskõikselt suhtusin kõigesse, mis välimusse puutus, siis keegi ei kartnud mind. Ma võisin neile ligineda, kui nad rühmadena koos seisid, ja kuulata nende tülisid kui ka rahulikku jutuajamist. Juba siis oli mul intuitiivne anne vaatlemiseks. Mitte lastes silmast kehasid, ma samaaegselt vaatasin sügavale hingedesse, või õigemini ma vaatlesin nii tähelepanelikult väliseid nähtusi, et need pidid mulle avama oma salakambrid. Intuitsioon varustas mind võimega täielikult siseneda teiste elusse, täielikult kehastuda asjasse, mida ma vaatlesin, niisamuti nagu derviš „Tuhat ja ühes ööst", kes valdas korraga nende isikute keha ja hinge, kelle kohta ta mainis teatud sõna." „Tol ajal, kui ma tähelepanelikult kuulasin neid inimesi," jätkab ta, „sai nende elu täielikult minu omaks, ma tundsin, kuidas nende räbalad tolknevad minu liikmete ümber ja nende katkised saapad loksuvad minu jalas. Nende vajadused, kogu nende olemus voolas minu olemusse, nagu ka minu oma neisse. See oli kõige elavama une olukord, mida üldse võib endale kujutella. Kuid ma olin siiski ärkvel. Ma olin ühes nendega pahane meistrile vabrikus, kes neid türanniseeris, ja julmadele peremeestele, kellelt nad kuidagi ei võinud kätte saada tasu oma töö eest. Jätta iseennast ja saada teiseks — seda mängu ma oleksin võinud korrata nii sagedasti kui tahtsin, ja see oli tol korral minu tähtsaim lõbustus. Mis oli see tegevus oma olemuselt? Midagi selletaolist, mida nimetatakse selgeltnägemiseks. Kas on see hingeline hoiak, mis võib kuritarvituse korral viia hullumeelsuseni? Kuid ma ei mõelnud kunagi kaua seletuse üle, mul ainult on see imelik anne olemas — see on kõik, mis ma tean." See imeline vaatlemise ja ümbruskonna mõistmise talent andiski Balzac'ile võimaluse kujutada Napoleoni, restauratsiooni ja juulimonarhia ajajärgu inimesi ja sündmusi sellise varemnägematu näitlikkuse ja detailsusega.

Maailmakirjandus teab vähe nii suure produktsiooniga kirjanikke nagu Balzac. On arusaadav, et teoste hulk siin teataval määral peab vähendama nende väärtust. Me otsiksime asjata Balzac'i teostes Flaubert'i stiilipeenust. Peale selle ajab Balzac'il materjal, kui nii võib öelda, vormi laiaks ja tahtmata lõhub seda. Ta raamatud, need on tolle aja ühiskondliku elu kivirahnud, väga väärtuslikust kivisordist, aga mõnikord lihvimata.

Balzac ütleb oma tööst käsikirjade kallal, et ta on neid lakkunud nagu karu lakub oma poegi. See on üsna kujukas iseloomustus. Brandese tabava võrdluse järgi on Balzac „võimas, hiiglase jõuga töötav ehitaja ja toores, haamriga lööv, kivimüüre püstitav kükloop".

Nagu ülal öeldud, kajastavad Balzac'i teosed kõige sügavamaid vastuolusid, mis lõhestasid Prantsuse kodanlikku ühiskonda XIX

sajandi 30—40-ndail aastail. Just neis vastuoludes on vaja otsida seletust ka Balzac'i enda loomingu vastuoludele.

Ühelt poolt ta unistab täiusliku kodanliku ühiskonna loomisest, unistab ideaalseist administraatoreist ja organisaatoreist, loob hümne teadusele ja tehnikale, tootmisjõudude arengule. Sügavaima realistina paljastab ta kõik „omakasupüüdmatud" ideed ja näitab, kuidas inimese käitumist tingivad materiaalsed huvid; ta paljastab puht-objektiivselt kiriku reaktsioonilist osa (mitte asjata ei sattunud tema „Inimlik komöödia" „religiooni mustajana" Vatikani poolt keelatud raamatute nimestikku. Teiselt poolt aga loob Balzac ideaalseid kujusid preestreist-reformaatoreist, huvitub müstikast, kaitseb reaktsioonilisi poliitilisi ideesid, avaldab oma poolehoidu hukkuvale aristokraatiale, astub üles tema kaitseks ja kirjutab enese kohta: „Ma kirjutan kahe igavese tõe, religiooni ja monarhia valgusel — kahe paratamatuse valgusel, millest kuulutavad praegusaegsed sündmused ja mille juurde iga mõistlik kirjanik peab püüdma meie maad uuesti tagasi tuua".

Ühelt poolt näeb Balzac „tulevikuinimesi" tolle aja revolutsionäärides, aga teiselt poolt ta kõneleb, et rahvas „peab seisma võimalikult tugeva ikke all, nii et ta saaks kasutada haridust, tuge ja kaitset ja et seejuures mõtted, vormid ja teod ei kihutaks teda mässule". 1848. a. revolutsiooni nimetab ta „mõttetuks demokraatia massiliseks ülestõusuks".

Kõik need Balzac'i loomingu vastuolud juurduvad, kordame, neis vasturääkivustes, mis lõhestasid tema kaasaegset kodanlikku ühiskonda ja mida nii geniaalselt on näidanud Marx oma töödes ja eriti „Prantsuse kodusõjas".

Kogu Balzac'i „Inimliku komöödia" aluseks on sügav arusaamine ühiskonna majanduslikust ja poliitilisest arengust. 1789. a. revolutsioonis, Napoleoni impeeriumis, restauratsioonis ja juulimonarhias näeb Balzac järjekindlaid etappe ühtlasest, suurest ja vastuolulisest Prantsusmaa kapitalistlikuks maaks muutumise protsessist. Feodaalse aadliseisuse häving, tema muutumine õukondlikuks, parasiitlikuks ühiskonnarühmaks ja teiselt poolt kodanliku ühiskonna lõplik võit — see on lähtepunkt ja otsustav järk selles ühiskondliku arengu protsessis, nagu seda on näidatud „Inimliku komöödia" kangelaste tegevuses ja tegudes.

Oma loomisteed algas Balzac draamaga „Cromwell" (1820). Nagu noor Victor Hugo pooldab ka tema rojalismi, ta ei pea restauratsiooni kontrrevolutsiooniliseks ajajärguks, vaid sotsiaalse ja vaimse uuestisünni ajaks.

1824. aastal kirjutab ta oma esimese poliitilise teose „Pärandusõigusest". Siin astub ta välja realistina Napoleoni koodeksi ja maa-

omandi killustamise vastu. Just selles killustamises seisabki tema arvates Prantsusmaa põhiline häda. Kuid erinevalt aristokraatidest ei püüa Balzac rahuldada interventsiooni killavooris tagasipöördunud emigrantide isusid; ta vaatleb pärandamisõigust peamiselt selt seisukohalt, kuidas luua kindlat alust kodanlikule eraomandile.

Tema esimene suur kunstipärane romaan, kirjutatud Walter Scotti tunduva mõju all, on „Šuaanid" (1829), lugu Vendée mässu aegadest. Siin viib Balzac läbi idee, et kodanlik noorus peab kasutama niihästi revolutsiooni kui ka „vana režiimi" pärandit. Haruldase kirglikkusega maalib ta revolutsiooni võitlust mässava Vendée'ga ja kujutab sel taustal ühe noore paari romantilist armastust.

Kuid palju tähtsam on see, et me juba selles teoses leiame väga realistlikult kujutatud kirge rikastumise, raha ja saagi järele. Stseenid nagu see, kus pankur-äraandja piinamiste ajal petab oma timukaid, õnnestusid Balzac'il palju paremini kui näiteks armastajate kudrutamised. Niisiis juba selles töös esineb tema loomingu peamotiiv — raha osa inimese elus.

1829. a. kirjutas Balzac artikli Latouche'i romaanist „Fragolette", mis on pühendatud Napoleonile. Selles kirjutuses leiame iseloomustuse Balzac'i poliitilistest vaateist neil aastail. Ta astub siin välja ebausu vastu, orjuse ja „viljatu" despotismi vastu. Üheaegselt sellega aga kaitseb ta oma romaanis „abielu füsioloogia" „viljakat" despotismi, nõudes rahvale võimalust avaldada oma energiat ja rõhutades tootmisjõudude võimalikult suurt arengut.

Pärast 1830. a. juulirevolutsiooni avaldab Balzac 19 publitsistlikku artiklit pealkirja all „Kirjad Pariisist" (september 1830 — märts 1831). Sellel perioodil asetab ta veel lootusi revolutsioonile, arvates, et see loob tugeva võimu ja aitab seega ühtlasi kaasa tootmisjõudude arengule. „Suur mõte, mis peab viima nüüdsed asutised võidule, seisab järgmises: on vaja pidurdada kehvikuid ja ühenduses sellega teha andekaile vaimudele nende hulgast tee vabaks; kuid kõige tähtsam on kindlustada rahu kõrgemaile klassidele". Neis artikleis kutsub ta prantslasi üles järgnema 1792. aasta eeskujule ja saama teinegi kord „kuulsuse ja vabaduse misjonäärideks", viima välja rahvaid orjusest, ja „saama esimeseks rahvuseks maailmas". Balzac nõuab sõjakuulutamist Euroopale selleks, et prantslased levitaksid oma püssitikkudel mõistust ning tsivilisatsiooni ja astuksid välja uue poliitilise evangeeliumi apostlitena, mis kindlustaks Euroopa õitsengu Ameerika eeskujul. Siis algab Balzac'i arvates ka kunsti uuestisünd.

Ta nõuab Louis Philippe'ilt, finantsoligarhia kuningalt, otsekohest Reini, Belgia ja Alpide vallutamist, Prantsuse asumaade laiendamist jne. Oma poliitilise usutunnistuse väljendab Balzac järg-

mistes sõnades: „Revolutsiooni ajal (1792) ma oleksin surnud koos žirondiinidega, sest nagu nemad oleksin ka mina nõudnud konstitutsiooni, et anda garantiid rahvale; kuid ma oleksin nõudnud ka kuningat, et anda ühtlust ja jõudu valitsusele."

Kuid Balzac'i lootused Louis Philippe'i valitsusele ei läinud täide, sest ühes juulirevolutsiooni võiduga tuli Prantsusmaal võimule ka finantsoligarhia, kes kasu taga ajas, ja kirjanikul tuli veenduda, et sel ajajärgul ei olnud olemas varjugi sellest võimsusest, sellest ettevõtlikkusest, sellest keskendatud administratiivsest jõust, mida ta jumaldas Napoleonis. Ja siis avaldab Balzac 1830. aastal romaani „Šagräännahk". Peale kõige muu (tuleme selle juurde veel tagasi) kritiseerib ta selles romaanis konstitutsioonilist monarhiat ja vabariiki, eriti aga Louis Philippe'i juulimonarhiat. Ta kirjutab: „Konstitutsiooni otsene tagajärg on vaimude labastamine. Kunstid, teadused, monumendid — kõik on neelanud see jälk egoism, meie nüüdne pidalitõbi... Despotism teeb ebaseaduslikult suuri tegusid, vabadus ei võta vaevaks seaduslikult teha isegi kõige väiksemaid." Kukutatud Bourbonide monarhiat võrdleb ta prostituudiga, kellega võis vähemalt „lõbutseda", aga „isamaad", Louis Philippe'i konstitutsioonilist monarhiat, peab ta heategelikuks, kuid igavaks ja torisevaks seaduslikuks abikaasaks.

Alates 1831. a. seisab Balzac teravas opositsioonis Louis Philippe'i valitsusega. Ta ütleb, et see ei ole see „energiline, rahvuslik valitsus" (gouvernement national énergique), mida vajab Prantsusmaa.

Ühes artiklis 1831. a. (ajalehes *Le Départ*) Balzac astub välja legitimistide loosungite kaitseks ja propageerib nende ideesid. Ta avaldab oma poolehoidu juulirevolutsiooni tagajärjel ära aetud Bourbonile, Charles X-le. Balzac küsib: „Kas on Bourbonid mingi ideaal? Ma ei tea. Kuid kui nad tagasi tulid, tõid nad kaasa rahu ja rahuliku arengu heaolu, ja päästsid Prantsusmaa. Isegi siis, kui me põlgame kuningaid, peame neid kaitsma ja surema nende paleede lävel, sest kuningas on meie ise; kuningas on isamaa kehastus; pärilik kuningas on omandi pitsat; eluline leping, mis ühendab kõiki, kel on varandus, nende vastu, kel seda ei ole. Kuningas on ühiskondliku seaduse nurgakivi, tõeline kuningas on riigi jõud, põhimõte, mõistus, ja kuningad on oluliseks tingimuseks selle vana Euroopa elus, kelle valitsemine muu maailma üle põhineb kunstil ja vaimsel elul; aga viimane võib areneda ainult tugeva riigivõimu valitsuse all."

Balzac'i arvates tuleb varsti aeg, kus prantslased kahetsevad juulirevolutsiooni ja Bourbonide äraajamist. Absolutism on Balzac'i arvates „võimaliku võimu suurim summa" ja „parim abinõu,

et saavutada suurimat ühiskondlikku ideaali" — masside, rahvuse heaolu.

Kuid mõistagi pole Balzac'i ideaaliks mitte restauratsiooni ega juulimonarhia ajastu. Need mõlemad ei anna seda, mida tema nii püüdis, — nimelt võimalust kõige intensiivsemaks tootmisjõudude arenguks. Oma üleminekut legitimistide poole, oma toetust absolutismile ta põhjendab nimelt sellega, et ta näeb absolutismis keskendatud, tugevat võimu, kes võib kõrvaldada kõik põhjused, mis sellist arengut takistavad.

On väga huvitav, et absolutismi paratamatust kodanliku ühiskonna arengule ta põhjendab Hobbesi, Montesquieu, Mirabeau, Napoleoni, Rousseau, Locke'i ja Richelieu õpetusega. Selliste teooriate alusel siis kujunesid välja tema poliitilised seisukohad.

A. 1832 liitus Balzac avalikult legitimistidega. See oli olemuselt aristokraatlik organisatsioon, kuhu kuulusid Laurentie, hertsog Fitz James, Noëlle, Bonald jt.

Balzac töötas esiti kaasa legitimistlikus ajalehes *(Rénovateur)*, kuhu paigutas artikli „Rojalistliku partei olukorrast". Aga mis sihiga teeb Balzac seda kõike, mis põhjusel ta tunneb poolehoidu legitimistidele? Ta pöördub peamiselt noore kodanliku intelligentsi poole, kutsub neid ühinema legitimistidega, väites, et see on ainus abinõu isikliku kui ka üldise heaolu saavutamiseks.

Aastail 1831—1834 Balzac laseb rojalistliku partei poolt end üles seada kandidaadiks parlamenti, kuid kukub iga kord läbi. Oma partei kaitseks ta kirjutab hulga brošüüre ning artikleid ja teatab korduvalt, et ta on k o n s e r v a a t o r, aga et m o n a r h i s m tähendab temale poliitikat mitte aadli huvides, vaid kogu ühiskonna huvides. Balzac väitis, et asi puutub siin „riigi tervisesse", „Prantsusmaa eksistentsi", sest kurja juurt näeb ta 1830—1840-ndate aastate ühiskonna halvas organisatsioonis.

Samas 1832. aasta artiklis „Rojalistliku partei olukorrast", kus Balzac põhjendab oma legitimistlikku poliitilist ilmavaadet, avaldab ta oma arvamist ka usundi suhtes. See on väga tähtis, sest hiljem on Balzac oma sotsiaalsete reformide süsteemi mitu korda ehitanud usundile.

Balzac vihkas igasugu viljatut tegevust, ja sellelt vaatekohalt vihkas ta ka pankureid, parasiite, rantjeesid. Nii näiteks väljendub ta juulimonarhia-aegse finantsoligarhia kohta järgmiselt: „Jõudeelu on ainus, mis kalliks läheb. Tarvitada, ilma midagi tootmata, on võib-olla ühiskondlik vargus." Ja edasi kõneleb ta vihatud rantjeedest: „Kuigi rantjeel pealuu on täidetud selle pehme, valkja... ainega, mis annab tõelistele inimestele kuulsa nime — loomade va-

litseja,... ei ole korda läinud, hoolimata kõigist katseist, leida nende juures mõtte rudimente."

Pärast seda lühidat iseloomustust Balzac'i poliitilistest vaateist enne 1830-ndate aastate algust on vajalik samuti lühidalt peatuda ka tema filosoofilistel ja esteetilistel vaadetel.

Oma filosoofilisi seisukohti selgitas Balzac terves reas artikleis ja raamatuis. Väga tähtsad on nendega tutvumiseks romaan „Šagräännahk" ja eriti Balzac'i „müstilised" asjad — „Louis Lambert" ja „Seraphita".

Filosoofilised probleemid on Balzac'ile eeskätt isiku „eraelu" võitlus ühiskonnaga. Oma loomingu peaülesannet Balzac iseloomustabki nagu „kahevõitlust ühiskonnaga".

Oma filosoofilistes romaanides seab Balzac üles samuti ka elu, keha ja vaimu jne. tunnetamise probleeme. Kuid kõigis neis teostes domineerib hümn loovale jõule, teadusele ja tehnikale, leidureile, ühiskondliku arengu uute teede otsijaile. See motiiv seisab Balzac'i töödes kõige kesksemal kohal.

„Šagräännahas" nooruk Raphaël, tulnud vaeseks jäänud aadli perekonnast, tahab lõpetada enesetapmisega, pärast seda kui ta viimane lootus rikkuse omandamiseks hasartmängu varal on ebaõnnestunud. Kuid enne Seine'isse hüppamist läheb ta vanakraamikauplusesse, kus 102-aastane rauk-kaupmees näitab talle šagräännahka saladusliku pealkirjaga: „Kui sa omad mind, saad sa omama kõike. Kuid sinu elu kuulub mulle. Jumal on seda nii tahtnud. Soovi, ja sinu soovid lähevad täide. Kuid reguleeri oma soovid oma eluga. See elu on siin. Iga soovimise puhul ma vähenen nagu sinu päevadki. Kas soovid mind? Võta. Jumal kuuleb sind. Olgu nii!"

Kaupmees, selle imettegeva nahatüki omanik, on endale kogunud miljonilise varanduse, kuid siiski mitte selle naha abil, vaid kõigist naudinguist keeldudes. Raphaëli poole pöördudes esitab vanamees oma elufilosoofiat järgmiste sõnadega: „Paljastan teile väheste sõnadega inimelu suure saladuse. Inimene kurnab end kahesuguse vaistlikult sooritatud tegevusega, mille läbi kuivavad tema olemise allikad. Kahes verbis on väljendatud nende kahe surmapõhjuse kõik esinemisvormid: s o o v i d a j a v õ i d a. Nende kahe sõna ja inimliku tegevuse vahel on teine valem, mida tunnevad ainult targad, ja sellele võlgnen mina tänu oma pika ea õnne eest. S o o v i d a — see põletab meid, ja v õ i d a — see hävitab meid; kuid t e a d a — see annab meie nõrgale organismile võimaluse püsida pidevas rahu seisukorras. Nõnda siis: soovimine või tahtmine on minus surnud, tapetud mõtte poolt; liikumine või võimine on aga teostatud minu organite loomuliku tegevuse läbi.

Lühidalt öeldud, ma pole oma elu keskendanud mitte südamesse, mida võib purustada, ega tundmustesse, mis nürinevad, vaid ajusse, mis ei kulu ja mis elab kõigest üle. Mingid liialdused pole vanandanud minu hinge ega keha. Kuid siiski ma olen näinud kogu maailma."

See keeldumise filosoofia pole vastuvõetav Raphaëlile: „Ma tahan elada, ilma et ma teaksin mõõtu!" vastab ta vanamehele ja haarab šagräännaha. Tõepoolest, nüüd täitub noorukese iga soov, kuid iga kord nahatüki mõõdud vähenevad, lähendades omaniku surma. Raphaël satub esmalt ajakirjanike juurde, kes pidutsevad uue ajalehe puhul pärast juulirevolutsiooni. „Kurbade naljade vahel," kirjutab Balzac, „mida väljendasid need revolutsiooni lapsed uue ajalehe sünni puhul, ja targutuste vahel, mida väljendasid rõõmsad joodikud Gargantua sünni puhul, võis leida kogu kuristiku, mis lahutab XIX sajandit XVI sajandist: XVI sajand valmistas naerdes ette hävitamist, meie sajand aga naeris keset varemeid."

See mõte kultuuri labastumisest — „meie tsivilisatsiooni vaesest elust, ühetoonilisest nagu raudteeröövpad" — esineb „Šagräännahas" enam kui üks kord: kõik tormavad rikkuse järele, sest rikkus on „patent häbematuseks". „Rahamehe jaoks sõnad „p r a n t s l a s e d o n s e a d u s e e e s v õ r d s e d" on vale... Mitte tema ei alistu seadustele, vaid seadused temale. Miljonäride jaoks pole tapalava ega timukaid", sest „pankuritest ja advokaatidest koosnev aristokraatia moodustab nüüd isamaa". Rikkuse omandamise poole püüab ka Raphaël: tema soov (ajakirjanike banketil) saada miljoniline pärand läheb kiiresti täide; kuid miljonid ei too temale õnne ja oma surma silmapilgul on ta õndsusest kaugemal kui kunagi varem. Romaan „Šagräännahk" on niisiis üks Balzac'i kõige sügavamaid filosoofilisi teoseid.

Balzac'i artiklid ja väljendused kirjanduslikest teooriaist, kunstilisest meetodist ning loomingust on erakordselt huvitavad, et selgitada nende probleemide asetust XIX sajandi eesrindlike realistide poolt.

Kõigepealt andis Balzac oma loomingule määratu ideelis-propagandalise tähenduse. Muidugi ei kõnele kirjanik sellest kusagil otseselt. Kuid sellega ta ju ongi suur, et ta on loonud sellised teosed, kus ideed kõnelevad iseenda eest. Balzac kinnitas, et „kujund" on rahvalik juba oma olemuselt, temast saadakse kergesti aru ja idee väljendusena on ta kohane igaühe tajule. „Idee, mis on saanud tegelaseks, on kergemini mõistetav."

Lähtudes neist seisukohtadest, pööras Balzac erilist tähelepanu oma ideede kujundilisele, kunstipärasele propagandale. Ta püüab alati lugejat liigutada, tema tegelased on joonistatud kõige ereda-

mate värvidega ja üldse on kogu tema looming täis võltsimatut elulisust.

Lõpuks on vaja alla kriipsutada tema temaatika sügavat kaasaegsust. Balzac pööras erakordset tähelepanu oma loomingu epohhilisusele. Tema põhiliseks püüdeks oli haarata elu võimalikult laialt, kajastada kõiki oma aja ühiskondlik-poliitilisi ja teisi nähtusi. Balzac kummardabki eriti nende kirjanike ees, kes olid kõige enam oma aja kajastajad, nagu näiteks Cervantes ja Goethe. Ta ütleb neist, et nad „on uurinud oma ajajärgu pulssi, tundnud tema haigusi, vaadelnud tema füsiognoomiat, analüüsinud tema meeleolu".

Järgmine nõue, mida toonitab Balzac, on sama, mida nõudis Stendhalgi, ja nimelt kujutuse tõepärasus. „Ülemaailmsete, igaveste kordaminekute saladus seisab tões," ütleb ta.

Kuid nõudes reaalsuse nähtuste tõepärast kujutust, ei kaldunud Balzac iialgi fotograafiasse, faktide registreerimisse, milleni hiljem, vähemalt teoorias, läks Zola. Balzac ütleb: „Kunstniku geenius seisab loomulikkude olukordade valikus, mis saavad kirjandusliku tõe elementideks, ja kui ta neid mitte küllalt ühte ei liida, kui tema metallid ei sula tervikuliseks, kaunivormiliseks kujuks, noh, mis siis, — siis pole teos õnnestunud."

Ta protesteerib tõsielu lihtsa kopeerimise vastu, sest see tähendab nähtuste, sündmuste ja faktide eraldamist, lahtikiskumist põhjustest, mis neid on esile kutsunud. Seepärast seisab ta reaalse maailma sügava ja igakülgse uurimise eest. „Kunsti ülesanne," ütleb kunstnik Freinhofer „Tundmatus suurteoses", „pole selles, et kopeerida loodust, vaid selles, et teda väljendada... Ei kunstnik, poeet ega skulptor tohi nähtusi lahutada nende põhjustest, mis on lahutamatult üksteise sees." — Balzac'i „Tundmatu suurteos" meeldis eriliselt Marxile, kes oma elu jooksul selle juurde mitu korda tagasi tuli ja seda uuesti luges, üllatudes iga kord kunstiliste probleemide asetamise sügavusest Balzac'i juures.

Järgmisena võime Balzac'i kirjandusteoreetilistes vaadetes märkida „tüpiseeritud indiviidide" ja „individualiseeritud tüüpide" loomise nõuet, s. o. nõuet, et oleks antud õige suhe üksiku ja üldise, indiviidi ja kollektiivi vahel. Stendhali teostes hindab Balzac eriti tüüpilisi iseloome. Oma artiklis tema üle kirjutab ta: „Romaanide kangelased ei tohi olla erandid." Ja edasi ütleb ta oma romaani „Tume lugu" 1841. a. eessõnas: „Tüüp... on tegelane, kes endas kokku võtab kõigi nende iseloomulikud jooned, kes on temaga enam või vähem ühesugused, ta on oma liigi näidis." Eessõnas romaanile *Le cabinet des antiques* („Muinsuste kabinett") ta kordab uuesti: „Kunstniku ülesanne on selles, et kokku liita analoogilisi

fakte ühtlaseks pildiks... Ta süntetiseerib neid." — Need on Balzac'i kõige huvitavamad väljendused kunstilise loomingu eesmärkidest ja meetodeist.

„Inimlik komöödia" on Balzac'i loomingu põhiteos. Nagu ütleb Engels, andis ta selles kõige tähelepandavama ajaloo Prantsuse „seltskonnast", kujutades kroonika kujul kombeid aastail 1816—1848, tõusva kodanluse ikka tugevnevat survet aadlike ühiskonnale, kes toibus pärast 1815. a., ja uuesti, nii kuidas see oli võimalik (tant bien que mal), tõstis üles vana Prantsuse poliitika lipu... Tema suurteos on lakkamatu eleegia kõrgema seltskonna paratamatu languse puhul...[8]"

Pole mingit võimalust isegi lühidalt läbi analüüsida kõiki Balzac'i romaane, ja seepärast me peatume ainult mõnedel, nimelt „Inimliku komöödia" kõige tüüpilisemail iseloomudel. Kõige tähtsam on selles eeposes see, et ta ühelt poolt näitab teid, mida mööda läks hääbuv mõisnikuseisus, teiselt poolt aga neid uue kodanliku ühiskonna jõude, neid tüüpisid, kellest koosnesid Prantsuse kodanliku ühiskonna põhirühmad ajajärgul 1816—1848.

Selge pilt aadliseisuse hävingust ja rahakoti võidust on antud romaanis „Muinsuste kabinett". Selle kangelane markii d'Aigrignon vihkab kodanlikku seltskonda ja isoleerub oma lossis. Siin kostab „lakkamatu eleegia kõrgema seltskonna paratamatu languse puhul", vana aristokraatia hukkumise pärast. See hukkumine on möödapääsematu ja Balzac mõistab seda suurepäraselt. Hertsoginna Mauphriniaise suu läbi ta väljendab seda järgmiselt: „Mu sõbrad, aadliseisus on hukkunud tagasipöörmatult. Napoleoni koodeks on tapnud aadlimatriklid, nagu suurtükk on tapnud feodalismi." Balzac on loonud väga palju kaduva Prantsuse aristokraatia tüüpe, kusjuures tema suhtumine neisse on kahesugune; ta väljendab sümpaatiat hukkuvale aristokraatiale ja samal ajal joonistab tema esindajaid nagu inimesi, kes on ära teeninud oma saatuse.

Peatume „Inimliku komöödia" kõige tähtsamail karaktereil, mis esinevad läbi mitme romaani.

Kõige iseloomulikum tüüp kogu Balzac'i toodangule on Rastignac. Eugène de Rastignac on vaeseks jäänud provintsiaadli järeltulija, kes sõidab Pariisi õigusteadust õppima. Proua Vauquer möbleeritud tubades kohtab ta endist sunnitöölist Vautrin'i ja isa Goriot'd. Rastignac'i päritolu avab temale Saint-Germain'i linnajao uksed, kus elavad seltskonna kõrgkihid. Ta tungib krahvinna de Beauséant'i ja Delphine Nucingen'i salongi, saab viimase armukeseks ja ehitab sellele oma karjääri.

Huvitav on Vautrin, väga tähelepandav kuju, mis kehastab endas kodanliku ühiskonna kogu künismi. Balzac kasutab Vautrin'i suud selleks, et paljastada selle ühiskonna osatähtsust vanade „inimlike", perekondlike sidemete, vanemate ja laste vaheliste suhete jne. hävitamises. Vikontess de Beauséant ütleb Rastignac'ile pärast seda, kui markii d'Adjuda ta on maha jätnud: „Mida külmaverelisemalt te arvestate, seda kaugemale te jõuate. Olge halastamatu, ja teid kardetakse. Ärge vaadake meestele ja naistele teisiti kui posthobustele, keda te võite ära ajada igal jaamavahel. Aga kui teil on tõeline tundmus, peitke see ära kaugemale nagu varandus, nii et keegi seda ei või aimatagi. Muidu olete kadunud. Te ei saa mitte timukaks, vaid ohvriks. Pariisis tähendab edu seltskonnas kõike; see on võti õnne juurde. Kui naised otsustavad, et te olete tark ja andekas inimene, usuvad seda ka mehed, kuigi te neid ise ei veena. Te võite soovida mida tahes, te pääsete igale poole. Siis alles saate aru, mis on maailm: kogu kelme ja petetuid." Samu mõtteid kuuleb Rastignac mitu korda ka Vautrin'ilt.

Oma kohtamistel Rastignac'iga proua Vauquer möbleeritud tubades (romaanis „Isa Goriot") paljastab Vautrin ikka jälle kodanlikku ühiskonda. Ta räägib Pariisi noortest inimestest, kes sarnanevad Rastignac'iga, järgmist: „Te õgite üksteist nagu ämblikud... Põhimõtteid ei ole, on ainult sündmused; seadusi ei ole, on ainult olukorrad, ja ülemat liiki inimene kohaneb nende olukordadega, et neid juhtida... Pahe on nüüd võimul, aga talendid harvad. Ausus ei kõlba kuhugi. Vaja on sisse tormata sellesse massi nagu pomm, või hiilida temasse nagu katk..."

Niisugused on teed, mida Vautrin soovitab käia Rastignac'il.

Midagi keskmist Rastignac'i ja hukkuva aristokraadi d'Aigrignon'i vahel on Lucien „Kaotatud illusioonides". Balzac joonistab pildi Lucieni „puhta hinge" kõlvatuksmuutumisest, ta näitab, kuidas Lucien ei hooli oma talendist, lahkub väärtuslike inimeste ringist (Artaise'i ring, milles elatakse tagasihoidlikult ja tegeldakse teaduslike probleemidega) ning liitub rikkuse ja karjääri huvides ühiskonna jätiste salgaga, — kodanliku ajakirjanduse boheemlusega. See „puhas" inimene langeb Pariisi pealinlikes tingimustes, kapitalistliku ühiskonna tingimustes.

On tarvis juhtida tähelepanu veel ühele väga tähelepandavale kujule. See on vana Grandet, romaani „Eugénie Grandet" kangelanna isa, kelles Balzac geniaalselt kujutab kirge kasusaamise, varakogumise, raha järele. „Vanapapa" Grandet oli 1789. aastal jõukas aamitegija, oskas kirjutada, lugeda ja rehkendada. Kui Prantsuse vabariik Saumur'i maakonnas laskis müügile vaimulikkude mõisad, oli tookord 40-aastane aamissepp äsja abiellunud rikka metsakaup-

leja tütrega. Grandet omandas krosside eest oma ümbruse parimad viinamäed, vana kirikumõisa ja mitu talu. „Saumuri elanikud olid vähe-revolutsioonilised ja vanapapa Grandet'd peeti julgeks inimeseks, vabariiklaseks, patrioodiks, targaks peaks, kes harrastab uusi ideesid, kuna tegelikult aamisepp harrastas lihtsalt viinamägesid." Ta valiti Saumuri ringkonna administratiivse valitsuse liikmeks ning Konsuli ajajärgul ta sai linnapeaks. Impeeriumi ajal läks Grandet erru, seda sugugi mitte kahetsedes, ja hakkas tegelema oma lugematute varanduste mitmekordistamisega. Seejuures jäi ta kõige koledamaks ihnuskoiks ja kinnitas kõigile jonnakalt, et ta on ainult vaene aamissepp. Kuid „Saumuris ei olnud kedagi, kes poleks olnud veendunud, et härra Grandet'l on erilised aarded, terve varakamber täis luidoore, ja et ta endale öösiti lubab määratut naudingut, mida pakub suure kullahunniku vaatlemine". „Raha suhtes," kirjutab Balzac, „sarnanes härra Grandet tiigriga ja boaga: ta oskas maha heita, kerra tõmbuda, oma saaki pikkamisi vaadelda, hüpata tema peale; pärast seda ajas ta laiali oma rahakoti lõuad, neelas sellesse järjekordse eküüde hulga ja heitis rahulikult pikali, nagu madu, kes seedib oma toitu, kiretult, külmalt, metoodiliselt."

Ihnus ja saagiahnus atrofeerivad „papa Grandet'l", sel paljude miljonite omanikul, kõik ülejäänud tundmused: oma ainsat tütart Eugénie'd ja oma naist peab ta peagu näljas ega luba neile mingeid lõbustusi. Ainult oma tütre sünni- ja nimepäeval andis vanamees talle kingituse mõne harva kuldraha näol. Need rahad moodustasid Eugénie väikese omandi, mis võrdus umbes sajale eküüle.

Kuid siis tumestab seda perekondliku despoodi ja ihnuskoi „patriarhaalset" elu ebameeldiv teade Pariisist: papa Grandet vend on läinud pankrotti ja lõpetanud enesetapmisega. Enne surma ta saadab oma poja Charles'i, kena 22-aastase nooremehe, Saumuri, et vend, s. o. papa Grandet, aitaks tal järjele jõuda. Kuid ihnele vanamehele pole olemas sugulussidemeid: „See Charles," ütleb ta, „pole meile mitte midagi, tal pole mitte krossigi, ta isa on pankrott ja kui see keigar on endal isu ära nutnud, kolib ta siit jälle minema: ma ei taha, et ta segaks minu maja... Pankrotitegemine, Eugénie, jätkas ta, tähendab vargust, mille seadus kahjuks võtab oma kaitse alla... Isegi varas suurel maanteel on parem maksujõuetust võlgnikust: see tungib meile kallale, me võime end kaitsta, ta riskeerib oma peaga, aga too teine... ühe sõnaga, Charles on saanud autuks."

Eugénie, keda pole mõjutanud tema isa püüded kasvatada teda saagiahnuse ja ihnuse vaimus, armub Charles'isse. Balzac kujutab erakordselt pehmeis toonides selle tütarlapse „armukevadet", kellele Charles vastab samaga. Kui noormees sõidab Ida-Indiasse, et

võimalikult kiiresti koguda endale varandust, siis Eugénie annab temale kõik oma kogutud rahad (isa kingitused): nad tõotavad oodata üksteist ja abielluda pärast Charles'i tagasitulekut Indiast.

Pärast Charles'i lahkumist muutub elu Grandet majas väljakannatamatuks. Kõigepealt avastab vanamees, et Eugéniel ei ole enam tema kulda. Sellest jubedast isa ja tütre kokkupõrke stseenist teatab Balzac lugejale ette järgmiste sõnadega: „Kolme päeva pärast lõppes 1819. aasta. Kolme päeva pärast pidi algama hirmus sündmus, kodanlik tragöödia ilma mürgita, ilma pistodata, ilma verevalamiseta, kuid osalistele siiski julmem kui kõik draamad, mis sündisid kuulsas Atriidide perekonnas." Kui Eugénie keeldub ütlemast, kuhu ta oma kulla pani, lukustab vanamees ta oma tuppa veele ja leivale. Eugénie vana ja haige ema sureb varsti pärast seda. Vana Grandet on juba seitsmekümne kuue aastane. „Viimasel kahel aastal tema ihnus kasvas veelgi, nagu kasvavad inimeses kõik temas juurdunud kired. Näha kulda, omandada kulda sai temale monomaaniaks. Despotismi vaim kasvas temas vastavalt ihnusele, ja loobuda oma varanduste kõige vähemagi osa käsutamisest oma naise surma puhul näis temale mingi loomuvastasusena." Kuid siis muutub vanamehe tervis ikka halvemaks. Kui ta silmad avanesid, pööras ta nad otsekohe kabineti ukse poole, kus puhkasid ta aarded... Eugénie pidi luidoore lauale laduma ja ta istus tervete tundide kaupa, laskmata silmi kuldrahadelt. Need soojendasid teda... Viimaks, „kui kihelkonna preester tuli talle viimast salvimist andma, elustusid uuesti ta silmad, mis juba mitu tundi näisid olevat surnud, nähes risti, küünlajalgu, hõbedast veekaussi, millele ta üksisilmi vaatas... Sel ajal, kui preester tema huulte juurde tõstis kullatud risti, et ta suudleks Kristuse kuju, tegi ta koleda liigutuse, et seda haarata, ja see viimane pingutus maksis talle elu. Ta kutsus Eugénie'd, ilma et ta teda enam oleks näinud, kuigi see tema ees põlvili seisis, kastes oma pisaratega kätt, mis oli juba külm."

Pärast vanamehe surma selgus, et Eugénie on seitsmeteistkümnemiljonilise varanduse pärija. Kuid kas andis see rikkus talle õnne? Ei, Charles, kelle tagasipöördumist Indiast ta juba mitu aastat ootas, oli muutunud jõhkraks, ahneks hangeldajaks, neegritega kauplejaks. Ja kui ta 1827. a. viimaks miljonärina Prantsusmaale tagasi pöördus, siis, joobunud auahnusest, abiellus ta Pariisi aristokraadiga, ja Eugénie, murtud südamega, abiellub Saumuri kohtu eesistujaga. Nõnda siis, kõik endised inimeste tegusid juhtivad tõukejõud on kaotanud oma mõju; nende asemele on astunud raha.

Geniaalse kuju ihnuskoist lõi Balzac „Gobseck'is", selles rahakuhjajas. Kogu Pariis on tema jalgade ees, kõik on talle kättesaa-

dav, kuid ta ei tunne muud kirge kui kogumiskirg. Kõik teised tundmused on tal atrofeerunud.

Gobseck on „inimene-rahapaber", liigkasuvõtja, „inimene-automaat, keda aegajalt remonteerib uni".

Ta teadis, et kodanlikus ühiskonnas „kullasse on keskendatud kõik inimlikud jõud", ta uuris seda ühiskonda ja selle liikmeid kuni kõige väiksemate psühholoogiliste detailideni. „Minu vaade," ütleb Gobseck, „on nagu jumala vaade. Ma loen südameist. Miski ei jää varju minu eest. Miski ei keeldu sellele, kes seob kinni ja lahti rahakoti. Ma olen küllalt rikas, et ära osta nende südametunnistust, kes valitsevad ministrite üle, alates kantseleiteenijaist ja lõpetades armukestega: kas ei ole see võim? Ma võin omada kõige ilusamaid naisi ja kasutada nende kõige õrnemaid hellitusi — kas ei ole see nauding? Võim ja nauding — kas ei ole see kogu teie ühiskondliku korra kroon? Meid on selliseid inimesi Pariisis kümmekond, me oleme vaikivad ja tundmatud kuningad, teie saatuste käskijad. Ja elu, kas ei ole see masin, mille liigutuste üle valitseb raha?"

Kuna kuld, nagu ütleb Gobseck, „on teie elu juhtivate klasside vaimu filosoofia", selle kulla omanikeks aga on Gobsecki taolised inimesed, siis pole ime, et tema jalgade ees roomab kogu Pariis, alates mõnest tühisest kirjutajast kuni kõige kuulsamate aadlisuguvõsade esindajateni. Balzac näitab tervet galeriid inimesi, kes on kinni jäänud liigkasuvõtja võrkudesse; ja kui nad on kord sattunud ta küünte vahele, peavad nad leppima kõige alandavamate tingimustega, sest Gobseck ei arvesta mingisuguste privileegidega: „Mõnikord tema ohvrid karjusid kõigest jõust, unustades enda, siis järgnes sügav vaikus, nagu köögis, kus tapetakse parte."

„Inimlik komöödia" on XIX sajandi inimese eepos, on selle ajastu suurima kirjaniku teos. Ses eeposes leiame suurepäraseid pilte Pariisist, mis on XIX saj. kirjanduse kõige geniaalsemaid loomeid. Need Pariisi pildid pole valgustatud romantiliste bengalituledega Hugo stiilis. Balzac'i pintsel pole ka Zola pintsel, mis armastusega kujutas „sõnnikuhunnikuid". Balzac annab imetlemisväärse panoraami Pariisist, tema heledaist ja tumedaist külgedest. Kotka pilguga haarab ta selle mikrokosmose, mis nagu kehastaks kogu kodanlikku „tsivilisatsiooni". Balzac joonistab linna, kus kodanliku tsivilisatsiooni ratas teostab oma võidurikast keerlemist mööda teed, mis on sillutatud inimeste laipadega.

„Inimliku komöödia" eessõnas kirjutab Balzac: „Inimene pole hea ega halb, ta sünnib oma instinktidega ja võimetega; ühiskond, kaugel sellest, et teda rikkuda, nagu kinnitab Rousseau, koguni täiendab teda; kuid ka e g o i s m arendab oma halbu kalduvusi."

1830-ndate aastate alguses vaatas Balzac väga optimistlikult kodanliku ühiskonna arengule. Sel ajajärgul tema teooriad „tegelasest" ja „parasiidist" lähendavad teda suurel määral Saint-Simoni õpetusele.

„Inimlikus komöödias" laulab Balzac kiidulaulu tootmisjõududele ja loova töö kõigile liikidele, ja ka selles suhtes järgneb ta suuresti Saint-Simonile. Viidatagu ainult sellistele kujudele nagu David Séchard, Balthasar, Godissard. Isegi niisugustes romaanides nagu „Külaarst" käsitellakse maa arengut, tootmisjõudude ja põllumajanduse arengut tööstuslikul teel; selles on unistusi vaeste muutmisest „õnnelikuks rahvaks" jne., — ideed, mis on lähedased suurte prantsuse utopistlike sotsialistide, eriti Fourier õpetustele.

Alles enesele selgeks tehes, kuidas Balzac tõlgitseb oma mõisteid „tootja" ning „parasiit", mõistame meie tema põlgust rantjee, rahakoguja vastu. Ta väitis, et Prantsuse kodanliku ühiskonna mitteküllaldase arengu üheks põhjuseks on just Prantsuse kapitalismi r a n t j e e l i k iseloom. Ta nõudis kogu aeg valitsuselt ja ajakirjanduselt, et need mobiliseeriksid varad, mis on sel teel kokku kuhjatud. Balzac luges rantjeesust „sotsiaalseks kuriteoks".

Stendhali ja Balzac'i looming on realismi kõrgpunkt prantsuse XIX sajandi kirjanduses. See kajastab suurejoonelisi protsesse, mis sündisid XIX sajandil kodanliku ühiskonna sügavustes — loobumist senistest patriarhaalsetest suhetest ja r a h a esiletõusmist kõigi inimlike tegude juhtmotiivina. See on kahe kodanliku realisti loomingu kõige kesksem probleem ja just see tõstabki nad maailmaajaloolisele kõrgusele.

Kodanlik ühiskond 1830—1840-ndate aastate vahel elab läbi suurt diferentseerumist. Sünnib selge jagunemine klassideks, töölisliikumise areng, kodanluse ja proletariaadi vahelise võitluse ägenemine. Määratute mõõtudeni arenedes osutab kapitalism hukutavat mõju ka kunstile ja inimsuhetele.

Esimesele kohale kerkib s o t s i a a l n e küsimus, mida erinevad kodanluse ja aristokraatia kirjanikud lahendavad eri viisil. Saint-simonistid manduvad „uue kristluse" usundlikuks sektiks. Paljud kirjanikud, nähes kodanliku ühiskonna vastuolusid, nähes tema hauakaevaja, töölisklassi, esiletõusu, püüavad tegelikkusest põgeneda, püstitavad loosungi „kunst kunsti pärast", peituvad reaalse maailma eest „elevandiluust torni".

Ka Balzac tundis ja mõistis diferentseerumisprotsessi kodanlikus ühiskonnas, mis ähvardas teda hukuga. Aga selle ühiskonna vasturääkivused olid talle selgemad kui kellelegi teisele tolle aja kirjanikule; ta nägi, mida toob endaga kaasa kapitalismi võit. „Individualism sööb ära nüüdisaegse ühiskonna", loeme „Külapreest-

rist". Ja „ühiskonna ainsaks kandjaks praegusel ajal on egoism. Igaüks näeb ainult ennast", kõneldakse „Külaarstis". Balzac toonitab mitu korda, et käesoleval ajal valitseb raha enam kui iialgi enne seaduste, poliitika ja kommete üle.

Ta näeb vana ühiskonna lagunemist, „eraelu" järkjärgulist väljatõrjumist. Ühes romaanis ta ütleb, et „eraelu" algab alles 50 000-frangilise aasta-sissetulekuga. Balzac näeb, kuidas labastuvad suhted vanemate ja laste vahel, mehe ja naise vahel, kuidas rüvetuvad armastus, sõprus ja kõik teised tunded. Ta näeb, kuidas aadlikkude lossid lähevad spekulantide kätte, kuidas Prantsusmaa peer on sunnitud pöörduma vihatud kaupmeeste ja liigkasuvõtjate, nende „röövlite" poole, nagu öeldakse „Melmoth'is" (1835), „keda me ainult ilustamiseks nimetame pankuriteks". Raha printsiibi võitu „au printsiibi" üle näitab ta „meie tsivilisatsiooni paisete" peapõhjusena. Ta näeb, kuidas praktitsism ikka enam ja enam tungib ka luulesse ja kunstisse. Ta näeb, kuidas vabrikutoodang võidab endale ikka suuremat ja suuremat ala.

Ta ütleb, et „ainus meie aja jumal, kelle ees kummardatakse, on mammon". Ta ütleb, et „meie aja aadlik on see, kes kõige enam makse maksab".

Talendid hukkuvad. Insener Gérard „Külapreestris", tüüp Saint-Simoni vaimus, — isegi tema ei jaksa leida oma võimete rakendamist, kuni teda pole kutsutud põllumajanduse organiseerijaks. Talent hukkub samuti nagu kunst. Ja Balzac ütleb, et meil on küll „produkte, aga ei ole teoseid" (Nous avons des produits, nous n'avons plus d'œuvres). „Majanduslik edu tähendab ka ajajärgu suurimat esteetilist seadust." „Enne ei olnud raha mitte kõik. Tunnustati ka midagi kõrgemat, millele anti esikoht tema ees. Oli päritolu suursugusust, talenti, riigile osutatud teeneid. Nüüd on seadus võtnud raha üldiseks mõõdupuuks, et kindlustada poliitilist õigusvõimet." Väline demokratism kodanlikus ühiskonnas teenib tegelikult „rahakotti", kuid talendid ja „ausad inimesed" hukkuvad. Palju kõneldakse ja kirjutatakse kõigi kodanike võrdsusest seaduse ees, kuid seadus „on ämblikuvõrk, millest läbi tungivad suured kärbsed ja milles hukkuvad väikesed".

Kuid mõistes neid vastuolusid, konstateerides uue ühiskonna allakäigu algust, järeldas Balzac sellest üksnes tema reorganiseerimise paratamatust sel teel, et tuleb liita vana, aristokraatse ja patriarhaalse ühiskonna „head" küljed uue, kodanliku ühiskonna „heade" külgedega. Ta nägi kunsti languse põhjust ja kodanlikku ühiskonda ähvardava hukkumise põhjust usundi puudumises ja finantskapitali tungimises kõigile elualadele. „Kaks igasuguse ühiskondliku korra kandjat — religioon ja õigusmõistmine — on

XIX sajandil madaldunud, kuid ikka veel kõneldakse kõige progressist", öeldakse „Vautrin'i viimases kehastumises" (1846).

Balzac, kes loeb kõige aluseks eraomandust, astub loomulikult välja igasugu sotsialismi vastu, välja arvatud ehk ainult „usundlik sotsialism". Ta ironiseerib julmalt kodanliku omanduse kaotamise pooldajate üle. Ta ütleb, et filosoofid, kes on üles seadnud loosungi „omandus on vargus", on l o l l i d filosoofid. „Maa ja raha valdused," kirjutab ta „Kolmeteistkümne ajaloos", „on õige ühiskonnakorra ainus kindel alus." On selge, et sellise vaatega omandusele Balzac ei võinud jagada oma aja prantsuse utoopiliste sotsialistide ja kommunistide vaateid. Tema arvates („Külaarstis"), „kehvikud ei ole võimelised valitsema. Proletaarlased... on rahva kängu jäänud võsud ja peavad ikka jääma hoolduse alla". Ta määratleb kommunismi „demokraatia elava ja tegutseva loogikana". Ta kirjutab, et „deklamatsioonide autoreile on tarvis vastata selgelt ja kindlalt, et antagonism rikaste ja vaeste vahel on ühiskondlikku laadi tõsiasi, mida on vajalik tunnustada samuti, nagu zooloogias mitmesuguste loomaliikide olemasolu". Niisiis ei saa seda vastuolu kõrvaldada mingite jutlustega.

Oma sotsiaalset süsteemi 1830—1840-ndail aastail esitab Balzac kolmes külaromaanis („Külaarst", „Külapreester" ja „Talupojad"). Need romaanid on väga tähtsad Balzac'i tolleaegsete vaadete selgitamiseks. Eriti iseloomulik on „Külapreester", kus avalduvad autori usundlikud sümpaatiad ja vaated ühiskonna reorganiseerimisele.

Toonitades neid Balzac'i sümpaatiaid aristokraatia ja patriarhaalse ühiskonna vastu, ei tohi me ometi mõelda, nagu oleks Balzac tavalist tüüpi tagurlik kirjanik. Igal juhul on ta kodanlike suhete suur tundja. Isegi sellistes romaanides nagu „Külapreester" võib näha, et ta on suurepäraselt kodus kapitalistlike tingimuste olemuses. Sest isegi selles romaanis sünnib patriarhaalse küla ümberehitus kapitalistlikul alusel, — tõsi küll, teatud utoopilise varjundiga, sest nagu ütlesime, püüdis Balzac vana uuega lepitada.

Kuid need vana ja uue maailma „heade" külgede sünteesi otsingud, need „keskmise olukorra" otsingud pidid paratamatult jääma unistuste valdkonda: ühiskonna ajaloolise arengu reaalne käik ei läinud mitte vastuolude kõrvaldamise teed, nagu uskus kirjanik, vaid nende süvendamise ja laiendamise kaudu.

Märkisime juba, et oma positiivset ideaali ühiskonna ümberehitusest püüdis Balzac formuleerida „Külaarstis" ja „Külapreestris". Mõlemas romaanis peetakse katolitsismi juhtivaks jõuks ühiskonna päästmisel; kuid selle ümberehituse r e a a l s e k s aluseks on kapi-

talism, sest Balzac'i poolt joonistatud sotsiaalne utoopia, kuipalju ta selles püüdiski liita vana ja uue korra „häid" külgi, põhineb lõppude-lõpuks ometi kodanlikul alusel. Seda ühiskonna reorganiseerimist aga võis läbi viia ainult vabatahtliku keeldumise teel, peakangelaste loobumisega oma õnnest. Véronique Graslain „Külapreestris" ja doktor Bénassy „Külaarstis" on „kahetsevad patused", ja seepärast ei saa neid pidada *tüüpilisteks* nähtusteks kapitalistlikus ühiskonnas. Ja ka kirjeldus küla ümberkujunemisest — see muutub nimelt vaesest ja mahajäetust rikkaks ja õnnelikuks — on ebareaalse, väljamõeldud ilmega. Mõlemas romaanis püüdis Balzac näidata kapitalismi ja selle poolt esile kutsutud klassivastuolude „taltsutamise" võimalust selliste abinõudega (kuningavõim ja katolitsism), mis oleksid liitnud, nagu öeldud, niihästi vana, kapitalismieelse kui ka uue, kapitalistliku ühiskonna head küljed. Sellise „liitmisena" näis temale üksvahe inglise tooride poliitika. Balzac kritiseeris kogu aeg Prantsuse aristokraatiat selle pärast, et see ei sõlminud liitu talupoegadega, nagu olevat sündinud Inglismaal, ja nõnda tõukas talupoja endast ära kodanluse kaenlasse.

Kuid need utoopilised plaanid, mida arendab Balzac „Külaarstis" ja „Külapreestris", varisevad täiesti kokku „Talupoegades". Kirjanik ise peab seda tööd üheks oma kõige põhilisemaks ja otsustavamaks teoseks: see viib lõpule pika romaanide tsükli, mis on pühendatud Balzac'i poolt armastatud vana, aristokraatliku ühiskonna lagunemisele ja uue, kapitalistliku ühiskonna võidule. „Talupoegades" on näidatud selle vana ühiskonna, nimelt suurmaapidamise, *majandusliku* aluse hävinemist, ja autor ise oli sunnitud tunnistama, et ta varasemad plaanid ühiskonna reorganiseerimiseks on ebasobivad. Teisiti kui „Külaarstis" ja „Külapreestris" näitab ta selles romaanis *reaalset* prantsuse küla selle *reaalse* klasside diferentseerumisega ja klassivõitlusega. Nii on siis Balzac'i külaromaanide keskel „Talupoegadel" eriline koht. Ja kirjanik oli selles täiesti teadlik, kui ta selle eessõnas kirjutas: „Kaheksa aasta jooksul olen ma sada korda ära visanud ja sada korda uuesti alustanud seda raamatut, tähtsaimat kõigist, mis ma olen kavatsenud."

Balzac'i sotsiaal-poliitiliste vaadete lähtekoht on ka selles romaanis sama kui ta eelmisteski: kirjanik on ka siin suurmaapidamise pooldaja. Aigues'i lossi, krahv Montcornet omandit, on kujutatud tõelise kultuurikeskusena sajandite jooksul; ja kogu romaan keerleb küsimuse ümber, kas suudab või ei suuda see kultuuri oaas püsida, olles ümbritsetud kõikjalt kapitalistliku alatusega? Romaan lõpeb mõisa tükeldamisega, tema üksikute osade minemisega väiketalunike omanduseks, see tähendab Balzac'i järgi — kultuuri ja ühiskonna „terve" aluse hävinemisega.

Nõnda siis pidid „Talupojad" autori kavatsuse järgi näitama suurmaapidamise ja aadlikultuuri tragöödiat. Kuid selles seisabki Balzac'i kui r e a l i s t i jõud, et tegelikult see romaan näitab väikese omaniku, talupoja tragöödiat, kes on sattunud liigkasuvõtja lõa otsa.

Siin kujutatud ja üksteisega võitlevad sotsiaalsed grupid ja klassid on selgelt jagatud kolme laagrisse: maa-aadel, liigkasuvõtja kapital ja talupojad. Seejuures on igaüks neist laagreist esindatud kõige mitmekesisemate tüüpidega; need inimesed kasutavad oma võitluses kõige mitmekesisemaid majanduslikke, poliitilisi, ideoloogilisi jt. abinõusid. Nii näiteks Montcornet; selle aristokraadist mõisniku seisukohtadel asuvad valitsevad ringid Pariisis, kuni ministriteni, kui ka kohalik provintsi prefektuur ja kõrgemad kohtuvõimud; Montcornet kasutab ka sõjalise jõu (armee), kiriku (abbee Brossette'i näol) ja rojalistliku ajakirjanduse abi (monarhist Blondet näol). Veel arvukam on see rühm, kes on liidus liigkasuvõtva kapitaliga või kes otseselt seda esindab. Siin paistab kõigepealt silma küla liigkasuvõtja-kulak Rigou, endine munk; ta röövib talupoegi ebainimlikult, andes neile väikesi laenusid, mille tasuks ta neid sunnib tegema enda heaks tasuta töid ja asetab nad täielikku sõltuvusse enesest. Selle laagri teine värvikas kuju on puukaupleja Gaubertin — endine Aigues'i mõisa valitseja, kelm ja varas, kes seisab lähedas ühenduses Rigou'ga. Nad mõlemad, Rigou ja Gaubertin, hoiavad enda käes kogu ringkonna alama administratsiooni, kogu müügituru, ja igasuguste mahhinatsioonide, isegi kelmuste abil võtavad ikka enam võimust kogu provintsi üle: võitluses Moncornet'ga nad osutavad tugevamaiks ja hävitavad suure mõisa, hoolimata krahvi sidemeist kõrgemais ringides.

Balzac isiklikult seisab täielikult esimeses eelmainitud laagreist. Imeteldava lürismiga kirjeldab autor (eriti romaani alguses, Blondet kirjades oma sõbrale) Aigues'i lossi ilu, tema ajalugu ja tähendust kogu provintsi kultuurikoldena. Kuid hoolimata oma sümpaatiaist nägi ja mõistis Balzàc aristokraatia hävingu ja aadlimõisade lagunemise paratamatust. Krahv Moncornet pole vana, revolutsioonieelse mõisniku tüüp: ta on väikekodanliku päritoluga, impeeriumi ajal ta sai kindraliks ja omandas krahvitiitli; restauratsiooni ajal ta ostis Aigues'i lossi ja mõisa pärast selle endise omaniku, näitlejanna Laguerre'i surma. Moncornet kui mõisnik-kapitalist hävitab pärast lossi omandamist kohe kõik „vanad" privileegid, mida talupojad varem kasutasid: ta keelab risu korjamise metsast ja viljapeade kogumise põllult.

Kolmandat võitlevate jõudude laagrit — talupoegi — on Balzac kujutanud „ühe peaga, kahekümne miljoni käega Robespierre'ina".

Nad astuvad välja mõlema teise laagri, mõisniku ja liigkasuvõtja vastu. Ideaaliks on siin, jällegi kirjaniku üldistele vaadetele vastavalt, mõisniku liit talupojaga liigkasuvõtva kapitali vastu. Kuid Balzac nagu aus kunstnik ja sügav realist ei võinud jätta nägemata, et talupojad olid siiski sunnitud minema mõisniku v a s t u ja et nad samaaegselt, võitluses oma maalapikese pärast, satuvad kapitalisti küünte vahele.

Seda lepitamatut klassivõitluse käiku Prantsuse külas pärast revolutsiooni ei suuda takistada ei aristokraatlik kultuur ega kuningavõim ega usund. Onu Fourchon pöördub järgmiste sõnadega talupoegade poole, kes on kogunenud Tonsard'i trahterisse: „Nüüd on juba kolmkümmend aastat, kui onu Rigou imeb üdi teie kontidest, aga teie pole ikka veel taibanud, et tõusik kodanlane on hullem kui mõisahärrased? Selles asjas, mu lapsed, kõik need Soudry'd, Gaubertinid, Rigou'd panevad meid tantsima vana lauluviisi järgi „Mul on, mul on tubakat, aga mitte sulle!" See on rahameeste rahvuslik hümn!..." Kuid talupojad vastavad temale: „Meil on ikkagi tarvis nendega ühte hoida, sest ka nende eesmärk on tükeldada suuri mõisasid, aga pärast võtame käsile ka Rigou'd."

Kui talupoeg tükikese maa saamiseks on sunnitud minema liigkasuvõtja lõa otsa (jutt on XIX sajandi algusest), mitte aga astuma liitu mõisnikuga, siis teiselt poolt ei suuda ka usund mõisnikku ja talupoega lähendada. Balzac kui suur realist pidi ka siin konstateerima oma vaadete mittesobivust. Kui onu Fourchon tuleb oma pojapoja Mouche'iga lossi, et siin müüa enda püütud saarmast, küsib abbé Brossette vanamehelt, kas see kõneleb poisikesele ka jumalast. Ja onu Fourchon vastab: „Oh ei, ei, härra abbé! Ma õpetan teda kartma mitte jumalat, vaid inimesi. Jumal on armulik ja on meile tõotanud taevariigi, sest rikkad on haaranud maariigi enda kätte. Seepärast ma ütlengi pojapojale: „Mouche! hoia vangla eest: sealt viib tee tapalavale! Ära varasta, aga las annavad sulle ise! Vargus viib mõrtsukatööni, aga mõrtsukatööle järgneb inimeste kohtumõistmine. Kohtu kirvetera — seda küll on tarvis karta. Õpi lugema! Koos haridusega sa leiad abinõud, kuidas saada raha seaduse kaitse all... Mul ükskõik, mis just mind siin kinni hoiab — kas puuduse seadus või pärisorjuse seadus: me peame niikuinii igavesti maad tuhnima... Teil on kõik, meil mitte midagi, ega te siis või meilt nõuda veel ka sõbralikke tundeid!"

Ex bibl. univ. T

Prantsuse ühiskonnas valitseva kurja juurt näeb Balzac suurmaapidamise jagamises Suure revolutsiooni ajal. Mõisade müümise laine, sõjaväe tellimused direktooriumi ja impeeriumi ajal tähendasid kelmuste ja spekulatsioonide algust, mille pinnalt nii uhkesti lõid õitsema rohkearvulised Rigou'd ja Gaubertinid. See

kapitalismi võitlus aadliga maa pärast, et sellega spekuleerida, kestab veel restauratsiooni ajal. Seejuures liigkasuvõtjad kapitalistid ei kurna talupoegi ainult neid koorivate tehingute alusel, vaid ka sundides neid endi jaoks t a s u t a töötama. Seda realistlikku külge romaanis „Talupojad" märgib Marx eriti ära oma „Kapitali" III köite esimese peatüki lõpus, kus ta kirjutab, et Balzac „kujutab tabavalt, kuidas väiketalunik ilma hinnata teeb liigkasuvõtjale igasugu töid, et säilitada tema heatahtlikkust, mõeldes seejuures ise, et ta kurnajale midagi ei kingi, kuna talle endale ta töö ei tähenda mingeid kulutusi. Kurnaja aga omakorda tabab sel viisil kaks jänest korraga. Ta pääseb töötasu kulutustest, ja järjest enam mähib oma liigkasuvõtvasse võrku talupoja, keda ta ikka kiiremini laostab sel teel, et ta teda töölt tema enese väljal ära tõmbab [9]."

Nii siis ei tulnud neist patriarhaalseist suhetest mõisniku ja talupoja vahel, millest unistas Balzac, midagi välja: talunik-väikeomanik eelistab omandada väikest tükki maad, kasutades seejuures pigem vastikute Rigou'de ja Gaubertinide „teeneid", kui et igavesti teenida sulasena mõisnikku. Abbé Brossette, kes unistab kristliku sotsialismi vaimus sellistest patriarhaalseist suhteist aadli ja talupoja vahel, peab kurbusega tunnistama nende illusioonide kokkuvarisemist. Püüdes seletada talupoegade rahulolematust mõisnikega, ütleb ta: „Kui vaadata sellele küsimusele ajaloolisest seisukohast, siis näeme, et talupojad elavad veel praegugi Jacquerie tagajärgede uimas. Viimase ebaõnnestumine on neile sügavale hinge läinud. Nad on unustanud fakti enda; see on üle läinud „instinktiivsete" ideede hulka. See idee elab nüüd prantsuse talupoegade veres, nagu kord ülimuslikkuse idee oli aadli veres. 1789. a. revolutsioon tähendab nagu võidetute kättemaksu. Tugeva omanikujalaga asus talupoeg maale, mis talle oli keelatud feodaalse õigusega kaksteistkümmend sajandit ühtjärgi. Siit selgub talupoja armastus maa vastu. Sellega võib seletada ka talupojamaade tükeldamisi ja ümberjagamisi..."

Balzac näeb, et suurmaapidamise hukkumine on vältimatu; ta näeb samuti, et väiketalupoeg satub liigkasuvõtja võrkudesse ja et teda ebainimlikult ekspluateeritakse. Kuid ta ei näe võimalikku väljapääsu sellest klassivõitlusest, mis toimus tema aja Prantsuse külas. Nagu terves reas teistes Balzac'i teostes, nii esineb „Talupoegades" üks kangelane-revolutsionäär, kes kehastab kõike ausat ja puhast. Siin romaanis on see vana jakobiin Niseron. „Tööst küüru vajunud, kahvatu näo ja hõbedaste juustega, oli see vana viinamäelane, kes kehastas endas kogu küla ausust, revolutsiooni ajal jakobiinide klubi president Ville-aux-Fayes's ja vannutatud mees ringkonna revolutsioonilises tribunaalis." „Ta uskus Jean

Jacques Rousseau vabariiki, inimeste vendlusse, parimate tunnete valitsusse, teenete tunnustamisse, valimiste õiglusse . . .“ Balzac tunnistab Niseroni ausaks ja vapraks, samuti nagu teisigi kangelasi-revolutsionääre, näiteks „Šuaanides“, või Michel Chretien'i, ausat vabariiklast, kes hukkus 1832. aastal Saint Mairy's. Kuid ka nüüd, kui oli möödas „kaksteistkümmend aastat Prantsuse revolutsiooni, millel vanamehe juures oli oma eriline ajalugu, täis suurepäraseid sündmusi, mis tegid selle kangelasliku aja surematuks“, „elas vana Niseron edasi oma elu endisi unistusi, uinutades end nendega“.

Ja seepärast on vanake Niseron, jäädes ausaks ja omakasupüüdmatuks üldise müüdavuse ja kelmuse olukorras, siiski täiesti abitu ühiskondliku elu vasturääkivuste ees: võidavad Rigou'd ja Gaubertinid. Pärast seda, kui ta mõisa valitseja mõrvati, oli krahv Montcornet sunnitud oma maad ära müüma ja sõitma ära Pariisi. Mõni aasta pärast krahvi surma käib ajakirjanik Blondet, abiellunud krahvi lesega, vaatamas neid endisi kauneid kohti; nende silmile avaneb järgmine pilt: „Maakohta oli võimatu ära tunda. Salapärased metsad olid maha raiutud ja pargi teedki võetud põllu alla: maastik meenutas rätsepa kaarti kaleviproovidega.“

Mis puutub Balzac'i suhet revolutsionääridesse, siis, nagu me nägime juba ülal, ei olnud ta nende vastane. Kapitalistliku ühiskonna kriisist nägi Balzac kaht väljapääsu: ühelt poolt tsesarismis, tugevas keskvõimus, ja teiselt poolt revolutsioonis. Ta imetles niihästi Calvini ja Louis XVI-t kui ka Robespierre'i ja Napoleoni. „Ennem kui nii väikeseks jääda,“ ütleb Vautrin, „eelistan ma olla mereröövel.“ Ja tõepoolest, Balzac'i „röövlid“ on korsaarid, pigem „suursugused“ piraadid kui väikesed vargakesed. Mida tugevamaks sai see keskpärasuse maailm, mille vastu hiljem välja astus Flaubert, *juste milieu* maailm, seda enam kaldus Balzac mässajate poole, kes seisid juba väljaspool kodanlikku ühiskonda ja protesteerisid selle vastu. Balzac sai suurepäraselt aru, et seda nivelleerivat kapitalistlikku, temale vastuvõtmatut parasiitlikku ühiskonda võis lõhkuda ainult seistes ise väljaspool, teistel vaatekohtadel. Need tendentsid muutuvad temas ajajooksul ikka tugevamaks. A. 1846 kirjutas Balzac: „Meie kommete madaldumine ja nivelleerumine on hävitanud kõik . . . energiat on ainult neil isikuil, kes on ühiskonnast lahutatud.“ Energiat on inimestel, kes järgnevad loosungile: „Üks kõikide vastu.“

On arusaadav, et Balzac'i revolutsionäärid, need üksiseisjad, erakordse moraalse puhtusega tugevad isiksused, on mitmeti lähedal tema sotsiaalsete reformaatorite ideaaltüüpidele. Mässuvaim ja künism on leidnud oma kõige selgema kehastuse Vautrini kujus.

Tõsi küll, Balzac paneb teda hiljem seltskonnaga kohanema; Vautrin saab politseikomissariks. Autor ise leiab, et see kuju on „koletislikult ilus" (monstrueusement beau).

Oma elu lõpul Balzac konstateerib, et on olemas kaht tüüpi inimesi — Kain ja Aabel. Tema ise on Kaini, võitleja, protestandi poolt. Ta pole meile mitte vähe heledaid revolutsionääride kujusid andnud, ta on kummardanud nende ees, mitte aga revolutsiooni idee ees. Revolutsioon, mis hävitab eraomanduse, pole Balzac'ile vastuvõetav. Mida selgemaks sai Balzac'ile kodanliku ühiskonna langus, seda enam ta haaras kinni religioonist ja omandist, mida ähvardas hädaoht. Tema arusaamine revolutsioonist nagu ka teistest tolle aja ühiskondlikest probleemidest oli kahepoolne.

Teine peatükk.

INGLISE REALISM 1830—1840-NDAIL AASTAIL.

Inglise kirjanduses langeb realismi õitseng XIX sajandi 30—40-ndaile aastaile. See oli maa-aristokraatia väljatõrjumise ja kodanluse poliitilise võidu (1832. a.) ajajärk, töölisklassi kasvamise ajajärk, kuulus tšartismi ajajärk. Samal ajal toimub kodanliku ühiskonna enda sügavustes väga tähtis ja tähendusrikas protsess, ja nimelt vana „keskklassi" (middle class) lagunemine; see muutus käsitööliste ja väikeste kauplejate kõhklevaks, ebastabiilseks massiks, kellede elujärg polnud kunagi kindlustatud ja kes moodustasid rahvastiku kõige liikuvama osa. Palju koduta rahvast kogunes suurte linnade kõige vastikumaisse urgastesse, purunesid pärimuslikud sidemed, patriarhaalsed perekonnaolud, koguni perekond ise.

Kogu see protsess Inglismaa ühiskondlik-majanduslikus elus kajastub erakordselt selgesti suurte inglise realistide teostes. Ent Dickensi ja Thackeray taolised kirjanikud kritiseerivad ühelt poolt küll teravasti kapitalistlikku ühiskonda ja paljastavad kodanluse valet ja valskust, teiselt poolt aga säilitavad nad või püüavad säilitada kodanliku ühiskonna aluseid, soovides seda ainult reformeerida ja kõrvaldada tema „negatiivseid külgi". Siit järgnebki inglise realismi väga iseloomulik joon — asetada esiplaanile i s i k u m o r a a l n e t ä i e n e m i n e kui abinõu ühiskondlike vastuolude ületamiseks. Ja et Inglismaa kodanluse arengu iseäralduste tõttu tema moraal oli peamiselt puritaanlik, siis on arusaadav, et ka see nõutav täienemine on suurel määral religioosse iseloomuga.

Inglise realismi usundlik-moraliseeriv iseloom eraldab teda üsna oluliselt kõige klassikalisemast kodanlikust realismist, nimelt prant-

suse omast. Kuid ka inglise realismis leiame teravalt väljendatud ja konkreetset kriitikat kapitalistliku ühiskonna kohta ja halastamatut osutamist selle paisetele. See annab temale eriti suure paljastava tähtsuse.

Oma artiklis *New York Tribune*'is 1. aug. 1854 iseloomustab Marx Inglise realistlikku kooli järgmiselt: „Nüüdisaegne hiilgav romaanikirjanikkude kool Inglismaal, kelle näitlikud ja paljuütlevad kirjeldused paljastasid maailmale enam poliitilisi ja sotsiaalseid tõdesid, kui seda tegid kõik poliitikud, publitsistid ja moralistid kokku, kujutas kodanluse kõiki kihte, alates „auväärse" rantjeega ja riigilaenupaberite omanikuga, kes vaatab ülalt alla „äriasjade" kõigile liikidele nagu millelegi vulgaarsele, ja lõpetades väikese poodnikuga ja advokaadi abilisega. Ja kuidas on joonistanud neid Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë ja proua Gaskell! Täis eneseuhkust, väiklast nõudlikkust, väiklast türanniseerimist ning harimatust, ja tsiviliseeritud maailm kinnitas nende hukkamõistu tembeldava epigrammiga, mis on kohandatud just sellele klassile, et ta on teenistusvalmis kõigi ees, kes temast kõrgemal, ja despootiline kõigile, kes seisavad madalamal [10]." Marx tõstab niisiis esile neli eriti väärtuslikku realisti inglise kirjanduses, nimelt Dickensi, Thackeray, Brontë ja Gaskelli. Tuntumad on neist kaks esimest.

Dickens.

Charles D i c k e n s (1812—1870) sündis inglise ametniku perekonnas. Kõige tunduvamad jäljed poisikese mällu jätsid aastad 1816—22, mis ta veetis Chathamis (Kenti krahvkonnas); see „laste maailm" esineb Dickensi romaanide valdavas enamikus, eriti aga „David Copperfield'is".

Neil aastail luges poisike määratu hooga Cervantese, Defoe, Fieldingi, Smolletti, Goldsmithi, Lesage'i ja teiste romaane. Talvel 1822—1823 sõidab Dickensi perekond Londonisse, ja siin algab tema jaoks viletsuste ja puuduste ajajärk. Isa sattus võlavanglasse ja perekond suutis vaevalt elutseda päevast päeva. Viletsuse, ainelise puuduse, vanglas isa vaatamas käimise stseenid — kõik need lõikusid alatiseks Dickensi mällu. Tal endal, hoolimata ta nõrgast tervisest, tuli sugulaste pealekäimisel astuda tööle viksivabrikusse (1822), kus ta mõne aja jooksul tegutses sildikeste pealekleepimisega viksikarpidele. Ta elas sünges, poriste pimedate treppidega majalogudikus. Hiljem, kui ta oli juba kuulus ja rikas, ta ei armastanud väga palju rääkida oma elu sellest järgust, pidades oma perekonna sellist laostumist häbiväärseks, ja võimalust mööda isegi varjas neid fakte. Selline terav puudus ei kestnud siiski just kaua.

Isa tuli vanglast tagasi, poisike võeti vabrikust ära ja pandi hariduse lõpetamiseks erakooli. Seejärel 14-aastane Dickens teenis advokaadi juures, õppis stenograafiat ja hakkas töötama ajalehtede reporterina.

Niisiis pidi Dickens ise oma noorusaastail läbi elama neid alandatute ja solvatute kannatusi, millele ta on andnud nii palju ruumi oma loomingus. Ta nägi oma silmaga vanglat ja vaestekodusid. Ta õppis oma enda kogemustest tundma laste töö ekspluateerimist vabrikuis. Kapitalistliku ühiskonna võlud, „kristliku" Inglismaa filantroopilised asutised — kõike seda võis ta tundma õppida parimal kombel, vahetust kogemusest.

Kuid kõik need puudused ei suru alla noort Dickensit, vaid ümberpöördult, nad kutsuvad tas esile määratu energia, püüde välja jõuda sellest rabast, võita endale auväärt koht päikese all. Esimeseks järguks sel teel oli tal töö ajakirjanduses. Ta saadab ajalehele oma kirjutisi (1833) ja elab läbi tõelisi piinu, oodates toimetuse vastust. Neil kirjutistel oli kohe suur menu. Dickens pöörab endale tähelepanu oma peene irooniaga, keele rikkusega ja esituse elavusega. Tiivustatud sellest kordaminekust, ta otsustab pühendada end kirjandusele.

A. 1836 ilmub ta esimene raamatukene *Sketches by Boz* („Boz'i visandid"; Boz on Dickensi varjunimi). See on omalaadi pamflett kehvikute kaitseks rikaste vastu. „Boz'i visanditel" ei olnud siiski suurt menu. Samal aastal laseb Dickens välja oma esimese suure teose, mis tegi teda kõige populaarsemaks kirjanikuks Inglismaal. See on *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* („Pickwicki klubi posthuumsed kirjad", 1837).

Nende kangelasteks on mister Pickwick ja tema teener Samuel Weller, omamoodi Don Quijote ja Sancho Panza. Sellest esimesest autorile kuulsuse toonud teosest õhkub teesklematut optimismi, ja seepoolest on ta Dickensile eriti iseloomulik.

„Pickwicki kirjad" pole oma kompositsioonilt veel nii ümmardatud kui Dickensi järgmised romaanid: „Kirjades" ta jätkab veel „kirjanduslike visandite" (sketch) traditsioone, mis olid nii levinud tolleaegses inglise kodanlikus kirjanduses. Nagu „Bozi visandeis" annab Dickens ka siin rea humoristlikke stseene Londoni väikekodanliku maailma elust, ta teeb seda eredais värvides, liialdatult, isegi kuni karikatuurini (nagu teada, on „Kirjad" loodud üheskoos kuulsate karikaturistide R. Seymour'i ja George Cruikshank'iga). Esimestes peatükkides näeme peamiselt situatsioonikoomikat: üksteist taga ajavad ja purunevad tõllad, ümberminevad lootsikud, viletsa ratsaniku ebaõnnestumised jne. Kõik see antakse jämedavõitu realismiga olustikudetailides, groteskses

toonis, mida pehmendab igakord kõigi nende „seikluste" õnnelik lõpp. Tuletame näiteks meelde, millistest katsumistest läbi käib Pickwick, see teadusliku ühingu „auväärt" esimees: ta kukub läbi jää, teda „solvab oma teoga" kutsar, ta saab peksa nii tänavarüseluses, mille sekka ta satub kogemata, kui ka vaikses külas, kus teda pillutakse kartulite ja mädamunadega. Või kuulus episood, kui ta, aetud parimaist soovidest, ronib öösel üle tütarlastekooli aia ja satub sahvrisse aresti. Kuid kriitilisel momendil kõik asjad selgitatakse ja kõik lõpeb hästi. Humoristlikus valguses on antud ka teised „Kirjade" kangelased, mister Pickwicki sõbrad — kohmakas Winkle, kelle ilmumine alati tähendab koomilise situatsiooni tippu, siis nooretsev frant ja naisteküttt Tupman ja riimitaguja Snodgrass ja mõlemad Wellerid, kellest erilise armastusega on välja joonistatud noorem oma leidlikkuse ja teravmeelsusega.

Episoodis, kus kirjeldatakse mister Pickwicki õnnetuid seiklusi ühenduses tema arvatava lubadusega abielluda oma korteri-perenaise Burdelliga, komism mõnevõrra nõrgeneb. Heasüdamlik Pickwick tutvub ka elu varjukülgedega ja satub isegi võlavanglasse. Lõpuks, pärast seda, kui kõik ta sõbrad on abiellunud ja „soliidseks" muutunud, lahkub ka Pickwick ise „rõõmsast klubielust". Nagu ütlesime, lootis Dickens, et huumoriga võib lepitada vastuolusid, mis lõhkusid inglise ühiskonda 1830-ndail aastail. Kuid neid täielikult ignoreerida tal siiski ei õnnestunud: need libisevad ikka jälle sisse lõbusaisse seiklustesse — kord kujutustena viigide ja tooride võitlusest, kord kahe aferisti, Dodsoni ja Foggi, nende „suurepäraste tegelaste ja suurimate sulide" kelmustest.

Ei või öelda, et Dickensi hilisemas loomingus me sugugi enam ei leiaks „Pickwicki kirjade" elurõõmsat naeru. Kuid alates järgmistest romaanidest (*Oliver Twist*, 1839, e. k. 1927; *Nicholas Nickleby*, 1839) läheb kirjanik üle sotsiaalsete probleemide käsitlemisele ja teeb seda inglise kodanliku ühiskonna avaral realistlikul foonil. Nendes valitseb juba spetsiifiliselt „dickenslik" atmosfäär — Londoni urkad.

Dickens on enne kõike tööstuslinna laps. Kuigi ta ei ole puutunud kodanliku ühiskonna aluseid, eraomandust, ja kuigi ta on püüdnud lahendada konflikte selles ühiskonnas rahulikul teel, sai ta siiski väga hästi aru selle iseloomust ja vastuoludest, ta ekspluataatorlikust olemusest, ta saagiahnusest ja spekulatsioonikirest, mis oli juba siis haaranud ühiskonna kõiki kihte.

Nõnda iseloomustab ta ühes oma romaanis seda püüet rikkuse ja spekulatsiooni järele: „Pimestatud üksikuist kolossaalseist ja kiiresti kokku aetud varandustest, laskuvad väikesed inimesed kõige riskantsemaisse ettevõtteisse, panevad ühele kaardile oma kaua-

aegse kokkuhoiu viljad, laostuvad ja hukkuvad. Pidude kära, börsil võitjate rõõmsad hüüded kostavad üle enesetapjate nutust ja surmaeelsest korisemisest. Iga päev aga laiendab spekulatsioon ikka enam ja enam oma võimu, kasvab, saab koletiseks, mis ähvardab kõik neelata."

Hoolimata oma eitavast suhtumisest kapitalismisse, armastas Dickens erakordselt linna, tööstuslikku linna ja andis oma jõult ja täpsuselt imetlusväärseid kirjeldusi suurtest tööstuskeskustest. Dickensit tõmbavad ligi, teda vangistavad linnade maastikud, need imelikud kontrastid rikkuse ja vaesuse vahel, see uulitsate massi kirevus. Võib-olla esimesena suurtest inglise kirjanikest tõi tema kirjandusse selle kapitalismi-maailma ühes sellega kaasas käiva vaesuse ja ekspluatatsiooniga. Kogu ta looming on kapitalistliku linna produkt. Toome näiteks kirjelduse sellisest linnast romaanis „Nicholas Nickleby": „Huvitav oli kihutava diližansi laelt vaadelda seda lõpmata mitmekesiste asjade kiiret vaheldust: nagu mingi viirastuste metsik rongkäik tormas meile vastu. Kaubad kõigist maailma otsadest, toredate riiete laod, terved mäed kõigest, mis iganes võib ärritada küllastunud apetiiti ja anda uut maitset ei millalgi lakkavaile tülpivaile pidudele: kullast ja hõbedast taotud astjad, kõige peenema vormiga vaasid, vaagnad ja karikad, püssid, mõõgad, püstolid ja teised patenteeritud hävitamisriistad, tugitoolid ratastel, kargud ja igasugu abiriistad vigastele, kaasavara vastsündinuile, arstimeid haigeile, puusärke surnuile, surnuaedu maetuile — kõik see vaheldus ja segunes ja oleks mööda tormates nagu tantsinud nende fantastiliste kujude metsikut tantsu, mida on kujutatud vana hollandi kunstniku tuntud pildil, ja niisama karmi moraaliga ükskõikse, muretu massi jaoks."

Dickensi kui realisti suurim teene seisabki selles, et ta oskas määratu kunstilise jõuga kujutada kapitalistliku linna panoraami, paljastada vastuolusid rikkuse ja vaesuse vahel, näidata, kuidas kodanlase „täissöönud moraal" ehitab oma heaolu rahva luudele. Ta annab vapustavaid pilte linna urgastest, kus elutsevad kehvikud, keda kapital oma saagijahil on alla surunud. Täieliku asjatundmisega ta maalib võlavanglaid ja kurikuulsaks saanud „heategevaid" asutisi kodanlikul Inglismaal.

Dickens on väärtuslik kodanliku ühiskonna paljastajana. Ta kisub maski „vaesteseaduselt" ja näitab, et kodanlus töö tagavaraväe säilitamiseks ja „üleliigseist" töölistest lahtisaamiseks peidab neid „töölismajadesse", väites silmakirjatsevalt, et seda tehakse vaeste hüveks, tegelikult aga pole need „töölismajad" midagi muud kui eri liik vanglaid, kui abinõud kasusid välja pumbata ja saada tasuta või üsna vähemaksvat tööjõudu. Dickens paljastab ka kuri-

kuulsat „üheõiguslust seaduse ees", näidates silmanähtavalt, et seadused luuakse rikaste jaoks ja et vaesed nende poolt kaitset ei leia.

Romaanis „Oliver Twist" kirjeldatakse ühe poisikese traagilist elu, kes on kasvatamisele antud vaestekooli, kus on isevalitsejaks südametu türann mister Bumble. Romaan algab hiilgavate peatükkidega, mis paljastavad valitsuse poolt a. 1834 välja antud „vaesteseadusi". Edasi kirjeldatakse Oliveri seiklusi Londoni kurjategijate maailmas; seejuures jääb kangelane tagaplaanile ja esikohale tõuseb meisterlik kirjeldus ühiskonna põhjakihi elust, mille peategelased on: Fagin ja tema õpilased Charley Bates ja John Dawkins, petis Monks, sünge murdvaras Sikes, kes tapab oma armukese, õilsameelse prostituudi Nancy, kes julges välja astuda tema ohvri kaitseks. Dickensile on eriti tüüpiline, et ka see romaan lõpeb hästi. Talle on üldse iseloomulik, et pärast igasuguseid koledusi, väikeste abitute inimeste igasuguseid kannatusi, ta lõpuks siiski näitab võimaluse leppimiseks, võimaluse õnnelikuks väljapääsuks sellest põrgust. Ometi seletatakse seda õnnelikku väljapääsu peagu alati mingi väga fantastilise juhusega.

Järgmises romaanis „Nicholas Nickleby" valgustab Dickens peamiselt teist kodanliku silmakirjatsuse sünnitist, vaestekooli, ühtlasi tugevasti kritiseerides Inglise kasvatussüsteemi. Vapustava mulje jätavad pildid õnnetute laste piinamistest ja moraalsetest irvitustest nende üle. See romaan pani enam kui ükski teine käärima Inglise avaliku arvamise, ja Dickensi poolt häbimärgistatud koolid suleti varsti pärast raamatu ilmumist.

Mainitud kolme romaaniga sai Dickensi nimi erakordselt populaarseks nii Euroopas kui Ameerikas. Teda kutsutakse Ühendriikidesse. Ka siin, hoolimata temale osutatud pidulikust vastuvõtust, hoolimata austusavaldustest ja bankettidest, säilitab ta oma iseseisva hoiaku ja juba Ameerikas endas „solvab" uhkeid Ameerika kodanlasi, dollaritemaa isevalitsejaid: ta loeb häbiks, et lõunapoolseis osariikides kehtib veel orjus, ta piitsutab mitte ainult seda instituuti, vaid ka kapitalistliku ühiskonna vastikuid külgi, nii nagu need tol ajal Ühendriikides olid välja kujunenud. Dickens peab Ameerikat klassikaliseks kapitalistliku saagitsemise maaks, kus see omadus esineb veelgi vastikumalt kui Inglismaal. Seejärel tõusnud pahameeletorm ei eksitanud Dickensit. Romaanis *Martin Chuzzlewit* (1844) ta naerab ameeriklased veel kord välja. Kuid mitte üksnes selle poolest see romaan pole väärtuslik, vaid ka selle poolest, et seal Dickens annab klassikalise tüübi Inglise silmakirjatsevast kodanlasest mister Pecksniffi näol. See mister Pecksniff järgneb pimedalt kõigile traditsioonidele, iga tema poolt lausutud sõna on vooruse ja kõlbluse näidis, väline respektaablus on tal täiesti lait-

matu. Kuid selle soliidsuse, selle usklikkuse ja vagatsuse all peituvad kõige alatumad tunded ja teod. Külmal talvisel päeval sõidab ta oma tõllas mööda linna ja filosofeerib: „See on täiesti loomulik ja suurepärane kord, sest see ei piirdu ainult tõldadega, vaid laieneb ka paljudele teistele ühiskondlikele aladele. Kui igaüks oleks söönud ega külmetaks, siis oleksime ilma jäetud lõbust imetella seda kindlust, millega teatud klass inimesi külma ja nälga kannatab. Kui meil ei tuleks sõita teistest paremini, mis saaks siis meie tänutundest, ühest kõige pühamast tundest meie loomuses?"

Mister Pecksniff ütleb, et kui me kõik oleksime ühevõrra täissöönud, kui me kõik sõidaksime tõllas, siis poleks maailmas enam tänulikkust, ja kui meeldiv on ometi, kui keegi „alam" inimene, kellele sa oled head teinud, sinu taldu lakub. Pecksniffil ilmuvad isegi pisarad silmi, nii väga on ta liigutatud; kui temale aga samal ajal ligineb kerjus, tõukab ta selle toorelt minema.

Dickensil on väga palju selliseid askeldajaist kurnajate tüüpe: Bounderby, Gradgrind, Dombey ja palju teisi, kuid Pecksniffis esinevad kõik nende vastikud jooned keskendatult, sünnitades omapärase buketi. Pecksniff on kahe tütre isa. Vanemale neist on tulnud aeg mehele minna. On ka pretendent — Jonas. Kõnelus viimase ja Pecksniffi vahel võtab täieliku kauplemise iseloomu. Mister Pecksniff tahab anda vähem kaasavara, aga Jonas omakorda tahab saada enam. Avalikult muidugi sellest ei kõnelda. Ei, mister Pecksniff algab arutlustega, temal olevat nii raske lahkuda tütrest, — kõik selle arvestusega, et Jonas halastab ega küsi mitte väga palju. Sama lugu kordub ka teise tütrega. Samad hädaldused ja samad salajased mõtted: kui ainult tütre kergemini kaelast ära saaks.

Dickens kirjeldab edasi, kuidas mister Pecksniff lipitseb oma sugulase, vana Chuzzlewiti, miljonäri, ümber, kuidas tal õnnestub tema juurest eemale tõrjuda kõik teised sugulased. Ühe sõnaga, „Martin Chuzzlewit" on üks Dickensi vähestest romaanidest, kus heatahtlik huumor muutub torkavaks sarkasmiks.

Dickens oli maltusianismi ja nende poliitilis-ökonoomiliste printsiipide vastane, mis leidsid oma väljenduse Inglise kodanluse seadusandluses (eriti 1834. a. vaesteseaduses). Oma kapitalismi kriitikas ta oli Thomas Carlyle'i mõju all, kuigi ta järsult eitas tema kangelaste-kultust. (Üldse on Carlyle'i mõju Dickensile, juba Ruskinist alates, harilikult liialdatud. Kõigile romantilistele katseile idealiseerida keskaega suhtus Dickens eitavalt.) Tõmbi kodanlase egoismile seab ta vastu oma kõlbelis-sotsiaalsed reformid. Neid Carlyle'ilt laenatud ideaale, nagu näeme, ta jutlustab „Oliver Twistis" ja eriti romaanis „Nicholas Nickleby", mille lõpus esinevad vennad Cheerible'id — õilsameelsed kaupmehed, kes oma alluvate eest isa-

likult hoolitsevad. Samade ideedega on küllastatud ka romaan *The Old Curiosity Shop* („Vana harulduste kauplus", 1841), kus on kujutatud tööliste viletsat seisukorda Staffordshire'i „mustas" töös-tuses. Kuid kõige enam võib-olla tundub Carlyle'i teooriate mõju kuulsas „Jõulujuttude" tsüklis. „Jõululaulus" *(A Christmas Carol,* 1843) annab Dickens karikatuuri maltusiaanlastest vana Scrooge'i näol, kes alati kinnitab, et maa on ülerahvastatud. Ühel või teisel kujul need mõtted lähevad läbi teistegi jõulujuttude, mis on pühendatud kapitali ja töö probleemile Dickensi kohta kõige radikaalsemas vormis. Need on *The Chimes* („Kellamäng", 1844), *The Cricket on the Hearth* („Kilk koldel", 1845), *The Battle of Life* („Elu võitlus", 1846) ja *The Haunted Man* („Vaimudenägija", 1848). Kuid ka siin annab ta lugejale elu raskusi magusa sousti all, hardub, nähes väikekodanliku olustiku „heledaid" külgi, harrastab sugulustundeid kuni kultuseni ja kummardab kristliku alandlikkuse ees.

Samul aastail, s. o. enne 1848. a. revolutsiooni tulekut, asutati tuntud inglise ajaleht *Daily News* (1846). Dickens saab selle peatoimetajaks, kuid varsti lahkub sellelt kohalt. Ses ajalehes avaldas ta terve rea pamflette ja artikleid sotsiaalküsimustest. Ta piitsutab uuesti parlamenti, kasvatussüsteemi, kohtukorraldust, igasuguseid kodanlikke ja aristokraatlikke „heategevaid" ühinguid ja organisatsioone, mille katte all õitsevad suured ja väikesed kelmid.

Neile aastaile langeb ka Inglise töölisklassi ülestõus, tšartistliku liikumise kõrgeim õitseng. Klassivõitluse tugevnemisega seletubki sotsiaalküsimuse võrdlemisi terav ülestõstmine romaanis *Dombey and Son* („Dombey ja poeg", 1846—1848, e. k. 1933). See romaan on üks Dickensi kõige sügavamaid ja tõsisemaid. Groteskne ja melodramaatiline element, mis nii tugevasti esineb eelmistes teostes, annab siin koha sotsiaalküsimusele ja realistlikule tegeliku elu analüüsile. Romaani tagapõhi on küllalt tume. Meie ei leia selles „Pickwicki kirjade" muretust ja elurõõmsust. Dickens ei libise enam mööda nähtuste pinda, ei piirdu ainult nende kujutamisega, vaid püüab vaenulike gruppide ja klasside kokkupõrkeid ka põhjendada. Selles romaanis tugevneb ka tema sotsiaal-moraalne jutlustamine. Nagu eelmisteski romaanides ründab Dickens kapitaliste (antud juhul vabrikant Dombey ja tema abilise, kelmi Carker'i näol). „Dombey ja poeg", nagu suurem osa Dickensi romaane, on täis kõige mitmekesisemaid tüüpe, eriti väikekodanluse ridadest.

Märgime siin, et Dickensi toodangus mängivad eriti tähtsat osa lapsed. Kui võtta arvesse, millise määratu tähtsuse ta omistas kasvatusele, isiku moraalsele arendamisele, pedagoogilise hariduse reformile, keskkonna mõjule ja eriti kapitalismi hädaohtlikule mõjule

rikkumata inimloomuse suhtes, siis saab mõistetavaks, miks ta otse reeglipäraselt näitab oma kangelasi kogu nende elu ulatuses, alates lapsepõlvest.

Üheks romaani „Dombey ja poeg" episoodiks on Alice Marwood'i lugu. See sündis ja kasvas viletsuses, kannatades puudust ja lööke. Kuid puudus ja kannatused ei jäta temale jälgi, ta kasvab üles iludusena, ja see hukutab ta. Dickens kujutab kohust Alice'i üle: ranged džentelmenid lumivalgeis parukais pajatavad seadustest, inimeste kohustustest, moraalseist alustest ja kuritegelistest sammudest; kõik need laiutused pole muud kui puhas silmakirjatsus ja vagatsus. Alice Marwood mõistetakse väljasaatmisele asumaale. Mõne aasta pärast ta tuleb tagasi. Noh, kas ta on muutunud paremaks? — küsib Dickens. Ei, miljöö mõju all ta on saanud pahemaks. Niisiis siin on selge näide, kuidas sünnivad vargad ja kurjategijad. Dickens pühendab üldse väga palju tähelepanu ühiskonna põhjakihtidele. Oma kehvikuid ta varustab humaansuse joontega, mis on kaotsi läinud valitsevate klasside esindajail.

„Dombey ja pojale" järgnes romaan *David Copperfield* (1849—1850, e. k. 1937). See on osalt autobiograafiline: siin kirjeldatakse, kuidas noor inimene tõuseb pikkamööda ühiskondlikul redelil ja saab tuntud kirjanikuks.

David Copperfield on Victoria ajastu laps. Visa tööga saavutab David rikkuse, ja rahulik perekonnaõnn kroonib tema voorust ja töökust. 42. peatükis esitab kangelane oma „kuldseid" elureegleid: „Kõike, mida olen elus teha katsunud, olen püüdnud kõigest hingest hästi teha ... Ei iialgi ainult üht kätt panna asja külge, millele ma võisin anduda kogu oma olemusega." Illustratsiooniks neile „kuldseile" reegleile on kogu Copperfieldi elutee. Nagu ikka, kujutab Dickens siin tervet galeriid „kurje" ja „häid" kangelasi, kellest lõpuks ikka võidavad viimased. Kõik takistused Davidi teel kõrvalduvad, sest et teda minutikski maha ei jäta kõlbelise kohustuse teadvus ja tööarmastus.

1850-ndail aastail oli Dickens juba maailmakuulsus, ja välispidi vaadeldes oli kõigiti põhjust teda lugeda õnnelikuks inimeseks. Alates 1853. aastast hakkas ta oma teoseid avalikult ette lugema, ja tema kui ettelugeja kuulsus ei olnud väiksem tema kirjaniku-kuulsusest. Kuid tema tervis hakkas halvenema ja, mis peaasi, tema maailmavaates sündis kriis. Talle sai järjest selgemaks, et tema reformide jutlustamine kodanlusele põrmugi ei mõjunud. Auväärt publik kuulas ja luges teda heameelega, valas eriti tundlikus kohas isegi halemeelsuse pisara, kuid sellega asi piirduski; kehvikud kannatasid endiselt, rikkad aga läksid üha häbematumaks. Tema raske ja sünge meeleolu suureneb eriti 1850-ndail aastail. Ta kirjutab: „Iga tunniga

tugevneb minus see vana veendumus, et meie poliitiline aristokraatia üheskoos meie parasiitlike elementidega surmab Inglismaa. Ma ei näe kõige väiksematki lootuskiirt. Mis aga puutub rahvasse, siis on ta nii järsult ära pöördunud nii parlamendist kui ka valitsusest ja avaldab nii ühe kui teise suhtes sellist sügavat ükskõiksust, et niisugune olukord hakkab mulle sisendama kõige tõsisemaid ja ärevamaid kartusi. Aristokraatlikud eelarvamused ühelt poolt ja harjumus alistuda teiselt poolt halvavad rahva tahte täielikult. Kõik on kokku varisenud pärast suurt XVII sajandit. Enam ei ole loota millelegi."

Selle pessimistliku meeleolu väljenduseks on romaan *Bleak House* („Kõle maja", 1852—1853) ja *Hard Times* („Rasked ajad", 1854). Esimeses neist võtab Dickens arvustamisele Inglise kohtukorralduse. Oluliselt on siin peategelaseks „Lordkantsleri kohus". Veeuputuse-eelsed „õigusejumalanna preestrid" istuvad oma asutistes ja matavad bürokraatlike paragrahvide sajandi-paksuse tolmu alla igasugused inimeste asjad, kes pöörduvad nende poole õiguse saamiseks. Romaan „Rasked ajad" aga võib-olla näitab kõige sügavamini Dickensi vaateid oma aja ühiskondlikele küsimustele. Selles romaanis ta asetab palju teravamini kapitali ja töö probleemi, rõhutab selle tähtsust ühiskondlikule elule enam kui oma endistes teostes. „Rasked ajad" on üks Dickensi parimaid romaane, kui seda hinnata kapitalistliku ühiskonna vastuolude paljastamise, kodanluse ahnuse ja saagihimu kirjeldamise seisukohalt.

Selle tegevus sünnib suures vabrikulinnas. Kogu elu on siin muutunud arvutustabeleiks, ainult numbriteks ning faktideks, ja need on välja tõrjunud i n i m e s e: kõik on ühesugune, kõik on hingetu. Dickens kirjutab: „Selles linnas oli palju suuri tänavaid, mis sarnanesid üksteisega, ja palju väikesi tänavakesi, mis olid veel enam ühetaolised, täis inimesi, kes veel vähem erinesid üksteisest, kes kõik lahkusid majast ühtedel ja samadel tundidel, ühtviisi kopsides saabastega ühe ja sama kõnnitee kividele, tõtates ühe ja sama ülesande juurde; neil sarnanes iga päev eilse ja homsega, ja iga aasta oli eelmise koopia ning järgmise eeskuju... fakt, fakt, fakt esines igal pool linna välimuses; fakt, fakt, fakt igal pool ka tema sisemises korras. M'Choacumchildi kool oli ainult fakt, ja spetsiaalkool oli ainult fakt, ja peremeeste ja tööliste vahekorrad olid ainult faktid, ja kõik olid faktid — sünnitusmajast kuni surnuaiani; kuid kõik see, mida ei saada väljendada numbriga ega asetada müügile kõige kallima ja osta kõige odavama hinna eest, seda ei olnud üldse, ja seda ei tohtinud üldse olla igavesest ajast igavesti, aamen."

Dickens kujutab selle kuiva kodanliku praktitsismiga täidetud kasvatussüsteemi ja ühiskondliku elu raskeid tagajärgi. Seal on

mister Gradgrindi kool. Sellest aetakse välja kõik peale faktide. Aetakse välja elav inimene, tundmus, fantaasia. Neist ei tea lapsed midagi ega tohi teada. Nad tegutsevad ainult kasulike asjadega. „Kõik mis mulle tarvis läheb, on faktid. Õpetage neid tütarlapsi ja poisikesi tundma ainult fakte; elus pole midagi vaja peale faktide. Midagi muud ärge istutage neisse, juurige neist välja kõik muu. Te ei või harida aruka elava olevuse mõistust teisiti kui faktide abil. Midagi muud ei või neile tuua kasu. See on printsiip, mille järgi ma kasvatan omi lapsi, ja selle põhimõtte järgi ma kasvatan ka neid lapsi. Hoidke kõvasti kinni faktidest, sir."

Selline on kasvatuse põhimõte Gradgrindi koolis. Selles õhkkonnas kasvas Gradgrindi tütar Louisa. Tema pea on täis tuubitud „terve mõistuse" tarkussõnu. Teades, et kogu elu ehitub ainult numbreile ja faktidele, läheb Louisa mehele rahamehele, vabrikant Bounderby'le, ilma igasuguse armastuseta, ja veendub kohe oma eksituses. Vähe sellest, ta hakkab armastama teist inimest, James Harthouse'i, olles ise juba abielus, ja tema elu on lõhutud. Meeleheites ta süüdistab isa, et see ei ole kasvatanud teda elavaks inimeseks, vaid nagu hingetuks mehhanismiks, mis tegeleb ainult faktide arvutamisega. Gradgrindi poeg Thomas aga murrab pangas kapi sisse ja enda õigustamiseks süüdistab samuti isa, kes on talle õpetanud, et elus on tähtsad ainult praktilised asjad, mitte aga tundmused ja põhimõtted.

Ka kapitalist Bounderby ehitab oma suhted töölistega ainult faktidele ja numbritele. Ta vihkab töölisi, need on talle ainult masinad, nende püüded parema elu poole näivad temale metsikud, mil pole mingit alust. Kõige väiksema sõnakuulmatuse puhul soovitab Bounderby karistada neid nagu kõige kurjemaid roimareid, kuni väljasaatmiseni asumaile.

Aga millist väljapääsu näitab Dickens ise? Kuidas on asi tema juures töö ja kapitali suhte kohta käiva formeli teise osaga — kuidas kujutab ta töölisi? See küsimus on keskne eriti „Raskeis aegades" Dickens astub ka siin välja küsimuse revolutsioonilisel teel lahendamise vastu.

Romaanis on kujutatud kaht töölisklassi esindajat: töölisi Stephen Blackpooli ja Slackbridge'i. Esimene keeldub minemast revolutsioonilisse organisatsiooni, kuigi ta ei kannata kapitalistide all mitte vähem kui ta seltsimehed ega vihka neid vähem kui teised töölised. Kuid ta on revolutsiooniliste võitlusmeetodite vastu: tema tahaks töötada ja elada ausalt, uuesti elustades patriarhaalseid suhteid tööandjatega. On ilmne, et Stephen on Dickensile proletaarlase ideaaliks. Ja sellest hoolimata oli kirjanik sunnitud Blackpooli saatuse näol kujutama oma ideaali täielikku kokkuvarisemist ja

tunnustama, et kapitalism on tagasipöörmatult hävitanud tema südamele armsad suhted tööandjate ja tööliste vahel.

Tõepoolest, mis ühist on pankur ja vabrikant Bounderby ja endise meistri vahel, kel on mõned sellid? Bounderby, see „määratu kehakas inimene, suure häälega, terava vaatega ja metallise naeruga", on armutu ekspluataator, julm hangeldaja, kes igal sammul kinnitab, et tööliste püüded sihivad sinna, et neid pandaks kuuehobuse-tõlda ja toidetaks kilpkonnasupi ning metslinnupraega. Kui Gradgrind, parlamendiliige, saadab Londonist noore James Harthouse'i tegema poliitilist propagandat kapitalistlike ideede heaks, siis tekib Bounderby ja Harthouse'i vahel järgmine kõnelus:

„„Enne kõike, te näete meie suitsu," ütles Bounderby, „see on meie toitja ning elu. See on kõige tervem asi maailmas kõigis suhetes, eriti aga kopsudele. Kui te kuulute nende hulka, kes nõuavad meilt selle hävitamist, siis ma teiega ei lepi. Meie ei kavatse kulutada oma aurukatlaid rohkem kui me neid kulutame praegu, — kas või kõigi Suur-Britannia ja Iirimaa lollide sentimentaalsuste eest."

Et täiesti vabrikandi meelt mööda olla, vastas mister Harthouse: „Mister Bounderby, kinnitan teile, et ma täielikult ühinen teie mõtteviisiga. Olen veendunud." — „Olen rõõmus seda kuuldes," ütles Bounderby. „Teie olete kahtlemata kuulnud palju juttusid tööst meie vabrikuis. Kas pole tõsi? Väga hea. Ma jutustan teile, kuidas asi on tõeliselt. See on kõige meeldivam töö, see on kõige kergem töö, see on kõige paremini tasutav töö. Veel enam, meil pole midagi parandada meie vabrikuis, olgu siis põrandaid üle tõmmata türgi vaipadega, mida me aga teha ei kavatse." — „Täiesti õige, mister Bounderby.""

Nii näeb välja töölisklassi seisukord kapitalistide kirjelduse järgi. Milline on aga ta t e g e l i k seisukord, seda näitas Dickens. „Kõige töörikkamas, ilma puhkuseta töötavas Coketowni osas, selle vormitu kindluse kõige kesksemais kindlustustes, kus loodus oli niisama hoolikalt välja tõrjutud telliskivi poolt, nagu tappev õhk ja gaasid olid sisse immutatud telliskividesse; üksteise peale kuhjatud kitsaste õuede ja ahtakeste ning osade kaupa tekkinud uulitsate labürindi südames, igas osas hullumeelne tõttamine, et täita mingit isiklikku ülesannet, tervikus aga koletislik perekond, mille liikmed tõukasid, surusid, tallasid üksteist surma, — selle määratu ilma õhuta ruumi kõige pimedamas kolkas, kus õhutõmbuse puudusel korstnadki ehitati lõpmatult mitmesuguseis värdjalikes vormides, nagu oleks iga maja juba oma välimusega näidanud, mis tõugu inimesi võib temas kasvada; selle Coketowni elanikkudemassi hulgas, mis kannab ühist nimetust „töötavad käed", — liik inimesi, kes võib-olla mõne juures kutsuks enda vastu välja heatahtliku suh-

tumise, kui loodus oleks neid loonud koosnevaks ainult kätest, või mererannal leiduvate madalamate loomade eeskujul ainult kätest ja kõhtudest, — seal elas keegi Stephen Blackpool, umbes nelikümmend aastat vana."

Ja siis: kõik Bounderby vabrikute töölised ühinesid oma olukorra parandamise sihiga revolutsiooniliseks organisatsiooniks. Dickens loeb seda organisatsiooni eksituseks. Aga kui ta kirjeldab tööliste koosolekut, ei saa ta jätta andmata neile õigust: „Tähelepanu ja tahte pingutus, mis väljendus kõigil neil nägudel, pakkus kõige mõjukamat vaatepilti. Siin ei olnud kergemeelsust, apaatiat ega tühist uudishimu; siin ei võinud tähele panna ühtki neist ükskõiksuse varjundeist, mida võib näha kõigil muil koosolekuil. Et igaüks pidas oma elutingimusi selles või teises suhtes halvemaks kui nad oleksid võinud olla; et igaüks pidas oma kohuseks ühineda teistega nende tingimuste parandamiseks; et igaüks pani oma lootuse oma liitumisele seltsimeestega, kelle keskel ta elas ja töötas, ja et kõik see mass selles veendumuses, õiges või mitteõiges, püsis tõsisena, sügavana, siirana, — kõik see oleks pidanud olema niisama selge igaühele, kes tahtis näha, mis siin sünnib, nagu katuse paljad sarikad ja lubjatud telliskiviseinad. Ega oleks võinud selline vaatleja jätta tunnustamata oma hinge sügavuses, et need inimesed avaldasid isegi oma eksimustes suuri omadusi, mida oleks võinud juhtida kõige kõrgemate ja paremate eesmärkide poole, ja et oletada, nagu läheksid nad ilma mingi põhjuseta eksiteed, aetud oma mõistmatuist soovidest, tähendaks oletada, nagu võiks suitsu olla ilma tuleta, surma ilma sündimiseta, lõikust ilma külvita, et miski sünnib mittemillestki."

Ja ennäe, kõigist vabrikutöölistest ainult Stephen Blackpool ei astu organisatsiooni. Seda asjaolu tahab Bounderby ära kasutada: ta kutsub Stepheni enda juurde ja paneb talle ette anda teateid organisatsioonist. Kuid Stephen lükkab selle ettepaneku põlgusega tagasi ja väljendab oma vaateid sotsiaalküsimuses, mis sugugi ei lange ühte kapitalistide omadega. Bounderby vallandab töölise, see on sunnitud linnast ära sõitma, kuid sellega mitte piirdudes süüdistab vabrikant Stephenit, kui ta pangas vargus on toimunud, ka osavõtus röövimisest. Oma sõbranna Rachael'i kutsel sõidab Stephen välja, et end kaitsta, kuid tagasitulekuteel kukub ta mahajäetud kaevandusse ja saab raskesti vigastada. Kaevandusest väljatõmmatuna sureb ta peagi, olles siiski suutnud enne end süüdistusest puhtaks pesta. Nõnda siis on realist Dickens siin näidanud oma ideaali, kapitalistide ja tööliste vaheliste sõbralike suhete võimaluse täielikku purunemist.

Pessimistlikult, avaliku irooniaga suhtub Dickens „Raskeis

aegades" parlamendisse ja kodanlikesse parlamendireformidesse. Kui Gradgrind pärast oma naise surma pöördub tagasi Londonisse, kirjutab Dickens sellest nõnda: „Ta pöördus tagasi rahvusliku prügiaugu juurde ja jätkas prügi sõelumist igasugu jätiste pärast, mis temale olid tarvilikud, ja puru silma-ajamist kõigile, kellele oli tarvis muid jätiseid, — teiste sõnadega, ta jätkas oma parlamentlike kohuste täitmist."

Nagu harilikult oma romaanides, toob Dickens ka siin esile terve rea sotsiaalse alamkihi esindajaid, kes vastandina hingetuile kapitalistidele on humanismi ja tõeliselt inimlike tunnete kandjad. Nende hulka kuulub naistööline Rachael, kes ka kõige raskemal silmapilgul Stephenit maha ei jäta, kehv tütarlaps Cili Jupe, kelle Gradgrind võtab enda kasvatada pärast seda, kui on peitu põgenenud tema isa, Sleary rändava tsirkusetrupi liige. Hoolimata Gradgrindi püüdest ei suuda Cili kuidagi kohaneda „faktide maailmaga": ta säilitab ka selles maailmas rikka fantaasia ja ligimesearmastuse. Siia kuulub ka tsirkusetrupi juht mister Sleary; romaani lõpul, selles peatükis, kus jutustatakse, kuidas tema abil Gradgrindi poeg, kes pangas varguse toime pannud, välismaale pääseb, ütleb Sleary vanale Gradgrindile, et „lõpuks on ju maailmas olemas ka armastust, mitte kõik pole ainult isiklik kasu".

Pärast seda romaani kirjutas Dickens veel terve rea teoseid. Neist kõige suurem on *Little Dorrit* („Pisike Dorrit", 1856—1857). Väga tuntud on ka tema romaan *A Tale of Two Cities* („Jutustus kahest linnast", 1859) — esimesest Prantsuse revolutsioonist. Kuid ka siin näitab Dickens ennast ikka endise liberaalse moralistina. Ta mõistab järsult hukka Prantsuse revolutsiooni võitlusmeetodi, s. o. jakobiinide terrori. Romaan on ehitatud kontrastidele: ühelt poolt vereojad, elajalikkused, rahutused Pariisis, selles kobrutavas vulkaanis, aga teiselt poolt õnnelik, vaikne London, mis on vastu seatud sellele lahtipääsenud kirgede märatsevale orkaanile.

Meenutame veel romaani *Great Expectations* („Suured ootused", 1860—1861) ja viimast, Dickensi hüvastijätuteost *Our Mutual Friend* („Meie ühine sõber", 1864—1865), kus autor püüab, võideldes oma melanhooliaga, asuda heasüdamliku, kõike sobitava ja kõike tasandava vanaisa ossa. Ta suri 1870. a.

Dickens oli ja on kuni praeguseni määratu kuulsuse ja mõjuga autor maailmakirjanduses. Mõned väikekodanlikud kriitikud on teda mõtlejana ja reformaatorina võrrelnud isegi Marxiga. Mõistagi on see puhtaim absurdsus. Töölisliikumise ajaloolist mõtet ei mõistnud Dickens ju üldse. Nende probleemide revolutsioonilise lahenduse tee oli temale võõras. Klassiteadliku tööstustöölise tõeline pale oli Dickensile täiesti tundmatu. Tööline esineb temal ikka

üksikuna; klassisolidaarsus, kollektivismi-idee on temale võõras. Isegi kapitali ja töö konflikt ei esine temal mitte klasside kokkupõrkena, vaid psühholoogilises aspektis. See konflikt toimub enamasti inimese südames ja hinges, ja nii muutub see võitlus mingiks abstraktseks hea ja kurja kokkupõrkeks.

Tõsi küll, Dickens reageeris elavalt oma aja kõige tähtsamaile sotsiaalprobleemidele ja käsitles ikka ühiskondliku elu kõige aktuaalsemaid küsimusi. Kuid tema kirjutuste lõplikuks eesmärgiks on alati ainult reform kapitalistliku ühiskonna piirides. Kõiges on süüdi „kuri", ja see kuri sünnib kapitalistide ja konservatiivse valitsuse süü läbi.

Tarvis on märkida Dickensi määratut jõudu kunstnikuna, tema tähelepanuvõimet, mis on imeteldav oma teravuse ja täpsuse poolest. Kujutades mingit maja, mingit tuba, paneb ta hoolega ja armastusega tähele kõige pisemat laigukest, iga naelakest, iga põrandalauda, ja need detailid jäävad püsivalt meie mällu.

Ka inimest käsitelles annab Dickens erakordselt detailset karakteristikat, kusjuures ta ei põrka tagasi ka teatava liialdamise ja karikatuuri eest. Tema kangelased, jäädes kordumatuiks indiviidideks, kehastavad samal ajal ajajärgu kõiki iseloomulikke omadusi ja on seega sellised „ülikarakteersed" tüübid, et kui me nendega kord oleme tutvunud, siis jäävad nad meile meelde kogu eluajaks.

Dickensi lemmikvõtteid kangelaste iseloomustamises näeme kas või näiteks romaanis „Dombey ja poeg". Igaühel neist on oma kindlad žestid ja neid eraldavad teistest silmatorkavad omadused: miss Tox laseb pea viltu, kapten Bunsby'l on üks liikumatu ja teine keerlev silm nagu mõnel majakal, major Bagstockil on lilla nägu vähisilmadega, kapten Cuttle ei jäta iialgi maha tsilindrit ja selle tsilindriga peas ta valmistab sööki, loeb ja mõtiskleb.

Dickens oli suurimaid portreelise juhtmotiivi meistreid, selles on tema jõud; kuid tema puudus on selles, et ta kangelased on antud haruldaselt staatilistena. Nad kordavad ikka neidsamu tuntud fraase. Näit. kapten Cuttle „Dombey ja pojas" kinnitab alati: „Hoia kõrvale" ja „Pea vastu tuult, ja me lööme läbi". Need formelid ujuvad järjest pinnale juhtmotiividena ja moodustavad teatud iseloomu juures ainuüksi temale omase väljendusviisi, millest ta põiklematult kinni peab kogu romaani ulatuses. Ja see juhtmotiiv varieerub ikka uuesti ja ootamatult, kantud imeteldavast tühjendamatust fantaasiarikkusest, teisendub lõpmatuseni ühes ja samas püsivalt antud suunas. Niiviisi määratleb just see liigutuste ja kõnekäändude ühelaadilisus üha teravamate joontega kangelase iseloomu.

Juhtmotiive ei tarvitata mitte ainult kangelaste iseloomustamiseks, vaid ka miljöö kirjeldamiseks, milles nad liiguvad. Nii näiteks samas „Dombey ja pojas" on mister Dombey ümbritsetud jäise õhkkonnaga. Külmad on tema poja ristsed, külm on tuba, külm on kohmetanud külaliste vastuvõtt. Auväärselt seisavad raamatud riiuleil reas nagu oleksid nad sinna külmunud. Külm on kõik kirikus, külm on lõuna, külm nagu jää on šampanja, külm nagu tina on praad jne.

Ning Gradgrindi „Raskeis aegades", seda numbrite ja faktide inimest, on iseloomustatud järgmiselt: „Tegevuskohaks oli klassituba lihtsa palja ühetaolise võlvitud laega, ja oraatori n e l i n u r k n e sõrm andis ta sõnadele kaalu, kriipsutades alla iga oma tarkussõna märgiga kooliõpetaja käisel. Sellele kaalule aitas kaasa oraatori otsaesine, mis oli nelinurkse seina taoline, mille aluseks olid kulmud, kuna silmad leidsid endale mugava varjupaiga kahes mustas koopas seina varjus. Samale kaalule aitas kaasa ka oraatori suur, peen ja terava lõikega suu. Sellele kaalule aitas kaasa oraatori järeleandmatu, kuiv ja käskiv hääl. Sellele kaalule aitasid kaasa oraatori juuksed, mis tõusid harjastena tema palja pealae äärtelt, need meenutasid mändide rühma, mis oleks nagu tuulte eest kaitsnud hiilgavat pinda, mis kõik kaetud kühmukestega nagu ploomipudingi koor, just nagu peas poleks jätkunud küllalt ruumi asjade raske kuhja talletamiseks, mis sellesse kogutud. Oraatori jäik poos, tema õ i g e n u r k n e riietus, õ i g e n u r k s e d jalad, õ i g e n u r k s e d õlad, kõik, kaasa arvatud ka kaelaside, mis haaras ta kõri pinevalt kinniseotud sõlmena nagu jonnakas fakt, mida ta tegelikult oligi, — kõik aitas kaasa sellele kaalule. „Selles elus on meil tarvis ainult fakte, sir; mitte midagi peale faktide!""

Millised teised Dickensi loomingu jooned on veel kindlustanud temale sellist populaarsust ja armastust? Need on tema kirglikkus, tema huvi ja armastus oma tegelaste vastu. Me teame alati, kelle poolt ta on. Ta kas armastab või vihkab. Iga tema poolt kujutatud isik on kas tema isiklik sõber või tema isiklik vaenlane. Dickens on osanud oma loomingus olustikutingimuste objektiivset kujutust liita sügava kirglikkusega oma vaenlaste või sõprade suhtes.

Peale selle tõuseb Dickens selle aja inglise ja maailmakirjanduse tagapõhjal esile veel sellega, et ta on kunstnik-urbanist. See tähendab seda, et tema looming on täis linnatemaatikat. Ta toob esimesena suurde inglise kirjandusse aurukatlad, raudteed ja vabrikud. Need asjad ei libisenud ära ta silmist, mõnikord ta kujutab neid isegi armastusega, omistab neile tundmusi ja romantiseerib neid.

Romantiline element on Dickensil üldse väga tugevasti arenenud. Peamiselt ta romantiseerib minevikku. Kõrvuti raudteega ta kujutab vanameest-postiljoni; kõrvuti vabrikuga kirjeldab ta sooja hardumusega käsitööd.

Dickensi romaanide kompositsioon on kaunis üksluine. Tema lemmikskeem on järgmine: noor inimene teatud olukordade mõjul — kõige sagedamini oma vanemate surma läbi, lahkuminekute tõttu vanematega, laostamise tõttu jne. — astub ettevalmistamatult ellu ja peab karmi võitlust olemasolu eest; kangelane on alati üksinda, tal ei ole abilist ega toetust; ta kohtab oma teel hulga raskusi; elab läbi palju kõige mitmekesisemaid seiklusi ja lõpuks, tänu oma aususele, mehisusele ja õilsameelsusele, ületab kõik takistused ja jääb võitjaks. Sellise kompositsiooni klassikalisteks näidisteks on „Oliver Twist", „David Copperfield", „Martin Chuzzlewit" „Nicholas Nickleby" ja teised. Kui kangelane nagu satuks ummikusse ja tema seisukord näib väljapääsematu, kui ta nagu iga hetk on alistumas kiusatusele, mobiliseerib Dickens terve rivi teise järgu tegelasi, kes astuvad välja niihästi kurja kui hea poolel, ja tulemusena võidab ikka hea.

Romaani lõpul mõistab autor kohut. Head ja ausad inimesed saavad tema juures ikka tasu, aga kurjad karistuse. Kuna kahjuks sündmuste loogiline areng ei vii mitte alati seesuguse lõpuni, siis kasutab Dickens ohtralt juhuslikkust — juhuslikku kokkusaamist või juhuslikku leidu, mis otsustaval momendil päästab kangelase.

Dickens on moralist ja jutlustaja, kirglik „hea" kaitsja ja samasugune „kurja" vihkaja. Kõrval seista ja sündmusi ainult vaadelda ta ei saa. Ta segab end ikka sündmuste käiku. Dickens hoiatab oma kangelasi, juhib neid, nutab ja rõõmustab nendega, tasub neile ja karistab neid. Tal pole püüetki absoluutse objektivismi poole nagu Flaubert'il. Oma isiklike vaadete väljendamiseks, vahel ka kriitilisteks märkusteks ja eriti oma ideaalide näitamiseks teeb Dickens rohkeid kõrvalekaldeid, mis on täis paatost ja retoorikat. Tema kangelased peavad pidulikke kõnesid ja pajatavad sügavaid tarkussõnu, romaani lõpul aga võtab autor isiklikult arved kokku, teeb järeldusi, ja kõike seda niisamuti pateetilis-kõrgendatud toonis.

Dickensi loomingu teine külg on tema h u u m o r. Tal ei ole teost, mis oleks tervikuna ehitatud mingile koomilisele situatsioonile, nagu see on sagedane humoristide juures. Dickensi huumor on spetsiifilise iseloomuga. Dickens naerab palju, naerab rõkkavalt, rõõmsalt, hoolimata aine tõsidusest. Tema naer taotleb kindlat eesmärki. Tõsielu ei sobi Dickensi moraalsete tarkussõnade raamidesse, tema paatos sellesse ei mõju. Huumor aga pehmendab

elu vastikuid külgi. Dickens ei hävita seda tõsielu lõpuni, ta otsib selle lepitust ta enese ideaaliga, seepärast, andes elust kõige süngemaid pilte, püüab ta ikka tema vastuolusid tasaseks siluda. Millist eemaletõukavat tüüpi ta ka kujutaks, iialgi ei kaota ta lootust tema parandamiseks, — muidu pole võimalik maailmas elada.

See pateetika ja huumori ühendamine ongi mõeldud peale muu selleks, et teha närust tõsielu enam või vähem talutavaks, näidata selle parandamise võimalusi. Seda ülesannet täidabki Dickensi huumor. See ei ole hävitav satiir ja see pole põrgulik Mefisto kõikehävitav naer, vaid l o h u t a v naer, lepitav naer läbi pisarate. See ei jäta Dickensit iialgi maha, isegi koolilaste piinamiste jubedaisse piltidesse ta leiab võimaluse sisse tuua mõningaid koomilisi jooni, mis kutsuvad lugejas tahtmatult esile naeratuse. Ja julma paatosega tõsielu häbimärgistades tasandab ta muljet mõne naljaga ega lase pahameelel tõusta üle teatud piiri.

Dickensi mõnedes teostes on enam huumorit, teistes vähem, mõnedes on ta järsem, teises heatahtlikum. Kuid ikka paistab silma tema paatose ja huumori ühtepõiming. Kõige süütum on „Pickwicki paberite" huumor; pisut teistlaadi osa mängib ta, kui ta tõuseb groteskini, kuni hüperboolsuseni — siin keskendab Dickens mõnikord mõnesse tüüpi kogu „kurja", varustab helde käega oma valitud isiku igasuguste eemaletõukavate omadustega, kasutades kogu oma keele rikkust. Kuid lõpuks saab ka grotesk teatava koomika varjundi, ja eitav mulje tasandub.

Kõige suurema jõuga paistavad naer ja grotesk silma paljastusromaanides, sellistes nagu „Dombey ja poeg" või „Rasked ajad", kus Dickens naerab välja kapitalistliku saagitsuse meetodeid, parlamenti, igasuguseid heategevaid ühinguid, ühe sõnaga, kus ta võitleb kapitalistliku ühiskonna vale ja vagatsemisega. Mõnikord — tõsi küll, ainult harvadel juhtudel — muutub Dickensi huumor satiiriks ja sarkasmiks (näiteks romaanides „Nicholas Nickleby", „Kõle maja" ja mõnes teises).

Dickensi huumori tehnika on väga mitmekesine. Tal on situatsioonihuumorit, on ka karakterihuumorit, on sündmustehuumorit, kus suur seatakse vastu tühisele. Dickensil on ka tragikoomilist elementi — naeru läbi pisarate.

Dickens on maailmakirjanduse üks kõige populaarsemaid klassikuid. Meile on ta väärtuslik oma loomingu paljastusliku küljega ja suure ning siira armastusega kapitalistliku ühiskonna sotsiaalsete alamkihtide vastu, kelle elu, olustiku, püüete ja sümpaatiate kujutuse ta on andnud unustamatuis piltides ja kujundeis.

Thackeray.

William Makepeace Thackeray (1811—1863) on inglise realist, kes samuti nagu Dickens saavutas maailmakuulsuse. Kui neid omavahel võrrelda, siis peab märkima, et Dickens on peamiselt madalamate rahvakihtide elu kujutaja, Londoni agulielanike, lastevarjupaikade, töölismajade ja võlavanglate, linna väikekodanluse ja laostuvate käsitööliste kirjeldaja, kusjuures ta tahab tõsta neid kihte sotsiaalsel redelil ülespoole, kuna ta just neis näeb vooruse ja inimsuse kandjaid. Thackeray aga kujutab inglise kõrgemaid ja keskkihte, misjuures ta neid ei idealiseeri, vaid paljastab.

Dickensi oleva korra kriitika kui ka tema sarkasm kapitalistide vastu pehmeneb kas või juba sellega, et ta viib oma negatiivsete kangelaste kujutuse hüperboolsuseni ja annab seega neile humoristliku, lepitava värvingu. Thackeray on hoopis karmim satiirik, võib-olla kõige suurem satiirik kogu inglise XIX sajandi kirjanduses. Erinevalt Dickensist on tal palju rohkem realismi iseloomude psühholoogias ja enam teadlikku viha vaenlase vastu. Tal ei ole Dickensi pehmet heasüdamlikkust ja oma paljastustes on ta palju julmem ja halastamatum.

Thackeray sündis Kalkutas, Indias, koloniaalametniku perekonnas. Kuueaastase poisikesena toodi ta Inglismaale. Ta käib mitmes erakoolis, kus saab, nagu ta ise ütleb, „vähe leiba ja palju hoope". Pärast astub ta Charterhouse'i kooli, kus õpib kuus aastat. Siin sai ta omal nahal tunda kõiki Inglise kodanliku kasvatuse võlusid. Õppimine huvitas teda vähe, palju enam haarasid teda Walter Scotti romaanid ja Byroni poeemid. Ise hakkas ta juba keskkoolis kirjutama paroodiaid ja joonistama karikatuure (Thackeray oli väga andekas karikaturist ja illustreeris ise oma romaane). Hiljem on ta ühe aasta Cambridge'i ülikoolis, kus algabki ta kirjanduslik karjäär. Aprillikuul 1829 hakkavad üliõpilased välja andma ajalehte *Snob* ja sinna paigutab Thackeray oma esimesed jutustused — paroodiad. Sõna „snob" tähendas tol ajal tavalises kõnekeeles filistrit, väikekodanlast, vastandit üliõpilasele, kodanikule. Thackeray andis sellele aga sootu teise mõtte.

Loobudes ülikoolist, võtab ta ette reisi manner-Euroopas ja elab a. 1830—1831 peamiselt Weimaris, kus käib Goethe juures ja tutvub põhjalikult saksa kirjandusega. Edasi sõidab ta Rooma ja uurib seal itaalia maalikunsti. Ta külastab ka Pariisi. A. 1831 pöördus ta Inglismaale tagasi, kus ta pidi õppima õigusteadust, kuid see ei huvitanud teda põrmugi. A. 1832 ta päris oma isa suure varanduse, ja siit algavadki igasugu projektid ajalehtede väljaandmiseks.

Nagu Walter Scott või Balzac, on ka Thackeray tüüpiline nähtus kodanliku kirjanduse ajaloos. Peale kirjanduse tegeleb ta igasugu äriliste ettevõtetega. Nii näiteks andis ta välja tervelt nelja ajalehte, ja kõik need, välja arvatud viimane, läksid pankrotti. Ta tahtis teha ka poliitilist karjääri ja esitas oma kandidatuuri parlamenti, kuid äpardus ka siin. Kõik see, juurde arvatud India panga pankrot, kuhu oli paigutatud osa tema kapitalist, jättis ta peagu täiesti ilma tema endisest, nagu siis näis, lõpmatust rikkusest. Ja Thackeray teeb järelduse, et „on kindlasti vaja teha terve rida rumalusi, et saada targaks inimeseks".

Pärast neid „rumalusi" hakkaski ta tegelema kirjandusega. Ta ei olnud oma edus veendunud. Rida ajalehti ja ajakirju suhtusid temasse vaenulikult ja ta veetis peagu kogu oma elu igaveses pankrotihirmus. Lühidalt, ka selles suhtes oli Thackeray täieline vastand Dickensile, kes läks kirjanduslikule kuulsusele vastu erilise kindlusega ja saavutaski selle väga kiiresti.

Oma loomingu esimesel järgul kirjutas Thackeray peamiselt jutustusi ajakirjadele, enne kõike *Fraser's Magazine*'ile. Siia kuuluvad *Yellowplush Correspondence* (1838, 1840), *Catherine* (1839—1840), *„A Shabby-Genteel Story"* (1840), *The Fitz-Boodle Papers* (1842—1843) jt. Sellele järgnes kolm raamatut „Esseesid" (1840—1843) ja sõidu tagajärjena idasse (Kairosse) reisikirjeldus (1846). Samal ajal lõi ta ühe oma kõige paremaist jutustustest *Barry Lyndon* (1844). Kuid kõigil neil varajastel teostel ei olnud suuremat edu; menu tõi talle ainult raamat *The Book of Snobs* („Raamat snobidest", 1846—1847), millele kiiresti järgnes tema tuntuim romaan *Vanity Fair* („Edevuse laat", 1847—1848), *Pendennis* (1849—1850). *The History of Henry Esmond* („Henry Esmondi lugu", 1852, e. k. 1940), *The Newcomes* („Newcome'ite perekond", 1854—1855) ja *The Virginians* („Virgiinlased", 1858—1859).

Dickensi eeskujul peab ka Thackeray, alates a. 1851, avalikke loenguid inglise kirjandusest, peamiselt suurtest inglise realistidest XVIII sajandil. Samuti Dickensi eeskujul sõitis ta kaks korda Ameerikasse, a. 1852 ja 1855.

Oma elu lõpul ta võis nautida juba määratut kuulsust ja omaks tunnistada tähelepanuväärivat varandust. Tema tervis aga oli kõigutatud raske ja pingutatud tööga, ta kannatas närvihaiguse hoogude all ja suri a. 1863. Tema viimane, lõpetamata romaan *Denis Duval* ilmus juba pärast tema surma, a. 1864.

Thackeray on üks suurimaid realiste XIX sajandi Inglismaal. Nagu teisedki suured realistid annab ka tema oma loomingus kõige laiema maali oma aja ühiskondlikust elust ja sotsiaalseist nähtustest. Ta kujutab oma kangelasi tihedas seoses miljööga, kirjeldades kõige

täpsemal viisil nende ümbrust; selleks aga on tal tarvis oma teose raame nihutada väga laiali ja anda määratu suur galerii kujusid.

Thackeray toodangus võib näha teatud kindlat arengut. Oma noorusaastail, kui ta veel harrastas kunstiboheemlaste eluviise (eriti Pariisis), pidas ta end äärmiseks radikaaliks. Pendennis — kes suurel määral on tema autoportree — oli nooruses „Dantoni pooldaja ja ütles, et Louis XVI sai oma teenete kohase tasu." „Ma tahaksin," kirjutab Thackeray 1840. aastal oma emale, „et kõik inimesed oleksid võrdsed ja et see neetud aristokraatia lendaks iga nelja tuule poole." Kuid sellisest „jakobinismist" loobus Thackeray kiiresti ja tegi hiljem ise nalja oma radikaalsete harrastuste üle.

Thackeray varajases loomingus on ta teoste ainestik võetud kelmide ja petiste elust — see on miljöö, mida ta tundis suurepäraselt; nende psühholoogiat ta kirjeldab meisterlikkusega, mis meenutab Fieldingit. Nii jutustab teener „Yellowplush Correspondence'ist" oma kahe isandast kelmi, pseudoaristokraadi rätsep Altamont'i ja lord Deuceace'i skandaalseist tegudest ja kelmustest. Erilist rõhku pannakse Deuceace'i mängukirele ja sellele, kuidas ta süütuid ohvreid kaabaklikult ekspluateerib, kirjeldatakse tema jahti rikka pärijanna peale jne. Teises jutustuses „Catherine" annab Thackeray loo ühest mõrtsukatööst realistlikul XVIII saj. tagapõhjal; tema toored, kuid tõepärased XVIII sajandi kaabakate tüübid on nagu paroodiad sentimentaalseile romantilistele tüüpidele Bulwer-Lyttoni teostes. Thackeray parim jutustus „Barry Lyndon" meenutab mõningal määral Fieldingi „Jonathan Wild'i": Lyndon, see vangis surev avantürist, elas väga seiklusrikast elu ja jutustab sellest suure meisterlikkuse ja siirusega. Ta oli professionaalne kelm, rändav sõjasulane, kes teenis Seitsmeaastase sõja ajal niihästi sakslasi kui ka inglasi, väejooksik, Preisi kuningas Friedrich II spioon ja ühe rikka lese manuline. Ta uhkeldab oma elukutsega samuti nagu mõni „aus" kaupmees oma kauplemisega. Ja tõepoolest, küsib Lyndon, „kas kaupmees ei ole samuti mängur nagu minagi? kas ta ei peta ja kelmusta samuti?" Kritiseerides nõndaviisi Inglise kodanliku seltskonna „ametlikke" moraalseid põhimõtteid, varustab Thackeray oma kangelast ka positiivsete joontega: see on vahva, ikka valmis välja astuma nõrkade ja rõhutute kaitseks tugevate vastu. Ja kogu seda seikluslikku elu, mis pöörab uperkuuti kodanliku ühiskonna „moraali", on kujutatud kireval, puht-shakespeare'likul ajaloolisel tagapõhjal, mis näitab hiilgavaid pilte sõjasulaste elust ja Saksa feodaalvürstide õukondadest XVIII sajandil.

Neis jutustustes on kodanliku ja aristokraatliku ühiskonna kriitika enamasti antud XVIII sajandi prisma läbi; kuid „Snobide raamatus" ründab Thackeray juba ilma tagasihoidlikkuseta kaasaegse

ühiskonna pahesid. Mis on snob? Viimases peatükis määratleb Thackeray seda järgmiselt: vaadata põlgusega alla, aukartusega üles — selline on snobi maailmavaade.

Kõik, alates ühiskondliku redeli kõige alamaist astmeist kuni kõige kõrgemateni, kummardavad oma selgi neist kõrgemal seisjate ees, selleks et solvata ja jalgadega sõtkuda alamalseisjaid. Katsekiviks on igale inimesele küsimus: „Kuidas suhtub ta suuresse inimesesse ja kuidas väikesesse? Kuidas ta peab end ülal hertsogi ja kuidas poodnik Smithi ees?" Kui ta jumaldab esimest ning põlgab teist, siis on ta snob. Ja selliseid snobiprofiile Thackeray skitseerib oma raamatuis 45! Snobism on epideemia, mis on haaranud kõiki, eriti aristokraatiat tema kastlik-seisusliku vaimuga ja kodanlust tema vagatsemise ja aristokraatia jäljendamise püüdega. Imetlusväärse kombekujutamise talendiga ja karakteriseerimise meisterlikkusega, mis meenutavad La Bruyère'i, analüüsib Thackeray, kuidas see snobismiepideemia avaldub seltskonna mitmesuguste tüüpide elukombeis. Seejuures see epideemia väljub aristokraatseist ringidest. Jõudes ühiskondliku redeli teatud astmele, austab snob kõrgema astme ja põlgab madalama astme inimest, ilma et ta vähematki hooliks ühe või teise o m a d u s t e s t, vaid arvestades ainult nende seisukohaga. Selliseid snobismi tagajärgi kujutades võtab Thackeray need kokku järgmiselt: „Ma ei või seda kauem välja kannatada. Milline aadlikommete kuratlik leiutis, mis tapab loomuliku heasüdamlikkuse ja ausa sõbralikkuse! See on tõepoolest puhas meelekõrkus! Auaste ja vanemus! Aumärkide ja kraadide tabel, see on ju vale, see on tarvis tulle visata. Kindlaks määrata auastmeid ja vanemust! Sel oli mõte endiste aegade tseremooniameistritele. Ilmu nüüd, uus suur marssal, ja pane maksma inimeste keskel v õ r d s u s!"

Selle snobide galerii avab kuningas George IV: „Me nägime teda Drury Lane'i teatris, me nägime teda, ainsat k u n i n g a t, jah, kuningat! Ta oli seal. Kammerteenrid seisid kõige auväärsema looži ees. Markii de Stein (tualetiruumi-lord) ja palju teisi kõrgeid riigimehi seisid tugitooli taga, millel ta istus ... kus ta istus oma ilusa õitseva näoga, oma rikka kähardatud ševelüüriga, oma suursuguse punnis kõhuga. Kuidas karjuti! Kuidas aplodeeriti! Kuidas lehvitati rättidega! Daamid nutsid, emad suudlesid oma lapsi. Mõned langesid minestusse. Jah, me nägime teda. Saatus ei või nüüd meilt enam ära võtta seda rõõmu. Teised on näinud Napoleoni, aga ka meie võime õigusega uhkeldada oma järeltulijate ees sellega, et nägime George Head, George Suurepärast, George Suurt!"

Pärast seda kuninga „portreed" näitab Thackeray, laskudes mööda sotsiaalset redelit allapoole, tervet snobide galeriid; iga

„portreed" saadavad pilkavad iroonilised kommentaarid, mis muudavad „Snobide raamatu" poliitilis-satiiriliseks pamfletiks tolle aja Inglismaa aristokraatlik-kodanliku seltskonna vastu.

Pärast jutustusi ja „Snobide raamatut" siirdus Thackeray suurtele romaanidele. Kõige populaarsem ja võib-olla ka kõige parem neist on „Edevuse laat". Selles annab Thackeray rea pilte ning iseloomustusi Inglise XIX sajandi esimese poole kodanluse ning aristokraatia kommetest, maitsetest ja sotsiaalsest diferentseerumisest.

Vastavalt Inglise realistide juures tavalisele valguse ja varjude jagamisele esitatakse siin terve galerii „pahede" ja „vooruste" esindajaid, kuid vahelüli moodustavad rohkearvulised „segatüübid". Thackeray nimetas „Edevuse laata" „romaaniks ilma kangelaseta", ja tõepoolest, ta annab Inglise tolleaegsest ühiskondlikust elust avara pildi mitmesuguse tüüpide astmestusega, alates kutsarist ja köögiteenijaist kuni õukondlasteni ja ministriteni. Kaugemal tagapõhjal joonistatakse aga Napoleoni kuju; teda ei näidata küll vahetult, kuid tema teod või õigem tema tegude tagajärjed määravad kangelaste elu: ta ei vii laostumiseni mitte ainult Bourbone, vaid ka Inglise rahamehe John Sedley, voorusliku Amelia isa, esimese eksliku teate juures tema võidust Waterloo juures asub kogu Brüsseli kõrgem seltskond paanilisele põgenemisele jne.

Kompositsioonilt on romaan ehitatud kahe tütarlapse saatuse kujutusena, tegevus mängib seetõttu kahel plaanil, mis mõnikord puutuvad kokku, kuid tavaliselt arenevad rea kõrvalekaldumistega paralleelselt. Romaan algab stseeniga tütarlaste-pansionis. Üks kangelannadest on Amelia Sedley, teine on Becky Sharp. Amelia, rikka mehe tütar, lahkub miss Pinkertoni pansionist ja teda saadab tema parim sõbranna Becky Sharp, vaeslaps, maalikunstniku ja prantsuse tantsijanna tütar. Amelia kui rikas pärijanna on pansionis näinud ainult tähelepanu ja hellitust, ilma kaasavarata Becky aga on kõikjal põrganud vastu ebameeldivusi ja halvakspanu.

Amelia on elu varjukülgedest mitte midagi teadev vagur tütarlaps. Becky aga on õppinud juba lapsena tundma ühiskonna kõiki pahesid ja juba siis taibanud, mida on vaja elus edasijõudmiseks. Tema ongi õigupoolest romaani tegelik kangelane — külm, arvestav intrigaan, asjalik inimene, kes suurepäraselt orienteerub kapitalistlikus miljöös.

Becky Sharpi kuju on Thackeray toodangu suurteos. Et saavutada oma eesmärki, lugupeetud seisukohta maailmas, ei põlga ta mingeid vahendeid, ta ei eksi aristokraatias ega kodanluses, temale on selged nende tegusid juhtivad vedrud ja seepärast oskab ta neid täie teadvusega kasutada oma plaanide jaoks. Thackeray kavatsuse kohaselt peab ta kõigi pahede koguna äratama vastikust, kuid autor

paiguti sümpatiseerib talle tahtmatult, sest oleks Becky'l viistuhat naela iga-aastast tulu, oleks ta samuti „vooruslik".

Lõpetades pansioni sõidab Becky Sharp võõrsile Amelia Sedley juurde, kelle perekond teda avasüli vastu võtab. Hommikust õhtuni ta on ametis sellega, et seada üles võrke Amelia vennale Josephile, rikkale koloniaalametnikule. Kuid tema plaanid varisevad kokku.

Et näidata Becky Sharpi kogu alatust, tarvitab Thackeray väga huvitavaid satiirivõtteid, nimelt asub ta näiliselt ise kurjategija poolele. Nii näiteks kujutab ta stseeni, kus tüdruk õrnalt pigistab Josephi kätt, ise koketeerides temaga: „See oli mänglemine ja võib-olla selles mõttes paljud hästikasvatatud ja kõrgema tooniga daamid leiavad tema teo olevat mittetagasihoidliku, kuid kas näete, meie vaene armas Rebecca pidi paratamatuse survel tegema kõik ise. Kui keegi isik on sedavõrd vaene, et tal pole teenijannat, siis, olgu ta nii elegantne kui tahes, on ta sunnitud ise tuba pühkima. Kui armsal noorel tütarlapsel pole mammakest, kes otsib talle peigmehekese, siis tuleb see tal endal otsida."

Lahkudes Sedley'st ja olles sunnitud ise endale leiba teenima, läheb Becky Sharp guvernandiks baronet Pitt Crawley juurde. Ta võidab ruttu niihästi oma õpilaste, baroneti tütarde, kui ka kõigi teiste perekonnaliikmete poolehoiu. Väliselt näib ta nagu täiesti omakasupüüdmatult neisse armununa, tõeliselt aga taotleb ta ainult oma isiklikke eesmärke. Becky satub oma südamele nii meeldivasse intriigide õhkkonda. Baronet Pittil on õde, kel on määratu suur varandus, ja vend — pastor Bute. Kõik nad lipitsevad vanaeide ümber päranduse lootuses. Ülivana miss Crawley ise aga armastab kõige enam oma vennapoega — sir Pitti poega ohvitser Rawdonit. Becky meelitab Rawdoni ära ja laseb end temaga salaja laulatada. Varsti pärast seda sureb sir Pitti naine, ja Pitt teeb Rebeccale abieluettepaneku. Vaene Becky langeb minestusse: ta kiirustas liiga ja kaotas hiilgava partii. See on Thackeray'le haruldaselt tüüpiline võte: ta viib oma kangelased 95%-liselt eesmärgi juurde, ja kui selle saavutamiseks on veel vaja ainult pisiasju, variseb kõik kokku, ja jälle on vaja karjääri uuesti alata.

Becky oli valesti arvestanud ka teises suhtes. Vanaproua Crawley — kuigi ta on XVIII sajandi valgustus-filosoofia pooldaja — ei suuda andestada vennapojale tema „ebavõrdset abielu" ja pöördub temast ära.

Pärast seda sõidab Becky ühes mehega Belgiasse. Samal ajal on Waterloo lahing ukse ees. See osa romaanist on üks kõige huvitavamaid, sest siin viib Thackeray meid kokkupuutesse ülemaailmselt tähtsate sündmustega. Seistes „kõrval võitlusest", kirjeldab

ta Waterloo lahingut, Napoleoni lüüasaamist ja kõrgemate ringide reageerimist sellele sündmusele.

Valitud seltskonna keskuses seisab Belgias jällegi Becky Sharp. Ta võlub kõiki. Mees on temasse meeletult armunud. Oma kiindumuses temasse läheb ta selleni, et lahingusse minnes paneb selga oma kõige odavama univormi: las Becky'le jääb üle rohkem, kui ta peaks langema. Becky aga on samal ajal mures sellega, kuidas mitte rikkuda oma näo värvi, ja flirdib mõtlematult kõigi soovijatega. Külmaverelisus ja võime kaaluda kõike poolt ja vastu ei jäta teda minutikski. Kui kõik paanikas põgenevad, jätkub temal vaimukindlust säilitada kaht hobust, sest et ta teab, kuidas nende hind metsikult tõuseb. Ja tõepoolest, ta müüb nad ära määratu kasuga.

Becky sõidab Pariisi, siis Londonisse ning tungib kõrgemasse seltskonda, tänu oma suhetele minister markii Steyne'iga. Siin näitab Thackeray Inglismaa hiilgava õueseltskonna varjupooli. Becky, nagu näib, on võitnud kindla seisukoha: teda esitatakse isegi kuningale, kuid „õnnetuseks" tuleb sobimatul ajal tagasi tema mees, keda markii Steyne tahtis määrata kuberneriks mingeile saartele, et temast lahti saada. Sünnib suurejooneline skandaal. Mees sõidab kolooniaisse ja sureb seal, kompromiteeritud Becky aga läheb mandrile. Ta püüab veel mitu korda ehitada oma karjääri, kuid ilma tagajärjeta. Romaani lõpus leiame teda Saksamaal põhjavajunult, kaardimänguri ning joodikuna, ja ta elu jõuab lõpule armetus väikekodanlikus olukorras.

Paralleelselt Becky Sharpi, selle negatiivse tüübi, selle aristokraatia ning kodanliku ühiskonna kõigi pahede kehastuse looga areneb hea, vagura, kõrgelt-kõlbelise Amelia Sedley — Thackeray ideaali — elu. Amelia on kihlatud oma isa sõbra pojaga, kergemeelse George Osborne'iga, kes õigupoolest oma mõrsjast väga vähe hoolib. Kui Amelia isa laostub, ei taha Osborne'i sugulased abielust teadagi, kuid tema koolisõber Dobbin, kellel on temale suur mõju, meenutab talle tema džentelmenikohustusi, ja Osborne ei murra oma antud sõna.

Ühes Rebecca Sharpiga sõidavad Osborne'id Brüsselisse; Osborne hukkub Waterloo juures, ja Amelia jääb varanduslikult kindlustamata leseks. Ta idealiseerib oma kerglast abikaasat, kelle tembud talle on teadmatud, ja püüdes olla truu tema mälestusele, vastab keeldumisega Dobbini mitmekordseile abielu-ettepanekuile. Ja alles romaani lõpus, kui Becky Sharp näitab Ameliale Osborne'i kirja, kes talle enne surma armastust avaldab, pettub Amelia temas ja nõustub Dobbiniga. Amelia ja Dobbin — need on voorusliku, väikekodanliku inglise perekonna ideaaliks, kellede elu seatakse vastamisi Becky Sharpi „pahelise" eluga.

Amelia kui naiselikkuse, abielutruuduse, siiruse ja tagasihoidlikkuse kehastus ning Dobbin kui omakasupüüdmatu armastuse ja truuduse eeskuju pidid Thackeray kavatsuse järgi olema kaitseks Becky Sharpi ja tema ringi poolt „teotatud" kõlbelistele ja perekondlikele elualustele. Kuid see teine, romaani „positiivne" pool õnnestus Thackeray'l kunstiliselt palju vähem kui esimene — „kriitiline" pool.

Tegevuse arengu loidus ja venivus teevad selle kava täitmise, eriti teises osas, kaunis igavaks. Siin Thackeray järgib inglise moraliseerivate realistide ammu väljatöötatud retsepti: hea saab oma tasu, kuri aga karistuse.

Romaanis „Edevuse laat" esinevad meile Thackeray maailmavaate ja realismi alused. Tema satiiri lemmikvormiks on kibe sarkasm: ta üksnes ei jälgi kõrvalt oma kangelasi peene „pahede" paljastajana, märkides ära iga nende mõtte, iga liigutuse, — ei, vaid aeg-ajalt asub ta ise, nagu ütlesime, näivalt kaitsma seda, keda ta paljastab. Ta asub nagu selle inimese seisukohale, toob igasugu argumente tema tegude õigustamiseks, tehes näo, nagu jagaks ta täielikult tema vaateid, kuid tegelikult on kõik need argumendid paikapidamatud. Nõnda siis kompromiteerib autor oma kangelasi ja paljastab neid veel halastamatumalt.

Thackeray on hiilgav „pahe" kriitik, aga mis ta mõistab selle „pahe" all? Aristokraatliku ja kodanliku kõrgema seltskonna pahe on tema arvates egoism ja vagatsemine. Erilise raevuga ta naelutab häbiposti Inglise aristokraatia tema kastivaimu pärast, kogu selle puuduste kompleksi pärast, mida ta nimetas s n o b i s m i k s ja millele on pühendatud tema „Snobide raamat".

Thackeray näitab „Edevuse laadas" veel tervet galeriid Inglise aristokraatia vastikuist esindajaist. Neist esikohal on markii Steyne, Becky Sharpi armuke. See on liiderdaja, oma perekonna türann, halastamatu egoist ja küünik, kes ei hooli millestki peale oma isikliku kasu.

Või siis mõisniku tüüp, kas või seesama Pitt Crawley! See aristokraatia eriliik hindab perekonna-traditsioone, täidab truusüdamlikult „kodanikukohustusi" jne. Sir Pitt Crawley'l on sadatuhat franki aastas sissetulekut ja kaks häält parlamendis. Ta ekspluateerib metsikult oma talupoegi ja ta ihnus läheb selleni, et ta kopika pärast võiks tappa töölise. Kultuuri suhtes ei seisa ta kuigi kõrgel: ta kõne on toores, ta vaimne areng samasugune nagu ta toapoisil ja kombed nagu viimasel maamehel. Pitt Crawley, see vana sugukonna esindaja, peksab oma naist. Ta on kaval, jultunud, kõlupea. Kuid tema ümber lipitsevad ministrid, sest ta on rikas. Ja sellised on kõik nn. „seltskonna talad".

Teine aadliku tüüp on laostunud aristokraat, Francis Clevering, Euroopa kõigi piljardite parim tundja. Ta on kaartidel mänginud ja joonud maha kogu oma varanduse. Ta on olnud ka vanglas, kuhu ta panid ta võlgnikud, ja et pääseda oma võlgadest, ta abiellus määratu rikka, kuid kahtlast päritolu kreooliga. Ta läheb kuni igasuguste enesealandusteni, kuni igasuguse porini, nähes pangapiletit. Ja ka tema on kõrgema maailma esindaja, kes põlgusega vaatab „ausaile väikekodanlastele".

Ühe sõnaga, „Edevuse laadas" on aristokraatia esitatud väga näotul kujul. Oma isiklike vaadete väljendamiseks kiilub Thackeray tüüpide ja sündmuste kirjelduse vahele oma arutlusi, kus ta vahetult ründab temale vastumeelseid nähtusi. Nii näiteks ta pühendab terveid lehekülgi arvestus-abieludele, vagatsusele, aadlike traditsioonidele, auastmete müümisele sõjaväes, seisuslikule suletusele, perekonna lagunemisele jne.

Thackeray kritiseeris mitte üksnes aristokraatiat, vaid sama halastamatusega ka kodanlust. Aristokraatiale ta heidab uhke väljakutse: „Me ei taha teid enam pidada oma juhtideks ega puhastada teie saapaid." Kodanlusele, kes asub „kalingurist lossis, kuhu pesitsenud kalevikaupmees", langeb edevuse laada laval samuti küllalt hoope. Kuid kapitalistlikke suhteid ja aristokraatia lagunemist vaatleb Thackeray peamiselt m o r a a l s e vaatenurga all. Ühiskond, samuti nagu kala, hakkab mädanema peast, ja „ülema kümnetuhande" mädanemine rikub ka alamaid klasse, kuhu samuti tungivad egoism, kadedus, tallalakkumine, intrigaanlus. Ka madalamad klassid hakkavad painutama selga kõrgemate kihtide ees ja irvitama endast allpool seisjate üle. Nende roomamine tiitlite ees läheb selleni, et nad peavad oma suurimaks õnneks, kui saavad kostitada tassikese teega laostunud aristokraati.

Nõnda siis pole Thackeray'l kahtlust aristokraatliku ja kodanliku ühiskonna rikutuses. Eranditult kõik on ametis rahajahiga ja on kaotanud oma endised kultuurihuvid. Pole ime, et ta jõuab „Edevuse laadas" üpris kurbadele järeldustele, ja see romaan on üks tema kõige pessimistlikumaid teoseid.

Optimistlikum on „Newcome'id". Nagu hiljem Zola, nii kirjutas Thackeray'gi romaani ühest väga arvurikkast perekonnast, kelle saatust ta jälgib kolme põlvkonna ulatuses. Newcome'id on laiali pillatud peagu üle kogu maailma: nende hulgas on nii aristokraate kui ka pangategelasi ja intelligentsi esindajaid. Kuid kõige huvitavam on see, et Thackeray näitab, kuidas omanduslikud, klassipärased suhted alistavad endale ja isegi surmavad perekondlikke, sugukondlikke ja inimlikke suhteid.

Diferentseerumine areneb järgmises läbilõikes: ühiskondliku trepi kõrgeimal astmel asub baronet Brian Newcome, teisel finantsist Hobson Newcome, kolmandal kolonel Thomas Newcome Indias. Nende sugulussidemed ei takista kastivaenu nende vahel. Aristokraat vaatab ülalt alla pangategelasele, ja see omakorda naerab aristokraadist-venna ja sõjaväelaste üle. Järgnevas generatsioonis muutub kuristik veel sügavamaks. Barnes, baronet Briani poeg, ja maalikunstnik Clive, kolonel Thomase poeg, seisavad üksteise vastu nagu kahe sotsiaalse grupi, kõrgema kodanluse ja töötava intelligentsi esindajad. Võitlus Clive'i ja Barnesi vahel toimub Inglismaa ühiskondluse ajaloo ja Newcome'i perekonna kroonika taustal.

Romaani keskel seisab Ethel, baroneti tütar. Clive on temasse armunud, kuid nende õnne takistab Etheli vanaema krahvinna Kew, kes pole nõus „ebavõrdse abieluga", kuigi nad on isegi sugulased. Vanaproua jääb võidukaks, ja armunud pääsevad ühte alles pärast pikki kannatusi, peagu vanadena.

„Newcome'ites" samuti nagu „Edevuse laadas" näeme kaht liiki kangelasi: ühelt poolt kelmid kõrgemaist kihtidest, kes peavad jahti soojadele kohtadele, täiesti läbi imbunud seisuslike eelarvamustega, võltsiga, valega, teiselt poolt aga puhtad, otsekohesed, õilsad inimesed. Kõige tüüpilisem kuju esimesest liigist, rikutud aristokraatidest, on krahvinna Kew, üksik, uhke despootlik naine, kes elab ainult oma kasti-eelarvamustest. Thackeray kirjutab temast: „Kus ta ka on ja kuhu ta ka ilmub, kõikjal püüab ta esimest osa mängida ja käsutada: sõtkub jalgade alla inimesi, kes tema ees libitsevad, irvitab seltskonna üle kahjurõõmsa teadmisega, et see seltskond, salaja teda vihates, siiski libitseb tema ümber, irvitab tigeda põlgusega tema arguse vastu ning taltsutamatu tahtega olla seal esimene ja valitseda tema üle. Olla uhke, vana, üksildane ja ilma ühegi sõbrata, selline on tema saatus siin maailmas."

Thackeray võrdleb teda röövlinnuga, kes kõikjalt püüab kiskuda välja tükki oma poegadele. Kogu ta elu on kootud valest ja võltsist. Ta tahab leida head partiid oma lapselapsele ja ilma pikemalt mõtlemata purustab selleks tema õnne. Tema pojapoeg Barnes on üks Thackeray kõige negatiivsemaid tüüpe, kes ühendab endas nii aristokraadi kui ka kodanlastegelase kõik eemaletõukavad jooned. Naiste suhtes on ta kaabakas — tütarlast petta ja tema elu hukutada ei maksa talle midagi, aga meeste suhtes on ta argpüks.

Positiivsed tüübid selles romaanis on kolonel Thomas Newcome ja tema poeg Clive. Nemad ei ole aadlike vastu üldse, — ei ole sugugi kahjulik olla vanast heast aadliperekonnast — kuid nad on tema „negatiivsete" külgede vastu, ja vastukaaluks kodanluse ja

aristokraatia ainult-materiaalseile huvidele kaitsevad nad „sooje" sugukondlikke, perekondlikke suhteid, tööarmastust, ausust jne.

Sellest romaanist on kõige selgemini näha, kuidas Thackeray mõistis oma aja ühiskonna „kurja" ning negatiivseid külgi ja millised olid tema positiivsed ideaalid. Kuid kritiseerides aristokraatiat ja kodanlust, ta samuti nagu Dickens ei astu kusagil välja kodanliku ühiskonna a l u s t e vastu, vaid kannab ühiskondliku antagonismi üle m o r a a l i valdkonda. Ühiskonna pahed, nii arvab Thackeray, pole tekkinud mitte kapitalistlike suhete olemusest, vaid moraalsest rikutusest. Siit ka see pidev hea ja kurja vastakuti seadmine, näitamine esimese ilule ja teise hävitavaile tagajärgedele.

Üks kõige paremaid ja terviklikumaid Thackeray teoseid on tema ajalooline romaan „Henry Esmond". Walter Scotti eeskujul kirjeldab ta oma kangelase elu ja tegevust Inglise ajaloo taustal; see kangelane, kolonel Esmond on võsu Castlewoodide aadlisoost, kes pärast kuningas Jacob II äraajamist pühendub võitlusele Stuartite eest. Henry Esmondi elu kestab läbi kogu kuninganna Anna valitsusaja. Thackeray näitab meile õukonna- ja sõdurielu, sõdasid, Addisoni ja Steele'i kirjanduslikke ringe. Kuid erinevalt Scotti kaunis kahvatuist peakangelastest on Henry täisvereline realistlik tüüp, kes seisab sündmuste, ja mitte ainult avarate ajalooliste, vaid ka perekondliku ja isikliku elu sündmuste keskel.

Romaan on kirjutatud kolonel Esmondi memuaaride kujul, kes jagab oma elukogemust lastele. Esmond, pärast tormilist viibimist Euroopas, on rännanud ühes naisega Ameerikasse, saades seal plantaatoriks. Teose keel on stiliseeritud ajajärgu vaimus, mis annab jutustusele erilise täpsuse ja tõepärasuse. See on Thackeray ainus teos, kus satiirilised stseenid, sarkasm ja autori kõrvalekaldumised taanduvad teisele plaanile ja neid asendab rahulik reaalse maailma kujutus. Tõsi küll, sir Esmond armastab ka arutlusi ja moraalilugemist, kuid tema suus need näivad loomulikena, kuna nad kajastavad ajajärgu elufilosoofiat ja kombeid. Thackeray elustab imekspandava värvikuse ja reljeefsusega tolle aja olustikku, isegi kuni oma kangelaste koduse elu pisiasjadeni ja riietuseni.

Romaanis „Henry Esmond" tegi Thackeray katse luua harmoonilist iseloomu, kes ületab kodanliku ühiskonna vastuolud. Kuid see katse osutus ebaõnnestunuks. Oma järgmises suuremas romaanis „Newcome'id" tuleb autor, nagu nägime, uuesti tagasi oma armastatud satiiri ja moraalijutlustuse juurde, kuigi ta oli muidugi sedavõrd suur kunstnik, et oskas esitada jutlusi nõnda, et ta nendega lugejat ei tüüdanud.

Kuid vahest veel enam kui Dickens mõistab Thackeray kohut oma teostes: ta jagab ise tasu, karistab ise ja segab end igal sammul

romaani tegevustiku vahele. Moraalipraktikale ta lisab juurde moraaliteooria. Terved leheküljed on pühendatud arutlustele armastusest, auahnusest, silmakirjatsemisest, ühe sõnaga — kõigist voorustest ja kõigist pahedest.

Nii palub Thackeray „Edevuse laadas" lugejalt luba mitte ainult tutvustada oma kangelasi, vaid ka „sel määral kui iseloomud arenevad, aeg-ajalt lavalt alla tulla ja nende üle arutella: armastada nende hulgast neid, kes on head ja südamlikud inimesed, ning sõbralikult neil kätt suruda, ühes lugejaga avalikult naerda rumalate üle, kurje ja südametuid aga maha teha kõige tugevamate väljendustega."

Kordame, ta karistab i s e, erinedes seega näiteks Balzac'ist, Flaubert'ist või Stendhalist, kes tavaliselt püüavad ennast peita oma teoste taha ja seisavad sel vaatekohal, et mida vähem autor teoses oma arvamusi väljendab, seda objektiivsemad näivad iseendast pealesuruvad järeldused. Kuid Thackeray'le on tarvis, et lugeja kohe siinsamas, romaani lugemise ajal, pärast iga peatüki lõpetamist, oleks veendunud pahe jälkuses ja vooruse võludes.

Hippolyte Taine, prantsuse ja inglise kirjanduse suurepärane tundja, iseloomustab Balzac'i ja Thackeray erinevust järgmiselt: „Kui me lõpetame Balzaci romaani lugemise, tunneme loodusteadlase rõõmu, kes jalutab muuseumis keset koletiste mudelite suurepärast kollektsiooni. Kui me lõpetame Thackeray lugemise, siis tunneme kõrvalise isiku vapustust, kes on toodud auditooriumi sel päeval, kui tehakse väljapõletusi või amputatsioone."

Thackeray on üks XIX sajandi kirjanduse kõige suuremaid satiirikuid-realiste. Selles suhtes ta on inglise XVIII sajandi suurte realistide — Swifti, Fieldingi, Smolletti, Sterne'i ja teiste töö jätkaja. Siin peame jälle alla kriipsutama seda inglise kodanliku ühiskonna arengu erijoont, millele oleme viidanud juba mitu korda, nimelt inglise kodanliku ideoloogia puritaanlikku, moraliseerivat iseloomu, selle sundusliku respektaabluse, välise kõlbluse ja vooruslikkusega.

Thackeray satiirile on iseloomulik see, et ta keerleb „tunnustatud" moraalsete tõdede ringis, et ta ikka lähtub neist. Thackeray teeb näo, nagu tunnustaks ta tingimusteta neid tõdesid; kuid just seda purustavamad on ta löögid, et ta selle tõsielu paneb plahvatama seestpoolt.

Thackeray lemmikvõtteks võitluses pahega on arutlused. Ta analüüsib üht ja sama pahet kümneid ja sadu kordi, süveneb sellesse järelejätmatult, ja romaani lõpul on lugeja tahtmatult tuttav selle pahe kõigi hukatuslike tagajärgedega ja nakatub vihkamisest tema vastu. Siin ei ole Thackeray kokkuhoidlik värvidega, ja veel enam suurendab ta pahelisuse muljet sellega, et ta sellega kõrvuti kujutab

positiivseid kangelasi, kes on täidetud voorustega, nimelt äärmuseni viidud voorustega.

Thackeray on suur meister iseloomude ja miljöö kujutuses. Miski ei libise ära tema tähelepanu eest: ta kaalub ja kaalub kõike ja mõtleb kõik läbi, ta näeb ette igasuguse vasturääkimise võimaluse, ja see annab tema satiirile erilist loogilisust ja veenvust.

Thackeray satiir erineb Dickensi huumorist. Temal ei ole väliseid koomilisi situatsioone, mis esile kutsuvad heasüdamlikku naeru. See on tõsine paljastav satiir, täis suurimat realismi. Thackeray kirjeldab iga asja, iga nägu matemaatilise täpsusega, ja kõike seda ta kasutab selleks, et tõestada inimsoo tühisemaks-jäämist. Tema arvates maailmas põhineb kõik madalail ihadel; kõige ilusamad tunded — armastus, voorus, puhtsüdamlikkus — kõik seletub mitte moraalsete väärtustega, vaid instinktide või närvide mänguga, ja eriti käib see armastuse kohta, mis teeb inimese pimedaks. Nii näiteks ta kujutab „Edevuse laadas" kapten Dobbini lõpmatut truudust „lollikese" Amelia vastu, kes oma piiratud mõistuse jonnakusega kuidagi ei taha võtta oma liiderliku mehe ümbert romantilist aupaistet. Või siis jälle mister Pendennise esimest armastust näitlejanna miss Foteringey vastu, kes on kalkuleeriv, ahne ja harimatu; tema kõnelused pudingist ja ilmast näivad Pendennisele olevat täis sügavaimat mõtet, mis sädeleb headust ja inimesearmastust. Thackeray saab suurepäraselt aru, milles see kiindumus seisab, seda enam, et ta oma kangelaste kujutust ikka püüab asetada loodusteaduslikule alusele. Nende kainete vaadetega on raske ühte sobitada samade romaanide lehekülgedel leiduvat pimedat kummardumist abstraktsete „vooruse"-liikide ees. Oma kangelaste iseloomude psühholoogilist analüüsi püüab Thackeray põhjendada loodusteadustega: „See, kes jutustab seda lugu," kirjutab ta „Newcome'ite" kolmandas köites, „ei olnud, tõsi küll, seal juures, kui see sündis, kuid selle üksikud asjaolud olid temale siiski tuntud, nii et ta võis tuua fakte ja tsiteerida jutlemisi, mis igal juhul pole mitte vähem tõepärased kui need detailid, mis meile on säilinud ajaloolistest sündmustest. Esitatakse küsimus, kuidas ma võin kujutada tundmusi, mis täidavad noore tütarlapse südant, mõtteid, mis kuni hinge sügavuseni erutavad noormeest? Niisamuti nagu professor Owen või Agassiz võtavad kätte tüki konti ja selle järgi restaureerivad kogu veeuputuse-eelse koletise organismi, nõnda ka romanist seob ühe seiga teisega: jälgede järgi otsustab ta jala üle, jala järgi looma üle, kes selle jälje jätnud, looma järgi taime üle, millega ta ennast toidab, soo üle, milles ta elanud, — just niisamuti kirjeldab tagasihoidlik füsioloog nende olendite kombeid ja välimust, kelledega ta tegeleb."

Thackeray's samuti nagu Dickensis istub veel sügaval inglise väikekodanlane, kes jumaldab perekondliku kodukolde väikesi rõõmusid. Patriarhaalsete perekonnasuhete ülistamine on temale tarvilik kontrastiks kommete lagunemisele aristokraatia ja kodanluse keskel.

Thackeray romaanid jätavad mulje, et nad on kirjutatud lugemiseks kitsas intiimses ringis, ja siit järgneb suur hulk kõrvalekaldumisi süžee põhijoonest. Autor nagu loeks moraalijutlust teda ahnelt kuulavaile lastele. Sel on oma negatiivne külg, kuna iseloomud näivad nagu romaanile külge riputatud olevat, sündmuste käik katkeb, ja lugejal on hiljem raske kangelasi asetada nende õigeile kohtadele.

Thackeray kritiseeris nii oma aja kirikut kui ka kooli, parlamenti, kasvatussüsteemi, kunsti, kirjandust ja teadust. Inglise realismis on see tema kriitika kõige teravam, kõige avalikum, kõige sügavam. Tema nägi selgemini kui teised Inglise aristokraatliku ja kodanliku ühiskonna lagunemist ja antagonismi, mis seal valitses; tõsi küll, selle läbinägemise väärtus väheneb seeläbi, et ta selle antagonismi kannab üle moraali alale.

Ka Thackeray ei puutu tema poolt kritiseeritud aristokraatlik-kodanliku ühiskonna aluseid — eraomandust ja ekspluatatsiooni. Ta tahab maailma p a r a n d a d a, olevaid kodanlikke suhteid säilitades, seepärast ta suhtubki tema poolt väljanaerdud ühiskonnasse nagu armunu armastatud naise nõrkustesse. Ta laidab neid, kuid samal ajal ka andestab.

Thackeray iseloomustust kokku võttes toonitame uuesti, et meile on kõige väärtuslikum tema sotsiaalne tähtsus, tema lai kaasaegse, nimelt peagu kogu XIX sajandi esimese poole Inglismaa ühiskondlike probleemide haarang. Ta ütleb „Newcome'ites": „Mina ei ole õpetlane, ma olen siit-maailma inimene; see raamat kõneleb maailmast." Ja lugedes tema romaane võime meie tutvuda „maailmaga", Inglise ühiskonna maailmaga selle ajajärgu suurima satiiriku peegelduses.

Charlotte Brontë ja Elizabeth Gaskell.

Peale Dickensi ja Thackeray loeb Marx Inglise realistide „hiilgava koolkonna" hulka ka kaht naiskirjanikku: Ch. Brontët ja E. Gaskelli.

Andekam neist on esimene. Tema kõige tuntum romaan on *Jane Eyre* (1847), millel Inglismaal oli omal ajal peagu niisama suur menu kui „Pickwicki pabereil". Peale „Jane Eyre'i" kirjutas Brontë veel kolm romaani: *Shirley* (1849), *Villette* (1853) ja *The Professor* („Õpetaja", 1857, kirjutatud 1847).

Charlotte Brontë (1816—1856) oli maapastori tütar; ta kasvas üles Yorkshire'is, provintsis, mida võib nimetada Inglise tööstusliku murrangu hälliks. Kohal, kus elas tema perekond, sündisid masinatehävitajate, nn. ludiitide rahutused. Oma romaanides kirjeldab Brontë tööliste rasket olukorda Inglise tööstusliku arengu varasel ajajärgul, paljastades halastamatult kodanluse silmakirjatsust, tema püüdeid jõukaks saada proletariaadi kulul, vastikut filantroopilist maski, mille taha ta peidab oma egoismi.

„Jane Eyre'is" on eriti väärtuslik oma tõepärasusega vapustav kujutus vaeslaste kasvatamise meetodeist sellekohastes erikoolides. Veri tardub soontes, kui lugeda kohutavast käitumisest nende lastega, füüsilistest ja kõlbelistest piinadest, mis nad peavad välja kannatama. Charlotte Brontë võis otsustada selle üle täieliku asjatundlikkusega: ta oli ise olnud sellises koolis. Ta peab oma aega „raudseks võitluse ajajärguks". Kuid ta ei märka küllalt selle võitluse, klasside võitluse, kollektiivi võitluse mõtet, ta käsitas seda indiviidi võitlusena, üksiseisja võitlusena.

Sellele kodanliku silmakirjatsuse paljastaja osale valmistas teda ette elukogemus, mis polnud väga sündmuste-, küll aga elamusterikas. Väga elava mõistuse, suure jutustajatalendi ja tulise fantaasia varal kujutas Charlotte Brontë suure realismiga neid sotsiaalseid nihkumisi ja muutusi, mis endaga kaasa tõi tööstuslik murrang Inglismaal. Õppides „heategelikus" vaestelaste pansionis, sai ta, nagu ütlesime, oma nahal tunda selle kasvatuse võlusid, mida Inglise kodanlus pidas vajaliseks oma laste tulevastele guvernantidele. Pärast selle „vangla"-kooli lõpetamist astus Charlotte rikka kodanlase majja, kus teda alandati, või õigemini üldse ei peetud inimeseks. Pärast seda oli ta kaks aastat kasvatajannaks ühes Brüsseli pansionis (1842—1844), ja pühendus pärast Inglismaale tagasipöördumist kirjanduslikule tegevusele. Tema esimene värsikogu (1846), mille ta kirjutas koos oma kahe õega (Emily ja Anna), jäi peagu tähele panemata. Samuti ei olnud menu ta esimesel romaanil „Õpetaja", mida väljaandjad keeldusid trükkimast (see ilmus alles pärast tema surma): selles valitses veel liigne sentimentaalsus Richardsoni vaimus. Kuid oma järgmises teoses „Jane Eyre" kujutab ta juba meisterlikult Inglise ühiskondlikku elu. Tema sõnastuse erakordne selgus, hoolimatus konventsioonide vastu, iseloomude joonistamise jõud, ilustamata, tõepärasust õhkuv realism — kõik see kutsus esile kriitika tormilisi poolehoiuavaldusi ja tõstis Brontë, kes peitus Currer Bell'i pseudonüümi taha, inglise realistide esiridadesse. Ta tutvus ligidalt Dickensi ja Thackeray'ga, ja eriti viimane neist avaldas tugevat mõju tema loomingule.

A. 1849 ilmus tema teine suur romaan „Shirley", milles käsitellakse tööliste elu ludiidirahutuste ajal, kuid samuti vabrikantide, maaomanike ja provintsi kodanluse elu. Ja lõpuks ilmus „Villette", Brontë viimane romaan, enne surma, realistlik elukujutus Brüsseli pansionist.

Erilist tähelepanu omistab Brontë, samuti nagu Dickens ja Thackeray, kasvatussüsteemile. „Jane Eyre'is" see küsimus seisab esikohal. „Lowood'i heategeliku instituudi" kirjeldus kuulub ühes Dickensi romaanidega kõige heredamate dokumentide hulka, mis paljastavad „vaestelaste-koolide" koledusi.

Kuid peale koolikasvatuse paelub Brontë tähelepanu ka aristokraatlik-kodanlik ühiskond, mille madalus samuti ei jäänud peitu tema läbitungiva pilgu eest. Jane Eyre'il on võimalus seda tähele panna, kui ta elab lastekasvatajana Thornfieldi lossis. Ümbruskonna mõisnikud on absoluutselt mittekultuursed inimesed; nende elu eesmärk on kasulik abielu ja pärast seda muretu elu, mille rahulikku voolu ei sega mingid soovid üle tavalise raamide, ei mingid küsimused, mingid vaimsed huvid. Head „partiid" avanevad ka Jane'ile, kuid ta keeldub kõigist ettepanekuist ja abiellub armastatud inimesega, mister Rochesteriga, kes on endine rahamees ja uhkeldaja, lossi omanik, kuid nüüd jäänud pimedaks ja oma varanduse suuremast osast ilma.

Nagu Brontë romaanide teised kangelannad (näit. Lucy Snowe „Villette'is") nii ka Jane Eyre peab puht-individuaalset võitlust. Lucy Snowe ütleb: „Kui elu on sõda, siis mulle on määratud seda pidada kahevõitlusena."

Peale aristokraatia paljastab Brontë ka tõmpi provintsikodanlust, kes kummardab väliste etikettide ees, suitsetab viirukit „kuldvasikale" ja ekspluateerib töölisi. Brontë kirjeldab tööliste olukorda, nende lakkamatut tööd vabrikus, nende perekondade vaesust. Kuid kapitali ja töö probleemi ta lahendab leplikus vaimus. Kogu asi seisab tööliste ja kapitalistide isiklikes omadustes. Kui kapitalist on hea inimene, siis saab ta hästi läbi töölistega ja ümberpöördult.

Huvitavad on Brontë väljendused realismist. Ta kinnitab, et „me ammutame oma kujud tegelikust elust", need ei ole fantaasia loomed. Kuid poleemikas tuntud positivistliku kriitiku Lewis'iga, kes soovitas tal asuda „objektiivse realismi" vaatekohale, kaitses ta fantaasia õigust, kirglikku realismi, realismi, mis on, nagu ta väljendas, „parteilik hea ja kurja suhtes". See on sama programm, mis Thackeray'l. Brontë häda on selles, et ta kuni oma elu otsani ei vabanenud oma kalduvusest melodraamasse ja väikekodanlikku sentimentaalsusse. Ta ei loobu ka romantilistest košmaaridest ja koledustest, näit. kirjeldades salapäraseid sündmusi Thornfieldi lossis.

Tähelepandavat osa mängis ta Inglise naisliikumises. Ta oli üks esimesi kirjanikke, kes esile tõstis naise kui indiviidi vabanemise probleemi.

Elizabeth Gaskell (1810—1865) tuli Inglise kirjandusse peamiselt kui kirjanik, kes pühendas oma loomingu töölisklassile. 1830—1840-ndail aastail ta elas Manchesteris, selles „maailma esimeses vabrikulinnas" (Engels) [11]. Tema romaanid kuuluvad just sellesse aega, kus Engels kogus materjali Manchesterist oma tööks „Töölisklassi seisukord Inglismaal". See linn oli tšartistide ja sotsialistide võimsa liikumise keskkoht.

Gaskell on kirjanik-filantroop. Ta võttis osa paljudest heategelikest organisatsioonidest, jälgis töölisperekondade elu jne. Pärast kahekümneaastast tegevust sel alal andis ta välja oma suurima romaani *Mary Barton* (1848), mis käsitleb töölisliikumisi 1840-ndate aastate Inglismaal. Selle romaani keskkohas seisab Manchesteri proletaarlane John Barton. Gaskell kujutab, kuidas see tööline võitluse protsessis järk-järgult saab klassiteadlikuks, ametiühingu liikmeks, tšartistiks ja kommunistiks, ning viimaks töölisliikumise juhiks ja organisaatoriks. Ta esitab John Bartoni elukäigu tolle aja Inglismaa üldisel töölisliikumise, streikide, mässude jne. taustal. Esmalt tuuakse stseene nii-öelda Johni „rahulikust elust", pool-näljas elutsemisest, mis sunnivad ta õe Estheri minema tänavale, ja tema lapse surmast, mille põhjuseks on haigus, kuid tõeliselt alatoitlus. Ellujäänud tütre Mary on ta sunnitud andma rätsepa-töökotta.

Elizabeth Gaskellile on iseloomulik, et ta peagu eranditult piirdub tööliste koduse elukorra näitamisega. Nälg, töötus, revolutsiooniliikumine — kõiki neid sündmusi ta kujutab, lastes nad murduda läbi perekondliku elu prisma.

Elizabeth Gaskell on Dickensi õpilane ja püüab nagu seegi lepitada kapitali ja tööd. Tema romaanides leidub kõige pikemaid arutlusi sotsiaalmajanduslikel teemadel, kõik samas lepitavas suunas.

Ühes sellega leiame „Mary Bartonis" selge pildi tolle aja Inglismaa töölisliikumisest; näiteks John Bartoni käigust Londonis delegaadina, et sisse anda tšartistide palvekirja, ja tema pettumisest tšartistide sõjakäigus. Gaskell kirjeldab erinevail klassiteadvuse astmeil olevate tööliste konspiratiiv-koosolekuid. Pärast palvekirja kava läbikukkumist tuleb streik. Ettevõtjad on sunnitud astuma läbirääkimistesse töölistega. Noor Carsons, vabrikandi poeg, irvitab nende üle. Salajane ametiühinguline organisatsioon otsustab, et üks tema liikmeist loosi järgi peab Carsonsi tapma. Liisk langeb John Bartonile ja see täidab oma ülesande.

Romaani teises osas väheneb realism tugevasti. Esikohale astub Johni tütre Mary Bartoni armastus töölise Wilsoni vastu ja John Bartoni südametunnistusepiinad, mis teda vaevavad pärast vabrikandi poja tapmist.

Gaskell tahab näidata tööliste leppimisvõimalust tööandjatega. Seejuures võib tema arvates lähtuda piiblist, usundist; see tendents on eriti silmapaistev stseenides, mis mängivad vana Carsonsi ja töölise Bartoni vahel. Isegi Gaskell on sunnitud tunnistama, et see lepitus on ebausutav: Carsons ja Barton jäävad oma arvamuse juurde. Tol ajal romaanidele peagu sunduslik „õnnelik lõpp" seisab selles, et Mary Barton abiellub Wilsoniga, nad sõidavad Ameerikasse, omandavad farmi ja on õnnelikud.

Gaskell kirjutas veel kaunis palju jutustusi ja romaane, nagu: *Ruth* (1853) — jutustus õmblejannast, keda petab aristokraat; *Cranford* (1851—1853) — jutustus väikeste ametnikkude elust, kes kogu oma vaesuse juures püüavad kõigest jõust olla auväärsed; *North and South* („Põhi ja Lõuna", 1855), kus ta tahab kapitali ja töö probleemi lahendada ettevõtja vaatekohalt. Kui „Mary Bartonis" Gaskell püüdis pooldada proletaarlaste vaateid, siis püüab ta siin näidata, et ka kapitalistide keskel on „häid inimesi", kes võivad sõbralikult elada oma töölistega. Muidugi pole juhus, et just tööstusliku kriisi ajal ta kirjutas romaani töölistest, aga Inglise tööstuse õitsengu ajal juba teise vaatenurga all romaani kapitalist ja tööst.

Lõpuks võib mainida tema hilisemaist teostest veel *Mylady Loudlow*'d (1859). See on peen iroonia vanast aristokraatlannast, kellele elus kõik on „jumalast seatud" seisuslikud privileegiumid. Vanake Loudlow ei võta teenijat, kui see oskab lugeda ja kirjutada, sest tema arvates peab kirjaoskaja olema ainult kõrgem seisus. Ta ei salli oma mõisas inimesi, kes ei kuulu anglikaani kirikusse, ta on masinate vastu, sest need on „kuradist", jne.

Üldiselt on Gaskelli maailm väikekodanlaste maailm nende piiratud elamustega, ennast täis puhumisega ja rahuldamatusega, mille on esile kutsunud viljatud katsed tõusta ühiskonnaredelil kõrgemale astmele.

Gaskell on kirjutanud ka oma sõbranna Charlotte Brontë eluloo. Tema loomingut ei iseloomusta see kirglikkus, see kujutuse jõud, millega hiilgab Brontë looming. Kui viimane luges end Thackeray „õpilaseks", siis läheneb Gaskell enam Dickensile, kuid juba tunduvalt väiksemas mõõtkavas. Dickens pani teda väga vara tähele ja kutsus ta oma ajakirja kaastööliseks.

TEINE OSA.

REALISM 1850—1860-NDAIL AASTAIL.

1830—1840-ndate aastate klassikalist realismi eraldab 1850—1860-ndate aastate realismist kodanliku ideoloogia arengule äärmiselt tähtis sündmus — 1848. a. revolutsioon koos proletariaadi esimese suurema ülesastumisega (juuniülestõus Pariisis). Selle ülestõusu tähendus ulatub kaugele üle Prantsusmaa piiride. Juuniülestõusust kirjutab Engels, et pärast tema lüüasaamist „tõstsid uued ja endised tagurlased ja kontrrevolutsionäärid otsekohe kogu Euroopas pead jultumusega, mis näitas, kui hästi nad mõistsid selle sündmuse tähtsust [12]".

Marx oma kõnes tšartistliku ajalehe *The People's Paper* juubelil iseloomustab järgmiselt proletariaadi väljaastumist a. 1848: „1848. aasta nn. revolutsioonid olid ainult väikesed episoodid, tühised praod ja praokesed Euroopa ühiskonna kõvas koores. Kuid nad näitasid tema all olevat põhjatust. Kindlana paistva pinna all avanes määratu ookean, millel tarvitses vaid liikuma hakata, et lõhkuda osadeks tervet kõvade kaljude mandrit. Kärarikkalt ja korratult kuulutasid nad proletariaadi vabanemist — seda XIX sajandi ja tema revolutsiooni saladust..." „...Esineb suur, XIX sajandile iseloomulik fakt, mida ei julge eitada ükski partei. Ühest küljest on äratatud ellu sellised tööstuslikud ja teaduslikud jõud, mida ajaloo ükski eelmine ajajärk ei võinud isegi aimata. Teiselt poolt esinevad allakäigu tunnused, mis kaugelt ületavad kõik ajaraamatuisse märgitud Rooma impeeriumi viimaste aegade koledused. [13]"

Pärast 1848. aasta revolutsiooni võib tähele panna kodanliku kultuuri üha suurenevat langust. Sest just 1848. aastal selguvad kogu teravuses ja lepitamatuses vastuolud kodanluse ja proletariaadi vahel. Ja kui Stendhali ja Balzac'i tüüpi realistid enne 1848. a. revolutsiooni võisid veel määratu julguse ja sügavusega avastada ja kujutada neid vastuolusid, siis nüüd ei olnud see sügavus ja julgus kodanlikele kirjanikele enam võimalik, sest selline kriitika oleks neid paratamatult viinud l õ h e n i nende oma klas-

siga. Ja kodanlus sai asjade olukorrast aru. Iseloomustades Prantsuse „korraparteid", mis sündis 1848. a. juuni ülestõusu ajal, kirjutab Marx oma töös „Kaheksateistkümnes brumaire":

„Kui palju kirge ja deklamatsiooni korrapartei rahvuskogu kõnetoolilt vähemuse vastu tarvitaski, ikkagi jäi ta kõne ühesilbiliseks nagu kristlase kõne, mis peab olema: Jah, jah, või: ei mitte, ei mitte! ühesilbiliseks nii kõnetoolilt kui ajakirjanduseski. Igavaks nagu mõistatus, mille lahendus on ette teada. Olgu tegemist petitsiooniõiguse või veinimaksuga, ajakirjandusevabaduse või vabakaubandusega, klubide- või omavalitsusseadusega, isikuvabaduse kaitse või riigimajanduse korraldamisega, — ikka kordub loosung, ikka jääb teema samaks, otsus on ette valmis ja kõlab muutumatult: „Sotsialism!" Sotsialistlikuks kuulutatakse isegi kodanlik liberalism, sotsialistlikuks kuulutatakse kodanlik haridus, sotsialistlikuks kuulutatakse kodanlik rahandusreform. Sotsialistlik oli raudteede ehitamine, kui kanal juba oli olemas, ja sotsialistlik oli enese kaitsmine kepiga, kui tungitakse kallale mõõgaga. See ei olnud ainult kõnevorm, mood, parteitaktika. Kodanlusel oli õige käsitus, et kõik relvad, mis ta on valmistanud feodalismi vastu, pööravad oma otsad tema enese vastu, et kõik ta enda loodud haridusvahendid mässavad tema enese tsivilisatsiooni vastu, et kõik ta loodud jumalad on temast taganenud. Kodanlus mõistis, et kõik niinimetatud kodanlikud vabadused ja progressiorganid ründasid ja ähvardasid ta klassivõimu samal ajal nii ühiskondlikust alusest kui ka poliitilisest tipust, olid seega saanud „sotsialistlikuks"."

Balzac'ile järgneva ajajärgu realistide suur teene seisab esiteks selles, et nad mõistsid ja kujutasid seda kodanluse ja tema kunsti ideelist langust, et nad paljastasid selle kodanliku ideoloogia apologeetikat, mis tugevnes ja muutus seda jõhkramaks, mida enam teravnesid kapitalismi vastuolud ja tugevnes revolutsioonilise proletariaadi võitlus. Ja kui varem — isegi kodanliku ühiskonna tõusu ajajärgul — paremad realistid suhtusid kapitalistlikku ühiskonda juba kriitiliselt, siis pärast 1848. a. revolutsiooni selle suuna ausaile, tõsiseile esindajaile, kellele oli vastik kapitalismi valelik apologeetika, jäi üle ainult terav opositsioon oleva ühiskondliku korra vastu. Mitte ainult Defoe ja Swift, Diderot ja Beaumarchais, Lessing ja Goethe, vaid ka Stendhal, Balzac ja Dickens võtsid tegelikult osa oma ajajärgu ühiskondlikust elust ja oma klassi võitlusest. Kui realistlikud kirjanikud pärast 1848. a. tahtsid tõepäraselt kirjeldada tõsielu ja sellele otse näkku vaadata ja kui nad ei läinud üle revolutsioonilise proletariaadi poole, siis pidid nad eitama neid ümbritsevat maailma, mis tõi endaga kaasa pessimismi

ja üksindustunde. Tolle ajajärgu kodanlik kirjanik muutub kirglikust võitlejast ja oma klassi ühiskondlikust elust osavõtjast kirjanikule vastuvõtmatu tõsielu „vaatlejaks".

Kodanliku realismi selle arengujärgu kõige geniaalsem ja tüüpilisem kirjanik on kahtlemata Flaubert, kes paljude niitidega on veel seotud prantsuse klassikalise realismiga, kuid ühtlasi end sellest juba ka lahti kisub. Flaubert näeb kodanliku kultuuri mandumist, põlgab kodanlikku tegelikkust, mida ta kirjeldab äärmiselt detailselt ja täpselt, kuid ta ei jõua tema vastuolu dialektilise mõistmiseni, ei tungi peidetud juurteni, vaid pakub tõsielu nagu tardunud olekus. Flaubert'ile ei tähenda luulelikkus mitte enam „jahti õnne järele"; tema jaoks on luule veel ainult subjektiivses tundmuses, inimese jõuetus protestis alatu, proosalise reaalse maailma vastu. Ja tema loomingu juhtmotiiviks saab selle kujutamine, kuidas tõmp tegelikkus selle jõuetult protesteeriva luulelise tunde alla surub (nii eriti „Proua Bovary's").

Kuid see pöörang — nii erakordselt tähtis kodanlikule ideoloogiale üldse ja tema kirjandusele eriti — ei võinud ühenduses 1848. a. revolutsiooniga jääda ilmnemata ka kodanliku realismi kunstilises arengus. Stendhali ja Balzac'i silmapaistvate kangelaste asemele, kes ühendavad endas individuaalse ja tüüpilise, astuvad tavalistest, argipäevastest oletsejatest mitte millegagi erinevad tegelased. Tardunud kujul esinevate vastuolude kujutamiseks pole vaja põnevat faabulat ega erakordseid kangelasi ega haruldasi olukordi. Ühiskondlike nähtuste kõige laiem haarang, realistliku romaani määratlemine „peegliks, mida kantakse mööda maanteed", vanade realistide jutustamisviis annab aset täpsele ja kunstipärasele detailide kirjeldamisele, kusjuures peatähelepanu pöördakse just igapäevase kodanliku elu labasuse paljastamisele, — kuid see paljastamine toimub romantiliselt.

See Flaubert'i pöördumine romantismi poole pole üksiknähtus. Suurem hulk saksa realiste XIX sajandi teisel poolel, just need, kes erinedes näiteks Freytagist kritiseerivad kapitalismi, teevad seda saksa romantismi pärandust kasutades; romantismi kasutavad oma kapitalismi kriitikas ka inglise realistid. Ja kui siin antud lühike realismi arengu iseloomustus käib peamiselt prantsuse kodanliku realismi kohta, kui inglise ja saksa realism 1850—1860-ndail aastail, nagu allpool näeme, prantsuse omast tublisti erineb, kui eriti Ameerikas sel voolul on oma spetsiifilised iseärasused ühenduses sealse kodanliku ühiskonna arengu erijoontega, siis on meil ikkagi õigus väita, et alates 1848. a. revolutsioonist seisab realism kogu Lääne kodanlikus kirjanduses madalamal kui eelmisel, klassikalisel ajajärgul. See kodanliku kirjanduse langus on seotud kodan-

liku kultuuri langusega kõigil aladel (filosoofias, poliitilises ökonoomias, ajalooteadustes, kunstis jne.). Sellest allakäigust tunnistab eriti positivismi ja vulgaar-materialismi põhimõtete ülekandmine kirjanduse teooriasse ja praktikasse, püüe luua ilukirjanduseski „teaduslikku" meetodit ja samastada ühiskondliku elu ja kunstilise loomingu seadusi loodusteaduste seadustega. See paistab teravalt silma, kui võrdleme seda selle geniaalse, stiihilis-dialektilise ja stiihilis-materialistliku sotsiaalsete vastuolude mõistmisega, mida kohtame suurimate realistide juures renessansiajast kuni Balzac'ini, viimane kaasa arvatud. Kuid muidugi sellest ei saa järeldada, nagu poleks ka Flaubert'i taoliste kirjanike loomingul suurt tähendust.

Esimene peatükk.

PRANTSUSE REALISM 1850—1860-NDAIL AASTAIL JA PARNASLASED.

Flaubert.

Stendhali ja Balzac'i loomingu ajajärgul võis tunda ainult kodanliku ühiskonna allakäigu esimesi tunnuseid, ja enesekriitika oli veel lubatud. Kirjanik võis esineda erakordse tõepärasusega, ta võis lubada endale olla äärmiselt siiras.

Gustave Flaubert'i (1821—1880) küps looming langeb juba XIX sajandi teisele poolele, aastaile 1850—70, kodanliku ühiskonna arengu küpsele perioodile, tema järsu diferentseerumise ja klassivõitluse teravnemise ajajärgule.

Sel ajal sündisid määratud nihkumised kodanliku ühiskonna ideoloogia ja kultuuri aladel. Esimese Prantsuse revolutsiooni ja sellele järgneval ajal võitles kodanlus kõigil ideoloogilistel rinnetel; me näeme tema tõelist revolutsioonilist rünnakut feodalismi jäänustele. Nüüd aga, ühenduses kodanliku seltskonna diferentseerumisega, ühenduses sellega, et juba tugevnes ja astus ajaloo areenile selle ühiskonna matja — töölisklass, keskendab kodanlus oma jõud võitluseks uue võimsa vaenlase vastu, proletariaadi, selle ajaloolise progressi suure kandja vastu.

Flaubert'i küpse loomingu ajajärk on kodanliku kultuuri allakäigu algus, aeg, kus vaprad vallutajad, mõttetitaanid, kodanliku ühiskonna arengu varase ajajärgu kõigi alade revolutsionäärid asenduvad tõmpide väikekodanlastega, kes on ilma endiste vaimsete vajadusteta, keda huvitavad ainult kasud ja kes värisevad oma olemasolu pärast. Ettevõtlike kodanlaste tugevad kired ja suured teod olid läinud juba pärimuste maailma. Flaubert kuulub nende kirja-

nike hulka, kes sellele kultuuri allakäigule eriti teravalt reageerisid, kes siiralt kahetsesid kodanliku ühiskonna õitseaja kadunud ideaale. Vaadeldes oma ümbrust, nähes igal pool rahakotti ja filisterliku nürimeelsuse valitsust, küsisid Flaubert'i tüüpi kirjanikud endalt: kuhu on siis jäänud endised ideaalid, kus on renessansiaeg, suure Prantsuse kodanliku revolutsiooni aeg, tugevate kirgede, titaanilise võitluse aeg teaduse ja mõistuse võidulepääsmiseks, kangelastegude aeg?

Flaubert'i tüüpi kunstnikud olid küllalt läbinägevad ja kained, et mitte väärarvamusele tulla kultuuri madaldumise ja kodanluse huvide suhtes, kuid samal ajal olid nad ise liiga kodanlased ja seepärast liiga piiratud, et näha selles madaldumises ainult teatud klassi, nimelt kodanliku klassi allakäiku. Nad ei olnud küllalt kaugenägelikud, et selle kodanliku ühiskonna lagunemise alguse tagant näha uue, kõrgema ühiskondliku organisatsiooni sündimist, et näha uut kultuuri, mille loob töölisklass. Seepärast nad käsitasid seda *oma klassi* kultuuri allakäiku *inimliku* kultuuri kriisi ja hukkumisena üldse, ja see seletabki nende ülisügavat pessimismi, skeptitsismi, nende väljavaatetut fatalismi ja äärmist individualismi. Pääsemist neid ümbritseva tõsielu labasusest nägid nad „kunstis kunsti pärast". Selle näotu tõsielu eest oli nende arvates vaja põgeneda „elevandiluust torni".

Positiivseid ideaale neil ei olnud, ja neil jäi üle ainult vihata seda kodanlikku tõsielu, kurta kaotatud illusioonide pärast, murelikult meenutada kodanliku ühiskonna mineviku heroilist ajajärku, kuulsuse ja suurte tegude päevi, tunda pahameelt mõttehiiglaste mandumisest kaubitsejateks ja saagitsejateks ning ironiseerida nende üle. Katsed minna „puhta kunsti" maailma lõppesid ebaõnnestumisega, sest vihatud elu tungis ka „elevandiluust torni"; uus revolutsiooniline klass — proletariaat — asus juba kodanliku ühiskonna aluste eneste kallale. Need alused aga olid ikka kallid Flaubert'ile ja temataolistele kirjanikele ning nad astusid rinnaga välja nende kaitseks.

Seda sügavat protsessi kodanliku ühiskonna põues, seda pöördepunkti tema arengus eesrindliku kultuuri kandjast selle hilisema arengu pidurdajaks, — seda kõike tabas, vormistas ja kajastas oma loomingus Flaubert. Ning nõnda on just tema kodanliku kirjanduse ajaloos see, kes kirjanduse arengu kõverjoones näib nagu lõpule viivat tõusujoont ja märkivat allakäigu algust. Selles seisabki tema maailma-ajalooline tähtsus. Ta on viimane „klassikalise" ja esimene „uue" kodanliku realismi esindaja. Hiljem astub see suund, eriti Prantsusmaal, juba oma langusjärku.

Flaubert sündis Roueni linnas; ta isa oli tuntud kirurg. Kaheksateistkümne-aastaselt läks Flaubert Pariisi, et õppida õigusteadust;

kuid kõik tema huvid keskendusid juba tollal kirjandusele. A. 1845 suri ta isa, jättes talle väheldase kindla aastasissetuleku, ja Flaubert kolis üle Croisset'sse, mitte kaugele Rouenist, kus ta elas peagu üldse paigalt lahkumata — kui mitte arvestada tema reise Idamaadele — täielikus üksinduses kuni surmani (ta kannatas tugevate närvihaiguse hoogude all).

Flaubert hakkas kirjutama väga vara. Ta loomingu esimene periood on puht-romantiline. Siis püüdis ta jäljendada Hugo'd ja Byronit. Flaubert oli nii vali enda vastu, et hävitas käsikirjad, mis talle ei meeldinud, ja töötas neid ümber mitu ja mitu korda. Seepärast avaldati ta esimesed, 1840. a. paiku kirjutatud jutustused, mis kannavad nooruslike katsete iseloomu (sinna kuuluvad „Hullumeelse memuaarid", „November" jt.) alles tükk aega pärast tema surma.

Erinevalt Balzac'ist kirjutas Flaubert võrdlemisi vähe. Kui esimene avaldas mitu romaani aastas, siis Flaubert töötas keskmiselt kuus kuni seitse aastat ühe teose kallal. Tema teoseid iseloomustab väga karm kompositsioon, iga sõna, iga fraasi hoolikaim väljatöötus. Keele ja stiili suhtes on ta üks kodanliku kirjanduse suurimaid meistreid.

On raske öelda, millele Flaubert kulutas enam aega: kas materjalide kogumisele või nende läbitöötamisele. Ta kuhjas terved virnad dokumente ja tähelepanekuid, enne kui ta nende kallal tööle asus, kusjuures ta ühesuguse kohusetruudusega uuris niihästi suuri sündmusi ja probleeme kui ka kõige pisemaid detaile, — olgu siis jutt kas üksiklase Antoniuse kiusatustest kõrves või kirurgilisest operatsioonist, mida teeb doktor Bovary. Kunstnik, nii arvab ta, peab esmalt põhjalikult tutvuma materjaliga ja alles siis asuma loovale tööle. Sellele reeglile järgnedes uuris Flaubert ise läbi üle saja ajaloolise, kultuuriloolise ja eriteadusliku raamatu, enne kui asus kirjutama romaane „Proua Bovary" ja „Tundeline kasvatus". Väikeseks jutustuseks pühast Julianusest ta uuris läbi umbes 300 tööd, „Bouvard ja Pécuchet" jaoks ligi 1500, kõnelemata juba raamatute ja uurimuste massist, millega tutvumine oli talle vajalik „Salambo" kirjutamiseks. Kuid see „õpetatud" materjal ei valitse tema üle, ta ei muuda oma teoseid filoloogiliseks ja ajalooliseks kommentaariks; teda ei haara kirjeldused kirjelduse pärast, ta ei kuhja detaili detaili otsa, vaid valib imeteldava meisterlikkusega just seda, mis annab isikule, kohale või sündmusele kõige suurema tõepärasuse. Kuulutades „objektiivse" realistliku romaani ja „kunst kunsti pärast"-teooriat, ta ütleb: „Kunstiteos, mis lõhnab tema kohal valatud higi järele, pole isuäratav".

Uurides hoolikalt teemat, ei töötanud Flaubert mitte vähem hoo-

likalt oma teoste stiili kallal: ta luges igat lauset kõvasti ja lihvis seda niikaua, kuni selle rütm ja kõlavus rahuldas teda lõplikult ja kuni sõnad väljendasid äärmise täpsusega mõtet, mida ta tahtis öelda. Vennad Goncourt'id seletavad Théophile Gautier sõnade järgi, et kaks omastavat käänet, mis seisid kõrvuti „Proua Bovary" ühel leheküljel („une couronne de fleurs d'oranger"), valmistasid Flaubert'ile „südametunnistuse-piinu" kogu tema elu jooksul. Võibolla on see anekdoot, kuid igal juhul on see äärmiselt iseloomulik tema töötehnikale oma käsikirjade kallal. Sellega seletub osalt see asjaolu, et tema kirjanduslik pärand pole võrreldes Balzac'iga kuigi suur.

Sellesse kuuluvad *Madame Bovary* („Proua Bovary", 1857, e. k. 1939), *Salammbô* (1862, e. k. 1928), *Éducation sentimentale* („Tundeline kasvatus", 1869), *La tentation de Saint-Antoine* („Püha Antoniuse kiusatus", 1874), *Trois contes* („Kolm juttu", 1877, e. k. 1922) ning lõpuks viimane, lõpetamata teos — „Bouvard ja Pécuchet", mis ilmus a. 1881, juba pärast kirjaniku surma. Peale selle jättis Flaubert maha määratu hulga kirju, mis samuti on erakordselt huvitavad.

Kui Flaubert kirjutas oma esimest ja kõige tuntumat romaani, „Proua Bovary'd", oli ta juba lahkunud oma nooruse romantilistest illusioonidest. Flaubert'ile oli täiesti arusaadav see pessimism ja fatalism, mis haaras prantsuse kodanlikku ühiskonda sel ajajärgul. Ta otsib neile nähtustele filosoofilist põhjendust bioloogilises fatalismis. Aastail 1849—51 reisib Flaubert Idamail ja tema kirjad neist aastatest annavad ülirikkalikku materjali temas tol ajal toimuvast väärtuste ümberhinnangust, tema üleminekust romantikast realismile. Ta püüab saada „objektiivseks" realistiks, et kujutada elu sellisena nagu see on.

Kirjas 22. aprillist 1854 ta kirjutab: „Me elame ajaloolisel ajajärgul, nii et on vaja lihtsalt kirjeldada, kuid kirjeldada hingega ... vaja laulda laulmise enda pärast. Miks lainetab ookean? mis on looduse e e s m ä r k? — nii, mõtlen ma, on ka inimsool seesama eesmärk; kõik sünnib, s e l l e p ä r a s t e t s e e s ü n n i b, ja teie, mu armsad, ei saa seal midagi parata. Me käime ikka üht ja sama ringi ja ikka ümber sellesama kalju!"

Niisiis oli Flaubert neil aastail järjekindel pessimist ja fatalist. Ta loobub subjektivismist, autori „vahelesegamisest" teose tegevuskäiku, tahab kaduda oma teosesse ja lasta materjalil kõnelda enda eest. Oma kirjas 1. veebruarist 1852 ta ütleb: „Kuivõrra ma end välja puistan oma teistes teostes, seevõrra püüan ma siin olla tagasihoidlik ja geomeetriliselt sirgejooneline. Mitte mingit lürismi, ei mingeid arutlusi, autori isiku täielik puudumine."

Nende aastate kirjades, kus ta jutustab „Proua Bovary" loomisplaanidest, toonitab Flaubert ikka jälle oma „objektivismi", oma püüet võimalikult täpse tõsielu kujutamise poole. Kirjas 12. oktoobrist 1853 ta ütleb, et on vaja „uurida inimhinge samasuguse kirega, millega uuritakse mateeriat füüsilistes teadustes".

Kuid arusaadavalt see „objektivism" on tinglik. Flaubert'i ei saa mingil juhul nimetada sündmuste fotograafiks. Ta ise kõneleb sellest: „Olgem väljaspool asuva tõe suurendusklaas." Flaubert andis ikka määratut tähtsust esteetika ja kunstiloomingu teooria küsimustele. Nagu juba märgitud, püüdis ta lähendada luulet „teaduslikule" loomingule, täppisteadustele: „Kõik, mis välja mõeldud, on tõepärane," kirjutab ta, asetades erilise rõhu tõsielu t õ e p ä r a s e l e kujutusele. „Luule on täpselt samasugune asi nagu geomeetriagi; induktsioon on sama väärt mis deduktsioon, ja pärast seda, jõudes teatud piirini, sa ei eksi enam milleski, mis on kuidagi ühenduses hingega; minu vaene Bovary kahtlemata kannatab ja nutab samal tunnil kahekümnes Prantsuse külas ..." Ning edasi: „Mida kaugemale, seda rohkem muutub kunst teaduslikuks ... kirjandus laenab ikka enam ja enam teaduse võtteid, ta saab peamiselt s e l e t a v a k s, mis aga ei tähenda, et didaktiliseks; vaja on joonistada pilte, kujutada loodust, nagu see on, kuid täielikke pilte, kirjeldada niihästi ala- kui ka ülapoolt." „Ma mõtlen," kirjutab ta, „et suur kunst on teaduslik ja mitteisiklik. Vaja on mõistuse pingutuse abil üle kanduda tegelastesse, mitte aga neid endale lähendada."

Luule teaduslikkust ja determinismi põhjendas Flaubert füüsika ja üldse loodusteaduste analoogiaga. Nagu loodusteadlasel on ka kunstnikul tegemist faktiga, ja esimene nõue kirjanikule on objektiivsus, igasuguse vahelesegamise kõrvaldamine materjali ümbertöötusest: kunstnik peab kaduma oma loomingu taha. Vastupidi sellele, mida jutlustasid Dickens ja Thackeray, ei tohi kunstnik oma kangelasi armastada ega vihata, ta peab hoiduma autoripoolseist kõrvalekaldumistest, omalt poolt antud moraaliõpetustest ja otsuste langetamisest — järeldus peab selguma iseendast, faktidest ja esitamisviisist. See Flaubert'i seisukoht järgneb tema arusaamisest, et kõik elunähtused on determineeritud. „Alates maavärisemisest," kirjutab ta a. 1866, „mulle näib, et romaan kipub lagunema. Ma tahan öelda, et sündmused ei lähtu enam tegelaste iseloomust, või et needsamad tegelased ei tekita neid sündmusi. Sest reaalsuses sünnib kas üht või teist (ja isegi üht ning teist). Faktid mõjuvad meile, ja ka meie oleme nende põhjustajaks. Niisiis, milleks on vaja Sitsiilia revolutsiooni? Seda ei ole vaja Debora äraminekuks ja Pipini surmaks. Miks mitte nende jaoks välja mõelda lõppu, mis oleks l o o m u l i k u s s e o s e s kõigi nende eelolukordadega? See aga

kuulub fantaasia valdkonda ja annab tõsiselt alatud teosele kergemeelse varjundi. Romaan peab minu arvates olema teaduslik, s. o. jääma võimalikkuse raamidesse."

Determinism kavatsuses, loogika esituses — need on Flaubert'i eeldused „teadusliku" realistliku romaani ehitamisel.

„Proua Bovary" on esimene katse teostada neid teoreetilisi printsiipe. Selle romaani alapealkiri on „Provintsi kombeid". Selle peamine eesmärk on halastamatult paljastada romantilisi illusioone, mis purunevad esimesel kokkupõrkel kaine tegelikkusega. Teos ongi ehitatud romantiliste unistuste ja halli väikekodanliku maailma kontrastile. Tegevust selles peagu polegi. Sündmused arenevad kolkalises provintsilinnas.

Romaani peategelaseks on Emma, tütarlaps, kes põlvneb talupojaperest ja on saanud kasvatuse kloostris. Samuti kirjeldab Flaubert Emma tulevase mehe, nooruki Bovary kooliaastaid, selgitades seejuures Prantsuse kodanliku kasvatuse puudusi. Emma neelab kloostris määratu hulga romaane kõrgest armastusest, mis panevad tal pea täiesti pöörlema, ja tema salajasim soov on abielluda keskööse tõrvikute valgusel. Astudes ellu, ta aina ootab, et nüüdsama saabub see õnn, millest ta kloostris nii palju unistanud ja mille võimalikkuses teda on veennud loetud raamatud. Kuid midagi ebaharilikku temaga ei juhtu, ta abiellub „ausa poisiga", provintsi arstiga, kes oma naist siiralt armastab. Emma, kes oma eluga ei rahuldu, unistab täitumatuist ideaalidest ja otsib lohutust armastuses. Ta viskub Rodolphe Boulanger sülelustesse, keda ta peab muinasjutuprintsiks, kuid see „prints" on lihtsalt väike mõisnik, tavaline labatseja, nagu neid leidub igal sammul. Flaubert kogu aeg nagu madaldab, parodeerib romantikute teoseid, kes tõstsid oma kangelasi pjedestaalile ja varustasid neid leekivate kirgedega.

Pärast Rodolphe'i oli Emmal teine armuke — vaimulik Léon. Ka temaga Emmal ebaõnnestub: Pariisis viibides kaotab see mees oma naiivse otsekohesuse ja jätab tagasi provintsi tulles Emma varsti maha ning abiellub kasuarvestuse järgi.

Selline on siis see armupiinade tee vaesel Emmal, kes nii järelejätmatult otsis elus-võimatut õnne ja kohtumist õilsa rüütliga. Iga kord näis talle, et ta on leidnud selle inimese, ja iga kord ta langes enda loodud taevast tagasi porri.

Emma pettub kõiges, ja kui raskete moraalsete elamustega ühinevad veel ainelised raskused, millest ta ei või mehele rääkida, ta tunneb, et ta on jõudnud ummikusse, et ta ei või nii enam elada, ning ta lõpetab oma elu. Tema surmaeelsete piinade traagilist stseeni „madaldab" Flaubert teadlikult labase laulukesega, mida laulab sel ajal hulgus tema akna all.

Kuid parandamatuks unistajaks ja muutmatult usaldavaks inimeseks jääb ka härra Bovary. Tema on samasugune „lihtne süda" nagu ühe Flaubert'i jutustuse kangelanna. Bovary ei pane midagi tähele ja armastab Emmat endiselt. Pärast tema surma, avades tema kirjutuslaua, leiab ta naise truudusemurdmise kohta ilmseid tõestusi, kuid ka need ei purusta tema illusioone, ja nõnda kuni tema surmani.

Flaubert'i vihatud väikekodanliku ja kodanliku maailma esindajaid on kujutatud selles romaanis peamiselt apteeker Homais ja hangeldaja L'heureux, eriti Homais isikus. See inimene otsustab kõige üle autoriteetselt. Ta teab kõik, tal on iga elujuhtumise jaoks oma „praktiline näpunäide", oma „praktiline järeldus", ja ta peab end vabamõtlejaks ning teaduse esindajaks. Tegelikult vahetab ta iga probleemi oma „terve mõistuse" labasteks pisitõdedeks. Homais jõuab edasi ja saab romaani lõpul auleegioni ordeni. Flaubert näitab tema isikus kodanliku ühiskonna tõmpust ja hallust. Ta nagu ütleks: vaadake seda „vabamõtlejat", seda „terve mõistuse" esindajat; ta on kaasaegse kodanluse kehastus, kes valgustuse kultuuri hiilgavast ajajärgust on vajunud sellise tühisuseni.

„Proua Bovary's" puudutab Flaubert ka religiooni probleemi, mida iseloomustab seesama kogu kodanlikule ühiskonnale omane labasus. Ses suhtes on huvitav Emma kahekõne küla preestriga. Mida enam ta pettub elus ja armastuses, nähes, kuidas romantilised unistused üksteise järel kokku varisevad, seda enam ärkab temas religioosne tunne, ta läheb kirikusse ja satub seal ekstaasi. Flaubert kirjutab: „Ta nägi kõrgele-tõusva viirukisuitsu sinakate sammaste vahel püha neitsi vagurat nägu." Sealsamas kirjeldab Flaubert preestri välimust, kelle juures ta otsis lohutust: „Laial rinnal... levisid rasva- ja tubakaplekid... ta oli parajasti lõunat söönud ja nohises kõvasti."

Kirikust väljudes pöördub Emma selle preestri poole ja palub nõu. Ta kõneleb: „Mul on väga raske... teie trööstite kõigis muredes." Preester vastab, mõeldes omist asjust: „Ka täna hommikul pidin ma minema Bas-Diauville'i, ja kõik ühe lehma pärast, kes lõhki läks..." See on kõik, mis ta võib vastata igatsevale naisele, kes näeb temas oma nurjunud elu viimast tuge. Selline püsiv üleskruvitud romantiliste unistuste ja neid surmava labasuse kontrasteerimine on Flaubert'i lemmikvõte.

„Proua Bovary" on üks suurimaid realistlikke romaane prantsuse tolle aja kirjanduses. Selles peab Flaubert lõpparveid romantismiga. Muide, kodanliku labasuse terava esiletoomise, kiriku ja abielu pühaduse pilkamise pärast anti Flaubert kohtu alla.

„Proua Bovary" näitab niisiis kujukalt isiku pettumist ja traagi-

list saatust väikekodanliku nürimeelsuse miljöös. Kogu oma määratu kunstilise talendi, kogu oma „objektiivse", „teadusliku" realismi jõu mobiliseerib Flaubert selleks, et veenvalt näidata oletsejate labasuse taustal selle isiksuse väljapääsmatust. Sest Flaubert'i determinism ja teaduslik objektivism viivad teda kõige sügavama pessimismini. Ses suhtes Flaubert pole üksi: tema kaasaeglane, kuulus kriitik-positivist Hippolyte Taine, kel polnud mitte vähe mõju Flaubert'i esteetilistele vaadetele, on samuti pessimistlik oma teoses „Thomas Graindorge" (1867), kus ta kujutab Pariisi kodanliku ühiskonna olustikku ja kombeid kui ka noort inimest Teise impeeriumi ajajärgul. Ses raamatus puudutakse nagu „Madame Bovary'ski" kasvatuse, abielu ja kunsti probleeme. See Graindorge ütleb oma pojale, kellele ta „moraali" õpetab: „Inimese nagu loomagi loomulik saatus on kas saada tapetud või surra nälga." Igavesed seadused valitsevad sinu üle. „Nagu põlluhiir elevandi all, nii ka sina, nõrk olend, liigutad end nende all." Ühel ilusal päeval, kui sa lähed toitu otsima, nad sõtkuvad su puruks. „Täna saatust, kui äkki jalg lömastab sinu viletsad luud! Sellist kiiret hävingut soovin ma oma sõpradele, ka sulle ja endale. Kuid tõenäoliselt hiirel esmalt murdub midagi, ja ta peab veel kaua vaevlema; on võimalik, et surm saab sinu üle võimust alles osade kaupa. Mis on teinud kogemus ja teadus viiekümne aastasaja jooksul nende elevantide vastu?" „Sel rahutul tõul on õnnestunud teada saada ainult mõningaid elevantide harjumusi ... teda sõtkutakse pisut vähem ... kuid teda sõtkutakse ikkagi edasi ja sõtkutakse alati ka tulevikus." Jääb üle ainult leppida selle raudse paratamatusega. „Meie teaduse parim vili on külm resignatsioon."

Teaduse pankroti konstateering, millel Taine'i juures ei ole veel otsustavat tähendust, sest ta seab sellele vastu teised „positiivsed küljed", võtab Flaubert'i juures väljapääsmatu pessimismi ning fatalismi kuju. Kuid ta teeb katset pääseda välja selle fatalismi ja väikekodanliku rõhuva reaalsuse ahelaist: ta teeb selle katse oma romaanis „Salambo".

„Proua Bovary's" kujutab Flaubert oma aja kodanliku ühiskonna mandumist. „Salambos" tahtis ta vastukaaluks sellele labasusele anda heredavärvilist pilti minevikust, tugevate kirgede kujutust. Ta kirjutab selle romaani kavatsusest: „Kõige (ümbritseva) vihkamisest, ja et eemalduda kõigist jälkustest, mida tehakse, millest kõneldakse ja mõeldakse, peitun ma meeleheites aegade sügavusse, joobun muinsusest, nagu teised joobuvad viinast."

Romaani aineks on ajalooline sündmus, mis toimus kolmandal sajandil enne meie aja algust Kartaagos Põhja-Aafrikas. Kui Flaubert reisis mööda Idamaid, uuris ta kõige hoolikamalt Kartaago ümbrust ja ta varemeid. Niisama hoolsalt uuris ta ka kirjandust Kar-

taago ajaloo kohta. Kõige selle tagajärjel ta lõi tõeliselt kauneid pilte loodusest, templeist, mis on ümbritsetud müstilise saladusega, kõrvest selle lõvide, hüäänide ja šaakalitega. Ja ta kirjeldab hiilgavalt kirglikku armastust algaegse barbaari Matho ja Salambo, Kartaago väeülema Hamilkari tütre vahel. Flaubert imeb end täis eksootikast, Aafrika metsikute suguharude võitlusest võimsa Kartaagoga. (Konflikt barbaaridest palgasõdurite ja Kartaago vahel tekkis seepärast, et Kartaago keeldus neile maksmast palka.)

Romaanis esinev romantiline intriig, Matho armastus Salambo vastu, on antud barbaaride ja nende isandate võitluse taustal. Selle võitluse kujutus pakub sündmustest avara sotsiaal-majandusliku pildi. Kartaago on finantstegelaste vabariik, kes elavad provintside riisumisest palgatud sõjaväe abil, kes elavad röövimisest, lihtsamalt öeldes — kes on piraadid. Kartaago on parasiit, ekspluataator, kes kõik teised võimu juurest kõrvaldab ja hoolitseb ainult oma rahakoti eest. Eriti hävitava realismiga kujutab Flaubert inimese rumalust — koletuid ohvritoomisi Mooloki kujule, mille kõhus põletatakse lapsi, et riiki raskest seisukorrast välja aidata. Seejuures rikkad ja võimulolijad petavad ka siin oma jumalat ja rahvast. Hamilkar peab tooma ohvriks oma lapse, kuid vahetab selle oma orja pojaga. Ja tugevad, ilusad kired on ka siin mõistetud hukkumisele, samuti nagu XIX sajandil. Salambod sunnitakse pealt vaatama, kuidas teda leekivalt armastav Matho surnuks piinatakse. Ta ei kannata välja seda vaatemängu ja sureb.

Salambo suhu paneb Flaubert omaenda kahtlused, omaenda skeptitsismi. Tüdruk unistab kogu aeg sellest, kuidas avastada jumalanna Taniti saladust; teda rõhub ümbritsev alatus, mille ohvriks osalt ka tema on toodud. Nõnda näeme, et Flaubert, võttes teema, mis, nagu võiks arvata, andis talle võimaluse end lahti kiskuda kaasajast, peituda „elevandiluust torni", ei suuda sellest kaasajast ometi eemalduda: see saab teda kõikjal kätte.

Flaubert'i järgmine romaan on „Tundeline kasvatus". Selles kavatses ta kujutada armastuse mandumist ja madaldumist kaasaegses kodanlikus ühiskonnas. Kuid tegelikult kasvas romaan palju avaramaks, muutudes tõeliselt kogu Prantsusmaa ühiskondliku elu panoraamiks 1848. a. revolutsiooni ajal ja kohe pärast seda. Flaubert kujutab siin seda rikkuvat mõju, mida kapitalistlik ühiskond avaldab „puhtaile" loomustele, endiste inimlikkude suhete lagunemist. Laiade pintslitõmmetega ta maalib tolle aja Prantsuse kodanliku ühiskonna elu ja kombeid. Meie eest mööduvad kunstiesemetega kaubitseja Jacques Arnoux, keda juhivad ainult tema isikliku kasu eesmärgid, pankur Dambreuse, rühm suurtööstureid — proua Dambreuse'i salongi külastajaid, liigkasuvõtja Roque, kelle on ära

hirmutanud 1848. a. sündmused, krahv de Cisy, kes muutub metsikuks Pariisi proletariaadi juuni-ülestõusu puhul, ja terve rida müüdavaid ajakirjanikke. Väikekodanlaste keskel leidub ka unistajaid-revolutsionääre, barrikaadidel võitlejaid, karjeriste ja palju teisi kõige mitmekesisemaid tüüpe.

Kõiki neid kodanliku ühiskonna esindajaid salvab Flaubert oma hävitava irooniaga. Ta paljastab neid, näitab, kuidas nad värisevad revolutsiooni ees, kuidas nad kardavad ilma jääda oma „pühast" kapitalistlikust omandist.

Kuid kogu romaani keskel seisab noore inimese probleem, s. o. sama probleem, mida pisut varem käsitlesid Stendhal oma „Punases ja mustas" (Sorel) ja Balzac (Rastignac). „Tundelise kasvatuse" kangelaseks on noor Frédéric. Aga kui teda võrrelda Soreli ja Rastignac'iga, siis näeme määratut vahet nende vahel, ja mitte tema kasuks. Tal ei ole enam kaugeltki tema vanemate seltsimeeste tahet, energiat, kirge ega hoogu. Isegi armastus, mis aitas Rastignac'il karjääri teha, pole kasuks Frédéric'ile: kui Rastignac kasutab oma armsama meest, et omandada endale varandust, siis Frédéric ainult aitab kaasa tema poolt petetud abielumehe spekulatsioonidele. Frédéric'il ei õnnestu miski, kuigi tal on raha, mis puudus Sorelil ja Rastignac'il. Kuid sellest hoolimata on Frédéric XIX sajandi kodanliku ühiskonna tüüpiline noormees. Pariis „rikub" teda. Kapitalistlikud suhted viivad „puhtaid" provintsihingi paratamatult hukatuseteele. Kui Frédéric'i lõplikult ei rikuta, kui kusagil tema hinge sügavuses hõõgub veel väike aususe tuluke, siis ei sünni see sugugi mitte seepärast, et ta võitles kiusatustega, vaid seepärast, et olukorrad nõnda kujunesid. Ta sai, nagu ütleb Flaubert, „jõude mõistusega ja töötu südamega" inimeseks.

Romaanis „Tundeline kasvatus" annab Flaubert kahe väikekodanliku revolutsionääri, 1848. a. barrikaadidel võitleja kujud — need on Sénécal ja Dussardier. Nende „sotsialistlikud" ideaalid on äärmiselt piiratud; need on oluliselt surutud sotsialismi mõiste alla, nagu seda mõistis kodanlus, eriti Flaubert, tema aga käsitas seda äärmiselt lihtsustatult. Ta põlustab seda nagu mingit mõttetuseni kitsast doktriini, kui jutlust üldise nivelleeringu valitsemisest, kus juurteni on hävitatud isikuvabadus ja kus saab valitsema türannia. 1848. a. revolutsioon ise näib Flaubert'ile millegi üsna pinnalisena, nagu ainult mingite tühiste sõnadena. Kuid ka revolutsiooni lüüasaamine ei tõstnud tema meeleolu, sest ta pessimismil pole piire.

Järgmine romaan, „Püha Antoniuse kiusatus" on üksiklase Antoniuse loo dramatiseering. Pühakut kiusab kurat. Esmalt katsub saatan teda ära meelitada „maiste" hüvedega. Ta saadab Antoniuse peale seitse surmapattu (uhkus, ihnus, viha, lihahimu, laiskus, kadedus, iharus). Niikaua kui asi puutub ihulikesse naudinguisse, mate-

riaalseisse hüvedesse, kuulsusse jne., jääb Antonius kindlaks. See Flaubert'i romaan on säilinud kolmes redaktsioonis. Esimeses redaktsioonis on kiusatused peagu kõik „ilmaliku" iseloomuga, kuid kolmandas, viimases redaktsioonis 1870-ndaist aastaist paneb Flaubert püha Antoniuse piinlema moraalselt, kuna teda vaevavad kahtlused.

Püha Antoniuse tõelised piinad algavad siis, kui tema eest mööduvad nägemuses kõik olevad ja olnud religioonid, kõik ketserlused, kõik sektid, lühidalt, kui asi puutub teadusse, kultuuri ja üldse kõigisse probleemidesse, mis seisid või seisavad inimkonnal ees. Kõige raskemini kiusab püha Antoniust saatan ise. Kui esimeses redaktsioonis saatan meelitab Antoniust e l u -naudingutega, näidates lõpuks kõikehävitavat surma, siis viimases redaktsioonis kiusatused võtavad abstraktsema iseloomu — saatan tõestab teaduse ja mõistuse eesmärgitust, tarbetust, hukatuslikkust, kusjuures ta ise kehastab teadust ja mõistust, esinedes Antoniuse õpilase Hilarioni kujul. Hilarion ütleb: „Minu riik on kogu laotus ja mu soovidel pole piire. Ma lähen edasi, vabastades mõistuse ja kaaludes maailmu, ilma vihata, ilma hirmuta, ilma kaastundeta, ilma armastuseta ja jumalata. Minu nimi on teadus."

Esmalt ilmub Hilarion inetu, enneaegselt vananenud lapse näol. Sedamööda kuidas tegevus areneb, kasvab see laps üllatavalt ilusa näoga inimeseks-hiiglaseks. See ongi kurat. Kurat istutab püha Antoniuse hingesse skeptitsismi. Ta näitab temale inimkonna arengut tervete aastatuhandete ulatuses: kuidas on tekkinud kultuurid ja religioonid, kuidas nad on arenenud, kuidas nad on surnud. Tahtmatult tekib üksiklases mõte: kui kõik need mõttetused ajalooliselt on olemas olnud, kui inimesed on nende ees kummardanud, neisse uskunud, siis on võib-olla ka nüüdne kristlus, nüüdne teadus tõeks ainult antud kindlale ajajärgule, ja mõne aja pärast meie usk näib niisamuti mõttetu ning labane: mis mõte on siis olemisel?

Flaubert maalib usundi igasugu moonutuslikke vorme, eriti kristluse algaegade ketserlusi, avaldades ülirikast eruditsiooni. Ta joonistab õigupoolest inimliku rumaluse ajalugu; sest pole absurdsust, millesse inimesed ei oleks uskunud. Raske košmaarina mööduvad Antoniuse kui ka lugeja ees kõik usukombed, ülespuhutud, julmad, koletislikud, — lõpmatu ahelik inimlikke eksimusi, ning selle ahela viimane lüli, saatan-Hilarion, on teaduse, materialismi kehastus. Näidates pühale Antoniusele maailma tühisust, tõstab ta tema üles laotuse kohale ja annab talle võimaluse mõista selle saladust. Antoniuse ees tõuseb küsimus: milleks on see laotus? Miks ta on olemas? Kellele on teda vaja? Saatan vastab: eesmärki pole, inimene on mahajäetud liivatera, jumal ei tunne huvi tema vastu;

kõik on mõttetu. Ainus tõde, ütleb Flaubert, mis üldse on olemas maailmas, on teadmine, et tõde ei ole, et laotus on automaat, et inimesed piinlevad, kannatavad, püüavad õnne poole ja et see kõik jookseb tühja.

Nagu nägime, ei või religioon anda vastust piinavaile küsimustele; ta ise on inimühiskonna ja selle ajaloo produkt. Religioon annab aset teadusele, mõistusele: Usu võidavad Loogika ja Teadmine. „Sa oled eitamine, lämmatamine, vihkamine," ütleb Teadmine Usule, „mina aga olen suur rahutu armastus, mis liigub edasi sammsammult sellel vaimu teel, mida sina tahad hävitada ... Kannata! Tuleb aeg, kus maailm on pestud puhtaks sinu needustest, see, mis oli pime, hakkab särama, mis oli poolik, viiakse lõpuni." Kuid ka teadus, nagu nägime, ei too vaigistust; ka teadus ei või Flaubert'i arvates anda vastust küsimusele elu mõttest.

„Püha Antoniuse kiusatus" on hümn skeptitsismile ja pessimismile, on kodanliku kultuuri ja teaduse kriisi etteaimus. Flaubert kinnitab, et kõik peab paratamatult hukkuma, et inimlikul olemisel ei ole eesmärki. Ta läheb veelgi kaugemale ja küsib: kas on üldse maailma? Võib-olla seegi on meie fantaasia produkt? Milline on siis järeldus? Jätta kõik iseenda hooleks, „saada mateeriaks", s. o. elada päevast päeva, mitte millelegi reageerides.

Samasuguse skeptitsismi tähe all on loodud Flaubert'i viimane, lõpetamata romaan „Bouvard ja Pécuchet". See on nagu kirjaniku testament, kuna ta selles kõige selgemini kujutab seda ummikut, milleni on jõudnud kodanlik kultuur ja kodanlik teadus.

Meie ette kerkib küsimus: miks just Flaubert'i elu lõpul kasvas tema maailmavaates pessimism ja fatalism nii kohutavalt? See seletub lõppkokkuvõttes sellega, et siis sündis klassivõitluse teravnemine ja selle löökide all varises kokku see „elevandiluust torn", milles tahtis end päästa Flaubert, jah, isegi kodanliku ühiskonna olemist ennast ähvardas hädaoht (mõlemad viimased romaanid on kirjutatud pärast Pariisi Kommuuni). Palju tunnistusi sellest pessimismi tugevnemisest leidub ka Flaubert'i 1870. a. ümber kirjutatud kirjades. Ta astub järsult välja kodanluse, aga ka töölisklassi vastu. Sotsialismi peab ta samasuguseks mineviku jäänuseks nagu keskajaelemente. Ta kirjutab kodanlusest: „Teis ei ole säilinud isegi instinkte, mis on vajalikud endakaitseks. Ja kui asi ei puutu ainult teie nahasse, vaid ka teie kukrusse, mis teile muidugi on kallim, siis puudub teil ometi energia valimisbülletääni avaldamiseks. Kõigi teie kapitalide ja tarkuse juures te ei suuda luua organisatsiooni, mis võrduks oma tähtsuselt Internatsionaalile. Te oskate ainult väriseda vältimatu tuleviku ees."

Samal ajal astub Flaubert terava kriitikaga välja Pariisi Kommuuni vastu, mis ähvardas pühkida maa pealt sama, Flaubert'i poolt välja naerdud kodanliku ühiskonna. Tema tolle aja kirjades leiame kaunis palju väljendusi Pariisi Kommuunist. Kuna sel on suur tähtsus Flaubert'i poliitiliste vaadete iseloomustamiseks, siis toome mõned väljavõtted neist kirjadest. Kirjas George Sandile 1871. a. ta ütleb: „Mis puutub Kommuunisse, mis varsti sureb, siis on see viimane keskaja avaldus. Tahame loota, et ta on viimane! Ma vihkan rahvavalitsust (vähemalt sel näol, nagu seda kujutellakse Prantsusmaal), s. o. seda armuandmiste määratsust, mis õõnestab õiglust, seda seaduse eitamist, ühe sõnaga, ühiskondlikkuse täielikku purustamist. Kommunaarid mõistavad mõrtsuka õigeks, samuti nagu Jeesus andestas röövlitele, ja röövivad rikaste majasid, sest et nad on harjunud needma Laatsarust mitte seepärast, et ta oli halb rikas, vaid ainult seepärast, et ta oli rikas. Väide, et vabariikliku valitsemisviisi paratamatuse üle ei tohi vaieldagi, langeb oma mõttelt täiesti ühte paavsti ilmeksimatuse dogmaga." Siin ilmneb Flaubert'i viha kommunaaride vastu, viha, mis ei vähenenud ka pärast Kommuuni mahasurumist.

Kirjas samale George Sandile a. 1871 ütleb ta: „Ma leian, et tulnuks saata sunnitööle kõik kommunaarid, tuleks kõiki neid veriseid hullumeelseid ahelaga ümber kaela sundida nagu lihtsaid kurjategijaid korda seadma Pariisi varemeid. Kuid see ärritaks ju h u m a a n s u s t! Õrnutsetakse hullude koertega, kuid unustatakse need, keda nad on hammustanud."

Eks ole see näide Flaubert'i taoliste kirjanike „apoliitilisusest", vabadusearmastusest, kodanluse vihkamisest jne. Niipea kui asi puudutab kodanluse pühadest kõige pühamat, s. o. eraomandust, langeb kohe estetismi ja „räpase" poliitika põlgamise mask, ja „pooljumalad" hakkavad kaitsma kodanliku ühiskonna aluseid ühise vaenlase, töölisklassi vastu.

Eriti ärritas Flaubert'i Pariisi Kommuuni korraldus korteriüüri ärajätmisest. Ta tõlgitses seda nõnda, et nüüd pole vaja enam võlgu maksta. Kõige vähemat eraomanduse puudutamist pidas ta ähvarduseks ühiskonna alustele, kogu inimsoo olemasolule üldse.

Kommuuni lüüasaamisest ja kodanliku korra võidust ei muutunud ta meeleolu kergemaks. Kodanliku ühiskonna jälkus jäi ju endiseks. Kirjas George Sandile septembris 1871 ta ütleb: „Oo, kuidas olen väsinud töölise madalusest, kodanluse rumalusest, talupoja tõmpusest ja kirikumeeste jäledusest! Seepärast ma süvenengi, kuipalju see iganes võimalik, muinsusse!"

Kuid me nägime ju, et ka vanas Kartaagos või üksiklase Anto-

niuse kõrves ei leia Flaubert vaigistust. Teda vaevavad samad kõsmaarid, teda piinab sama pessimism.

Ja siis, 1870-ndate aastate alguses, kui pärast Pariisi Kommuuni algas „üldise alatuse" aeg, kus Flaubert jagas kogu inimliku kultuuri ajaloo kolmeks järguks: esimene ajajärk on paganismi, s. o. paganluse aeg, teine kristluse aeg, ja kolmas — alatuse aeg, kirjutab ta a. 1872 Turgenevile, kelle sõber ta oli: „Inimestel, kes on täielikult kunstnikud, ei ole midagi teha ühiskonnas, kus valitseb pleebs." Ja Flaubert asub tegema lõpparvet oma vihatud tõsieluga. Ta tahab näidata täieliku selgusega kodanliku teaduse ja kultuuri paikapidamatust. Selle katse ta tegi romaanis „Bouvard ja Pécuchet". See romaan pole lõpetatud, kuid selle ideedega liitub tihedalt *Le dictionnaire des idées reçues* („Banaalsete tõdede leksikon").

Romaani „Bouvard ja Pécuchet" eesmärkidest ütleb Flaubert ühes kirjas a. 1872: „Enne kui kärvata, õigemini seda oodates tahan ma välja valada sapi, mida olen täis, ja siin ma siis valmistan oksetit. See tuleb rikkalik ja kibe, vastutan selle eest."

Flaubert ise pidas „Bouvard ja Pécuchet'd" oma kõige tähtsamaks teoseks. Selles kujutab ta kahe väikekodanlasest kontoriteenija lugu, kellest üks saab päranduse; nad ostavad mõisa provintsis, asuvad sinna ja uurivad vabal ajal filosoofiat, põllundust, keemiat, arstiteadust, geoloogiat, arheoloogiat, ajalugu, kirjandust, poliitikat, spiritismi, hüpnotismi, religiooni, pedagoogikat — ja tulevad järeldusele, et kogu teadus on ainult lori, hunnik vasturääkivusi, et kõik „teaduslikud" kontseptsioonid on absurd, tarbetu rämps.

Romaan „Bouvard ja Pécuchet" on kriitiline ülevaade kogu kodanlikust kultuurist ja teadusest, kusjuures Flaubert sellele ülevaatele andis haruldaselt realistliku iseloomu. Bouvard ja Pécuchet on elavad inimesed, kuid ühtlasi on nad teatud ideede kehastused, Flaubert'i enda vaadete väljendajad. Ta joonistab nende kodanliku teaduse Don Quijotede seiklusi provintsiaalse tõmpuse taustal. Meie ees mööduvad linnapea Foureau, notar Marescot, kohtunik Coulon'i, doktor Vaucorbeil'i, preester Jeufroid, krahv de Faverges'i ilmekad kujud, lühidalt, konservatiivse ühiskonna esindajad, kes kaitsevad religiooni, perekonda ja omandit ning astuvad välja Bouvard'i ja Pécuchet kui „materialistide" ja „revolutsionääride" vastu.

Materiaalselt kindlustatud Bouvard ja Pécuchet tegelesid, nagu ütleb Flaubert, „kriitilise entsüklopeediaga farsi vormides". Tõepoolest, nad viivad kodanliku ühiskonna kriitika kuni groteskini. Flaubert toonitab teaduse paikapidamatust kõigis tema harudes. Järeldus on, et objektiivset tõde ajaloos pole olemas. Nõnda siis jõuab ta täieliku relativismini, agnostitsismini ja seda võib lugeda tema loomingu lõpptulemuseks.

Kui võrrelda Bouvard'i ja Pécuchet otsinguid, nende skeptitsismi, relativismi ja pettumust mõistuses ning teaduses selle teadmisjanuga ning optimismiga, mis esineb Fausti kujus, siis saame kodanliku ühiskonna ja kultuuri arengujoone selle kultuuri õitseajast kuni tema languseni XIX sajandi lõpul. Flaubert'i looming väljendab igatsust kodanliku kultuuri suure mineviku järele ja kurbust tema madaldumise ning labastumise pärast.

Flaubert'i loomingu väärtus meile seisab tema nii meisterlikus, kaines ja hävitavas kodanluse kriitikas. Kuid mida ta kritiseerib kodanlikus ühiskonnas? Mitte selle aluseid endid, mitte eraomandit ja kapitalistlikku ekspluatatsiooni, — ja kui töölisklass ründab neid pühadusi, siis ta võitleb proletariaadi vastu. Ta kritiseerib oluliselt ainult kultuuri langust kodanlikus ühiskonnas. Tema pilke-ese on kodanlane kui labasuse sünonüüm, kui inimene, kes üldse ei tunne huvi kultuuriväärtuste vastu. See pole kodanlane-omanik, kodanlane-ekspluataator, vaid kodanlane-oletseja, filister, keskpärasus.

Me juba märkisime, et Flaubert kujutab geniaalselt kodanliku ühiskonna mandumist. Oma loomingu algusest peale, isegi oma romantilisel ajajärgul ja kuni elu lõpuni ta toonitab väsimatult kodanliku kultuuri kasvavat allakäiku.

Nii lausub ta kodanliku ühiskonna kohta oma loomingu varasel perioodil ühes kirjas juunikuust 1837: „Oo, see armas tsivilisatsioon, see armas lõbutüdruk — ta on mõelnud välja raudteed, vanglad, kummiklistiirid, kooretordid, kuningavõimu ja giljotiini." Juba 1830. a. ta kaebab, et „inimesed on nüüd masinad", et „industrialism on arendanud värdjalikkust koletislike mõõtmeteni." Ta ei oota midagi oma aja kodanluselt. Ta ütleb: „89. aasta hävitas kuningavõimu ja aadli, 48. aasta kodanluse, aga 51. aasta — rahva; jäi üle ainult alatu ja tõmp rämps."

Kuid milline on väljapääs kõigest sellest? Flaubert nimetab end ise „anarhistitsevaks mässajaks". Kuid see Flaubert'i mäss on viljatu. Probleemi võib lahendada ainult kodanliku ühiskonna hävitamisega, kuid seda väljapääsu Flaubert ei tea ega tahagi teada.

Mis jääb siis üle? Siin esitab Flaubert loosungi, millest ta pidas kinni kogu oma eluaja: „Tegele ainult endaga! Laskem impeeriumil minna oma teed, sulgegem uks, tõuskem võimalikult kõrgele oma elevandiluust torni, tema viimasele astmele, taevale ligemale." Flaubert tõepoolest sulgus endasse ja elas provintsis omamoodi üksiklasena. Oma tundeid valas ta välja mürgistes kirjades, mis piitsutasid kodanlust. Ta lohutas end kunstiga — ikka jälle lihvides, ümber töötades, redigeerides oma teoseid, — ja käies läbi, peamiselt kirjalikult, George Sandiga, Turgeneviga, Maupassant'iga ja paljude teiste oma aja kuulsustega. Ta kirjutas oma elu „väärtusest": „Kui

ma elan, siis ainult seepärast, et mulle teeb lõbu kirjutada oma pronksist fraase, aga muidu oleksin juba ammu sulanud olematusse, sest ei maksa põrmugi võtta osa sellisest vastikust ja sõgedast farsist, nagu seda on maailm ja ajalugu."

Kuid Flaubert'i „häda" seisis selles, et tegelikkus ei jätnud teda rahule ja jälgis teda isegi „elevandiluust tornini". Elu tungis sisse sellesse torni, kiskus teda tagasi maa peale, ja tema unistused liginemisest taevale jäidki unistusteks, viljatuiks nägemusteks. Flaubert hüüab: „Oo, elevandiluust torn! Tõuskem sinna kas või unistustes, kuigi meie saabaste naelad kisuvad meid maa külge." Ja nende unistustega tal tuligi piirduda.

Flaubert oli oma aja kõige kaugenägelikumaid kunstnikke. Kõhklemata seadis ta üles ajaloolise tähtsusega probleeme. Niipalju kui see üldse võimalik oli kirjanikule, kes ei lahkunud kodanliku ühiskonna pinnalt, ja nii sügavalt, kui see üldse temale oli võimalik, avastas ta selle ühiskonna langust. Tema loomingu tähtsus seisab nimelt selles, et ta vaatab tõele julgesti silma, et ta paljastab kodanlust, et ta ei karda julgesti kõnelda selle kultuurihuvide piiratusest. Oma julmadest paljastustest ta aga ei teinud järeldusi, vähemalt mitte neid järeldusi, mis oleksid ulatanud üle kodanlike mõistete raamidest. Seepärast ta jäigi ummikusse.

Flaubert on üks kõige hiilgavamaid stiliste maailmakirjanduses; tal on oma emakeele ees suurimaid teeneid. Sõnastuse, kompositsiooni jne. väljatöötuse suhtes peetakse teda ületamatuks kirjanikuks, kes on jõudnud kõige kõrgemate tippudeni, milleni üldse on suutnud tõusta prantsuse kirjandus. Flaubert'i looming kajastab selgesti kodanluse moraalset ja intellektuaalset allakäiku ning ideelist kehvumist. Kodanlus, mis algas faustiliste, titaaniliste püüdlustega, lõpetab siin matusekõnedega, kõnedega, mida peavad kõike läbi katsunud ja kõiges pettunud Bouvard ja Pécuchet.

PRANTSUSE „DEMOKRAATLIK REALISM" 1850—1860-NDAIL AASTAIL.

Flaubert'i looming viib meid juba Prantsuse sellesse ajajärku, mis kõige ligemalt on seotud positivismi-filosoofiaga. Tõsi küll, Flaubert ise hüüdis Taine'i lugedes: „See on surmavalt rumal!" Aga, nagu nägime, kui teda ei võigi nimetada Taine'i teooria pooldajaks, siis tunneb positivismi pitserit ometi kõigil tema küpsil teostel ja tema esteetikal.

Ametliku kodanliku kirjandusteaduse traditsioonide kohaselt, mis peab Stendhali, Balzac'i ja osalt ka Flaubert'i pigem romantikuiks kui realistideks, või siis tingimisi realistideks, algab prantsuse

realismi tegelik ajalugu alles 1850-ndaist aastaist; just sellest ajast peale sai nimetus „realism" kaasaegses kriitikas kodanikuõiguse. Vaevalt on tarvis tõestada, et siin asja olemus ei seisa mitte kirjanduslikus manifestis, mis ilmus 1856. a.; vaevalt on tarvis tõestada, et prantsuse realism jõudis oma tipule just nende kolme hiiglase — Stendhali, Balzac'i ja Flaubert'i loomingus, ja et see kool, mille teoreetilised vaated kujunesid 1850-ndail aastail, on selle realismi nõrgaks jätkuks. Selle kooli realism tuleneb juba teistest sotsiaalseist hoiakuist ja teistest esteetilistest nõuetest: me mõtleme sellega Champfleury ja Duranty rühma, kuhu kuulusid peamiselt väikekodanlikud kirjanikud, kes kritiseerisid Teise impeeriumi ametlikku ühiskonda, kui ühe Londoni majandusajakirja ütluse järgi Napoleon III oli tunnistatud korravalvuriks üheaegselt kõigi Euroopa börside poolt.

Kodanliku ühiskonna vastuolud, mida nii geniaalselt paljastas Balzac, ei tasanenud ka 1850-ndail aastail, vaid süvenesid veelgi. Kapitalismi tõusust Teise impeeriumi ajajärgul kannatas peale töölisklassi kõigepealt väikekodanlus, mida laostas suurkapital. Prantsuse realism, nagu see kujunes 1850-ndail aastail, oli sõjakas kirjanduskool, mis juhtis oma kriitika nooled valitseva kirjanduse vastu. Selle liikumise algeid tuleb otsida juba 1840-ndais aastais, kui Pariisis kujunes rühm väikekodanlikke kirjanikke ja kunstnikke, kes — eriti pärast ühe nende esindaja, M u r g e r (1812—1861) teost *Scènes de la vie de bohême* („Stseenid mustlaste elust", 1849) — said „boheemlaste" (mustlaste) nimetuse. See grupp tervitas veebruarirevolutsiooni ja jätkas pärast Napoleon III riigipööret võitlemist vabariiklike ja radikaal-demokraatlike vaadete eest, esitades neid realistlikes romaanides. Sellega ongi seletatav see vaenulikkus, millega realism võeti vastu ametliku kirjanduskriitika ja valitsuse poolt, kes kõvendas tsensuuri just võitluseks realistliku romaani vastu.

Selle realistliku romaani peaesindajad Champfleury ja Duranty pidasid endid Stendhali ja Balzac'i teooriate jätkajaiks. Nagu Balzac oma kuulsas eessõnas „Inimlikule komöödiale", nii nõuab ka Champfleury a. 1856, et kirjanik „jätaks kodanluse kujutamise ja asuks sõjaväe, rahameeste, kõrgema seltskonna ... kõigi klasside kujutamisele". Kõik see peab olema kujutatud teaduslikult, „sotsioloogiliselt", tõepäraselt. Tõepärasuse nõuet kunstis formuleerib Champfleury „s i i r u s e k s k u n s t i s" (la sincérité dans l'art). Champfleury arvab, et kirjanik peab kujutama ainult seda, mis ta on ise näinud, ilma vähemagi muutuseta: „See, mida ma näen, läheb minu pähe, laskub minu sulesse ja saab s e l l e k s, m i d a m a n ä g i n. See meetod on lihtne ja kättesaadav kõigile. Aga kui palju

aega on vaja, et saada lahti mälestustest, jäljendustest, miljööst, milles elad, ja et uuesti üles leida oma enese loomust!" Pole tähtis, kui kirjanikku süüdistatakse fotografeerimises ja stenografeerimises. „Looduse edasianne inimese poolt ei ole kunagi ainult edasianne, jäljendus, vaid ta on ikka tõlgitsus...: kuna inimene ei ole masin, siis ta ei võigi asju edasi anda mehhaaniliselt."

Champfleury ja tema rühm panid erilist rõhku oma realismi demokraatlikule küljele. See väljendus ka ainevalikus, millest Champfleury ütles: „Perekonnakombed, hingehaigused, seltskonnakujutus, huvitavad tänavapildikesed, külaelusündmused ja -stseenid, kirgede tähelepanekud kuuluvad samuti realismisse. Ei lükata eemale ka kõrgemaid klasse, elegantsust, tsivilisatsiooni valitud võlusid." Kuid esmajoones peab realist kujutama „vaese rahva", Pariisi ja provintsi „väikekodanluse" (petite bourgeoisie) elu; just siin leiab ta „siirust", mis on viidud kuni äärmuseni. „Otsustades loogiliselt... oleks parem kujutada madalamaid klasse, kus tundmuste, tegude ja kõnede siirus on silmanähtavam kui kõrgemas seltskonnas. Realism peab sisaldama „peidetud ja alateadlikke demokraatlikke püüdlusi".

Sellised nõuded leidsid laia vastukaja demokraatlike realistide rühmas; analoogilisi teooriaid väljendati muide ka teiste poolt. Erilist osa selles liikumises mängis maalikunstnik Courbet (1819—1877). Tema tuntud pildid: „Pärastlõuna Ornans'is" (1849), „Matused Ornans'is" (1850), „Kivilõhkujad" (1850), „Suplejannad" (1853), „Kohtumine" (1855), „Töötuba" (1855) ja teised ongi õigupoolest miljöö ja looduse täpse jäljendamise nõuete kehastused; tema „Kivilõhkujad" kujutab kaht töölist, kes on raskesti töös, räpased ja närudes, „Matused Ornans'is" aga kujutab Prantsuse provintsielaniku tõmpust ja piiratust. Mitte asjata ei rünnanud ametlik romantiline kriitika realismi. Võitluses sellega tugevnes Champfleury ja Courbet rühm ja läks üle pealetungile, omamoodi maha tehes endisi ebajumalaid: „V. Hugo on ebardlik vaim, koletis; Béranger pole muud kui ajakirjanik; Lamartine on kreool; Musset — tema poolt tõsiselt võetud Don Juani vari; de Vigny — hermafrodiit." Teises kohas nimetatakse Hugo'd „luule komejandiks", „kirjanduse klauniks" jne. Realistliku loomingu eeskujudeks peetakse Shakespeare'i, Cervantese, Pascali, Molière'i, Goethe, Diderot, Prévost, Stendhali, Balzac'i jt. teoseid. Teritatud formuleeringud ja äge poleemika romantikutega täitis 1850-ndate aastate väikesi ajakirju, mille iga oli harilikult üsna lühike. Kõige huvitavam neist oli ajakiri *Réalisme*, mida toimetas Duranty 1856. a. detsembrist kuni aprillini 1857. a. Sellest ongi võetud ülaltoodud

romantikute iseloomustused. Selle ajakirja kõige silmapaistvamaks kriitikuks oli J. Assézat. *Réalisme*'i väljaandmine katkes raha puudusel. Viimases numbris loeme loosungit: „*Réalisme* on surnud — elagu realism!"

Réalisme, ühinedes Champfleury põhiliste nõuetega ja tõstes teda realistliku romaani põhjapanijaks, paneb ühtlasi veel rohkem rõhku s o t s i a a l s e l e temaatikale. „Inimese s o t s i a a l n e külg," kirjutab Duranty, „on kõige silmapaistvam, kõige arusaadavam ja kõige mitmekesisem . . ." Vaja on „kujutada asju, mil on kokkupuuteid kõige suurema hulga inimeste eluga". Ja edasi: „Realism omistab kunstilisele tegevusele filosoofilise, praktilise, kasuliku eesmärgi, mitte aga lõbustava, ja järelikult tõstab teda kõrgemale . . . Nõudes kunstnikult k a s u l i k k u tõde, nõuab ta temalt peamiselt tundmust, arukat vaatlemist, mis näeb õpetust, tundmust ja igasugu vaatamisväärsust niihästi madalas kui ka õilsas, — nagu seda tavaliselt nimetatakse, — ja mis sellest vaatepildist toob alati esile selle õpetuse, selle tundmuse, osates seda edasi anda t ä i e l i k u l t ja siduda seda sotsiaalse tervikuga." Kunst, nagu väljendab Duranty, „on relvaks mõistuse ja praktilise, positiivse iseloomu kasvatuses, mis võib meist teha kartmatuid ja laitmatuid inimesi."

Kuid seejuures ei Champfleury ega Duranty ei tunnustanud Flaubert'i realismi „objektiivsust", vaid nihutasid esiplaanile i s i k u osa, liberaalsete, vabariiklike ja kirikuvastaste ideede jutlustamise vajaduse otse autori enda poolt. Selliste vaadetega seletubki see kaunis eitav hoiak, mille Duranty ja ajakiri *Réalisme* võtsid „Proua Bovary" suhtes. Kuna selles retsensioonis ilmneb selgesti vahe Champfleury-Duranty „demokraatliku realismi" ja Flaubert'i realismi vahel, siis esitame ta ka siin: „Gustave Flaubert'i romaan „Proua Bovary" kajastab kirjeldamismaaniat. See romaan kuulub nende hulka, mis meenutavad joonistust, sel määral on ta tehtud sirkli abil, temas on kõik täpselt välja rehkendatud, välja töötatud, kõik õigenurkades, ja nii on ta lõpuks kuiv ja viljatu. Räägitakse, et tema valmimiseks on kulunud mitu aastat. Ja tõepoolest, temas on kõik üksikasjad loendatud üksteise järel ühesuguse tähelepanuga; iga tänavat, iga maja, iga tuba, iga ojakest, iga rohuliblet on kirjeldatud täielikult; iga tegelane kõneleb lavale tulles esmalt tuhandest mittetarvilikust ja vähehuvitavast asjast, mis on vajalised ainult tema vaimse arenguastme näitamiseks. Sellise jonnaka kirjeldamissüsteemi tagajärjel on romaan peagu tervenisti täis ž e s t e, igale käe, jala või näomuskli liigutusele pühendatakse kaks, kolm või rohkemgi rida. Selles romaanis pole ei tundmusi, tundeid ega elu, kuid selles avalduvad suured rehkendamisvõimed, — sellesse on välja otsitud ja kokku kogutud igasugused žestid, etapid ja

pinna konarlused nende antud tegelaste, sündmuste ja maade juures. See raamat on tõenäolisus-arvestuse rakenduskirjandus. Ma kõnelen siin nende nimel, kes on jõudnud ta läbi lugeda. Stiil on ebaühtlane, nagu igal inimesel, kes kirjutab nagu artist, ilma tundmuseta: kord üldkohad, kord lürism, ei midagi isiklikku. Kordan, igavene materiaalne kirjeldus ja ei mingisuguseid muljeid. Mulle näib, et on tarbetu käsitella teose vaatekohta: loendatud puudused kaotavad tema vastu igasuguse huvi. Enne romaani ilmumist oldi temast paremal arvamisel. Ülemäärane õpetatus ei asenda otsekohesust, mis voolab tundmusest."

Need „demokraatliku realismi" esindajate nõuded näivad olevat palju pahempoolsemad, radikaalsemad kui Stendhali, Balzac'i ja Flaubert'i nõuded. Tõepoolest, nende prantsuse kodanliku realismi kolme suurmeistri antipaatiad „pleebsi" vastu, nende tugeva, isegi monarhistliku võimu loosungid on üldtuntud — ning Balzac nõuab peale trooni kaitsmise ka veel altari kaitsmist —, kuna Champfleury-Duranty tüüpi demokraatlikud realistid toonitavad alatasa oma kirjanduslike teooriate vabariiklikku ja kirikuvastast iseloomu. Ja ometi on viimaste looming palju vähem väärtuslik, sest kodanliku ühiskonna vastuolude avastamise vaatekohalt, nende kunstilise kujutuse jõult, üldse sotsiaalsete piltide haarde ja laiuse poolest ei või seda võrreldagi kolme mainitud kirjanik-hiiglase loominguga, kelle teosed kehastavad kogu ajajärku ja teatud astet kapitalistliku ühiskonna arengus. Demokraatlikud realistid aga, juba ammu unustatud, ei suutnud tõusta nende probleemide ajaloolise ülesseadmisenigi. Nende nõuded siirusest, tõepärasusest, tunderikkusest, teaduslikkusest ja kirikuvastasusest täitsid omal ajal küll teatud progressiivset osa võitluses hallitanud romantismiga ja kiriklik-monarhistliku reaktsiooniga, kuid neidsamu nõudeid esitasid ka prantsuse naturalistid, ja palju suurema kunstilise veenvusega. Mis aga puutub sotsiaalse temaatika ulatusse, siis hoolimata oma vandeist Balzac'i nimel läksid Champfleury ja Duranty, nagu näeme allpool, harva kaugemale Pariisi ja provintsi väikekodanluse olustiku ja kommete raamidest.

Champfleury (Jules Fleury pseudonüüm, 1821—1889) põlvnes ise provintsi väikekodanlusest; nagu Balzac sõitis ka tema noorukina Pariisi kindla sihiga teha karjääri oma sule abil. 1830—1840-ndail aastail ta oli romantik ja Hugo ning Gautier suure mõju all, kuid 1840-ndate aastate lõpul ja 1850-ndate algul ta läheb otsustavalt üle realismi seisukohtadele ja valmistab oma kriitiliste artiklitega ette seda liikumist, millest oli juttu eespool. Kuid kaitstes loosungit „siirusest kunstis", nõudes vahetut muljete ja tõsielu-nähtuste edasiandmist ilma igasuguste romantiliste lisandideta, toob ta

samal ajal „realismi teooriasse" individualistliku, boheemliku elemendi. Kui Balzac ja Flaubert nõudsid, et reaalse maailma kujutuses autorit ei tohiks näha olla, siis väikekodanlikud realistid või Champfleury tüüpi „ekstsentrikud" tahtsid kõik tõsielu nähtused lasta läbi oma isiklike elamuste „filtri".

Champfleury piirdus enamasti kitsaste provintslike, isegi väikekodanlike ainetega, kuid tuleb tunnistada, et ta kujutas neid nii, nagu nägid tema kaasaegsed, ja selles on kahtlemata üks tema ajaloolisi teeneid. Champfleury romaanid on nagu kirjanduslikud paralleelid Courbet piltidele, kuigi küündimata nende kunstilise jõuni. Ühes artiklis Courbet'st väljendab Champfleury oma mõtteid kirjaniku ja kunstniku kui realisti ülesannetest järgmiselt: „Kas on süüdi kunstnik, kui ainelised huvid, elu väikelinnas, madal egoism, provintsi kehvus jätavad oma küünte jäljed näole, kustutavad pilgud, kortsutavad otsaesise, tuimendavad suu ilme?... On möödas nende panteistide aeg, kes panid loodust mängima selliseid rumalaid komöödiaid. On ilmunud realism, tõsine ja veendunud, irooniline ja robustne, siiras ja täis luulet. Raamat, mis paljastab seda kehklevat vanakolu, ei hiline oma ilmumisega."

Ja nagu Courbet pintsliga, nõnda kujutas Champfleury sulega seda provintsiaalse egoismi ja tõmpuse „vanakolu". Kui mitte lugeda tema varasemaid teoseid, mis on kirjutatud Hugo ja Hoffmanni mõju all, siis on tema esimeseks tähtsamaks realistlikuks romaaniks *Les souffrances de M. le professeur Delteil* („Õpetaja Delteili kannatused", 1853). Delteil kannatab kooliülemuse tagakiusamise ja õpilaste narrimiste all. Perekond, kus ta elab, — kolm õde — äratab niisamuti sellist väikekodanlaste antipaatiat, et lõpuks nad kõik kolm peavad linnast lahkuma. See teema on Champfleury'le tüüpiline: provintsi vooruslike ja „siiraste" väikeste inimeste tagakiusamine põikpäise, fanaatilise ja tõmbi väikekodanluse poolt.

Järgmises romaanis *Les bourgeois de Molinchart* („Molinchart'i kodanlased", 1855) kujutatakse sama kolkalist provintsi tema pehkinud elanikega; romaanis käsitellakse abielu ja abielurikkumise küsimusi: igava asjaajaja ilusa naise meelitab ära rikas aristokraat ja viib ta Pariisi; solvatud mehel läheb korda krahvi arestini viia ja viimane jaheneb järk-järgult oma armsama suhtes. Romaan on küllastatud moraaliõpetavate sententsidega ja haarab teatud määral ette „Proua Bovary" problemaatikat.

Champfleury ülejäänud teostest võib veel märkida romaane *La succession Le Camus* („Le Camus'ide pärand", 1858) ja *M. de Boisdhyver* (1856). Esimeses kujutatakse jällegi rühma provintsikodanlasi, keda on haaranud ühine soov saada omale rikaste Le

Camus'ide pärandust; sellel hallil tagapõhjal paistab silma noor teadlane, kes hiljem kolib Pariisi. Teine romaan kirjeldab „valgustatud" piiskop Boisdhyveri võitlust fanaatiliste vaimulikkudega. See süžee annab võimaluse näidata kirikuteenijate elu, vaimulikeseminaride olukorda jne. Autori hiilgavat Prantsuse provintsi tundmise väärtust vähendab tema kalduvus miljöötsemisse; ülekuhjamine detailidega pidurdab tegevuskäiku ja vähendab raamatu huvitavust.

Champfleury loomingule lähedal seisavad ka Duranty (1833—1880) romaanid (kolm neist ilmus 1860—1862 ja üks romaan ning kolm jutustust 1872—1877). Ei ole vajadust neil kõigil peatuda. Tema esimene töö *Le malheur d'Henriette Gérard* („Henriette Gérard'i õnnetus", 1860) puudutab perekonnaprobleeme, samu probleeme, millele pühendasid tähelepanu ka Balzac ja Flaubert. Demokraatlikud realistid, püüdes, nagu ütleb Champfleury, „ausa, tõsise ja kõlbelise kirjanduse poole", „vaimse suuna poole, mis on üheaegselt melanhoolne ja humoristlik", ja „naiivsuse poole, mis on kunstis kõik", kujutasid seda provintsi väikekodanluse „tagahoovi" selleks, et seda parandada, temale moraalselt mõjuda. Nii näidataksegi siis meile kõigis neis romaanides ühel või teisel kujul, kuidas laguneb patriarhaalne perekond, milles nad nagu Balzac'ki nägid ideaalse ühiskonna alust. „Henriette Gérard'ist", sellest „perekonna ajaloost", kirjutab autor: „Kangelanna siserahutus ja katastroofid pakkusid seltskonnale suurt huvi, seda enam, et provintslik tõmpus ei suutnud näha haavu ja korratusi peagu patriarhaalse välise näo all... Ainult perekond oma organiseeriva jõuga ja harjumuse võimuga ühendas suuremat jagu isikuid..., keda eraldas kirgede ja iseloomude võitlus." Selles romaanis piitsutab Duranty provintsiühiskonna tõmpust; teises, *La cause du beau Guillaume* („Ilusa Guillaume'i kohtuasi", 1862) ta kujutab juba küla olustikku ja kombeid. Selle kangelaseks on noor kodanlane, kes pärast „ebaõnnestunud" noorust linnas sõidab metsakolkas asuvasse külla ja meelitab ära tema juures töötava noore tütarlapse. Salakütt „Ilus Guillaume", tüdruku endine armsam, tapab tüdruku. See traagiline lugu areneb idüllilise looduse ja külaolustiku taustal.

Champfleury rühma demokraatliku realismi õitseng kuulub 1850—1860-ndaisse aastaisse. See rühm ei olnud ühtlane: varakult lahkus temast Murger ja vanad „boheemlased", ja ka Champfleury kitsamas rühmas algasid varsti hõõrumised, mis viisid selle lagunemisele. Kõige enam üksmeelsust avaldasid need kirjanikud võitluses vana, romantilise kirjandusega, kelle eestkõnelejaks 1830—1850-ndail aastail oli kriitik Sainte-Beuve, kes ründas realiste kui

„vaskset tõugu", kes nõuab kulda, ja kui „kaubandusliku kirjanduse" esindajaid, kes hävitavad kombeid, „ilu" ja „kõrgeid ideaale". Kuid 1860. aastal tunnustas isegi see romantika rüütel realismi ajaloolist paratamatust. Kodanliku kriitilise mõtte juhtijaks saab Taine, ja positivism pühitseb oma võitu ka kirjanduses. Nõudeid, mida olid esile tõstnud Champfleury ja Duranty, formuleerisid pisut muudetud kujul uuesti vennad Goncourt'id ja Zola: üleminek prantsuse klassikaliselt realismilt naturalismile sünnib nimelt 1850—1860-ndate aastate demokraatliku realismi kaudu.

PARNASLASED.

Prantsuse 1850—1860-ndate aastate kodanlik kirjandus lüürika alal, mida esindasid peamiselt Gautier, Baudelaire'i, Leconte de Lisle'i, Banville'i jt. nimed ja mis 1860-ndail aastail sai „Parnassi" nimetuse, ei olnud romantilise kooliga nii teravas opositsioonis nagu ülal iseloomustatud realistlik vool kunstilises proosas. Parnaslased astusid välja pigem romantiliste klišeede kui romantilise kunstiteooria enda vastu. Kuid sellest hoolimata erineb nende luule väga oluliselt XIX sajandi esimese poole romantilisest luulest. Positivismi-filosoofia ja pärast 1848. aastat tekkinud „uue" realismi erijooned, mida vaatlesime selle osa sissejuhatuses, objektiivsuse, kunstniku erapooletuse ja luule plastilisuse nõuded, huvi ajalooliste detailide vastu, teadusliku terminoloogia kasutamine ning viimaks formaalse täiuslikkuse tõstmine loomingu põhiprintsiibiks ja loosungi „kunst kunsti pärast" väljakuulutamine — kõik need jooned ligindavad parnaslaste esteetikat tunduval määral Flaubert'ile.

Ühiskondlikus suhtes kasvas parnaslaste liikumine välja 1830—1840-ndate aastate romantilisest (enamasti boheemliku iseloomuga) mässust kapitalistliku ühiskonna utilitarismi vastu, — mässust, mida luules esindasid Théophile Gautier ja Gérard de Nerval. Teiselt poolt kasvas see välja demokraatliku intelligentsi pettumusest (eriti pärast 1848. a. revolutsiooni) utoopilise sotsialismi ideaalides, mida pooldas selle ajani näiteks tulevase „Parnassi" juht, Leconte de Lisle. Nende ideaalide kokkuvarisemine, mis Lenini tabava ütluse järgi artiklis „Herzeni mälestusele" „olid lõplikult tapetud juunipäevadega [15]" Pariisis 1848. a., tähendas just „k o d a n l i k e i l l u s i o o n i d e" kokkuvarisemist sotsialismis. „1848. a. revolutsioon," kirjutab Lenin artiklis „Karl Marxi õpetuse ajaloolised saatuskäigud", „annab surmahoobi kõigile neile märtsi-e e l s e sotsialismi kärarikkaile, kirevaile, karjuvaile vormidele. Kõigil maadel näitab revolutsioon ühiskonna mitmesuguseid kihte t e g e v u s e s. Tööliste mahalaskmine vabariikliku kodanluse poolt juunis 1848

Pariisis näitab lõplikult, et sotsialistliku iseloomuga on ainult proletariaat[16]".

Gautier'l ja tema mõttekaaslastel ei olnud enne veebruari-revolutsiooni, nagu ütleb Plehhanov, midagi kodanlike ühiskondlike suhete vastu, „kuid samal ajal oli neile vastik kodanliku olemise pori, igavus ja labasus. Uus kunst, millest nad nii väga olid haaratud, oli neile pagupaigaks selle pori, igavuse ja labasuse eest. Restauratsiooni viimaseil aastail ja Louis Philippe'i valitsemise esimesel poolel, s. o. romantismi parimal ajal, oli Prantsuse noorsool seda raskem harjuda kodanliku pori, proosa ja igavusega, et hiljuti enne seda elas Prantsusmaa üle suure revolutsiooni ja Napoleoni ajajärgu hirmsad tormid, mis sügavalt liikuma panid kõiki inimlikke kirgi. Kui nüüd kodanlus ühiskonnas sai valitseva asendi ja kui tema elu enam ei soojendanud vabadusvõitluse tuli, jäi uuele kunstile üle ainult üks: kodanliku eluviisi eitamise idealiseerimine. Romantiline kunst oligi selline idealiseerimine." Neis tingimustes ei tähendanud „utilitaarse" või „kasuliku" kunsti nõudmine Gautier tüüpi romantikuile muud kui nendesamade kodanlaste labasuse ülistamist, kelle jaoks ta ei leia muid väljendusi kui „lollid, kõhukad kretiinid" jms. Ja sellest suhtumisest tõsiellu sündiski Prantsuse romantikute loosung „kunst kunsti pärast".

Aga kui Gautier juba 1830—1840-ndail aastail võitleb „puhta kunsti" eest, siis parnaslaste kooli tulevane juht Leconte de Lisle on sel ajal veel ühenduses utoopilise sotsialismiga ja kaitseb kõigiti kunsti ühiskondlikku tähendust. Tõsi küll, tema sotsialistlikud ja vabariiklikud värsid on vürtsitatud tugeva müstitsismi elemendiga, ning furjerismi ta käsitab kui „ristiusu käskude teaduslikku teostamist". Aga ta kõneleb veel progressist, inimese elu parandamise võimalusest, ta on veel täis optimismi ja usku demokraatiasse ja teadusesse. Ja veebruarirevolutsiooni ajal, selle esimesel perioodil, kui veel lopsakalt õitsesid igasugu illusioonid vabaduse, võrdsuse ja vendluse riigi peatsest saabumisest, võtsid liikumisest osa isegi sellised „kunsti kunsti pärast" kaitsjad nagu Baudelaire, kõnelemata juba Leconte de Lisle'ist, ning Baudelaire andis mõnda aega välja pahempoolset ajakirja *Le salut public* („Ühiskonna heaolu"). Ja veel aastal 1852 tunnustab ta oma eessõnas töölislauliku Pierre Dupont'i „Lauludele" luule ühiskondlikku tähendust ja nimetab „kunst kunsti pärast"-teooriat lapsikuks. „Ainult kontrrevolutsiooni võit," kirjutab Plehhanov oma töös „Kunst ja ühiskondlik elu", „viis Baudelaire'i ja teised kunstnikud, kes meeleolult temale lähedal seisid, lõplikult tagasi „lapsiku" „kunst kunsti pärast"-teooria juurde." Sündmuseks, mis tõi enesega kaasa Leconte de Lisle'i täieliku pettumuse utoopilise sotsialismi ideaali-

des, oli Pariisi proletariaadi väljaastumine ja revolutsiooni lüüasaamine a. 1848. Leconte de Lisle eitab siitpeale luule ühiskondlikku iseloomu: eessõnas „Antiikseile poeemidele" (1852) ta kirjutab, et luule ei ärata enam kangelastegusid ega sisenda ühiskondlikke voorusi, tema pühitsetud keel võib nüüd väljendada ainult kitsaid isiklikke elamusi ega ole enam võimeline inimesi õpetama; kirjaniku ülesanne on „anda ideaalset elu" sellele, kel pole enam „reaalset elu". Niisiis väikekodanliku demokraatia pessimismist ja pettumusest oma illusioonides pärast 1848. a. kokkuvarisemist sünnivadki parnaslaste ideed, et poeet peab p õ g e n e m a reaalsest elust puhta vormi maailma, „elevandiluust torni". Gautier kuulutab loosungit, et luule mitte ainult ei tõesta midagi, vaid ka ei jutusta midagi, ja et luuletuse ilu on tingitud tema muusikast ja rütmist. Samaaegselt — ja juba romaani alal — pooldab Flaubert teose „süžeetust"; kirjades Louise Colet'ile (1852) ta kirjutab: „Mis mulle näib ilus ja mida ma tahaksin luua, on raamat mittemillestki... raamat ilma igasuguse välise sidemeta, mis seisaks püsti iseendast oma stiili sisemise jõuga, nagu seisab maakera õhus, ilma et teda miski kannaks; raamat, millel peagu polekski süžeed või mis on vähemalt selline, milles süžee oleks peagu nägematu. Kõige ilusamad teosed on need, milles on kõige vähem ainet... Ma mõtlen, et Kunsti tulevik on neis väljavaateis; ma näen, et sedamööda, kuidas ta kasvab, muutub ta järjest eeterlikumaks." Siin väljendab Flaubert juba klassikalise kodanliku realismi languse algust, — ja tema poolt kuulutatud printsiip, et kirjanik ei tohi ühiskondlikust elust tegelikult osa võtta, ning ideelise süžee eitamine teoses süveneb kodanlike autorite loomingus järjest enam, sedamööda kuidas teravnevad vastuolud kapitalistlikus ühiskonnas. Samad põhimõtted väljendusid ka parnaslaste luules, kuid oma kõrgpunktile jõudsid nad alles imperialismi ajajärgul, — eriti impressionistide ja sümbolistide juures.

Kui aga, nagu õpetavad Flaubert ja parnaslased, ilu ei saa leida neile vastuvõtmatus vastikus tõsielus, vaid ainult kunstniku subjektiivses tundes, siis peab kirjanik sellesse tõsiellu suhtuma täiesti kiretult, „objektiivselt", nagu looduseuurija loodusnähtustesse. „Tuleb käituda inimestega," kirjutab Flaubert, „nagu mastodonide ja krokodillidega. Kas võib minna ägedaks ühe sarvede või teise lõualuude pärast? Näidake neid, tehke neist täistopitud kujud, asetage nad piirituspurkidesse, — see on kõik. Kuid ärge tehke nende puhul moraalseid otsuseid; ja kes te lõpuks ise olete, teie väikesed kärnkonnad?" Kuid see „teaduslikkus" ja „objektiivsus" nende lähenemisviisis tegelikkusele ei tähenda sugugi, et Flaubert või parnaslased oleksid olnud absoluutselt objektiivsed ühiskondlike nähtuste hinnanguis. Juba Plehhanov märkis, et nii Flaubert'il kui ka

Gautier'l „julma põlgusega „buržuaa" vastu seltsib kõige tugevam sallimatus ka kõigi nende vastu, kes ühel või teisel viisil püüdsid muuta kodanlikke ühiskonnasuhteid." Me nägime seda Flaubert'i suhtumises Pariisi Kommuunisse. „Isegi need teosed," kirjutab Plehhanov Gautier'st, „mille autorid hindavad ainult vormi ega hoolitse sisu eest, väljendavad ikkagi nii või teisiti teatud ideed... Gautier'l ja tema mõttekaaslastel ei olnud midagi... kodanlike ühiskonnasuhete vastu ja nad tahtsid ainult seda, et kodanlik kord enam ei sünnitaks labaseid kodanlikke kombeid."

Pärast seda „Parnassi" kooli üldist iseloomustust me püüame iseloomustada selle kirjandusvoolu peamisi esindajaid ja nende lähedal seisnud luuletajaid.

Théophile Gautier.

Oma loomingu esimesel ajajärgul, 1830 — 1840-ndail aastail, liitus Théophile Gautier (1811—1872) Victor Hugo pooldajate liberaalse romantismiga; ta võttis osa romantilise noorsoo väljaastumisest „Hernani" etenduse puhul, ta oli kuulsa „punase vesti" ja igasugu ekstravagantsete esinemiste leiutaja, mis kohutasid „korralikke inimesi". Tema tolle ajajärgu luule, nagu näiteks *Albertus* (1832), *Comédie de la mort* („Surma komöödia", 1838) ja romaanid *Mademoiselle de Maupin* (1835) ja *Fortunio* (1838) käsitlevad tüüpiliselt romantilisi aineid nende eksootika, baironismi ja deemonlike isiksustega, — ja kõike seda juhivad Pariisi „galantse boheemi" ideed. Sel ajal mõjutas Gautier'd teatud määral E. T. A. Hoffmann. Kõige tüüpilisem noorele Gautier'le on tema romaan „Mademoiselle de Maupin", mis kirjeldab eelarvamusi põlgava naise armuseiklusi. Selle romaani eessõnas väljendab ta oma eitavaid vaateid „utilitaarsele" kunstile järgmistes „buržuaa" aadressil lausutud sõnades: „Ei, lollpead, ei, kõhukad kretiinid, raamatust ei saa valmistada šelatiinisuppi ega romaanist paari õmblusteta saapaid... Ma kuulun nende hulka, kes peavad ülearust vajalikuks; minu armastus asjade ja inimeste vastu on vastuvõrdeline nende teenetega, mida nad võivad osutada." Siinsamas eitab ta oma tavalises väljakutsuvalt sõjakas toonis kapitalistlikku „progressi": „Mu jumal! Kui loll on see arvatav inimsoo võime enesetäiendamiseks, millest me oleme täis käratsenud kõigi kõrvad! Võiks arvata, et inimmasin on võimeline paranema ja et temas mõnd ratast parandades või tema osi paremini ümber asetades me sunnime teda suurema kergusega teostama oma funktsioone."

Aga juba neis Gautier 1830—1840-ndate aastate teostes leiame romantikuile mitte-tüüpilist asjade ja maastikkude plastilist

kujutust; ja mida enam teravneb liberaalse romantismi kriis, eriti pärast 1848. a. revolutsiooni, seda suurema ülekaalu saavad tema juures juba varem leiduvad väljendused „kunsti kunsti pärast" kaitseks ja kinnitused vormi primaadist sisu üle. Oma märkuses Baudelaire'ist ta on vaimustuses sellest, et „Kurja lillede" autor on pidanud kinni „kunsti absoluutsest autonoomiast ega ole lubanud, et luulel oleks mingit muud eesmärki peale iseenda, või muud ülesannet peale selle, kuidas lugeja hinges esile kutsuda ilu muljet selle sõna absoluutses tähenduses." Ka oma kuulsas luuletuses „Kunst" peab ta kunstniku põhiülesandeks aine ületamist ja nendib analoogiat luule ning plastiliste kunstide vahel, s. o. jõuab umbes samade nõueteni, mida samal ajal esitasid inglise luules prerafaeliidid (eriti Rossetti). Mainitud märkuses Baudelaire'ist tõrjub Gautier tagasi romantikute „südameluule" ja võitleb Flaubert'i ning parnaslaste „kiretu luule" eest. Ühes viimastega ta propageerib „objektiivsust" ja eitab iseenesest tuleva inspiratsiooni teooriat, mida kaitsesid romantikud; ta kinnitab, et „inimene ei tohi mitte lasta oma tundelikkusel loomingus välja paista, sest tundelikkus on kunsti ja kirjanduse madalam pool". Ja „nõuda luulelt sentimentalismi — see pole see, mis on vajalik. Kiirgavad sõnad, valguse sõnad koos rütmi ja muusikaga — vaadake, see on luule." Tema vormi ja „puhta ilu" harrastus läheb nii kaugele, et ta teatab: „Ma loobun suure rõõmuga enda kui prantslase ja kodaniku õigustest, et näha Raffaeli algupärast maali või alasti iludust."

Pärast 1848. aastat romantilis-boheemlikus mässus pettunud Gautier loomingu kõige ilmekamaks dokumendiks on luuletuskogu *Émaux et camées* („Emailid ja kameed", 1852). Siin jõuavad oma tipule Gautier artistlikkus ja plastilisus, mis on juba vaba tema endiste teoste kirglikkusest ja väljakutsuvusest. Need on läbipaistvad „akvarellid", „natüürmordid", „sümfooniad valges marmoris". Siin püüab Gautier täielikult teostada oma loosungit „kunstist kunsti pärast"; ta ütleb, et ainult kunstile on määratud igavik. Kõik möödub, hukkuvad linnad, kuid kaunid kujud elavad neist üle.

Nüüd ei veetle teda enam niipalju keskaeg ja gootika kui antiiksus ja klassitsism. Nagu parnaslasedki pooldab tema kompositsiooni ruumilist printsiipi, „optilist rütmi". Kuid sellest hoolimata ei olnud Gautier täiesti parnaslane. Aastal 1856 väljendas ta oma kunstiprogrammi, mis väga hästi iseloomustab tema üleminekut romantismist „Parnassi" juurde: „Õigust öelda me ei ole kirjanikud... Juba lastena armunud skulptuuri, maalinguisse ja plastikasse, oleme pöörasuseni jumaldanud kunsti; jõudnud küpse eani, ei kahetse meie sugugi seda ilusat meeletust; me olime ja oleme temale veelgi tänu võlgu meie kõige õnnelikumate silmapilkude eest;

tänu temale oleme meie midagi väärt, kui me üldse midagi väärt oleme. Teistel on rohkem õpitud tarkust, rohkem sügavust, rohkem stiili, kuid keegi ei armasta maalinguid enam kui meie; kõigile on selge, et me alati oleme loobunud kirjandusest piltide heaks ja raamatukogust muuseumide heaks... Pühakiri kõneleb kuskil silmahimust, *concupiscentia oculorum* — see patt on meie patt, ja me loodame, et jumal annab meile selle andeks. Kellegi silmad ei ole olnud ahnemad meie omist, ja Béranger mustlane ei ole olnud meist truusüdamlikum, täites oma deviisi: vaadelda tähendab omada. Vaadeldes oleme saanud suurimat naudingut, kandes omaenda kunstisse üle monumente, freskosid, pilte, raidkujusid, bareljeefe, kusjuures oleme sageli riskeerinud vägistada keelt ja muuta sõnastikku paletiks... Mis puutub meie põhimõtteisse, siis on need küllalt tuttavad: me oleme uskunud kunsti autonoomiasse; kunst pole meile mitte abinõu, vaid eesmärk; iga kunstnik, kes taotleb midagi muud peale ilu, ei ole meie silmis kunstnik; me pole kunagi suutnud mõista idee eraldamist vormist, samuti nagu me ei või mõista keha ilma hingeta või hinge ilma kehata, vähemalt meie nähtuste ringis; ilus vorm on ilus idee, sest mis oleks vorm, kui ta midagi ei väljendaks?"

Nõnda siis Gautier oma plastilisuse kaitsmisega, oma püüdlusega luule kiretuse ja objektiivsuse poole ligineb parnaslastele. Kuid ometi ei suhtunud ta oma hilisemais kirjandusloolistes töödes mitte ilma sümpaatiata 1830—1840-ndate aastate romantikasse; seda võib öelda eriti raamatust „Romantismi ajalugu" (1874), milles Hugo kooli põhimõtteid võrreldakse Moosese käskudega Siinai mäelt.

Charles Baudelaire.

Gautier taoliseks ülemineku-kujuks romantilisest luulest „Parnassi" ja edasi sümbolismi juurde oli ka Charles Baudelaire (1821—1867), vormiliselt üks Prantsuse XIX sajandi kõige suuremaid ja ka kõige imelikumaid poeete. Ka tema kuulub selle kapitalistlikus ühiskonnas pettunud kodanliku intelligentsi hulka, kes pärast 1848. a. revolutsiooni langes troostitusse pessimismi ja meeleheitesse ning, mitte leides väljapääsu teravnevaist vastuoludest, langes „puhta vormi" ja „kunsti kunsti pärast" kultusesse. Seejuures on Baudelaire'i pessimism eriti sünge, sest seda toetavad ka mõned isiklikud momendid: poeedi sugukonnas oli palju vaimuhaigeid ja ta ise oli erakordselt haiglane inimene; lodev eluviis, milleks andis talle võimalusi suur pärandus pärast isa surma, ja narkoosiharrastus isegi kuni hašiši ja oopiumi nautimiseni viisid ta lõpuks närvikliinikusse, kus ta surigi.

Nagu Gautier, nii harrastas ka Baudelaire 1840-ndail aastail huviga „buržuaade õrritamist", viies „korralikke inimesi" ahastusse jutustustega oma ebatavalistest pahedest ja kõlvatuist kalduvustest. 1848. a. revolutsiooni ajal ta nagu oleks ärganud joobumusest, ta andis mõnda aega välja ajakirja ja kirjutas rea demokraatlikke värsse („Videvik", „Koit", „Närukorjajate pidu"), kuid pärast kontrrevolutsiooni võitu eemaldus ta lõplikult igasugusest seltskondlikust elust ja sulgus oma isiklike elamuste dekadentlikku maailma.

Kui mitte arvestada mõningaid asju proosas ja meisterlikke tõlkeid Edgar Poe jutustustest, jättis Baudelaire järele ainult ühe värsikogu, *Les fleurs du mal* („Kurja lilled", 1857). Siin andis ta kõige kõrgema kunstilise väljenduse parnaslaste nõudeile vormi filigraansusest, ehituse tugevusest, sõnastuse ökonoomiast, rangest rütmist jne. Baudelaire oma värsside plastilisusega liidab nagu ühte poeedi ja skulptori töö; tema read jätavad mulje, nagu oleksid nad raiutud marmorist; igale sõnale on antud kindel koht, mida ei või muuta ilma kahjuta kogu luuletuse kompositsioonile. Selles suhtes tal on midagi ühist Mériméega. Mõlemad nad on kiretud ja täiesti teadlikud „sõnakunstnikud", mõlemad taotlevad „objektiivset" kunsti. Oma „Kurja lillede" eessõna esimeses visandis kirjutab Baudelaire: „Ma tean, et ilusa stiili kirglik kummardaja satub kergesti massi viha alla . . ." „See raamat . . . on loodud ainult eesmärgiga end lõbustada ja rahuldada minu kirge takistuste võitmiseks." Ta lihvis lõpmatult iga värssi, nii et teda nimetati isegi „hüsteeriliseks Boileau'ks", ja tema artiklite seeria kujutavast kunstist tunnistab tema peenest keeletundest; kuid see kirg sõna vastu saab temal eesmärgiks iseendas; üldse näeb ta kunstis mingit usundit, viimast pagupaika, kus veel on võimalik „surematus".

Baudelaire on üks esimesi „dekadente" Euroopa kodanlikus kirjanduses; ta tahab nautida kõigi hinge ja keha närvidega, ja kõiki ta mõtteid läbistab alaline surmahirm. Ta maalib surma nagu kõdunemist, ja see kujutlus kõdunemisest suurendab veelgi hetkelist naudingut. Ta teisendab seda lõpmatuseni, ta tugevdab seda ebaloomulikult. Ta kirjeldab eksootiliste ärritusvahendite toimet ja rikutud tundeid. Ta on kõige täielikum egoist ja subjektivist. „Kurja lilli" võiks nimetada pigemini „Haiguse lilledeks": sest kui mitte arvestada nende viimisteldud vormi värelevat sära, joobnustavat aroomi, õrna luilutavat mõju, siis on need värsid oma sisu poolest algusest lõpuni haiglased. Poeet on kõdunemise olukorras, ja kõik, mille külge ta puutub, mida ta kujutleb, mille poole ta püüdleb, kõik see nakatub temast ja hakkab ise kõdunema.

Baudelaire'i loomingu vormiline tähendus luule ajaloos on tema värsi imeteldavas musikaalsuses ja plastilisuses. Tema meeleolude väljendus ei teostu mitte ainult kujundite kaudu, vaid just peamiselt helide, üksikute sõnade helide, silpide rea kooskõlade, rütmi võnkumiste kaudu. See meeleolude ja tundmuste ümbertõlgitsemine mitte ainult sõnakujundite, vaid ka muusika keelde tähendab sedalaadi väljendusviisi üha arenevat intensiivsuse, kuid ka udususe tugevnemist. Kes tahab veenduda, kuidas poeet liidab kujundeid ja muusikat, kuidas ta neis mõlemais annab imeteldava veenvusega ja mitmekesiseis varjundeis hetkelisi vihjeid oma kõige vähemailegi ärritustele reageerivaist tundeist, kuidas ta peidab oma „mina" ja samal ajal väljendab seda sümboolselt kõige peenemais muljeis, — see lugegu kuulsat sonetti *Correspondances* („Vastavused"): 14 meisterlikus värsis peituks nagu kogu prantsuse sümbolismi tuum.

Ajajärgul, mil Baudelaire luuletas, ei olnud Euroopa kodanlik ühiskond veel nii dekadentlik, et seda poeeti täielikult „hinnata": tema kuulsuse õitseng kuulub sajandi lõppu. Baudelaire oli luule alal kõige suuremaks Prantsuse ühiskonna ajaloo selle ajajärgu väljendajaks, millal sealne intelligents pettus oma endistes ideaalides, millal vähemalt tema paremik ei suutnud leppida ümbritseva maailma labasusega, kuid samal ajal ei leidnud endas küllaldast jõudu, et end sellest ühiskonnast lõplikult lahti kiskuda. Selle tagajärjel ta andus meeleheitele ja trööstita pessimismile. „Sajandi lõpul" aga võrsus mürgise õiena dekadentlik sümbolistide luule, ja Baudelaire'i rikutuse, estetismi ja amoraalsuse kultus kuulutati „uue" kunsti evangeeliumiks ning Baudelaire ise üheks maailma suurimaks poeediks. Tema luule mõju ulatas kaugele üle prantsuse dekadentliku luule piiride: saksa, inglise, ameerika, itaalia ja vene dekadendid ja sümbolistid kuulutasid ta oma prohvetiks.

Leconte de Lisle.

Parnassi luule suurimaks esindajaks selle sõna kitsamas tähenduses kui Baudelaire'i puhul oli Charles Leconte de Lisle (1818—1894). Ta sündis troopikas, Bourboni saarel; kõrgema hariduse sai ta Rennes'i ülikoolis. Juulimonarhia ajajärgul ta harrastas Lamennais kristlikku sotsialismi ja alates a. 1846 tegi kaastööd furjeristide ajakirjadele. Sel ajal pidas ta end poliitilises mõttes vabariiklaseks ja sotsialistiks, oma kirjanduslike sümpaatiate poolest kaldus ta aga romantikute kõige demokraatlikuma tiiva poole. Ta avaldas mitu rahvalikku brošüüri, kus ta propageeris oma polii-

tilisi vaateid ja seletas lõhet enese ja oma aristokraatliku suguvõsa vahel.

Kuid 1848. a. revolutsioon ja reaktsiooni võidukäik purustavad kõik need ebamäärased sotsialistlikud ideaalid, Leconte de Lisle eemaldub igasugusest ühiskondlikust tegevusest ja tõmbub „kunstisse kunsti pärast". Tõsi küll, vanad vabadusunistused tungivad temas veelgi aeg-ajalt esile romantiliselt jumalavastaste motiivide näol; vahel ta pahvatab välja isegi süngeid ennustusi hukkumisest, mis ähvardab seda rõhumise ja ebaõigluse maailma, kuid tulevase vabaduse, võrdsuse ja vendluse riigi optimistlikest illusioonidest pole tal säilinud enam jälgegi; need on aset andnud „teaduslikule" maailmavaatele, fatalistlikule determinismile ühiskondliku arengu mõistmises. Leconte de Lisle peab kapitalistlikku maailma küll alatuks ja barbaarseks, mis rõhub alla vabaduse ja kunsti, kuid see on tema arvates võitmatu ja ärapöörmatu nagu mingi bioloogiline seadus. Poeet otsib pääsu sellest vastikust tegelikkusest antiikajas, Idamaa eksootikas, „puhtas kunstis", — kuid kapitalistliku tegelikkusega, tema olemasoluga peab leppima nagu paratamatu pahaga.

Siirdudes 1848. aasta uduste sotsialistlike ja demokraatlike ideaalide juurest positivismi ja bioloogilise fatalismi „teadusliku" maailmavaate juurde, annab Leconte de Lisle kuju ka parnaslaste esteetilisele õpetusele, mis seisab lähedal Flaubert'i esteetikale. Ta avaldab oma kuulsad värsikogud *Poèmes antiques* (1852), *Poèmes barbares* (1862), *Poèmes tragiques* (1884) ja *Derniers poèmes* („Viimased poeemid", 1895). Peale selle kirjutas ta kaks värssdraamat antiikaineil — *Les Erynnies* („Erünniad", 1872) ja *L'Apollonide* („Apolloniid", 1888), ning avaldas hulga tõlkeid antiikautoreist. Teataval määral taganedes 1830-ndate aastate romantismi teooriaist ja asudes „Parnassi" kooli esteetiliste põhivaadete kujundamisele, kuulutab Leconte de Lisle kõigepealt, ühenduses oma „teadusliku" luule käsitusega, luule objektiivsuse ja kiretuse põhimõtet, seades seda vastu romantilise esteetika subjektiivsele omavolile. Ta mõistab nüüd hukka „romantilise sentimentalismi" ja „sotsiaalse propagandaluule" ning jättes hüvasti oma tegevusega enne 1848. aastat teatab ta a. 1849: „Suuri kunstiteoseid hinnatakse kirjanduse kaaludel pisut teisiti kui 500 miljonit demokraatlikku ja sotsiaalset almanahhi. Inimsoo moraalsete pingutuste summas maksab Homerose looming pisut enam kui Blanc'i oma."

Poeet peab ühiskondlikust elust eemale hoiduma, tal ei ole tarvis massidega kokku puutuda ja üldse ei ole vajalik avaldada „pleebsile" oma intiimseid elamusi. Kapitalistlikku tegelikkusesse endasse suhtub Leconte de Lisle eitavalt: „Ajajärk, mis on mõrvarlik iga tugeva ja sügava kire suhtes" — nii iseloomustab ta oma aega.

Sonetis „Kaasaegsetele" *(Aux modernes)* kogus „Barbaarsed poeemid" ta kõneleb oma kaaskodanikele:

Hommes, tueurs des Dieux, les temps ne sont pas loin
Où, sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin,
Ayant rongé le sol nourricier jusqu'aux roches,
Ne sachant faire rien ni des jours ni des nuits,
Noyés dans le néant des suprêmes ennuis,
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.

[Inimesed, jumalate tapjad, need ajad ei ole kaugel, kus kuhugi nurka kuhjatud suurele kullahunnikule, olles toitva maa närinud paljaks kuni kaljudeni, ja oskamata midagi teha nii päevade kui ka öödega, uppudes äärmiste igavuste olematusse, te surete nagu lollid, toppides täis oma taskuid.]

„Ma vihkan oma aega selle loomuliku vastikuse tagajärjel, mida tunneme oma tapja vastu," kirjutab ta a. 1855. Ja ta otsib harmooniat ilus, seda ilu aga leiab ta antiikses Kreekas; suured antiiksed kunstiteosed annavad talle lohutust. Ta tahab teenida ainult ilu, ja muistsete aegade luulet järele aimates püüab ta unustada kaasaega. Ta pühendab oma „Antiiksed poeemid" Hellasele, ta töötab ümber aineid eelajaloolise Kreeka saagadest *(Niobe* ja *Charon)* ja Homerose-aegsest Kreekast *(Helena)*. Seejuures — ja selles avaldub eriti selgesti tema püüdlus positivistide „teadusliku" meetodi poole — kasutab Leconte de Lisle mitte ainult kirjanduslikke dokumente, vaid ka arheoloogilisi leide; ta ei taha A. de Vigny ja Hugo viisil omavoliliselt ümber käia minevikumälestuste ja ajalooga, neid romantiliselt stiliseerides; ta taotleb oma teoste teaduslik-ajaloolist väärtust; ta uurib hoolikalt kujutatava ajajärgu olustikku ja kombeid, relvi, riietust, pidustusi jne.

Antiikses kunstis Leconte de Lisle näeb harmoonia kehastust; selle sümboleiks saavad talle Veenus ja Helena, kusjuures see harmoonia kannab mingit „furjeristlikku" varjundit; teda ei huvita mitte viienda sajandi vabariiklik Ateena, vaid päris primitiivne Kreeka, gigantide, kentauride ja faunide Kreeka, kus jumalad, sangarid ja inimesed tähendavad ainult looduse suurte jõudude emanatsiooni. Eriti tõmbab teda enda poole paganlus, mida ta vastu seab kõigile teistele usundeile, peamiselt kristlusele; paganlus — see on ilu, teaduse ja harmoonia religioon.

Ja ometi ei suuda Leconte de Lisle leida rahuldust ka antiikses kunstis, sest kõige oma imetlusega selle ees ta mõistab väga hästi, et see ajajärk oli ainult üheks astmeks inimliku kultuuri ajaloos. Ja ta pöördub teiste legendaarsete ajajärkude poole — Indias, Juudamaal, Egiptuses, muhameedlikus Idas, muistses Skandinaavias, Polüneesias jm. (oma „Barbaarseis poeemides"). Kuid kõikjal, samuti nagu Flaubert oma „Salambos" ja „Püha Antoniuse kiusatuses", ta leiab ainult kinnitust oma pessimistlikule, fatalistlikule filosoofiale. Ta

kirjutab jumalavastase poeemi *Caïn* („Kain", kogus „Barbaarsed poeemid") „surematust Jehoova vaenlasest", astudes teravalt välja kristluse kui harimatuse usu vastu, mis on süüdi kaasaja allakäigus. Kristluse vastu on sihitud ka irooniline poeem „Kaaren" („Barbaarseis poeemides"), mis meenutab Anatole France'i legende ja käsitleb teisendatud kujul vagajuttu Igavesest Juudist. Selle sisu on kokkuvõttes järgmine: kloostri eestseisja munk Serapion on ärevuses — Ida-Rooma keiser on käskinud mobiliseerida sada tuhat munka võitluseks gootidega. Ehmunud Serapioni juurde ilmub ööpimeduses vana määratu suur kaaren ja pakub talle oma abi, kui ta selle eest saab toitu. Munk nõustub, kuigi ta arvab kaarnas peituvat kuradi, ning annab temale jämedat leiba ja kuivatatud puuvilja. Autor tutvustab torkava irooniaga munga mõtteid inimese üleolekust, võrreldes „hingetute" loomadega. Kuid kogemustest targaks saanud kaaren on liiga palju näinud ja teab liiga palju, et omistada tähtsust „kristlikule uhkusele", ta on näinud tervete rahvaste ja dünastiate hukkumist juba enne Kristust. Ta jutustab, et ta elas juba enne veeuputust, et pääses Noa laevas, kuid hiljem, kui Noa ta pärast vee langemist välja saatis maad kuulama, ei tulnud ta enam tagasi, sest ta ei soovinud oma vabadust kaotada. „Paha tegu," märgib munk. „Härra," ütleb kaaren, „mul oli parem hingata värskes õhus kui vanglas." Pärast seda elas ta aastasadu külluses, toites end inimeste laipadest. Ta vaatles inimühiskonna õitsengut, mille ajastul laipu ei olnud sugugi vähem kui enne. Ta nägi, kuidas tekkisid ja kadusid jumalused, ja endaga rahulolevalt ta väidab: „Kui kõik sureb, siis selleks, et mina elaksin." Kaaren nagu kehastaks Leconte de Lisle'ile igavest mateeriat, loodust selle elujaatusega. Kuid kord istus kaaren Kolgatal surija ristile — ja sai neetud ning mõistetud igavesele nälgimisele. Sest ajast peale purevad teda näljapiinad, kuid ta tunneb, et teda on karistatud ülekohtuselt, sest ta järgnes ainult oma loomulikele kalduvustele. Munk võtab temalt needuse ära, kui ta kuuleb, et keiser on hukkunud ja järelikult pole enam tarvidust tema käsu täitmiseks.

Arusaadavalt oli luule objektiivsuse ja kiretuse loosung Leconte de Lisle'i, samuti nagu teistegi parnaslaste juures ainult illusioon. Tegelikult oli Lisle väga emotsionaalne lüürik, kuid tema loomingu seda külge ei lasknud areneda reaalse maailma tingimused. Meie aeg, kinnitas parnaslaste juht korduvalt, „on tapnud jumalad", ta „on pöördunud ära luulest" ja upub argipäevsuse ja lameduse sohu. Mõnikord tõuseb Lisle oma eksootilistes värssides leekiva kireni, nii näiteks suurepärases viiest laulust koosnevas tsüklis *Pantauns Malais*, mis on ilmunud „Traagilistes poeemides". Sisu on romantiline ja võrdlemisi kulunud: kangelane — Malai piraatide

juht — tapab oma truudusetu armukese. See poeem, mis on vormilises suhtes meistriteos, areneb kangelase monoloogides; esimeses ja teises laulus jumaldab ta veel oma armsamat; kolmandas liituvad arm ja usaldamatus; neljandas — süüdistus ja kohtumõist; viiendas peab kangelane monoloogi, pöördudes oma armsama äraraiutud pea poole, mis mastil ripub, ja meri neelab paadi ühes mõrvariga. Selliseid romantilisi motiive ei leidu Leconte de Lisle'il sugugi vähe, aga kõik nad on esitatud mööda minnes; põhiline tema loomingus on aga meeleheide, tühjustunne. Väga iseloomulik on ses suhtes luuletus *Midi* („Keskpäev"): selles kujutatakse lõunamaa keskpäeva selle kuumusega, kogu selle jõu ja halastamatusega, suurejooneliselt, maaliliselt, reaalselt, — kuid kõrvetavat liikumatust kujutades tuleb poeet tagasi mõttele olematusest:

Viens! ce soleil te parle en lumières sublimes;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin;
Et retourne à pas lents vers les cités infimes
Le cœur trompé sept fois dans le néant divin!

[Tule! kõneleb sulle see päike oma võrratu valgusega; sulata end lõpuni sesse halastamatusse leeki; ja pöördu siis aeglasel sammul tagasi oma madalate eluasemete juurde, süda petetud seitse korda ses jumalikus tühjuses.]

Parimat väljapääsu vastuoludest ühiskonna ja selle looduse vahel, mida ta kujutab „püha nälja, vastastikuse hävitamise riigina", näeb Leconte de Lisle täielikus ühtesulamises Nirvaanas, Olematuse riigis (need motiivid on eriti tugevad India teemasid käsitlevais värssides). Nagu Baudelaire juures, nii on temalgi õigus igavikule ainult „pühal ilul", millele ta laulab hümni luuletuses *Hypatia:*

Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs!

[Ainult tema jääb elama, muutumatu, igavene. Surm võib laiali pühkida värisevaid maailmu, kuid ilu leegitseb edasi ja kõik sünnib temas uuesti ja veelgi uued maailmad keerlevad tema valgete jalgade all.]

Seda pessimistlikku maailmavaadet esitab Leconte de Lisle ülevalt monumentaalseis, nagu basaldist välja raiutud värssides; need on haruldaselt plastilised, skulptuursed ja maalilised, ilma romantilise luule karjuvate värvideta ja rahututе joonteta. Poeet annab neile, samuti nagu Mérimée oma novellidele, range vormi ja sellega ühtlasi lopsaka dekoratiivsuse. Tal leidub ka sümboleid, kuid needki on veel plastilised ja ilma selle salapärase metafoorilise mõtteta, mida leiame hilisemate sümbolistide juures.

Baudelaire'i kõrval on Leconte de Lisle „positivistliku" ajajärgu suurimaid lüürikuid. Reaktsioonilise ideoloogia tema teisel, parnaslikul loomingujärgul on kodanlik kriitika juba ammu kilbile tõst-

nud. Kuid selle väljapaistva luuletaja loomingutee oli haruldaselt ebatasane: tema arengus kajastus Prantsuse demokraatliku intelligentsi arengujoon, mis algas 1848. a. eelseist udustest sotsialistlikest ideedest ja jõudis ummikusse pärast nende kokkuvarisemist.

„Parnassi" luuletajate „kool" kui tihedam rühmitus kujunes 1860.—1866. a. vahel. Siis hakkasid ilmuma ajakirjad, milles „kunsti kunsti pärast" pooldajad kritiseerisid teravalt Lamartine'i, Musset'd ja teisi romantikud. Tõsi küll, need ajakirjad, nagu *Revue Fantaisiste* (ilmus 1861. a. 15. veebruarist kuni 15. novembrini), *Revue du Progrès* (märtsist 1863 märtsini 1864) ja *L'Art* (2. nov. 1865 kuni 6. jaan. 1866), ei olnud veel järjekindlalt parnaslikel seisukohtadel, ja ka nende kaastöölised ei olnud eranditult parnaslased. Neist võtsid osa tulevased „Kaasaegse Parnassi" esindajad või tema tendentsidele lähedal seisjad: Catulle Mendès, Gautier, Banville, Baudelaire, Glatigny, Léon Cladel, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Coppée, Dierx, Flaubert. Need ajakirjad valmistasid ette kuulsaid albumeid „Kaasaegne Parnass" *(Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux;* I köide 1866, II — 1871, III — 1876; *Parnasse* on albumi nimetus XVII sajandil).

Endiste kaastööliste lisaks tulid uued nimed: Sully Prudhomme, Mallarmé, Anatole France jt.

Luuletajaist, kes mängisid suuremat osa parnaslikus liikumises, vaatleme siin ainult kõige iseloomulikumaid; ükski neist ei jõudnud Leconte de Lisle'i kunstilise kõrguseni.

Théodore de Banville (1823—1891) on väga mitmekülgne kirjanik: poeet ja draamakirjanik, kriitik ja ajakirjanik. Ta algas oma kirjanduslikku tegevust 1840-ndate aastate romantikute, peamiselt Hugo vaimus. Ta kirjutas värsse mütoloogilistel teemadel (*Les cariatides*, „Kariatiidid", 1842); pärast 1848. aastat ta läheb, nagu paljud teisedki romantikud, „kunst kunsti pärast"-seisukohtadele. Tema värsi „puhta vormi" harrastus läheb kuni äärmuseni: „Rütm," kirjutab ta, „on värsside ainus harmoonia, ja see tähendab värssides kõike." Laenates aineid mitmeist ajaloolistest ajajärkudest, kasutab ta neid ainult „mänguks", ainult vormiga „žongleerimiseks". Nii näiteks ütleb Gringoire, prantsuse keskaegne luuletaja ning Banville'i samanimelise komöödia (1866) kangelane, luule ülesandeist: „Värsid? — Jõudeolija ajaviide. See koosneb sõnade üksteisega sidumisest, mis täidavad kuulmist nagu igav muusika, või joonistavad hästi või halvasti igasugu asju; nende hulgas põrkavad aegajalt kokku kaksikud helid, mille liitmine heliseb metsikult, nagu kuldsed kellukesed." Kuid see „mäng vormiga" ei tee Banville'i värsse mitte sisutuks, nagu harilikult märgivad kodanlikud kirjandusloolased. Ümberpöördult, võib öelda, et „Parnassi"

luuletajate hulgast Banville säilitas kõige rohkem iroonilist „tülinorimist", püüet „õrritada" buržuaad, kuigi tema sotsiaalne kriitika pole kuigi sügav. Nii näiteks oma kõige paremas värsikogus *Odes funambulesques* („Akrobaatilised oodid", 1857) ta naerab oma „veidrais riimides" Teise keisririigi ajajärgu kapitalistliku ühiskonna hangeldajaliku vaimu üle; seda kriitikat jätkab ta oma kogus *Nouvelles odes funambulesques* („Uued akrobaatilised oodid", 1869). Kuid ühtki positiivset ideaali, mida võiks tema poolt antiesteetilise olendina välja naerdud „buržuaale" vastu asetada, Banville ei esita. Ühenduses Prantsuse-Preisi sõja ning Pariisi Kommuuni sündmustega aktiviseerub Banville'i looming tunduvalt („Preisi idüllid", 1871, jpt.), lähenedes sotsiaalsele ja poliitilisele päevatemaatikale. Kuid selle ajajärgu rohkearvulised teosed (värsid, näidendid, esseed) ei tõuse kõrgele kunstitasemele.

Parnassi luule iseloomulikuks esindajaks ja Leconte de Lisle'i järelkäijaks oli Léon Dierx (1838—1912). Tema kolm peamist värsikogu, *Poèmes et poésies* („Poeemid ja luuletused", 1864), *Les lèvres closes* („Suletud huuled", 1867) ja *Paroles d'un vaincu* („Võidetu sõnad", 1871), on pühendatud muistseile legendidele, traagilistele ja keerukaile muinasjutulis-ajaloolistele sündmustele, mis tema arvates peavad näitama inimliku ühiskonna vältimatut langust ja inimliku olemise mõttetust, kusjuures Dierx'i vormikindlus on kaunis välise ja järeleaimava iseloomuga.

A. 1898, pärast Mallarmé surma, austas sümbolistlik noorus Dierx'i „Prantsuse luuleprintsi" tiitliga.

Kõige suurem lüürik nende hulgast, kes liitusid parnaslaste kooliga, oli José Maria de Heredia (1842—1905). Ta sündis Kuuba saarel, sõitis 1851. aastal Prantsusmaale, saades siin hariduse. 17-aastaselt pöördus ta uuesti Kuubale tagasi, kus õppis Havanna ülikoolis. Seal kirjutas ta oma esimesed värsid, milledes on väga tunduv Leconte de Lisle'i mõju. Aasta pärast on ta uuesti Prantsusmaal. Õppides Pariisis liitus ta „Parnassi" ringidega ja sai Leconte de Lisle'i järelkäijaks ning sõbraks. Sel ajal ta hakkas kirjutama oma „Võidumärke" *(Trophées)*, mis eriraamatuna välja anti a. 1893, kuid suurem osa neist ilmus ajakirjades ja „Kaasaegse Parnassi" albumeis.

Kui mitte arvestada tõlkeid hispaania keelest, siis on Heredia kirjutanudki ainult eelmainitud „Võidumärgid". Sel kogul oli määratu menu; nagu ütleb Régnier, „tähendasid „Võidumärgid" sümbolistidele ja parnaslastele umbes sedasama, mis André Chénier „Bukoolikad" klassitsistidele ja romantikuile, olles siduvaks lüliks kahe luulevoolu vahel". Kuid sellest hoolimata Heredia ise oli parnaslane: ta jälgis parnaslaste nõuet romantilisest sentimentalis-

mist loobumise, kiretuse, stiili tiheduse ja vormi juveliirse filigraansuse suhtes.

Heredia stiili ja rütmi iseloomustavad omadused on sõnade sära ja kõlavus, rütmide rikkus, omapärane helide rühmitus, kogu luuletuse harmooniline joon. Heredia luule pole sugugi sümbolistlik: sajast kahekümnest sonetist ainult kolm — ja need on ajaliselt esimesed — pretendeerivad sümboolsusele. Tema kogu on nagu Hugo „Sajandite legend" miniatüüris; puuduvad kõik antiikse ja eelajaloolise Kreeka peamised legendid; keskaeg on piiratud üsna kitsalt; renessansile piisab kõite seljast. Tegelikult on see, mis Heredia kirjutas, ainult „märkused vanade raamatute leheäärtel", nagu ütles Jules Lemaître; nad ei pretendeeri ei ajaloolisusele ega tagasivaatavale psühholoogiale; ta fikseeris oma muljeid, meeldivaid või tugevaid, mis ta lugemise ajal oli saanud.

Heredia sonetid, need on *quadri* Chénier tõlgitsuses: väikesed pildikesed, mille on sisendanud üks või kaks rida muistset teksti. „Sonett tema sundusliku resümeerimisega," kirjutab prantsuse kirjandusloolane P. Martino, „on selle maitse rahuldamiseks suurepärane vorm. Kontrastid, liikumised, värvid, üksikhetked, valgusefektid, varjude mäng... nende vastu on Heredia eriti tundlik neis kauneis minevikulugudes, mis tema pilgu eest mööduvad; soneti viimane stroof, mis märgib ära seda kontrasti, seda poosi, seda varjundit, omandab haruldaselt suure tähtsuse: see kriipsutab žesti alla, annab värvile kontuuri. Nii toimib asjaarmastaja, kes ei otsi suurt ega õpetlikku, vaid haruldast, ilusat asja, ning kui ta selle on leidnud, asetab ta selle, isegi kui see ei olegi täiesti ehtne, ilusale alusele või vitriini, kohale, mis kaasa aitab tema esiletõstmiseks."

Heredia oli nii sotsiaalses kui ka kunstilises suhtes „Parnassi" lüürika lõpuleviija. Oma poliitilisilt vaateilt oli ta konservatiivne ja natsionalist. A. 1894 valiti ta Prantsuse Akadeemiasse, kes eelistas tema kandidatuuri Zola ja Verlaine'i kandidatuuridele. Tema luule tehnika vormiline täiuslikkus oli eeskujuks Prantsuse ja teiste maade sümbolistidele.

Muudest luuletajaist, kes liitusid Parnassi kooliga, võib märkida veel François C o p p é e'd (1842—1908), kes käis läbi tee parnaslaste juurest vihase varjamatu reaktsionäärini, ja naisluuletajat Louise Victorie A c k e r m a n'i (1813—1890), kes kirjutas värsse Idamaa ja muistse Hellase aineil, mis on täidetud parnaslastele tüüpilise pessimismi ja väljapääsmatuse vaimuga.

INGLISE REALISM 1850—1860-NDAIL AASTAIL JA PRERAFAELIIDID.

Pärast „hiilgavat romanistide kooli Inglismaal" (Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë ja Elizabeth Gaskell) järgneb inglise realistlikus kirjanduses teatud langus: tugevnevad positivistlikud tendentsid (George Eliot, Meredith jt.), määratu menu saavutavad realismi epigoonide teosed (näit. Anthony Trollope), kes käsitavad realismi tehniliste võtete ja detailide summana, tavalise ja keskpärase elu kujutamisena. Veel madalamat realismi mandumise astet tähendab Inglismaa „keskviktoriaanse ajajärgu" väikekodanliku enesegarahuldumise apologeetika esiletõus (Macaulay järelkäijad). Selle klassikalise realismi lagunemistendentsi iseloomustamisel ei tohi siiski unustada, et sel ajajärgul (1850—1860-ndail aastail) jätkasid Inglismaal oma loomingut ka sellised kirjanikud nagu Dickens ja Thackeray.

George Eliot.

Inglise XIX sajandi teise poole kirjanduse suurim naiskirjanik oli kahtlemata George Eliot (1819—1880, pseudonüüm; tema pärisnimi on Mary Ann Evans). Ta sündis puusepa perekonnas, kes sai hiljem väikese mõisa „Arbury" rentnikuks ja valitsejaks. Elioti lapsepõlv ja noorus möödusid maalilises külaümbruskonnas, mida ta suure armastusega kirjeldab romaanis „Veski Flossil". Kodus õppis ta saksa, itaalia, ladina, kreeka ja vana-heebrea keelt ja muusikat. Kasvatatud traditsiooniliselt usulises õhkkonnas, satub ta ühes isa sõiduga Coventry'sse (1841) vabamõtteliste positivistide ringi, kes olid rühmitunud filosoofi ja vabrikandi Charles Bray ümber. Pärast pikka sisevõitlust ta loobub oma usust jumalasse ja saab ägedaks vabamõtluse kaitsjaks. A. 1844 alustab ta D. F. Straussi „Jeesuse elu" tõlkimist (see ilmus a. 1846 anonüümselt), tõlgib seejärel L. Feuerbachi „Kristluse olemuse" (1854) ja Spinoza „Poliitilis-teoloogilise traktaadi" (1856). 1850-ndate aastate alguses Eliot saab mõjurikka ajakirja *Westminster Review* kaastööliseks ja kaasväljaandjaks, liitub Auguste Comte'i filosoofia inglise pooldajate ühinguga ja sõbruneb Mazzini ja eriti Herbert Spenceriga. A. 1854 ta astub vabaabiellu tuntud filosoofi ja positivistliku kriitiku G. H. Lewes'iga, tuntud Goethe biograafiga. See samm kutsus välja pahameeletormi puritaanlik-vagatsevas ja auväärses seltskonnas.

Elioti loominguline tegevus algab 1857. aastal, millal ta ühes ajakirjas avaldab kolm jutustust, mis ilmusid eriväljaandes a. 1858 pealkirja all *Scenes of Clerical Life* („Stseene vaimulikkonna elust"). Siis järgnevad üksteisele romaanid, mis tõid talle kuulsuse: *Adam Bede* (1859), *The Mill on the Floss* („Veski Flossil", 1860), *Silas Marner* (1861), *Romola* (1862—1863), *Felix Holt, the Radical* („Radikaal Felix Holt", 1866), *Middlemarch* (1872), *Daniel Deronda* (1876). Hiljem kirjutas ta värssdraama ja luuletuskogu, mis aga ei seisa — välja arvatud mõned erandid — just kõrgel kunstilisel tasemel.

Nagu kõik selle aja suured realistid, nii kaitseb ka Eliot reaalsuse t õ e p ä r a s e kujutamise loosungit. Pidades Feuerbachi ja Comte'i oma lemmikfilosoofideks, rõhutab ta ikka miljöö mõju inimese iseloomu kujunemisele. Loodusteadlase rahu ja kiretusega uurib ta väliste nähtuste maailma ja inimese psüühikat ning näitab meile samm-sammult iseloomude arengut. Eliotil oli määratu vaatlemisanne ja ta seisis oma aja teaduse ja kultuuri eesrindlikel seisukohtadel; ta oli võrdselt hästi tuttav nii muistsete kui ka uute rahvaste ajaloo ja kirjandusega, liites sellega suurepärase loodusetundmise. Määratu armastusega uuris ta tõsielu, kuid tema suhtumine sellesse oli määratud Comte'i filosoofia piiratusega. Seepärast oli talle võõras kirglik kriitika, mis oli omane Thackeray'le või Charlotte Brontë'le. Otsime asjatult tema teostes satiiri või paroodia elemente: tema realism on objektiivne ja vaatlev. Päike paistab ühesuguselt rikkale ja vaesele, targale ja rumalale, vooruslikule ja pahelisele. Eliot küllastab oma teosed vabamõtteliste ideedega, töö pühaduse ja stoitsismi jutlustamisega. Oma paremais romaanides, nimelt „Adam Bede'is", „Veskis" ja „Silas Marneris", õnnestus tal neid ideesid kehastada täisverelistesse, elulistesse, sügavalt läbituntud kujudesse. Tema järgnevast neljast romaanist ei saa seda mitte öelda: neis tuuakse tõeline elu sageli ohvriks ajaloolistele kommentaaridele; nende tegelased on teadlased, poliitikud või pühakud, kes lõpmatult on ametis tarkade probleemidega, olles võimetud neid lahendama. Need kangelased on kahvatud ja skemaatilised, ning ainult miljöökujutus, mis meenutab hollandi meistrite lõuendeid, näitab kirjaniku tugevat kunstilist talenti.

Elioti esimestes romaanides on keskseks aineks käsitööliste, rentnik-maapidajate, külavaimulikkude jt. elu. Ühe tema parima teose „Adam Bede'i" nimikangelane on tagasihoidlik, aus puusepp, tööarmastaja inimene rahva seast. Raamatus on suurepäraseid kohti, näit. see, kus Adam töötab öö läbi, et õigeks ajaks valmis saada kirstu, mille oli jätnud pooleli tema joodikust isa. Kuid isegi siin valgub tegevus sageli laiali avaraisse miljöö ja psühho-

loogiliste elamuste kirjeldustesse. Kõrgeima pingeni küünivad stseenid vanglas, kuhu lapsetapmise pärast satub noor Hetty Sorrel, kelle on ära petnud aristokraat Arthur Donnithorne. Seal külastab teda metodistlanna Morris, kes suudab Hetty'lt välja meelitada oma roima ülestunnistuse. Peale nende tegelaste on romaanis kujutatud veel tervet rida värvikaid iseloome, näit. Adami ema Lisbeth Bede, eriti aga talupojanaine Poyser ja tema laps Totty, üks Elioti kõige õnnestunumaid lapsekujusid. See romaan on hümn tööle ja lihtrahva elule; autor näitab siin põhjuslikku sidet „välise" ja „sisemise" maailma vahel, miljöö ja inimese psüühika vahel. On loomulik, et Eliot, positivistliku filosoofia pooldaja, seejuures eriti rõhutab looduse osa, kuid see loodus pole mitte romantiseeritud, vaid ratsionalistlik-meeleline.

Oma järgmises, kõige tuntumas romaanis „Veski Flossil" kirjeldab Eliot oma noorust, põldude ja metsade imeteldavat loodust, talupoegade elu-olu, ja jälgib sel tagapõhjal ühe tütarlapse saatust ja arengut, kelle vaimsed püüded põrkavad kokku ümbruskonna väikekodanliku kitsuse ja mittemõistmisega; selle tagajärjel ta lõpetab enesetapmisega. Kolmandas romaanis „Silas Marner" seob Eliot samuti inimese vaimse arengu teda ümbritseva miljööga, nimelt kangur Marneri saatuse näol, keda küla kaaselanikud kahtlustavad kiriku varanduse varguses ja ajavad ta külast välja. Minevik on temale surnud, olevik näib unenäona, sest et kõik mälestused minevikust on kadunud. Kuid ühel külmal talveõhtul ta leiab oma toast mahajäetud külmetava lapse. Tütarlaps jääbki tema juurde, tema paatunud süda pehmeneb, ja sedamööda kuidas laps kasvab ja areneb, ärkavad kangru peas ellu mälestused ja annavad talle tagasi endise moraalse jõu. Nõnda kinnitab autor omalt poolt Comte'i seisukohta „sümpaatia" osast inimese psüühilise tasakaalu taastamises.

Uus käänak Elioti loomingus algab romaaniga „Romola", milles näidatakse miljöö ja iseloomu vahelise kausaalsideme probleemi Itaalia renessansi ajastu raamides. Eliotile kui realistile on iseloomulik, et ta 1860-ndail aastail sõitis Firenzesse ja seal uuris kõige detailsemalt XV sajandi maastikku, ajalugu ning kultuuri; selle tulemusena ta andis oma raamatus suurepärase lõuendi Firenze ühiskonna elust XV sajandi lõpul. Kuid erinevalt eelmistest romaanidest patustab „Romola", nagu ütlesime, teatud kuivusega: õpetatud kommentaarid suruvad ikka enam välja esimeste peatükkide maalilise realismi, endiste psühholoogiliste elamuste asemele aga astuvad abstraktsed eetilised arutlused. Romaani keskuses seisab Tito Melema, andekas noor kreeklane, ja teravmeelne aristokraat Romola, naine Itaalia renessansist. Titol läheb korda temaga abielluda ja

saada kõrge ametikoht Medicite õukonnas, kuid ta reedab oma heategija, oma naise ja oma uue isamaa, kaotab pinna jalgade alt ja on hukkumas. Seistes meeleheite äärel, ammutab Romola elutahet ja energiat Savonarola õpetusest, kes tutvustab teda alanduse ja loobumuse magususega, ning ta leiab jälle rahu, aidates õnnetuid ja armastades ligimesi. Nõnda võidab Romola „miljöö", madalate inimeste ümbruskonna, ja tõuseb positivistliku altruismi ja inimesearmastuse kõrgusele. Mõlemad kujud — Tito ja Romola — on nagu epikuurluse ja stoitsismi, egoismi ja altruismi esindajad, ja nende võitluses võidab teine.

Romaanis „Felix Holt" tuleb Eliot tagasi kaasaja aktuaalsete probleemide — töölisliikumise, sotsialismi ja tšartismi küsimuste juurde. Kuid see romaan oma haruldaselt keerulise faabulaga ebaseaduslikust pärandusest näitab, et Eliot ei olnud lõplikult vabanenud tolle aja Inglise kodanluse poolt armastatud „sensatsioonilise" kirjanduse mõjust, mis meelsasti harrastas patuse nooruse ja karistatud vanaduse teemasid, igasugu saladusi ja teisi kaunis odavaid võtteid. Selles romaanis saab Harold Trensom päranduse, mis õigupoolest temale ei kuulu; seaduspärast pärijannat Estherit peetakse pastori tütreks, kuna ta tegelikult on prantslanna ja inglise ohvitseri tütar jne. Selle sassis intriigi tagapõhjal on eriti huvitav noor Felix Holt, kangru poeg; ta töötab apteekriõpilasena ja elab ühes oma vana emaga rahast, mida ta saab oma isa poolt leiutatud pillide müügist. Felix on veendunud, et isa pillid on täielik pettus, ta loobub nende müügist ja otsib „ausat" teenistust. Autor kujutab teda toorevõitu poisina, kes põhimõtteliselt ei kanna kaelasidet, peab ennast tõeliseks rahvasõbraks ning äärmiseks radikaaliks ja põhimõtteliselt eitab igasugust sidet keskklassiga. Nagu teavad kaasaeglased, oli Eliotil selle lihtsustatud tšartisti portree eeskujuks luuletaja Gerald Massey. Valimiskihutuskoosolekute ajal tahab Felix päästa söekaevanduse omaniku elu, keda ähvardavad töölised; kuid üldises rüseluses lükkab ta pikali politseiametniku, ja ta pannakse vangi. Pärast vabanemist ta abiellub Estheriga. Selline tšartisti kujutus nähtavasti oli põhjuseks, et Marx oma kirjavahetuses sageli ironiseerib Felix Holti üle ja nimetab teda „radikaali" asemel lurjuseks (mäng sõnadega „radical" ja „rascal").

Ülal iseloomustatud suurte inglise realistide looming Dickensist kuni George Eliotini tähendab inglise nn. „keskviktoriaanse ajajärgu" realistliku romaani õitsengut. Muidugi oli sel voolul peale mainitud kirjanikkude veel väga palju muidki esindajaid. Kõrvuti George Eliotiga oli Comte'i filosoofia järelkäijaks Inglismaal suur lüürik ja romanist George Meredith (1828—1909), kes lähenes juba prerafaeliitide kirjanduslik-esteetilisele voolule. Nagu posi-

tivistid, nii nõudis ka Meredith romaanilt, et see oleks „maailmavaate teener", inimese looduslugu, mis näitaks meile kogu elu seadusi. Meredith omistas määratut tähtsust psühholoogiale ja mineviku mõjule inimese iseloomu kujunemises. Tema peamised romaanid on *Richard Feverel* (1859), *Evan Harrington* (1861; ilmus a. 1860 Ameerikas), *Sandra Belloni* (selle nime all romaan ilmus a. 1886; a. 1864 ilmus allpealkirjaga „Emilia Inglismaal"), *Vittoria* (1867), *Harry Richmond* (1870—1871), *The Egoist* („Egoist", 1879) jpt. Suurem osa tema teostest on kirjutatud kodanliku liberalismi vaimus. Rea asju ta pühendas perekonna ja abielu küsimustele Ibseni naisedraamade stiilis (nende hulgast tuleb märkida teost *The Tragic Comedians* („Traagilised komödiandid", 1880, mis on pühendatud Lassalle'ile).

Dickensi rohkete järelkäijate, kuid vähemakaliibriliste kirjanikkude hulgast võib mainida kõigepealt W. Collins'it (1824—1889) ja Charles Reade'i (1814—1884). Esimene jõudis erilise kunstini aine melodramaatilises põnevaksajamises. See kirjanik, kohanedes väikekodanliku publiku maitsele, paistis silma oma erakordse oskusega sõlmida ja lahti harutada kõige kavalamalt punutud faabulapõimikuid, faabula keskusse aga asetas ta mingi saladusliku olendi (romaanid *Hide and Seek*, „Pettemäng", 1854; *After Dark*, „Pärast pimeduse tulekut", 1856; *The Dead Secret*, „Kustunud saladus", 1857; *The Woman in White*, „Naine valges", 1860, ja palju teisi). Sensatsiooniliste sündmuste kirevas labürindis muutuvad kangelased sageli lihtsaiks automaatideks. On huvitav, et Collins oli üks esimesi, kes tõi kirjandusse psüühiliselt haigete inimeste elamuste analüüsi ja pärilikkuse probleemi. Sotsiaalseid küsimusi ta käsitleb lepituslikus vaimus. Collins on kirjutanud üle kahekümne viie romaani; paljud neist on puht-detektiivse iseloomuga; omal ajal oli ta kodanlikus keskkonnas väga populaarne.

Charles Reade oli rikka mõisniku poeg. Pärast ülikooli lõpetamist Oxfordis ja Londonis sai ta elukutseliseks kirjameheks, kirjutas esmalt näidendeid ja läks siis üle romaanile. Nagu Collins pöörab ka tema vähe tähelepanu oma tegelaste psühholoogiale, kuid kirjeldab imeteldava täpsusega kõiki väliste nähtuste detaile, liigutusi, kõnet, tegusid. Erilise armastusega ta kasutab dialoogivormi, mille ta viib lakoonilise ühesilbilisuseni. Seejuures laseb ta käiku kõik „põnevusromaani" vahendid, tihendatud värvid, fantastika, melodramaatilised olukorrad. Nagu Dickens usub ka tema inimloomuse lõpmata headusse ja käsitleb ühiskondlikke probleeme samuti lepitlevas vaimus. Dickensit aimab ta järele ka oma „heade" ja „kurjade" kujude hüperboliseerimises. Nii näiteks romaanis *It is Never too Late to Mend* („Parem hilja kui ei kunagi", 1856)

kirjeldab ta Austraaliat „kullapalaviku" ajal, 1850-ndate aastate alguses. Kuid peaasi romaanis on dickenslik kujutus tolleaegseist vanglaoludest, mis muudavad Robinsoni, heasüdamliku ja vagura inimese, „metsloomaks". „Kurja" kehastuseks on kaabakas Midow. Aga nii hüperboolsed ja tendentslikud kui ongi need „hea" ja „kurja" kandjad, siiski ei või jätta tähele panemata, et miljööd ja kritiseeritavaid vanglaolusid Reade kujutab täie avameelsuse ja tõepärasusega. Ta võttis kõik andmed tegelikust elust; nagu hiljem Zola, koostas temagi suure kataloogi ajalehe-väljalõikeist, päevikuist, kirjadest ja muist dokumentidest. Kogu selle materjali ta töötas aga ümber samasuguse teatraalsete efektide ja sensatsiooni armastusega nagu É. Sue ja Dumas-isa, kellelt ta muide ka palju on laenanud.

Reas oma teistes romaanides jätkab Reade kapitalistliku ühiskonna eri külgede kriitikat; nii näiteks romaanis *Hard Cash* („Metallraha", 1863) ta paljastab kisendavalt viletsaid olusid erahullumajades, romaanis *Foul Play* („Autu mäng", 1869) *reader*'ite (käsikirja-arvustajate) kuritarvitusi ja kelmusi, jne. Kuid tema suurimaks teoseks jääb ajalooline romaan *The Cloister and the Hearth* („Klooster ja kodukolle", 1861), mille keskuses seisab Hollandi perekond XV sajandist. Autor uuris hoolikalt allikate järgi selle aja olustikku ja kultuuri, ning teose kangelase, geniaalse maalija Gérard'i elamused on antud väga koloriitselt Hollandi ja Rooma ühiskondliku elu tagapõhjal. Tõsi küll, vooruslik kangelane ja „kurja" esindaja on ka siin hüperboolsed, kuid need negatiivsed küljed ei tule renessansiajajärgu maalingul nii teravalt esile.

Meil pole võimalust arutella terve hulga kolmanda järgu kodanlik-sensatsioonilise romaani esindajate toodangut, kes kasutasid Dickensi ja Thackeray'ga võrreldes juba teisejärguliste Collinsi ja Reade'i tehnikat valmisretseptina massiliseks väikekodanlike romaanide tootmiseks. Ent siin tuleb siiski mainida veel üht kirjanikku, kes 1850—1870-ndail aastail oli peagu niisama populaarne kui Dickens ja Thackeray ja kelle romaanid levisid siis seniolemata, sajatuhandelistes tiraažides, kuid kelle nimi nüüd on juba ammu unustatud, — see on Anthony T r o l l o p e (1815—1882). Ta ema oli Frances Trollope (1780—1863), kes oli „Oliver Twisti" eeskujul kirjutanud sotsiaalse romaani „Vabrikupoiss Michael Armstrongi elu ja juhtumused" (1840). Kasvanud üles vaesuses, teenis Anthony Trollope väikese postiametnikuna. Sattudes Iirimaale ja Edela-Inglismaale, hakkas ta kirjutama ja saavutas varsti kuulsuse.

Anthony Trollope on enne kõike „terve mõistuse" kummardaja, kaine praktiline eluvaatleja. Tema romaanide tegevus areneb äärmiselt lihtsalt, sirgjooneliselt, ja kui ta põimib neisse igasugu üllatusi,

nagu ootamatu pärandus, surm jne., siis ei varja see asjaolu, et ta teeb seda oma väikekodanlikele lugejaile meeldimiseks. Erilise armastusega kirjeldab Trollope Inglise vaimulike ja aristokraatia elu. Rühm tema romaane vaimulikest (*The Warden*, „Järelevalvaja", 1855; *Barchester Towers*, „Barchesteri tornid", 1857; ja *Framley Parsonage*, „Framley kirikla", 1864) pakub üsna huvitavaid kultuuriajaloolisi pilte peamiselt madalama vaimulikkonna elust-olust. Dickensi vaimus kaitseb ta vaeste kihelkondade puuduse kütkeis rabelevaid preestreid ja ründab „kasulike" kihelkondade omi. Teistes romaanides ta kujutab poliitikuid, parlamendiliikmeid, ministreid, hertsogeid jne., kuid kogu selle seltskonna kirjeldamisel ja samuti oma jutustustes Aafrikast, Ameerikast, Austraaliast ja Uus-Meremaast ta jälgib kõikjal kõigepealt üht põhiloosungit — kuidas lõbustada lugejat. Tema „flegmaatiline" realism ei tõuse kõrgemale kõige provintsiaalsemast keskpärasusest ja lamedast terve mõistuse filosoofiast.

Collinsi, Reade'i ja Trollope'i looming viib meid juba „keskviktoriaanse Inglismaa" õitseaega. Tšartistliku liikumise tormilised päevad, terav poleemika 1830—40-ndate aastate sotsiaalküsimuse ümber on möödunud: alates 1850-ndaist aastaist elab Inglismaa läbi kapitalistliku ühiskonna suhtelise vaikuse ja rahulikkuse „klassikalist" ajajärku, mida rikuvad ainult perioodilised kriisid. Keskpärasuse ideoloogid lõid endale ebajumala tuntud ajaloolase ja publitsisti T. B. Macaulay (1800—1859) näol. Temale on „Victoria ajastu" väikekodanlik enesegarahuldumine inimkonna kogu arengu tipp. Ta vihkab igasugu abstraktseid ideesid, igasugu entusiasmi, iga romantikat, talle on vastikud niihästi tõsised teooriad kui ka pidurdamatu fantaasia, ta loob hümne „normaalsele" asja-filosoofiale. Oma teoses Baconi üle (1837) pilkab ta idealismi ja ülistab praktilist kasu: „Kui me peaksime valima esimese kingsepa ja viha üle kirjutatud traktaadi autori (s. o. Seneca) vahel, siis oleksime kingsepa poolt. Saapad on kaitsnud miljoneid inimesi niiskuse eest, kuid on kahtlane, kas Seneca on ühtainustki ära hoidnud vihast." Oma kriitilistes ja ajaloolistes esseedes korrutab ta lõpmatult neid mõtteid. Pidades end Baconi õpilaseks, ta kuulutab teaduse ainsaks eesmärgiks kasu. Antiikaja filosoofia sünnitas tema arvates ainult lõpmatuid tülisid ja viljatuid unistusi, ta jättis maailma samasugusesse harimatusse ja õnnetusse olukorda, nagu ta selle eest leidis. Baconi filosoofia aga sünnitas vaatlusi, katsetusi, leidusi, masinaid ja terveid tööstusharusid. „Ta pikendas elu, vähendas kannatusi, nõrgendas haigusi; ta suurendas maapinna viljakust, ta röövis pilvedelt välgu, öö valgustas ta päeva kogu hiilgusega; ta avardas inimese silmapiiri, kiirendas liikumist, hävitas vahemaad; ta tegi

inimese võimeliseks tungima ookeani sügavikku, kerkima üles õhku, liikuma mööda maad sõidukeis, mida ei vea hobused, ja meredel laevades, mis tormavad kümne sõlme kiirusega tunnis vastu tuult." Teadus ja filosoofia on seda saavutanud seepärast, et neil on olnud küllalt mehisust ja tervet mõistust, et loobuda katseist tabada üleloomulikku, ja et nad uurisid harilikke asju. Nagu inglise filosoof Hamilton pidas oma kohuseks ennast vabandada lugeja ees, kui tal tuli seletada midagi Hegeli teooriast, nii eitab ka Macaulay igasugust „abstraktset" filosoofiat, mis pole seotud otseselt elupraktikaga. Macaulay on muidugi moralist, kuid ka tema moraal on läbi ja läbi praktiline. Ta on muidugi liberaal, ta taotleb õiglust, võrdsust seaduse ees, poliitilist vabadust; kuid riigi, selle ilmaliku ühenduse eesmärk on ainult kaitsta kodaniku elu ja varandust; poliitilist vabadust aga armastab ta kasu pärast, sest see on ainus, mis garanteerib eraisiku, s. o. kodanlase rahulikku elu.

Selle vaatenurga all viib Maculay läbi „kõigi väärtuste" ümberhinnangu oma kuulsas töös *History of England* („Inglismaa ajalugu", 1849—1861). Selle teostamiseks ta valib „kuulsa" kompromisliku 1688. a. revolutsiooni ja Oranje Wilhelmi ning Mary valitsuse ajajärgu. Inglise revolutsioon ei katkesta sidemeid minevikuga, vaid pigem liitub sellega, ta ühendab „riigipöörde vananenud õigusega, edasiliikumise püsivusega, nooruse energia vanaduse suurusega", ta tähendab mõõdukuse võitu, mille saavutasid viigid, need praktikud, tüüpilised „inglased". Macaulay on ajaloo „pragmaatilise" mõistmise pooldaja. Ta järeldab selle arengut üksikute isikute teadlikest tegudest, minevikku aga vaatleb ta „viktoriaanse" kodanliku optimismi vaatekohalt.

Meie poolt käsiteldud ajajärgu inglise realismile avaldas see „pragmatismi"-filosoofia määratut mõju. Aga kui Dickensi ja Thackeray looming annab veel kriitilise pildi sellest ühiskonnast, moodustab endast ajajärgu kriitilise peegli, siis Anthony Trollope'i realism juba degenereerub, ja see degeneratsioon üha tugevneb. Sellele kodanliku kriitilise realismi langusele, sellele kirjanduse muutumisele puht-ajaviitlikuks, „terve mõistuse" ja kaine praktitsismi teenijaks juhib Marx korduvalt tähelepanu. Sellise realismi kõige klassikalisemaks näiteks peab ta 1850—1860-dail aastail inglise kirjanikku Tupper'it (1810—1889), kes esitab oma tuntud „Pihtimustes" vastuse küsimusele „Kes on Teie antipaatia?". Sel praegu täiesti unustatud kirjanikul oli tookord kolossaalne menu: tema raamatud ilmusid määratuis tiraažides, kuid tegelikult ta oli andetus, kes lömitas väikekodanliku „üldise arvamise" ees. Marx ütleb temast „Kapitali" I köites, et tal on kirjanduses samane koht nagu Benthamil filosoofias. Ricardost ja Smithist kuni Benthamini, De-

foest, Swiftist, Fieldingist, Smolletist, Dickensist, Thackeray'st kuni Tupperini — selline on inglise klassikalise kodanliku poliitilise ökonoomia, filosoofia ja kirjandusliku realismi arengutee. Sellel realismi lagunemise ajal leidus Inglismaal ka muidugi õnnelikke erandeid, sest täielikku ühetasast käiku majanduslik-poliitilises ja kirjanduslikus arengus pole ju olemas; need erandid aga näitavad veel selgemini kodanliku realismi ajaloolise kõverjoone üldsuunda.

Kõneldes „suurest, XIX sajandile iseloomulikust faktist", mis seisab selles, et — eriti pärast 1848. aastat — ühelt poolt ärkasid ellu määratud tööstuslikud ja teaduslikud jõud, teiselt poolt aga ilmnesid kodanlikus ühiskonnas languse tunnused, et „kunstivõidud on ostetud nähtavasti moraalse väärtuse languse hinnaga", jätkab Marx oma kõnes tšartistliku ajalehe *The People's Paper* juubeli puhul (1856): „Kõigi meie leiduste ja kogu meie progressi tulemus on nähtavasti see, et materiaalsed jõud täituvad vaimse eluga, inimese elu aga tõmpub materiaalse jõu astmele. See vastuolu nüüdisaegse tööstuse ja teaduse vahel ühelt poolt ja vaesuse ja languse vahel teiselt poolt, see vastuolu meie ajajärgu tootmisjõudude ja ühiskondlike suhete vahel on käegakatsutav, vallutav ja vastuvaidlematu tõsiasi. Haletsegu mõned parteid selle pärast, teised aga soovigu lahti saada nüüdisaegseist tehnikasaavutustest, kui ainult ühes nendega saab pääseda ka kaasaegseist konfliktidest. Või kujutelgu nad, et nii silmapaistvat progressi tööstuses peabki täiendama niisama kahtlematu regress poliitikas. Meie omalt poolt aga tunneme selles ära sama kavala vaimu, kes ikka jälle avaldub kõigis neis vastuoludes. Meie teame, et ühiskonna uute jõudude juhtimiseks, et nad hästi töötaksid, on vaja ainult uusi inimesi ja need on — töölised[17]."

Nägime juba inglise realistliku romaani arengut vaadeldes, kuidas Dickensi ja Thackeray kriitiline realism kiduneb lamedaks praktitsismi ja mäntšesterluse apoloogiaks. Need tendentsid tugevnevad eriti nn. „Victoria ajajärgu" õitsengu ajal. Pärast tšartistliku liikumise lüüasaamist ja uut majanduslikku tõusu tormas kodanlik Inglismaa fanatismiga „tööstusliku toodangu võimsasse protsessi; ta asutab vabrikuid, konstrueerib masinaid, ehitab laevu, ketrab ja koob puuvilla ja villa, täidab aitasid, teeb pangatehinguid, vabritseerib, veab välja ja sisse, — ühe sõnaga, andub igasugustele enam või vähem kasulikele asjadele, mille eesmärgiks aga alati on kasusaamine" (Marx ja Engels)[18].

Kuid juba 1830—1840-ndail aastail küpses inglise kirjanduses reaktsioon utilitarismi ja kuldvasika ees kummardamise vastu ja see suund tugevnes eriti 1850—1870-ndail aastail. Siin võime märkida järgmist nähtust: ühelt poolt ülistas „Victoria ajajärgu" luule töös-

tuse kasvu ja teaduse saavutusi, teiselt poolt aga mõned ja kaunis rohkearvulised kirjanikud kodanlikust ühiskonnast „valasid pisaraid" tehnika edusammude pärast, nähes nendes sotsiaalse harmoonia rikkumise peamist põhjust. Esimest liiki tendentsidele on iseloomulik poeet-laureaat Tennyson, teist liiki ideedele aga Carlyle ja prerafaeliidid.

Thomas Carlyle.

Reaktsioon Inglise kapitalistliku ühiskonna ratsionalismi ja egoismi vastu on seotud kõigepealt Carlyle'i nimega, kes on „Victoria ajajärgu" inglise filosoofilis-publitsistliku ja kunstilise kirjanduse üks suurimaid kujusid.

Thomas Carlyle (1795—1881) sündis müürsepa perekonnas ja kasvatati rangelt puritanistlikus vaimus. Ta on üks neist vähestest inglise kirjanikest, kes populariseerisid saksa klassikalist ja filosoofilist kirjandust ning püüdsid saksa konservatiivsete romantikute (Novalise, Adam Mülleri, Halleri jt.) orgaanilist riigiteooriat ühendada inglise puritanismiga, kasutades neid võitluseks mäntšesterluse ja liberalismi vastu. Carlyle tõlgib „Wilhelm Meisteri" ja astub Goethega kirjavahetusse, mis kestab kuni viimase surmani; ta tõlgib ja annab välja ka kogu saksa romantikute teostest (1827), kirjutab Schilleri biograafia (1823; ilmus eri raamatuna 1825) ja annab ühenduses klassivõitluse teravnemisega 1830—1840-date aastate Inglismaal välja rea raamatuid ja pamflette, mis on juhitud „sularaha" ülemvalitsuse vastu. Neis ründab ta tööstuslikku progressi, materialismi, teadust jne. ning kutsub tagasi patriarhaalsete aegade juurde, kus tema arvates härrade ja alamate, vanemate ja laste vahel valitsesid rahulikud, mitte millegagi tumestamata vahekorrad. See romantiline protest kapitalismi vastu kostab läbi kõigi tema teoste, millest kõige tähtsamad on *French Revolution* („Prantsuse revolutsioon", 1837), *Sartor Resartus* (1838), *Signs of the Times* („Ajamärgid", 1824), *Characteristics* („Iseloomustused", 1831), *Chartism* (1839), *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* („Kangelastest, kangelastekultusest ja kangelaslikust ajaloos", 1841), *Past and Present* („Minevik ja olevik", 1843), *Life and Letters of Oliver Cromwell* („Oliver Cromwelli elu ja kirjad", 1845), *Latter-Day Pamphlets* („Kaasaegsed pamfletid", 1850), *History of Frederick II* („Friedrich II ajalugu", 1858—1865).

Carlyle'i poliitiliste ja sotsiaalsete vaadete ja nende arengu hindamiseks on erakordselt suure tähtsusega „Minevik ja olevik" ja „Kaasaegsed pamfletid", millele Engels aa. 1844 ja 1850 andis oma iseloomustuse. „Minevik ja olevik" koosneb neljast osast („Sissejuhatus"; „Endisaegne munk"; „Uue aja tööline"; „Horoskoop"); ses teoses tõmmatakse paralleele XII ja XIX sajandi vahel, kusjuures

autori sümpaatiad ilmselt on keskaja pool. XIX sajandi kapitalistliku Inglismaa vastu tõstab Carlyle teravaid süüdistusi: „Inglismaa on rikas paljudest varandustest, ja siiski sureb Inglismaa ülekurnatusest." Süüdistades tööstust, teadust, tehnikat jne. selles, et nende valitsuse ajal endise evangeeliumi asemele on astunud „mammona evangeelium", autor jätkab: „Oma mammona evangeeliumiga oleme jõudnud tõesti veidrate järeldusteni! Me kõneleme ühiskonnast ja siiski tunnustame avalikult täielikku jagunemist ja eraldumist üksteisest. Meie elu ei seisa mitte vastastikuses abis, vaid püsivas vastastikuses vaenus, mida varjab teatud sõja kohta käivate seaduste mantel, nimetatud „ausaks võistluseks" või muuks sarnaseks. Me oleme täiesti unustanud, et sularahas maksmine ei ole ainus side inimese ja inimese vahel... Ühe sõnaga, see mammona evangeelium oma tööstuse, nõudmise ja pakkumise, võistluse, vabakaubanduse, *laissez faire*'i ja kurat teab millega „hakkab järkjärgult muutuma kõige armetumaks evangeeliumiks, mida iialgi on maapeal jutlustatud". Maailmas, kus valitseb „mammona evangeelium", „inimesed rändavad nagu galvaniseeritud laibad, mõttetute, liikumata silmadega, ega ole neil hinge, vaid kopra töövõime ning kõht!" Selles maailmas ümbritseb inimesi „ainult külm, universaalne *laissez faire*, neil jääb üle ainult „pikkamisi surra kogu meie elu jooksul müürituna tumma, surnud, lõpmatusse ülekohtusse, just nagu Phalarise härja neetud raudsesse sisemusse".

Oma teostes, mis paljastavad kapitalismi, jõuab Carlyle kunstilise meisterlikkuse tipule: tema keel, kujundid ja võrdlused on originaalsed ja teravad. Oma aja ametlikku kodanlikku teadust nimetab ta „kobraste teaduseks", ametlikku usundit „pöörlevaks kõrvitsaks", kodanlikku poliitikat võrdleb ta „koeraga, kes on uppunud eelmisel aastal ja veelgi ujub Thames'i pinnal ühes mere tõusuga ja keda te võite ära tunda mitte ainult silmadega, vaid veel enam ninaga; te leiate teda eest igakord, kui te mööda lähete, ja tema lehk muutub iga päevaga üha talumatumaks"; selle poliitika tegelasi ta nimetab „dresseeritud pajulindudeks, kes võivad rõõmsasti lennata põlema pandud süütenööriga küünte vahel ja põlema süüdata suurtükke ja püssirohuladusid". Seejuures ta rõhutab ikka jälle kodanliku ühiskonna ja kultuuri langust, võrreldes mineviku heroismiga. „Inglismaa geenius," kirjutab ta oma Cromwellile pühendatud raamatu lõpus, „ei lenda enam juhtides oma silmi päikese poole ja kutsudes võitlusse kogu maailma nagu kotkas tormis! Inglismaa geenius, kes nüüd palju enam sarnaneb apla jaanalinnuga, on täielikult ametis toidupüüdmisega ja oma naha hoidmisega, näidates päikesele oma keha t e i s t otsa, oma jaanalinnupea peidab ta aga esimesse ettejuhtuvasse põõsasse, vanade papimantlite alla, kuninga-

rüü alla, igasugu räbalate alla; ja sellises asendis ootab ta lõpptulemust. Lõpptulemus laseb aga ennast oodata, kuid juba nüüd on ilmne, et see on vältimatu. Ei ole sellist valvurit, kes on haaratud toorest maisest aplusest ja kelle pea on mähitud vanadesse räbalaisse, kes ei oleks ühel ilusal päeval äratatud kõige koledamal kombel, *a posteriori*, kui mitte teisiti." Ning lõpuks võtab ta järgmiste sõnadega kokku oma kapitalistliku kasupüüdmise hinnangu tulemused raamatus *The Life of John Sterling* („John Sterlingi elu", 1851): „Maailm on kõikuma pandud, vangub ja vajub, niisamuti nagu Vana-Rooma maailm, kui täis sai tema seadusvastasuse mõõt; kuristikud, maapealsed ja maa-alused uputused, mis õõnestavad teda igalt poolt; selles hämuse valguse vihases kaoses on kustunud kõik taeva tähed. Vaevalt võib inimsilm näha ühtainustki neist; kahjustavad udud, ebapuhtad aurud, mis katavad kõike läbipaistmatult, välja arvatud kõige kõrgemad tipud, on varjanud kõik taeva tähed. Kord siin, kord seal süttivad mitmevärviliste sädemetega eksituled on nende asemele astunud. Keset kaose metsikut värelemist, tinases õhus sütivad ainult harva äkki revolutsioonilised välgud, kuid siis valitseb jälle sügav pimedus, ainult filantroopia selle tühja meeteori nõrga fosforliku valgusega; kord siin, kord seal vilgub kiriklik lambike, mis veel kõigub, üles riputatud oma vanul värisevail nööridel, pretendeerides ikka veel olla mõni kuu või päike, — kuigi igaüks näeb, et see on ainult paberist kokku kleebitud hiina latern küünlajupiga, mis tema sees haisevalt oma põlemist lõpetab."

Kritiseerides praktitsismi ja materialismi, liberalismi ja ateismi, parodeerib Carlyle järelejätmatult Benthamit, Malthust ja teisi kodanliku majandusteaduse esindajaid (eriti teravalt teeb ta seda tuntud „Utilitaristide kümnes käsus") ning iseloomustab Inglismaa parasiitlikku maa- ning peamiselt kaubanduslik-tööstuslikku aristokraatiat kui röövlite ja piraatide bandet. See julge keel ning romantiline protest kunstile ja kõigile vaimseile huvidele hukatusliku kapitalismi vastu avaldas määratut mõju kaasaegseisse. Carlyle'i varasema loomingu jõud seisabki tema p a l j a s t u s e s, tema kapitalistliku ühiskonna k r i i t i k a s. Kuid selles kriitikas ei läinud ta kaugemale f a k t i d e kinninaelutamisest. Sest „tulemused", kirjutab Engels Carlyle'i puhul, „pole midagi ilma arenguta, mis viib nendeni, ... ja tulemused on enam kui kasutud, kui neid on tõestatud nende eneste pärast, kui nad jällegi ei saa edaspidise arengu eeldusteks [19]".

Vihaleäratav inimese ekspluateerimine inimese poolt kapitalistlikus ühiskonnas, isiksusetuks muutumine, ühiskondlike alamkihtide viletsus jne., kõige selle nägemine ei vii Carlyle'i mitte loogi-

lise järelduseni kapitalismi a l u s t e hävitamise vältimatusest, vaid see viib ta kapitalismieelsete tootmisvormide ja usundi idealiseerimiseni ja eelmisele vastuseadmiseni. Nende kapitalismieelsete vormide ülistamine kostab ka tema töökultusest: „Maailmas on olemas ainult üks koletis — see on laiskvorst... tööl seisab mingi igavese õilsuse, isegi pühaduse pitser... nii omakasupüüdlik või alandatud kui töö ongi, jääb ta ikkagi lähedale loodusele."

Kuid kritiseerides teravalt oma aja kodanlust, langeb Carlyle lõpuks sellesama kodanluse apoloogiasse oma k a n g e l a s t e k u l t u s e g a. Oma artiklis Carlyle'ist (1850) võtab Engels järgmiselt kokku tema loomingu arengu kuni selle ajani: „Thomas Carlyle'il on see teene, et ta kirjanduses astus kodanluse vastu välja ajajärgul, kui viimase vaated, maitsed ja ideed täitsid kogu ametliku inglise kirjanduse; seejuures tema väljaastumised olid vahel isegi revolutsioonilise iseloomuga. See käib tema Prantsuse revolutsiooni ajaloo, tema Cromwelli apoloogia, tšartismipamfleti ning „Mineviku ja oleviku" kohta. Kuid kõigis neis teostes on olevikukriitika tihedasti seotud üllatavalt mitteajaloolise keskaja-ülistamisega, mis muide esineb sageli ka inglise revolutsionääride, näiteks Cobbett'i ja osa tšartistide juures. Samal ajal, kui ta minevikus vaimustub vähemalt ühiskondliku arengu teatud faasi klassikalistest ajajärkudest, viib olevik teda meeleheitele ning tulevik kohutab. Seal, kus ta tunnustab revolutsiooni ja seda isegi ülistab, seal keskendub see tema jaoks ainult mõnesse üksikusse isiksusse, Cromwelli või Dantonisse. Nendele pühendab ta sellesama kangelaste kultuse, mida ta jutlustas oma teoses *Lectures on Heroes and Hero-Worship* („Loengud kangelastest ja kangelastekultusest") kui ainsat pääsu lootusetust olevikust, kui uut usundit [20]."

Asi seisab selles, et Carlyle, otsides väljapääsu kapitalistliku ühiskonna vastuoludest, otsides „õiglast töö organisatsiooni", püüab leida „tõelist aristokraatiat", tõelisi „kangelasi", kelle juhtimisel võiks „ühendada demokraatiat hädavajaliku suveräniteediga." Kuid siis, nagu selgesti nähtub tema „Kaasaegseist pamflettidest" (1850), näeb ta neid „tõelisi aristokraate" ja „kangelasi" neissamades tema poolt nii teravalt kritiseeritud kodanluse esindajais. „Me näeme, et „õilis" Carlyle," kirjutab Engels, „lähtub täiesti panteistlikust arusaamisest. Kogu ajalooline protsess pole tingitud mitte elavate masside eneste arengust, kes loomulikult sõltuvad kindlaist, kuid samuti omakorda ajalooliselt sündinud ja muutuvaist eeldustest; ei, see on tingitud igavese, igimuutmatu loodusseadusega, mille juurest ta täna eemaldub ja millele ta homme jälle ligineb, ning mille õigest tunnetamisest kõik sõltub. See igavese looduseseaduse õige äratundmine on igavene tõde, kõik muu on vale. Sellise arusaamise juu-

res viiakse kõik reaalsed, erisugustel ajajärkudel nii erinevad klassivastuolud tagasi ühe suure ja igavese vastuoluni nende vahel, kes on ära tundnud looduse igavese seaduse ja toimivad selle kohaselt, s. o. tarkade ning õilsate ja nende vahel, kes teda mõistavad valesti, teda moonutavad ja toimivad tema vastu, s. o. rumalate ja kelmide vahel. Ajalooliselt tekkinud klassierinevused lähevad nõnda siis tagasi looduslikele erinevustele, mida tuleb pidada looduse igavese seaduse osaks ja milliseid peab austama, kummardades õilsate ning tarkade ees: see ongi geeniusekultus. Ajaloolise arengu protsessi mõistmine lihtsustub nõnda siis kuni eelmise sajandi illuminaatide ja vabamüürlaste lameda, banaalse tarkuseni, kuni lihtsa moraalini „Võluflöödist" ning lõpmata labastatud ja manduva saintsimonismini [21]."

Carlyle'i käsituse järgi peavad ühiskonda valitsema „õilsad". „Aga kuidas avastada õilsaid ja tarku?" küsib Engels. „Selleks üleloomuliku ime poole pöörduda ei saa; neid on vaja otsida. Ja siin tõusevad uuesti esile ajaloolised klassierinevused, mis on muudetud puht-looduslikeks erinevusteks. Õilis on õilis, sest et ta on tark, kõikteadev. Teda järelikult on tarvis otsida klassidest, kes on kasutanud hariduse monopoli, s. o. eesõigustatud klasside hulgast; ja needsamad klassid leiavad selle endi keskelt ning teevad otsusi tema pretensioonide suhtes õilsa ja targa auastme saamiseks. Tänu sellele saavad eesõigustatud klassid kohe kui mitte otseselt õilsaks ja targaks, siis vähemalt „diferentseerunud" klassiks; rõhutud klassid aga jäävad muidugi „tummadeks, mitte-diferentseerunuiks", ning nõndaviisi sanktsioneeritakse uuesti klassivalitsus. Kogu kõrgesõnaline ja kärarikas pahameel muutub olemasoleva klassivalitsuse pisut looritatud tunnustamiseks, mis ainult rahulolematult uriseb ja toriseb sellepärast, et kodanlased ei anna oma tunnustamata geeniustele kohta ühiskonna eesotsas ja väga praktilistel kaalutlustel ignoreerivad nende härrade fantaseerivat lobisemist. Kuidas muide ka siin kõrgelennuline sentimentaalsus muutub oma otseseks vastukohaks, kuidas praktikas õilis, teadev ja tark saab labaseks, harimatuks ja rumalaks — seda näitab kõige selgemini Carlyle ise [22]." „Pärast seda, kui Carlyle mitmekordselt kõige tormilisemais väljendustes valab välja kogu oma voorusliku viha egoismi, vaba võistluse, inimeste-vaheliste feodaalsete köidikute hävitamise, nõudmise ja pakkumise, *laissez faire*'i, puuvillaketruse, sularaha jne. vastu, näeme järsku, et kõigi nende *shams*'ide peaesindajad, tööstuskodanlased, ei osutu üksnes austatud kangelaste ja geeniuste ringi kuuluvaiks, vaid moodustavad ka eriti vajaliku osa neist kangelastest, et kõigi nende kodanlike suhete ja ideede ründamiste taga peitub kodanlaste kui isiksuste ülistus [23]."

Tõime Engelsi artiklist selle üksikasjalise iseloomustuse Carlyle'i kapitalismi vastu sihitud romantilise protesti kahepaiksusest, mis liitub „kodanlaste kui isiksuste apoteoosiga", sellepärast, et see kahepaiksus on omane tervele sellele inglise kirjanduse liikumisele, mis on seotud Carlyle'i ja osalt prerafaeliitidega. „Toori-romantika jäänused ning Goethe humanistlik filosoofia ühelt poolt," kirjutas Engels a. 1844 Carlyle'ist, „skeptilis-empiiriline Inglismaa teiselt poolt, — neist tegureist võib tuletada Carlyle'i kogu maailmavaate [24]."

Saksa romantilise kirjanduse mõju Carlyle'i maailmavaate ja kunstilise stiili väljatöötusesse on väga suur; eriti on vaja seda märkida Jean Paul Richteri suhtes. „Carlyle'i stiil," kirjutab Engels a. 1850, „on samasugune nagu tema ideed. See on sirgjooneline, vägivaldne reaktsioon kaasaegse kodanliku Inglismaa vagatseva stiili vastu, mille ülespuhutud banaalsus, ettevaatlik paljusõnalisus ja moralistlik-sentimentaalne, väljapääsutu igavus on laienenud kogu inglise kirjandusele, alates selle stiili esialgsete loojate, haritud londonlaste juurest. Vastandina sellele kirjandusele hakkas Carlyle käsitlema inglise keelt kui täiesti toorest materjali, mida tal tuli uuesti ümber sulatada. Ta otsis üles vananenud kõnekäände ja sõnu ning lõi uusi väljendeid saksa, eriti Jean Paul Richteri eeskujul. Uus stiil oli sagedasti suuresõnaline ja maitsetu, kuid mitte harva ka hiilgav ja alati originaalne [25]."

Eriti Richteri mõju all on kirjutatud ka Carlyle'i romaan-pamflett *Sartor Resartus, or Life and Opinions of Herr Professor Teufelsdröckh von Weissnichtwo* (1838), mis tähendab sõnasõnalises tõlkes: „Paigatud rätsep, ehk härra professor Juudasitt Eiteakust'i elu ja arvamised". See romaan on suurel määral autobiograafiline ja on pühendatud „riietuse filosoofia" probleemile, s. o. küsimusele selle tupe mittevastavusest nende sisemisele olemusele, mida inimesed kannavad kapitalistlikus ühiskonnas. Inimene on Carlyle'i arvates riietatud loom. Ühiskonna alus on kalev: „Kas võiks ilma riieteta omada peajõudu — hinge keskust, sotsiaalse keha tõelist ajunäärmekest, teiste sõnadega r a h a k o t t i?"

Kui Carlyle pööras peamist tähelepanu ü h i s k o n n a ja töö probleemidele, siis John R u s k i n (1819—1900) oma kirjandusliku tegevuse alguses (enne 1860. a.) huvitus peamiselt kunstist kapitalismi ajal ja jõudis samuti Inglismaal valitseva kunsti romantilise eitamiseni. Kapitalism on röövinud inimeselt ilu; see ilu peab taas sündima sotsiaalse õigluse maailmas. Ning Ruskin astub, eriti pärast 1860. aastat, välja tööstuse, linna ja masina-ajastu vastu. Tema püüdlused, nii sotsiaalsed kui ka kunstilised, on idealistlikud: materiat ta vaatleb kui „vaimu emanatsiooni", aga materialism on temale langusaja maailmavaade. Tema esteetilised vaated erinevad

Winckelmanni ja Lessingi käsitustest: ilu pole olemas selleks, et meeldida meie meeltele; kunst on „kunstniku hinge" väljendus. Ainult siis, kui teos peegli täpsusega näitab suurt, õilsat „hinge", võib nimetada teost ilusaks. Kõige tähtsam kunstiloomingus ei ole „tehnika" ega joonte reeglipärasus, vaid inspiratsiooni „püha tuli". Seepärast tähendab renessanss, Raffaeli sajand, oma suurima meisterlikkusega, oma üllatava anatoomiatundmisega ja oma selgete värvidega juba regressi, langust, võrreldes Raffaeli-eelse (prerafaeliitse) kunsti ajajärguga. Kui tühi ja tühine on kogu see huvi vööra, ammu väljasurnud jumalate ja jumalannade maailma vastu, milledesse enam ei usuta, kõigi nende Zeuside, Hermeste ja Afrodiitedega, kui neid kõrvuti asetada tõelise, hinge sügavusest voolava loominguga renessansi eel käival „usklikul ajajärgul"! Sellepärast seisab Ruskini arvates Fra Angelico kõrgemal Raffaelist, Holbein kõrgemal Dürerist. Angelico teostes, hoolimata tema küpsuseta tehnikast, on näha tema leegitsevat püüet väljendada oma sisemist „mina", sel ajal kui Raffaeli täiuslik meisterlikkus näitab meile ainult ilusaid itaallannasid, „maist ilu". Gootika kõneleb meile kogu rahva „elava usu" keelega, temast käib läbi oma tööd armastava kunstniku siirus. Veneetsia paleed ja kirikud on tunnistuseks selle linna varase ajajärgu mehisusest ja usklikkusest, kuna Veneetsia maalijate sensuaalsus peegeldab juba languse ajajärku, millal kunst asus naudingu teenistusse. Renessansi looming rahuldas ainult rikaste uhkustamist. „Gootika oli kõigi südamete sõber, oli kõike enesesse haarav nagu loodus: ta võis püstitada templeid rahvaste palvete jaoks või väheneda ka vaesemehe majakese mõõtudeni. Kuid renessansi arhitektuur oli igas suhtes täis põlgust vaeste vastu. Ta ei sallinud vaesele kättesaadavaid materjale, õlg-, laastu- või mustadest tammelattidest katuseid; seinu toorest kivist või telliskivist; aknaavausi seal, kus need on vajalikud; väikesi hubaseid rõdukesi. Ta nõudis lihvitud kivi, oma enesepärast lihvitud kivi, oma enesepäraseid aknaid ja enesepäraseid uksi, oma enesepäraseid treppe, oma enesepäraseid sambaid, täis õilsat järjekindlust ja vastavaid tema mõõtmete suurusele; ta nõudis oma enesepäraseid sammastikke, enesepäraseid vestibüüle ja aedu, nagu oleks kogu maa antud tema korraldusse."

Neid ideesid keskaegse kunsti ja usundi paremusest renessansiga võrreldes arendab Ruskin terves reas töödes, nagu: *Modern Painters* („Kaasaegseid maalijaid", 1843—1860), *The Seven Lamps of Architecture* („Ehituskunsti seitse lampi", 1849), *The Pre-Raphaelite Brotherhood* („Prerafaeliitide vennastu", 1851), eriti aga teostes *The Stones of Venice* („Veneetsia kivid", 1851—1853) ja *Political Economy of Art* („Kunsti majandusteadus", 1858) jt.

Pärast 1860. aastat juhib Ruskin oma tähelepanu sotsiaalmajanduslikele küsimustele; ta langeb veel enam Carlyle'i ja „kristliku sotsialismi" mõju alla ja suurendab oma rünnakuid kaasaegse kapitalismi, eriti kodanliku majandusteaduse esindajate (Adam Smithi, Ricardo ja Milli) vastu. Teoses *Unto this Last* („Kuni lõpuni", 1860; eri väljaanne 1862) ta nimetab seda teadust „kauplemise teaduseks"; sellele ta seab vastu vanakristliku majanduskorra ideaali.

A. 1864 suri Ruskini isa (ta oli rikka viinakaupleja ainus poeg), jättes talle kolmemiljonilise päranduse. Ruskin hakkas viljelema sotsiaalset heategevust ja asutas erilise ettevõtte oma utoopiliste ideede elluviimiseks. Neid plaane ta esitab teostes *Time and Tide* („Ajad", 1867) ja *Fors Clavigera* (1884): inimene ei tohi olla masin, *homo economicus*, vaid igakülgselt arenenud, ilu mõistev ja tark isiksus. Ruskin taotleb Platoni antikapitalistliku „iluriigi" loomist; tema utoopilises riigis on täiskasvanud inimesed jaotatud „klassideks", selles võib tähele panna omalaadi feodaalset ühiskonnaastmestust; selle ühiskonna „paremad liikmed" sooritavad „õilsamaid" töid, „parandamatud" alamkihid aga musti töid (selles „diferentseerimises" pole raske aimata Carlyle'i „õilsaid" ja „mittediferentseerunuid"). Toodangu aluseks on käsitöö; rahva kandjaks on käsitööline ja talupoeg. Seal, kus masina tarvitamine on paratamatu, pannakse see käima tuule- või veejõuga.

Carlyle ja Ruskin ei seisnud mitte üksi oma utoopilistes katsetes uuesti elustada kapitalismieelseid tootmisvorme, patriarhaalsuhteid, usundit jne. Mäntšesterluse ja ratsionalismi vastu oli juhitud ka nn. „Oxfordi-liikumine" eesotsas John Henry N e w m a n i g a (1801—1890). Ka tema tõstis esile usu taaselustamise, olustiku estetiseerimise ja muud sellesarnased loosungid. See kiriklik-romantiline liikumine harrastas keskaega ja püüdis valada elujõude Coleridge'i ja Walter Scotti romantismisse; lõpuks osa tema järelkäijaid ühes Newmaniga läksid katoliku usku ning langesid müstitsismi.

Prerafaeliitide liikumine kasvas ühelt poolt mäntšesterluse ja kapitalistliku ühiskonna nivelleeringu vastu juhitud romantilise protesti pinnal, mida kostis Carlyle'i ja Ruskini teostest. Osalt aga kuuluvad nad nende mõtlejate hulka, kes soovivad loobuda kaasaegseist tehnika edusammudest, kui nad ainult koos sellega pääseksid ka kaasaja konfliktidest. Teiselt poolt aga kajastub prerafaeliitide kunstis ka püüd meeleliste naudingute ja pinnalise estetismi poole, mis on nii iseloomulik inglise kunstile Victoria ajastul. Selleski suhtes valmistasid prerafaelitismile pinda selle ajajärgu kodanliku luule vaimude valitsejad — Tennyson ja Robert ning Elizabeth Browning.

Alfred Tennyson.

Alfred Tennyson (1809—1892) näib inglise XIX sajandi lüürika ajaloos nagu Byroni ja Shelley ajajärgu mässajate-laulikute asemele tulevat; ta saab inglise publiku lemmikuks suhteliselt rahulikul ajajärgul. Pastori pojana omandab Tennyson oma ringkonna noortele inimestele tavalise hariduse. Juba ülikoolis paistab ta silma oma suure lüürilise andega. Pärast isa surma ta pidi astuma tema kohale koguduses, kuid loobus sellest. Üksvahe ta harrastab mõnevõrra revolutsioonilisi ideesid ja läheb 1830. a. Pürenee poolsaarele, et liituda seal Hispaania mässulistega. Kuid üsna pea ta tuleb tagasi Inglismaale, lõpetab a. 1831 ülikooli ja elab sest ajast peale rahulikku elu maamiljöös. 1840-ndail aastail avaldab Tennyson rea värsikogusid, mis talle tõid määratu kuulsuse. A. 1845 ta saab kuninganna Victorialt pensioni, 1850. a. tõuseb ta esile poeet-laureaadina ning a. 1884 ta tõstetakse aadliseisusse.

Oma luules paneb Tennyson pearõhu katmata estetismile, formaalsele elegantsile. Tema *Poems chiefly Lyrical* („Lüürilised poeemid", 1830) ja neile järgnevad kaks kogu *Poems* (1832 ja 1842) on fantastilised loodusekujutused, maastikud, pehmete helide voogamised, ikka ühe juhtmotiiviga õndsast väsimusest ja magusast rahunemisest, mis püüab lugejas esile kutsuda ainult üht seisukorda — imetaolist paradiislikku unelemist.

Tennyson ei näita peagu kunagi oma kangelasi võitluses, isegi mitte kahe karakteri kokkupõrkes. Tema luulelooming on nagu mähitud hellitavasse kuumusse, mis seisab helgel suvipäeval valmiva viljapõllu kohal. Dickens võttis Tennysoni värsse endaga kaasa suvituskohta, et need seal teda luilutaksid. Kõik Tennysoni kangelased on alandlikud saatuse ees, nad peavad kõlavaid kõnesid, anduvad viljatuile kaeblustele ja on ilma igasuguse tegutsemiskire ja -võimeta. Ent samal ajal on Tennyson tugev lüüriline talent, kes imeteldava meisterlikkusega valitseb kõigi keelevärvide üle. Hippolyte Taine ütleb temast, et „kõik vormid ja kõik ideed, mis alles hiljuti kütkestasid seltskonda, on taasärganud tema tooteis, kuid puhastatud, pehmendatud kujul, riietatud tema stiili nagu kullasse. Ta viis oma aja lõpule; ta nautis seda, mis teisi erutas; tema luule sarnaneb kauni suvise loojakuga; maastiku jooned on samad, mis päeval, kuid taeva pimestav sära on pehmendatud; värskendatud puud ajavad end uuesti sirgeks ja leebe päike taevarannal riietab oma roosade kiirte harmoonilise võrguga metsi ja niite, mida ta alles äsja oma tulega põletas."

Tennysoni esteetiline peenus avaldus eriti selliseis poeemides nagu *The Lotos-Eaters* („Lootosesööjad", 1832), *The Lady of Shalott* („Proua Shalott", 1832) jt., mis hiljem said prerafaeliiti-

dest maalijaile ja poeetidele eeskujuks. Ta armastab eriti peeni, otsitud aineid; ilusad külamaastikud, legendid pühakuist, saagad kuningas Arthurist ja Ümmarlaua rüütleist vahelduvad kaasaegse inglise elu tühiste nähtuste kirjeldamisega; ta aimas järele Homerost ja Chaucerit, vanu inglise ja vanu araabia poeete, ta „jalutleb", nagu ütleb Taine, keset loodust ja maailma ajalugu ilma mureta ja vihata, nautides haruldasi õisi, mille aroom või ilu võis teda vaimustada või huvitada. Eriti sellest Tennysoni värsside „aroomist" oligi Victoria ajastu kodanlik publik nii vaimustatud, hoolimata nende ainete tühisusest või just sellepärast. Näiteks „Surevas luiges" *(The Dying Swan)* kirjutab poeet:

Some blue peaks in the distance rose,
And white against the cold-white sky,
Shone out their crowning snows,
One willow over the river wept
And shook the wave as the wind did sigh;
Above in the wind was the swallow,
Chasing itself at its own wild will,
And far thro' the marish green and still
The tangled water-coursis slept,
Shot over with purple, and green, and yellow.

[Mõned sinised mäetipud kerkisid kauguses, ja helendades taeva külmas valguses läikisid nende lumised tipud; leinapaju oli longus jõe kohal ja riputas pisaraid iga tuulepuhangu ajal; kõrgel tuules oli pääsuke metsikus lennus iseennast taga kihutamas, ning eemal rohelises vaikses soos magasid tardunud veevoolud, veigeldes purpurse, rohelise ja kollase värviga.]

Selles poeemis on eriti silmapaistev Tennysoni loomingu melanhoolne pool. „Lootosesööjates" viib ta meid aga päikeselistele lõunamaadele, kujutades Odysseuse kaaslasi kui õndsaid unistajaid, kes on kaotanud oma jõu Lootose maal, unustanud kodumaa ja jäänud ilma tegutsemisvõimest.

Erilise peenuse ja värvide toredusega paistavad silma Tennysoni naisteportreed, milliseid ta lõi terve galerii. Suurepäraselt väljaantud raamatuis, kullaga äärestatud köiteis, kaunite jooniste ja vinjettidega esinevad meile need portreed: seal on näiteks unistav tütarlaps suurte, pärani avatud, nukrate siniste silmadega, „nagu liilia, mis ripub roosipõõsa kohal ja on läbistatud sureva päikese kiirest", nõrga naeratusega, „mis meenutab najaadi, kes vaatab allika sügavusest päikese loojangule"; seal on pisike fee, „kes vaatab teile pahaselt otsa oma mustade silmadega ja jookseb ära heleda naeruga, mis sünnitab lohukesi tema roosilistel lapsepõskedel". Seda galeriid täiendab Tennyson oma suure poeemiga *The Princess* („Printsess", 1847), selle sentimentaalse haldjate-mänguga, milles printsess Ida, Lõuna valitseja tütar, kihlatud Põhja printsiga, pahandub naisterahva olukorra pärast ja korraldab naiste vabastamise eesmärgiga

naisteülikooli, kuhu keegi meestest ei tohi surma ähvardusel tungida. Siin on sama aroomi, sama „mängu iluga", ning sama melanhoolset unistust õnnest ja rahust kui teisteski Tennysoni asjades. Tütarlapsed istuvad ülikoolis „pinkide pikal real, just kui tuvikesed, kes lennanud hommikul katusele, kui päikesevalgus langeb nende valgeile rindadele", nad „on ilusad nagu liblikad, kes äsja on tupest välja lennanud"; pärast loenguid ühed mängivad niidul taltsate paabulindudega, teised „toetudes võrestikule, hingavad purpursest valgusest üle valatud välja kohal lõhnu, mida toob nende huulekesteni kerge tuuleke, mis on täis lugemata rooside lõhna". Sellesse utoopilisse riiki tungib naiseks riietunult Põhja prints ning pärast kestvat võitlust vallutabki viimaks printsess Ida südame.

Aga kui senimainitud poeemid paistavad silma peamiselt välise peenusega, siis pärast 1848. a. hakkab Tennyson oma meelelis-musikaalset lüürikat liitma ka „ideelise" luulega: a. 1850 ilmub tema suur poeem *In Memoriam of H. H.*, mis on pühendatud surnud sõbrale Henry Hallam'ile, ja koosneb 131 laulust (3000 värssi). Just see teos tagas talle omal ajal suurima menu: siin leidub niihästi „ausaid kahtlusi" skeptikuile ja agnostikuile, kui ka vaimustatud hümne religiooni auks usklikele; siin leidub ka mitte vähe värsse, mis on määratud evolutsiooni-teooria pooldajaile loodusteaduste alal. Paljud laused sellest poeemist said tol ajal käibesõnadeks, nagu: „Ausa kahtluse all peitub enam usku kui pooles kõigist usulistest kinnitustest".

Sellele poeemile järgnesid natsionalistlik *Ode on the Death of the Duke of Wellington* („Ood Wellingtoni surma puhul", 1852) ja laul 600 kerge-brigaadi ratsaniku surmast lahingus Balaklava juures (*The Charge of the Light Brigade*, 1854). Tennyson oli monarhist ja natsionalist ning oma viimases poeemis mobiliseerib ta kogu oma suuresõnalise meisterlikkuse, et ülistada Inglise armeed Krimmi sõjas: tema värssides on kuulda kahurite mürinat, kartetšide raksatusi ja kapjade plaginat... See teos kindlustas lõplikult tema kui kodanliku Inglismaa „rahvuspoeedi" kuulsuse.

Natsionalistliku sõja ülistamisega lõpeb, hoolimata kõigest ta melanhooliast, ka Tennysoni järgmine suur poeem *Maud* (1855). See on noormehe päevik, kes elab läbi perekondlikke raskusi ja õnnetu armastuse; tema pessimismi „arstib" välja lõpuks „õilis" sõda: „Kestva rahu paise oli kõrvaldatud ja puhtaks pestud, ning ennäe, kahe mere laineil... kahe surmakülvava kindluse avatud lõugade vahel oli näha sõja lõkendav valgus, punane verest, tulise südamega."

Pärast neid sõjakaid motiive läheb Tennyson uuesti tagasi minevikku oma „kuldsesse igatsusse". Ta kirjutab *Idylls of the King*

(„Kuninga-idüllid", 1859—1885), mis tegelikult on ümber töötatud kuningas Arthuri ja Ümmarlaua rüütlite legendidest. Kuid ka need kangelased ei ole tegutsevad; nad muutuvad hea või kurja kehastusteks, ja kõigisse neisse muinasjutuainetesse tuuakse kaasaegse temaatika element võitluse näol sensuaalsuse ning „hinge" vahel, abstrakt-sümbolistliku ja heredate värvide vahel. On endastmõistetav, et ka see Arthuri-süžee oli välja töötatud inglise natsionalismi vaimus.

Prerafaeliitidele avaldas erilist mõju just Tennysoni püüdlus kaasajale vastu seada primitiivseid ajajärke ja kombeid. Kuningas Arthuri aja aineist sai erilise sümpaatia osaliseks „Astolati neitsi", Elaine, kes vaevleb õnnetus armastuses rüütel Lanceloti vastu: ta sureb ja vastavalt tema viimasele palvele kantakse teda „nagu varju mööda väljasid, mis säravad oma lopsakas suvises õitsengus", ning pannakse venesse, mis on üle tõmmatud musta sametiga. Vene ujub kuningliku lossi juurde muinasjutulises pealinnas Camelotis, ning „ühes venega surnu, liiliaga paremas ja tema poolt dikteeritud kirjaga pahemas käes, heledate juustega, mis sulasid ühte veevooluga. Kullaga tikitud vaip kattis teda kuni vööni, ta oli üleni valges, välja arvatud nägu, ja see nägu oma puhaste joontega oli imeilus, tundus, nagu ei olekski ta surnud, vaid ainult sügavasti uinunud ja naeratab unes."

Tennysoni sümboolikas, tema „nõiduslikus romantikas" ja „marmorlikus rahus", keskaegse ja kaasaegse romantika segus, naudingukultuses, tema peagu süžeetute muusikalis-maaliliste värsside virtuooslikkuses kajastus inglise kodanluse meeleolu Victoria ajajärgul. Tennyson kirjutas väga palju ning 1860—1890-ndail aastail ilmus veelgi külluses tema värsse ning ballaade, mis aga enam ei paistnud silma endiste teoste säraga.

Victoria ajastu teine silmapaistev luuletaja oli Robert Browning (1812—1889). Nagu Tennysonile, nii oli ka temale võõras sotsiaalne temaatika, teda huvitavad küsimused asjade kujutamisest hiilgavas vormis; ka tema teoseid läbistab väline optimism („Maa peal rahu ja inimestel hea meel"). Tema peamised teosed on dramaatilised poeemid *Sordello* (1840, koosneb 6 raamatust), *Paracelsus* (1835), *Pippa Passes* („Pippa läheb mööda", 1841), suur „eepos" *The Ring and the Book* („Sõrmus ja raamat", 1868—1869), ühe mõrva lugu; pärast seda *Dramatic Lyrics* („Dramaatiline lüürika", 1842), *Dramatic Romances and Lyrics* („Dramaatilised romansid ja laulud", 1845), *Men and Women* („Mehed ja naised", 1855) ja paljud teised.

Oma dramaatilistes poeemides taotleb Browning inimese siseelu „isoleerimist" välise maailma mõjust; need, eriti „Paracelsus",

on filosoofilised teosed, mis on ehitatud nende kangelase erilisele „missioonile". Paracelsus tunneb endas püüet faustilisteks tegudeks, kuid ta ei suuda neid teostada. „Pippas" ühineb müstitsism sensualismiga: inimeste hinged on omavahel ühendatud peenimate niitidega, ja kui keegi otsib ilu, siis kandub tema soov edasi ka teistele. Pippa, väike vaeslaps, jalutab pühapäeval mööda linna. Ta tahaks olla linna nelja kõige õnnelikuma inimese — armastatud naise, skulptori, poliitikamehe ja piiskopi — asemel. Kuid „jumaliku hääle" abil veendub tütarlaps, et kõik need neli „õnnelikku" on kõige õnnetumad inimesed: õnne on vaja otsida looduse rüpes, mis on ainus lohutaja. Suurt menu prerafaeliitide juures nautis Robert Browningi poeem *Love among the Ruins* („Armastus varemete keskel"): oma pahedega kuulsa muistse linna varemed asetsevad keset rahulikku orgu, mida valgustab õhtune valgus. Siin on oma karja juures noor karjane ning varemeiks langenud tornil ootab teda tütarlaps kuldsete juustega.

Robert Browning asetab samuti kui prerafaeliidid kõige kõrgemale kunsti, mis tekkis Raffaeli eel; tema looming on, hoolimata oma ohtrast estetismist, läbi imbunud müstikast. Veel enam avaldub see müstitsism „kuulsusrikka Victoria ajastu" silmapaistva naisluuletaja Elizabeth Barrett-Browning'i (1806—1861), Robert Browningi naise, loomingus. Ta avaldas aastal 1844 poeemidekogu ning lõi oma „Portugali sonettides" *(Sonnets from the Portuguese*, 1847) intiimse armastuslüürika meistriteose. Romaanis *Aurora Leigh* (1857) esineb ta naise üheõigusluse kaitsjana. Barrett-Browning, elades kaua Itaalias, näitab oma loomingus sügavat sümpaatiat Itaalia rahvusliku vabastusliikumise vastu, kui ka usulist müstitsismi.

PRERAFAELIIDID.

Aastal 1848 moodustus Inglismaal rühm maalijaid, skulptoreid ja luuletajaid (W. Holman Hunt, T. Woolner, Dante Gabriel Rossetti, — hiljem liitusid nendega William Morris, Edward Burne-Jones, Coventry Patmor jt.), kes asusid sõjajalale kodanliku Inglismaa akademismi ning väikekodanlikult enesega-rahulduva kunsti ja kirjanduse vastu. Oma kunstilise platvormi pealoosungiks võtsid nad nõude tagasipöördumisest „naiivse", religioosse kunsti juurde, mis oli olemas enne „suurt" renessanssi, enne Raffaeli; selle „primitiivse", pühaliku maalikunsti eeskujulikuks näiteks nad pidasid Benozzo Gozzoli maalinguid. Nad nimetasid end seepärast „prerafaeliitlikuks vennastuks"; esimesest jaanuarist kuni aprillini aastal 1850 nad andsid välja ajakirja *The Germ* („Idu"), milles propageerisid oma ideesid. Nende piltide esimene näitus kutsus esile terve pahameeletormi ametlikes kunstiringides; kuid nende teooria leidis

ka kaitsjaid, eriti Ruskini näol. 1860—1870-ndail aastail, kui see vool jõudis oma suurima õitsenguni, levisid selle teosed väga rohkesti ja läksid haruldaselt moodi. Selle voolu tekkimise sotsiaalseil põhjustel me peatusime juba varem, iseloomustades selle ideelisi ettevalmistajaid, Carlyle'i, Ruskinit ja „Oxfordi-liikumist" ühelt poolt ning Tennysoni ja Browningite abielupaari loomingut teiselt poolt.

Prerafaeliitide üks suurimaid poeete ja ühtlasi maalikunstnikke on kahtlemata Dante Gabriel Rossetti (1828—1882). Itaalia poliitilise emigrandi pojana oli ta hästi tuttav romaani rahvaste kirjandusega ja allus oma nooruses Mérimée mõjule, kelle loomingus ta eriti hindas novelli „Ille'i Veenus"; ta propageeris ka keskaegset itaalia luulet *(The Early Italian Poets,* „Varasemaid itaalia luuletajaid", 1861; *Dante and his Circle,* „Dante ja tema ring", 1874) ja tõlkis Dante „Uue elu". Püüdes teha kunstist kõikehaaravat maailmavaadet, nõuab Rossetti, et iga luuletaja oleks ka maalija, ta väidab, et asja ning nähtuse iga detaili hoolikas väljajoonistamine pisimaiski varjundeis on kirjandusteosele niisama sunduslik nagu pildigi puhul. Ilu ja meelelisus peavad seejuures ühte sulama. Prerafaeliitide eelkäijaks selles suhtes ta peab, nagu muide kõik selle voolu luuletajad, samuti ka Tennyson, — Keats'i. Tennysoni ütluse järgi Keats „vaatles ilusaid sõnu nagu armunu", ning Rossetti ütleb, et Keats on luule kõrgeim tipp ning viimne arenguaste; pärast seda ta pidi muutuma maaliliseks. „Kunst kunsti pärast"-kultuse ning sensuaalsuse ühendust tahtis Rossetti pakkuda oma poeemis *The Blessed Damozel* („Õnnistatud neitsi", 1850), mis on nagu maaling sõnadega. See poeem on inspireeritud Dante „Jumalikust komöödiast". Neitsi on surnud ja kurdab taevas oma armsama järgi, kes jäi maa peale; ta nõjatub nukralt taevavõlvi „kuldseile käsipuile"; ta hoiab käes kolme liiliat, ning tema juustes põlevad seitse tähte. Tema pikad juuksed langevad kuni põlvini, nad on kollased nagu küps nisu. Käsipuud eraldavad taevast laotuse mõõtmatust ruumist; all vahelduvad päev ja öö ja keerlev Maa on kärbse taoline. Neitsi surub end vastu käsipuid, kuni need soojenevad tema soojusest: „Ma tahaksin, et tema oleks siin," kurdab ta oma kallimat.

Kuid Rossetti ei ärata meelelis-müstilises käsitluses uuesti ellu mitte ainult keskaegset itaalia luulet, vaid elustab ka vana šoti ballaadi, järgnedes ses suhtes Elizabeth Browningile. Poeetilises kahekõnes *Sister Helen* („Õde Helena", 1851) ta liidab ballaadile iseloomulikke kordusi Edgar Poe „Ronga" imeteldava virtuooslikkusega ning annab oma dramatismiga jubeda pildi sellest, kuidas

Helena tapab oma armsama, — autor näitab seda Helena katkendliku, hingeldava kõne kujul oma väikese vennaga.

Oma loosungit luule ning maalikunsti liitmisest püüdis Rossetti teostada ka väliselt, lisades oma piltidele juurde elegantseid värsse ning vastupidi — ilustades oma värsse luksuslike vinjettide ja joonistega. Ning Platoni müstika liitmisel meelelisusega asetab ta rõhu ikka viimasele.

„Elu estetiseerimise" kultusega, püüdega ühendada luulet ja maalikunsti, protestiga kohutava isiku nivelleerimise vastu, mille tõi kaasa kapitalism, on läbi imbunud ka prerafaeliitide teine tähtsam luuletaja William Morris (1834—1896). Ta sündis rikkas kodanlikus perekonnas ja sai kõrgema hariduse Oxfordis. Liitudes 1850-ndail aastail prerafaeliitidega, kaitses ta nende kunstilisi põhimõtteid nende ajakirjas *Oxford and Cambridge Magazine*, ning avaldas a. 1858 luuletuskogu, kus andis Tennysonile ja prerafaeliitidele tüüpilises ballaadide ja romansside vormis stseene keskaegsest elust ja legendaarseid lugusid kuningas Arthurist. A. 1862 ta asutas vabriku, mis prerafaeliitidest kunstnike joonistuste kohaselt valmistas koduseid tarbeasju: ta asutas ka trükikoja eriti peenelt kujundatud raamatute väljaandmiseks. Nende ettevõtete abil, millesse olid kaasa tõmmatud kõige suuremad kunstnikud-prerafaeliidid, kavatsesid need esteetilised mässajad kapitalistliku kasupüüdluse ja kunsti labastamise vastu reformeerida ühiskondlikku maitset ja seega ka ühiskonda ennast; ammutades oma ideesid Carlyle'i ja Ruskini filosoofiast, kutsusid Morris ja tema rühm tagasi primitiivsete käsitööstuslike töövormide ja patriarhaalsete suhete juurde tööandja ning töölise vahel. Morrise kõige suuremaks teoseks sel ajajärgul on *The Earthly Paradise* („Maine paradiis", 1868—1870), teos, mis on üles ehitatud Boccaccio „Dekameroni" ja Chauceri „Canterbury juttude" eeskujul ja koosneb reast juttudest antiiksest ja keskaegsest ajaloost. Tema sisu on lühidalt järgmine: keegi norra aadlik elas mõne aja ühes isaga Bütsantsi keisri õukonnas; tulnud tagasi kodumaale, ta ei võinud enam rahulduda halli argipäeva tõsieluga, ja kuulnud juttusid, mille järgi teisel pool Atlandi ookeani olevat „Maine paradiis", kus inimesed on surematud, igavesti noored ja ilusad, läks ta mõne oma kaaslase seltsis purjekaga reisile läände. Kuid maise paradiisi asemel ta leiab saari inimesesööjatega, nad sõidavad edasi ja pärast pikki rännakuid ja piinu, olles juba vanad, satuvad nad kõrgekultuuriliste kreeka kolonistide juurde, kus leiavadki rahu ja vaikust; iga 14 päeva pärast nad peavad pühalikku pidu, mis lõpeb jutustusega — kord keskajast, kord antiikmaailmast.

Prerafaeliitide kunstiliikumise õitseng langeb, nagu juba ülal

märgitud, 1860—1870-ndaisse aastaisse. Hiljem aga põeb prerafaeliitide tegevus kriisi ning laguneb. Morrise loomingu arengus on näha tema kapitalismi vastu sihitud protesti süvenemist ja teravnemist: 1880-ndail aastail ta liitub sotsialistliku liikumisega, kuid ta ei läinud selle väikekodanlik-intelligentlikust mõistmisest kaugemale. Morris arendab intensiivset poliitilist tegevust, võtab osa propagandatööst, kirjutab „Sotsialistlikke laule", mis neil aastail olid väga populaarsed. Kunsti ta käsitab nüüd juba rõõmu väljendusena, mida inimene leiab tööst. Kuid selle rõõmu teostamine on võimalik ainult sotsialistlikus riigis ning mitte Ruskini platoonilises vabariigis. Kuid siiski, hoolimata teravast kapitalismi kriitikast, mis on värvitud anarhistlik-individualistlike toonidega, jääb Morris oma sotsialismiideaalides veel suurel määral Ruskini pooldajaks. Kõige iseloomulikumaks ja suuremaks selle ajajärgu kunstiteoseks on tema kuulus utoopiline romaan tulevasest ühiskonnast *News from Nowhere* („Uudiseid Eikuskilt", 1891). Siin jutustatakse, kuidas pärast vaidlust selle üle, milliseks kujuneb tulevane sotsialistlik ühiskond, kangelane jääb magama ning näeb unes seda ilusat tulevikku: selles (Morrise arvates) ideaalses ühiskonnas ei ole masinaid; kõikjal valitseb käsitöö, tööriistad pannakse käima tuule- või veejõuga, mitte aga auru ja elektriga; ilusate ehitiste materjaliks kasutatakse puud ja kivi, iga käsitööline on kunstnik, ühiskondlikeks põhivormideks on väikesed kogukonnad; elu on rikas, vaikne ja ilus; inimese igakülgne areng põhjeneb käsitöötehnikal, mis on viidud kõrge kunsti tasemeni. Selles utoopias pole raske ära tunda pisut teisendatud ideaalkorda, mille oli joonistanud Ruskin oma eelmainitud teostes.

William Morris töötas nõnda siis läbi prerafaeliitide õpetuse tendentside ühe osa. Imperialismi-ajastu algusega ja selle kunstilise voolu lagunemisega võisid hakata arenema aga ka teised tendentsid, mis prerafaelitismis peitusid juba algusest peale. Juba Carlyle astus oma kapitalismi kriitika kõrval välja „suurema Briti" eest ning kirjutas: „Maailma-ajaloo vool on muutnud oma suunda, roomlased on välja surnud, asemele on astunud inglased." Suur ülesanne ootab neid. „Mulle ja minu kolooniaile," kirjutab Carlyle oma „Kaasaegseis pamflettides", „esitab tume tulevik küsimuse: kas te olete küllalt targad selleks suureks ülesandeks, või olete liiga rumalad?" ja Carlyle vastab, et Inglismaa on kõrgemalt poolt ette määratud selleks „ajalooliseks missiooniks". Samal ajal jutlustas ka Disraeli, kes oli, nagu teada, Carlyle'i teooriate mõju all, oma ideid Inglise imperialismist. Millise entusiasmiga Tennyson ülistas Inglismaa vägevust ja sõda, nägime juba ülal. Ka Ruskin oma „Kahes tees" (1859) loob hümne sõjale, mis tegevat rahvaid tugevaks, kuna rahu

neid ära hellitavat. Hiljem saavad need tendentsid selge väljenduse prerafaeliitidele lähedal seisva Swinburne'i imperialistlikes värssides.

Esteetika alal areneb prerafaeliitide teooria edasi Walter Pater'i (1839—1894) töödes. Sel ajal, kui Victoria ajastu teine tuntud kriitik, Matthew Arnold (1822—1888), järsult välja astus vaba võistlemise kapitalistliku loosungi „Tee mis tahad" (doing as one likes) vastu, nähes selles „ühiskonna hukatust", ja püüdis luua mingi uue, range klassitsismi teooriat, — pooldas Pater juba täielikku relativismi ja subjektivistlikku impressionismi. Oma iseseisva artikli Winckelmannist *(Essay on Winckelmann*, 1867) pühendab ta antiikaja kohta käivate vaadete uuestikäsitlemisele. Kiites helleeni kultuuri, asetab ta siin küsimuse: kas me saame „õilsa lihtsuse ja vaikse suuruse" stiili ühendada „kaasaja kireva valgustusega", ja vastab sellele eitavalt. Ilusa Helena ühendus Faustiga oli lubatud endistel aegadel, kuid see ühendus andis meile hapra Euphorioni. Meile, nüüdse maailma kodanikele meie „vastuoluliste ja keeruliste huvidega" ei ole jõukohane lahendada seda „igavest kultuuriprobleemi", s. o. leida ümbritsevaist vastuoludest teed Winckelmanni plastilise ideaali juurde. Ja Pater tuleb tagasi Herakleitose väite juurde: „Kõik voolab." Aga kust võib selles igaveses ja tabamatus asjade voolus leida tõde? Pateri arvates annab vastuse sofist Protagoras, kes kinnitab, et inimeste ja asjade pideva voolamise juures on indiviidile tõeline see, mis ta igal hetkel omandab oma meelte abil, sõltumatult sellest, mida näevad teised. Sellest tuletab Pater oma impressionistlik-subjektivistliku õpetuse momendimuljeist, mis ainuüksi on määravad kunstnikele ja kriitikuile. Aristippos Kürenaikalaselt, kes loeb elu eesmärgiks hetkenaudingut, laenab Pater epikureistliku suuna, mis avaldub tema romaanis *Marius the Epicurean* („Epikuurlane Marius", 1885). „Valida välja ilumaailmast kõige parem, kõige suurepärasem, tunda rõõmu noorusest, mängivaist lastest, puudest varasel kevadel, noortest loomadest, noortest inimestest nende vestlusel, pidada ilusat õit, kaunist looma või konnakarpi kogu oma liigi sümboliks ja esindajaks — need on elureeglid, mida Asklepiose preester õpetas poisikesele Mariusele."

Ka Pater kaitses prerafaeliitide esteetilisi põhimõtteid. Oma kuulsas teoses *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* („Renessanss. Uurimusi kunstist ja luulest", 1873) ta võitleb kunsti eest, mis oli enne Raffaeli, sest et selle kunsti esindajad Itaalias „vihkavad kõiki valguse ja varjude teravaid kontraste, kogu nende kunsti olemus on väljendus, hetkeline naeratus lapse huultel, poolavatud akna eesriide nõrk liikumine tuulukese kergest puhangust vaiksel

päeval". Sealsamas, selle teose eessõnas, seab ta üles täieliku subjektivismi ja relativismi põhimõtted esteetikas: kõik ilus põhjeneb ainult kunstniku individuaalsel tundel: „Mis tähendab mulle see laul või pilt, see meelitav kujund, kas tõeline või legendaarne? Kuidas mõjuvad nad mulle? Kas tunnen ma neist naudingut ja mis liiki ning mis astmeline on see nauding? Kas saab minu olemus nende mõju all rikkamaks või vaesemaks? Vastused neile küsimustele moodustavad esialgse materjali, millega on tegemist esteetilisel kriitikul." Kui see vaade „esteetika alustele" lähendab Paterit Flaubert'ile, keda prerafaeliidid üldse asetasid väga kõrgele (Pater oma järelsõnas „Renessansile" otse formuleerib oma esteetilise põhimõtte kui „kunsti kunsti pärast"), siis tema harrastus Idamaa müstika ning värvikirevuse kui ka Rooma impeeriumi languseaja „kõdunemisrõõmu" vastu lähendab teda Théophile Gautier'le, keda ta ka väga hindas. Reas küsimustes juba Nietzsche ideedele ligineva Pateri subjektivistlik impressionism ja relativism areneb edasi Oscar Wilde'i loomingus, selle kunstniku omas, kes on tüüpiline juba kodanliku kirjanduse langusele imperialismi ajastul.

Kolmas peatükk.

SAKSA REALISM 1850—1860-NDAIL AASTAIL.

Saksa XIX sajandi kirjanduses ei olnud (välja arvatud Goethe) nii selgelt väljendatud realistlikku voolu kui prantsuse või inglise kirjanduses. Seda asjaolu võib seletada eeskätt sellega, et Saksamaa sotsiaal-majanduslik areng oli maha jäänud. Kuid sel Saksa kapitalistliku ühiskonna iseäraldusel oli XVIII saj. lõpu ja XIX saj. alguse kirjanduse ja kunsti arengu kohta ka oma „positiivne" tähendus: filosoofia, kirjandus ja kunst olid peagu ainsad võimalused loovate jõudude rakendamiseks, teoreetilisi küsimusi käsiteldi Saksas hiilgavalt, olgugi et abstraktselt ja sageli ka idealistlikult vaatekohalt. Mainigem ainult niisuguseid nimesid nagu Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Hegel, kõnelemata varaseist romantikuist.

Kuid Hegeli ja saksa klassikute esteetilised vaated ei olnud vastuvõetavad kodanlikele kirjanikele ajal, millal ikka tungivamalt esile tõusis „kaasaegse kunsti" nõudmine, millal kodanliku ühiskonna praktiline teostus hävitas Schilleri, Hölderlini ja Hegeli aegsed ideaalid ja esile tõstis traditsioonilise ilukäsituse laiendamise küsimuse, liites sellesse ka *inetuse* elemente ja segades viimast *iluga*, — võimalus, mida eitasid antiigist lähtuvad kunstiteooriad. See ilusa ja inetu ühendamise probleemi kerkimine näitab kodan-

liku kunsti ja kirjanduse ärapöördumist poliitilise võitluse paatoselt kapitalistliku ühiskonna kainema ja igakülgsema kujutamise juurde koos kõigi selle ühiskonna vastuoludega. Prantsuse ja inglise kirjanduses esitati ja lahendati need probleemid suurte realistide loomingus, alates Lesage'ist Balzac'ini, Swiftist Thackeray'ni. Saksamaal aga kodanlik kirjandus ei suutnud lahendada seda esteetika põhiprobleemi; see võimetus põhjeneb saksa kodanluse ühiskondlikus olustikus endas. Prantsuse ja inglise realistid vaatlesid kodanlike suhete arengut nende klassikalisel kujul ega kartnud samas julgesti näkku vaadata tõelisusele ning võtta seda sügava analüüsi ja kriitika alla. Kirjanikel saksa kodanlusest aga, kes pidi algama võitlust poliitilise võimu pärast ajajärgul, millal proletariaat astus juba välja iseseisva klassina, ei võinud olla seda kriitika julgust, mis oli iseloomulik prantsuse ja inglise realistidele. Nagu märgib Engels, langeb saksa kapitalismi õitseng sellele ajajärgule, kus tema erapooletu uurimine oli muutunud kodanlusele võimatuks. Ja kui pärast 1848. a. revolutsiooni ja hirmust proletariaadi ees tekkinud kompromissi reaktsiooniga saksa kodanlus ometi saavutas suuri tagajärgi tööstuses ja kaubanduses, siis oli asjalugu teine kirjandusega, filosoofiaga jne. Lühikese ja hiilgava iseloomustuse viimastest annab Engels oma raamatus „Ludwig Feuerbach". „Otsekohe pärast 1848. a. revolutsiooni," kirjutab ta, „loobus „haritud" Saksamaa teooriast, asudes praktilisele tegevusele. Käsitööl põhinev väiketööstus ja manufaktuur andsid aset tõelisele suurtööstusele. Saksamaa ilmus uuesti maailmaturule. Uus Väike-Saksa keisririik kõrvaldas selle arengu teelt vähemalt kõige karjuvamad neist takistustest, mille lõid paljude väikeste riigikeste olemasolu, feodalismi jäänused ja bürokraatia. Kuid vastavalt sellele, kuidas spekulatsioon, jättes maha filosoofide kabinetid, ehitas endale uue templi börsil, unustas ka haritud Saksamaa selle suure teoreetilise huvi, mis moodustas Saksa kuulsuse isegi kõige suurema poliitilise languse ajajärgul, — huvi puhtteadusliku uurimise vastu, mis oli väärtuslik omaette, täiesti sõltumatult küsimusest, kas ta tulemused üldse on praktiliselt rakendatavad ja kas ta ei käi vastu politsei ettekirjutustele. Tõsi küll, ametlik saksa loodusteadus seisab veel oma aja kõrgusel, eriti üksikuurimuste alal... Mis aga puutub ajaloolistesse teadustesse, juurde arvatud ka filosoofia, siis on siin ühes klassikalise filosoofiaga täiesti kadunud vana, mitte millegi ees tagasi kohkuv teoreetilise uurimise vaim. Tema asemele on astunud mõttetu eklektism, hoolitsemine edasijõudmise ning sissetuleku eest ja isegi kõige madalam karjerism. Selle teaduse ametlikud esindajad on saanud kodanluse ja oleva riigi avalikeks ideoloogideks, samal ajal kui need mõlemad on astunud avalikku võitlusse töölisklassiga [26]."

See, mida Engels siin ütleb saksa kodanlikust filosoofiast ja ajalooteadustest 1850—1870-ndail aastail, käib täiel määral ka selle aja kodanliku kirjanduse kohta. Lessingi, „tormi ja tungi" kirjanikkude ja hiljem 1830—1840-ndate aastate realistide (G. Büchner, Grabbe jt.) järsult paljastava realismi ning 1840-ndate aastate sõjakalt revolutsioonilise luule asemel võis nüüd märkida G. Freytagi ja terve leegioni väga keskpäraste 1850—1870-ndate aastate kirjanike „pööret reaalsuse poole". Seda liiki realistid erinevad XVIII saj. lõpu ja 1830—1840-ndate aastate saksa kodanlikest realistidest kõigepealt sellega, et nad said „avalikeks kodanluse ja oleva riigi ideoloogideks" ning astusid igal sammul „avalikku võitlusse tööliskassiga". Näiteid pole vaja kaugelt tuua: selle aja saksa realismi üldtunnustatud klassikaline kirjanik Gustav Freytag astus juba 1848. aastal välja needustega proletariaadi aadressil. A. Stifter nägi mitte üksnes proletariaadis, vaid isegi kodanlik-demokraatlikus revolutsioonis „maailma hukkumise" tegurit, F. Spielhagen, hoolimata oma radikalismist, tundis alati väljajuurimatut hirmu tööliste eest.

Saksa 1850—1870-ndate aastate realistide erisuguseid rühmitusi ühendab pööre romantiliste illusioonide juurest „reaalsuse", s. o. kodanlikus tõlgitsuses — suurema kasusaamise juurde. Kodanlus ei tahtnud enam teadagi oma märtsieelseist kirjanikest ja mõtlejaist, ristides need põlglikult „viljatuiks unistajaiks". Ja kui Karl Gutzkow, „Noor-Saksa" endine juht, kes olevaga juba ammu oli leppinud, pärast 1848. a. revolutsiooni kokkuvarisemist avaldas mitmeköitelise romaani *Ritter von Geist* („Vaimurüütlid"), mille järgi Saksamaa ümberorganiseerimises määratu suurt osa pidi mängima intelligents, siis võeti ta piikide otsa. Ja kodanliku realismi juhtiv teoreetik ja kriitik Julian Schmidt esitas loosungi: romaanikirjanikud peavad otsima saksa rahvast sealt, kus ta esineb kõige väärikamal kombel, nimelt tema töös. Selle „loova loosungi" teostas G. Freytag oma romaanis *Soll und Haben* („Deebet ja kreedit"). Mehring kirjutas sellest teosest: „Deebetis ja kreeditis" näidatakse saksa väikekodanlike oletsejate täissöönud ja maksujõulist moraali kui hiilgavat kontrasti pankrotti-läinud poola junkrute ja südametute ning liigkasuvõtjate juutide vastu . . . Romaanil oli võrratu edu. Kuid sellest hoolimata ei läinud saksa kodanlusel kirjanduse alal mitte paremini kui poliitiliselt. Sündis ainult hale järelõitseng, mis ei kannata välja isegi kõige kaugemat võrdlust inglise ja prantsuse kodanluse kirjanduslike saavutustega." Mehring osutab ka selle nähtuse põhjusele: „Kodanliku romaani naiivne ajajärk on jäädavalt kadunud; kui ta tahtis veel elada, siis pidi ta oma lõdisevad liikmed mähkima „sotsiaalse romaani" lõvinahasse. Ta oli küllalt

kaval, et tantsida selles maskeraadis esimest tantsu selle haual, kes lõi teda südamesse."

„Spielhageni *In Reih und Glied* („Rivis ja liidus")," jätkab Mehring, „oli esimeseks „sotsiaalseks" romaaniks. Siin osutub geniaalse avantüristi Leo Gutmani üle niihästi vaimselt kui kõlbeliselt võidukaks doktor Pauluse leebe tarkus. Leo Gutman — see on Lassalle, Paulus aga on sama Löwe-Kalbe, kelles tõeliselt sotsiaalne tüüp „arenes" endisest Stuttgarti „lühikese" parlamendi eesistujast kuni natsionaal-liberaalse protektsionistini ja Saksa Töösturite Keskliidu huvide poliitika läbiviijani parlamendis. Üheskoos kangelasega lendab kukerpalli ka tema laulik. Kui Spielhageni *In Reih und Glied* heidab veel midagi hämara valguse taolist sotsiaalseile vastuoludele, siis tema hiljuti-ilmunud „sotsiaalses" romaanis *Etwas kommt* („Miski tuleb") on teine külg kadunud täiesti jäljetult... Sotsiaalküsimuse otsustamine jäetakse ainult valitsevate klasside äranägemise asjaks."

Filosoofilises suhtes paistab saksa 1850—1870-ndate aastate realism silma oma eklektilisusega. Selle voolu mitmed esindajad olid suuremal või vähemal määral Feuerbachi mõju all (eriti G. Keller, P. Heyse), teised jagasid Schopenhaueri vaateid, määratu hulk neist aga ei vabanenudki märtsieelsest romantismist (Keller, Storm jne.), kuid domineeriv oli siiski positivism ja kodanlik liberalism, eriti Taine'i positivism. Wilhelm S c h e r e r, 1860—1880-ndate aastate juhtiv kirjandusteadlane ja kriitik, tutvustab saksa realismi põhimõtteid järgmiselt: „Maailmavaated diskrediteerisid ennast... me küsime, kus on faktid, mis lasevad ennast tõlgitseda uut moodi? Suurepärased vaated, teravmeelsed sõnad, üldised väljendused, need kõik ei aita. Me nõuame üksikuurimusi, kus usaldusväärselt tunnetatud üksiknähtus järeldatakse meie olemasolu tingivaist tegelikest jõududest. Seda mõõdupuud oleme õppinud loodusteadustest. Ja siin avaldub tõeline *signatura temporis*. Seesama jõud, mis kutsus ellu raudteed ja telegraafi, seesama jõud valitseb meie vaimse elu üle, ta heidab kõrvale dogmad, ta muudab ümber teadused, ta vajutab oma pitseri ka luulele. Loodusteadused istuvad võitjaina triumfivankreil, mille külge me kõik oleme köidetud." Tehes niiviisi kirjandusteooria loodusteaduste osaks, annab positivist W. Scherer realismi kohta järgmise formuleeringu: „Inimesed on nukud ületamatute jõudude käes. Olukorrad, milles areneb aga inimene, saavad temale kõrvaldamatuks saatuseks, mis teda puruks rusub või jälle üles tõstab. Pidevalt uuritakse kõlbelise maailma kõige salatumaid omadusi ja saladusi. Tõe poole, määrava, iseloomuliku poole püütakse kogu energiaga ja halastamatusega, mis tundub millegi eemaletõukavana õrnakeelseile hingedele."

Saksa realismi positivistlik teooria seisis paljude tolle aja kirjanike huvi keskpunktiks. G. Freytag kirjutas uurimuse „Draama tehnikast", F. Spielhagen „Romaani tehnikast"; tuntud Berliini kriitik Karl Frenzel soovitas õppida prantsuse realistidelt, aga mitte saksa klassikuilt ja romantikuilt. Ühel või teisel määral on peagu kõik saksa realistid prantsuse või inglise suurte realistide epigoonid; suuremal või vähemal määral on nad kõik positivistid ja „miljööteooria" pooldajad: F. Reuteri Mecklenburgi talupojad, G. Kelleri väikekodanlased, F. Spielhageni Pommerni junkrud, G. Freytagi saksa kaupmehed ja professorid, Stormi ja Raabe väikekodanlased — kõik nad kannavad endil nende õpetuste pitserit; need positivistlikud tendentsid ühinevad mõnedel (näiteks Stormil ja Kelleril) veel jätkuvate romantiliste hoiakutega. Nagu juba mainisime, ei heitnudki saksa realistide suurem osa endalt lõplikult romantismi munakoort, mille seest nad olid ilmale tulnud ja millega nad võitlesid.

Aga kui saksa XIX sajandi kodanlik realism ei seisagi prantsuse ja inglise realismi kõrgusel, siis ei tähenda see veel, et tal poleks meile mingit huvi pakkuda. Saksa realism on kõigepealt väga mitmekesine ja lai vool. Tõsi küll, ta ei andnud selliseid gigante nagu Balzac, Stendhal, Dickens või Thackeray, kuid ta on esitatud siiski mõnekümne kirjanikuga, kes oma loomingus kajastavad Saksamaa kodanliku ühiskonna arengu spetsiifilisi külgi. Nad ei andnud üldistavaid lõuendeid, nad ei paljastanud selle ühiskonna vastuolusid, vaid käsitlesid peamiselt patriarhaal-väikekodanliku maailma hävinemise probleeme ühenduses kapitalismi tungimisega saksa provintsi „vaikseisse nurgakestesse", või siis tegelesid, nagu G. Freytag, „ausa kaubitsemise" apoloogiaga. „Küla ja linna" küsimused, tööstuse ja patriarhaalse talupoja ning väikekodanluse probleemid huvitasid eriti saksa märtsieelse aja realiste (Immermann, Auerbach) ja niinimetatud „kodukoha realiste" (Stifter, Raabe, Storm, Reuter). Kuigi nende looming on väga mitmekesine, seob neid siiski ühine püüe säilitada provintsiaalse väikekodanluse maailma, selle olusid, kombeid ja eluviise, kui ka nende eitav suhtumine arenevasse tööstuslinna.

Eelmainitud kirjanikud moodustavad esimese ja teise rühma meie tinglikus saksa realistide jagamises eri suundade järgi. Kolmandase rühma kuuluvad Preisi kodanliku liberalismi kõige silmapaistvamad kirjanikud (Freytag ja Spielhagen). Neljanda rühma moodustavad šveitsi-saksa realistid (Gotthelf, Keller ja C. F. Meyer), kellest kahel viimasel on üleeuroopaline tähtsus. Mõistagi pole see loetelu saksa kodanliku realismi kohta tühjendav: need on ainult tema kõige t ü ü p i l i s e m a d ja andekamad esindajad.

Prantsuse ja inglise realismis leidsid kodanliku ühiskonna vastuolud oma kõige sügavama tõlgitsuse ja tõepärasema väljenduse romaanis; saksa realismis aga asetati kodanliku ühiskonna ees seisvad poliitilised ja esteetilised probleemid võib-olla kõige selgemini — seejuures abstraktsel kujul — draamas. Inglise ja prantsuse realismi iseloomustuses ei olnud meil tarvis eriliselt peatuda realistlikul draamal, kuna see võrreldes realistliku romaaniga mängib neis maades kõrvalist osa; saksa realistide loomingu vaatlusel aga tuleb meil kas või lühidaltki peatuda selle ajajärgu kodanliku draama suurimate esindajate (Hebbeli, O. Ludwigi jt.) töödel.

SAKSA REALISTLIK ROMAAN ENNE 1848. A. REVOLUTSIOONI.

Mida enam kapitalistlikud suhted seni Inglismaaga ja Prantsusmaaga võrreldes veel mahajäänud 1820—1840-ndate aastate Saksamaal arenesid, seda enam lahkus ka saksa kirjandus kuuvalgelistest maastikest, varemeist, rüütleist ja keskaegseist saagadest. Nägime juba Heine ja Börne ja edasi „Noor-Saksa" ja 1830—1840-ndate aastate revolutsiooniliste poeetide puhul, kuidas hilisromantism oma fantastika ja müstika harrastusega pidi aset andma aktuaal-poliitilistele päevateemadele, „ajavaimu" kirjandusele, mis oli suunatud feodaal-bürokraatliku riigi hävitamisele ja võitlusele kodanlik-demokraatliku revolutsiooni eest. See romantismi kadumine avaldus romaani alal noor-sakslaste romaan-följetoni ilmumises, draama alal G. Büchneri, Grabbe, Gutzkow ja teiste teostes, lüürika alal sellesama Heine ja terve rühma 1830—1840-ndate aastate revolutsiooniliste poeetide juures. Kõigi nende kirjanike loomingu areng seisiski nimelt romantismi ületamises, kusjuures paljud neist, nende seas ka Heine, selles arengus ei jõudnudki lõpule. Tõsi küll, enne 1848. a. revolutsiooni ilmunud saksa kirjandusliku realismi hulka kuuluvad küll suurel määral ka sama Heine, Büchneri, Gutzkow jt. teosed. Kuid praeguses peatükis me käsitleme spetsiaalset küsimust, nimelt realistliku romaani probleemi, mis eriti näitlikult kajastab kapitalismi kasvamist Saksamaal, tööstuslinnade tekkimist, kapitalistlike suhete tungimist Saksa külasse ja patriarhaalse korra lagunemist. Selle romaani autorid olid veel romantismi mõju all ja kujutasid küla ümberehitamist omapärase „narodnikluse" vaatenurgast, seades talupojaelu „puhtust" ja „rikkumatust" vastu „rikutud" linnale.

Esimene suur kirjanik, kes kujutas sellisest aspektist 1820—1830-ndaid aastaid, on Karl Immermann (1796—1840). Tema romaanid „Epigoonid" (1836) ja „Münchhausen" (1838—1839) käsitlevad kaasaja kõige aktuaalsemaid küsimusi, valgustades hele-

dalt tolle ajajärgu vastuolusid. Immermann, kasvatatud karmis Preisi patriootlikus vaimus ja romantilistes traditsioonides, algas oma loomingut Saksa vabadussõdade hilisromantismi vaimus. Tema dramaatilised katsed ei paista silma suurema iseseisvusega: *Andreas Hofer*'ile (1834; esimene redaktsioon, pealkirjaga *Trauerspiel in Tirol*, „Tragöödia Tiroolis", avaldati 1827. a.) oli eeskujuks Schilleri „Tell" ja triloogiale *Alexis* (1832, Peeter Suure pojast) Schilleri „Wallenstein". Draamas *Merlin* (1832), milles Immermann tahtis „Fausti" eeskujul kujutada „kahe hinge võitlust", käsitleb ta muinaskelti saagat ikka sama romantilise hoiakuga. Merlin on saatana ja jumalakartliku kristlanna poeg ja seepärast võitlevad temas „kaks hinge"; ta püüab ületada seda kahesust, liites ilmaliku ja vaimuliku rüütliseisuse traditsioone, — kuningas Arthuri Ümmarlaua ja püha Graali kangelasi. Merlin juhib kuningas Arthuri rüütleid Montsalvatsch'i, kuid teel armub Ninianisse (kes on sensuaalsuse sümbolkuju) ja hukkub, ning temaga ühes ka kogu rüütelkond.

Kõrvuti filosoofiliste teostega kirjutas Immermann ka satiirilisi romantilisi poeeme, milles ta samuti nagu samal ajal Heine ületas järk-järgult oma romantismi. Kõige selgemini kajastub see üleminek, kui mitte arvestada satiiri Plateni vastu (1829), poeemis *Tulifäntchen* (1830), ses muinasjutus „pöialpoisi seiklustest". See poeem on ühest küljest tüüpiline muinasjutt Hoffmanni vaimus, aga teisest küljest terav satiir aadliseisuse ja väikeste saksa vürstide absolutismi vastu. Tulifäntchen on pöialpoiss, kes läheb ratsahobuse seljas rändama: sulenoa tera on tal mõõgaks, hõberaha kilbiks ning pähklikoor soomuseks; ta satub kingamaale, kus elavad ainult naised, ja vabastab kuninganna teda orjastavast kurjast kärbsest; edasi päästab ta kuninganna tütre hiiglase käest, — kuid see printsess pistab tänu asemel oma vabastaja linnupuuri; häbi pärast tahab see oma elu lõpetada; mäest allalangemisel haaravad ta kinni rohutirtsud; ta abiellub näkineitsiga ja sõidab ära Džinnistani. See poeem oma imeliku seguga romantilis-muinasjutulisest elemendist ja poliitilisest satiirist avaldas määratut mõju saksa kirjandusele järgnevail aastakümneil: temast lähtusid niihästi sentimentaalsed romantikud oma imala „eeposega" pärast 1848. a. revolutsiooni kui ka Heine oma „Atta Trolli" ja „Saksamaaga".

Immermanni romantism oli ikka ratsionalistliku värvinguga; kuid pärast „Tulifäntchenit" läks kirjanik üle realistliku romaani viljelemisele, kaasaja põletavate probleemide kainele analüüsile. Esimene romaan selles vaimus on kirjutatud 1830—1835, see on *Die Epigonen* („Epigoonid"). Selles ühendab Immermann uue „ajajärgu-romaani" vormi „Wilhelm Meisteri" omaga; kuid „Epi-

goonid" ei paista just silma selge kompositsiooniga: autor toob sellesse teosesse veel liiga palju iseseisvaid aineid üksikute novellide, aga ka rohkete kirjade, päeviku-katkendite ja igasugu kirjapanekute kujul, mis põhitegevusega on vähe seotud. See kompositsiooniline lõtvus läheb kuni selleni, et romaani kangelased ajuti nagu lahkuvad lavalt ja hakkavad kritiseerima raamatut ja omaendagi tegusid, raamatu lõpul aga autor esineb ise tegelasena. Nõnda siis järgnes Immermann mitmes suhtes romantilisele romaanile, kuid ikkagi jääb „Epigoonides" põhiliseks ja otsustavaks tema kaasaegne temaatika ja selle käsitlus. „Epigoonid" on pärast romantikuid esimene saksa realistlik romaan, ja nimelt pani see teos aluse realistliku romaani arengule Gutzkow, Freytagi ja Spielhageni toodangus; selles seisab „Epigoonide" ajalooline tähtsus.

Romaani tegevus sünnib 1820—1830-ndail aastail. Autor nimetab selle ajajärgu inimesi epigoonideks seepärast, et nad on klassikalise kirjanduse ja filosoofilise ajajärgu suurte mõtlejate pärijad. Nad ainult uhkeldavad oma eelkäijate ideedega, kuid ise ei tee midagi väärtuslikku. Raamatu põhiprobleem on bürgerluse võitlus aristokraatiaga; viimast esindab hertsog, esimest rikas vabrikant. Filisterlus häbeneb oma vabadussõdade-aegseid „vägitegusid", ümbrusega rahulolematud aga anduvad „maailmamurele". Immermann on suurepäraselt tabanud sotsiaal-majanduslikke muutusi, mis sel ajal toimusid Saksamaal ja mis olid „kahe seisuse" konflikti põhjuseks. „Omandus ja valitsemine," kirjutab ta, „loobusid oma raskest telluurilisest loomusest, gaasikujulises olekus täidavad nad haihtudes õhku."

„Epigoonides" ei näita autor veel väljapääsu vastuoludest, mida ta kritiseerib, kui mitte probleemi lahenduseks lugeda peakangelase Hermanni enesetaltsutust; viimane on vabrikandi õepoeg ja leiab pääsu ähvardavast hullumeelsusest abielus Corneliaga. Kuid oma järgneva suurema romaani *Münchhausen* (kirjutatud a. 1837—1839) jagab Immermann juba kahte ossa: satiiriliseks ja „positiivseks". Satiirilise osa sisu on järgmine: Vana parun Schnick-Schnack-Schnurr elab lagunevas lossis sama nime all oma tütre Emerentiaga; ajakirjade lugemine on viinud ta seisukorrani, mis ligineb hullumeelsusele. Ka Emerentia on ülemäära tundlik ja mitte täiesti normaalne. Lossi lähedal elutsev kooliõpetaja Agesel on samas seisukorras. Nende juurde sõidab valelik ja hoopleja Münchhausen oma selgeltmõtleva teenri Karl Buttervogeliga ja jutustab oma seiklustest. Münchhausen ja Karl esinevad nagu Don Quijote ja Sancho Panza. Esimene kinnitab, et ta võib teha surutud õhust kive; tema lobisemine saab lõpuks väljakannatamatuks, ta sõidab minema, loss aga variseb kokku.

Romaani kompositsioon on veel tunduvalt romantiline: nagu mingi köitjate eksituse tõttu algab romaan XI peatükist. Puuduvad kümme peatükki järgnevad alles pärast viieteistkümnendat. Satiirilise osa põhiülesandeks on näidata Münchhauseni kujul „aja vaimu" tühjust ja valelikkust ning „pühade" minevikuideaalide eitamist tema poolt. Vana paruni näol kujutab Immermann aadliseisust tema eelarvamustega. Teistes kangelastes annab autor karikatuuri oma ajajärgu ühiskondlikust ja kirjanduslikust elust: Semilasso näol vürst Pückler-Muskaust, „Surnu kirjade" autorist, seejärel tühisest dramaturgist Raupachist (nahakaupleja Isidor Hirsenmenzeli kujus), siis Gutzkow'st, Görresist, Platenist ja teistest. Neljandas raamatus on satiir juhitud Körneri ja Schwabi romantilise kooli vastu: „Politsei juuresolekul," öeldakse teose lõpus, „vaimud ei ilmu."

Immermanni positiivseid ideaale on näidatud jutustuses *Oberhof*, mis moodustab teise, viienda, seitsmenda ja kaheksanda raamatu romaanis „Münchhausen". Rikutud kapitalismi-maailmale, mida kehastub Münchhausen, ja paruni hullumeelseile unistustele seatakse siin vastu Westfaali talupoegluse „vankumatu", puhas maailm külavanema, noore Oswaldi ja tütarlaps Lisbethi kujul. Immermann kujutab erilise armastusega külaolustikku (pulmi jne.) ja näeb tugevas omaette elavas talupojas kaitset kapitalismi vastu, mis lõhub ühiskonna vanu, patriarhaalseid aluseid.

Immermanni loomingu kahepoolsust ja tema arengut romantismist realismi juurde märkis Engels juba 1841. a. oma spetsiaalses kriitilises artiklis kirjaniku „Mälestustest". Immermann oli aa. 1834—1837 Düsseldorfi teatri direktoriks, mille ta tõstis suurele kõrgusele, ja teda peeti Reini luuletajate-ringi peaks, millest võttis osa ka noor Engels. Oma artiklis Engels kirjutab: „Kui „Epigoonides" endine romantik püüdis juba Goethe plastika ja rahu kõrgema seisukohani, kui „Münchhausen" juba tervenisti on ehitatud nüüdisaegse värsitehnika alusele, siis näitab Immermanni pärast surma ilmunud teos veel suurema selgusega, kui kõrgelt ta hindas kõige uuemaid kirjanduslikke saavutusi. Stiil, aga ka tajumisvorm on täiesti nüüdisaegsed... [27]" „Oma romantilisi sümpaatiaid, mis temas ikka istuvad, rahuldas ta „Gismonde" ja „Tristaniga"; kuid milline vahe, võrreldes endiste romantiliste luuletustega, kui palju plastilisust, võrreldes „Merliniga" [28]!"

Oma talupoegluse idealiseerimises ja tema kui ühiskonna kaitsevalli vastuseadmises „rikutud" tööstuslinnale ei seisnud Immermann üksinda. Neid tendentse jutlustas juba enne teda Lõuna-Saksa kirjanik Johann Peter Hebel (1760—1826) kogus *Alemannische Gedichte* („Alemanni luuletused", 1803, selle on vene keelde tõlki-

nud V. Žukovski), jutustuse *Kannitverstan* jt. autor. Samasuguseid ideesid kaitses XIX sajandi suurimaid saksa poetesse Annette von Droste-Hülshoff (1797—1848); oma paljudes luuletustes, ballaadides, poeemides ja novellides idealiseerib see Westfaali aristokraatlanna, kes ei võõristanud mõningal määral ka uusi puhanguid, teatava fantastilise värvinguga patriarhaalset talu- ja mõisaolustikku, seades seda vastu kapitalistliku linna tsivilisatsioonile.

Oma kõrgeimale õitsengule jõudis see kirjandus Berthold Auerbachi (1812—1882) loomingus. See kirjanik sündis kehvas juudi perekonnas; üliõpilasaastail ta võttis osa buršenšaftide opositsioonilisest liikumisest ja istus mõned kuud kindluses. 1840-ndail aastail ta töötas kaasa tuntud vasempoolsele demokraatlikule ajalehele *Rheinische Zeitung*, liitudes üksvahe „tõelise" sotsialismiga. Tema esimesed teosed on pühendatud juutide elule ja ajaloole (romaanisarjas *Ghetto*, neist kõige huvitavamad on kaks köidet „Spinoza'st", 1837). Seejärel läks ta üle Schwarzwaldi talupojaelu kujutamisele, mida ta hästi tundis; tema neli köidet *Schwarzwälder Dorfgeschichten* („Schwarzwaldi külajutud", 1843—1854) tõid temale kui talupojaolustikku kujutava ilukirjanduse algatajale ülemaailmse kuulsuse ja kutsusid esile määratu hulga jäljendusi. „Külajutud" avaldasid tähelepandavat mõju hilisemale Euroopa külatemaatikale pühendatud kirjandusele, muuseas ka Turgenevile ja Tolstoile *. Neis jutustustes joonistab Auerbach lihtsate värvidega külaelanikkude elu ja psühholoogiat, idealiseerides neid nagu selle tõe kandjaid, mida teistel rahvakihtidel enam pole, ja seades neid vastu „rikutud" linnale. Eriti selgesti on need tendentsid väljendatud jutustuses *Die Frau Professorin* („Professori proua"), milles kõneldakse talutütarlapse Lorle saatusest, kes abiellub maalikunstnik Reinhardiga: ta ei suuda kuidagi harjuda linnas, mis teda rusub oma valega, ja tuleb uuesti tagasi koju, maale.

Pärast 1848. a. revolutsiooni hakkab Auerbach järk-järgult viljelema romaani linnaelust (*Auf der Höhe*, „Kõrguses", 1865, ja *Das Landhaus am Rhein*, „Villa Reini ääres", 1869) ja lepib Bismarcki impeeriumiga. Oma elu lõpul kirjutab ta uuesti jutustusi külaelust („Kolmkümmend aastat hiljem, uued külajutud", 1876), kuid neil pole enam eelmiste värskust.

---

* Auerbachi jutte on juba alates 1870-ndaist aastaist tõlgitud ka eesti keelde, näit. „Paljasjalgne tütarlaps", 1879; „Joosep lumes", 1883. (Tõlkija.)

VÄIKEKODANLIKUD „KODUKOHA" REALISTID.

Adalbert Stifter.

Üks esimesi ja omal ajal väga populaarseid väikekodanlikke konservatiivseid kirjanikke oli Adalbert Stifter (1805—1868). Ta põlvnes Böhmerwaldi väikekodanlusest (isa oli väikekaupmees), ja pärast rasket, ainelise puudusega täidetud lapse- ja nooruspõlve sai ta esimese hariduse benediktiinlaste kloostris, lõpetas siis Viini ülikooli ja töötas esmalt koduõpetajana märtsieelses Viinis mitmes perekonnas (kuni Metternichi perekonnani), hiljem aga õpetajana gümnaasiumis. Tema esimene suurem jutustustekogu (13 juttu) ilmus pealkirja all *Studien* („Visandid", 1844—1850); sellele järgneb kogu *Bunte Steine* („Kirjud kivid", 1853), *Erzählungen* („Jutustused", 1869) ja romaan *Der Nachsommer* („Hilissuvi", 1857).

Stifteri looming langeb tormilisse ja poliitilise võitlusega täidetud ajajärku: märtsieelne revolutsiooniline liikumine, 1848. a. revolutsioon Austrias, selle lüüasaamine ja reaktsiooni võidutsemine. Stifter nagu tõeline provintsi väikekodanlane hoidub hirmuga eemale kõigist uutest vooludest kirjanduse, filosoofia ja poliitika alal. „Tendentslik" „Noor-Saksa" kirjandus, Hegeli filosoofia, Gutzkow romaanid, Heine luule, isegi Hebbeli konservatiiv-probleemiline temaatika näivad temale tontlike sünnitistena. Suurt töötuslinna ei kujuta ta teisiti kui moodsa Paabelina, mis sisendab talle vastikust ja hirmu oma „kõlblusvastasusega". „Ajamärkide" eest peidab ta end provintsiellu; „päeva kära" eest otsib ta „varjupaika" väikekodanliku olustiku ja looduse väikestes ja tema arvates „tervetes" nähtustes. See pisike maailm, mida ta kirjeldab või õigem joonistab õrna akvarelliga nii suure armastusega, nii hoolikalt ja detailselt, näib temale maailmakeskusena, mis seisab kõrgemal kõigist kaasaja „tormilistest tungidest". Ta vaatleb maailma ja tegelikkust nagu ideaalselt sisse seatud koolituba, milles iga asjake, iga konksuke, rippugu see õieti või valesti või viltu, täidab oma kindlat ülesannet „kõrgema idee" teenistuses. Peale selle „idee" pole asjade vahel mingit funktsionaalset sõltuvust; see pisiasjade kultus, keeldumus igasugusest rünnakust kord kujunenud igavese korra vastu kasvab Stifteril terveks filosoofiaks. „Tuulepuhang," kirjutab ta, „vee sulisemine, rohu kasvamine, mere lainetus, maa õitseng, taeva hiilgus, tähtede säramine näivad mulle suurtena, suurepäraselt tõusev äike, välk, mis lõhub majasid, tormiline rannalainetus, maavärisemine, mis hävitab terveid maid, ei näi mulle mitte suurematena kui eelmainitud nähtused, jah, ma pean neid isegi väiksemaks, sest nad on ainult palju kõrgemate seaduste avaldusvormid. Nad juhtu-

vad isoleeritult ja on ühekülgsete põhjuste tagajärg. Jõud, mille alusel piim vaese naise potis üle keeb, on sama, mis kergitab laavat tuldpurskavais mägedes ja valab seda mööda mäekülgi. Need nähtused paistavad ainult rohkem silma ja seetõttu seovad tugevamini asjatundmatu ja tähelepanematu pilkusid."

Saksamaa üldrahvusliku ühinemise vaenlasena, tööstusliku progressi vastasena on Stifter „kodukohasuuna" (Heimatkunst) kaitsja saksa kirjanduses. Küla- ja väikekodanlik elu ja loodus — need on tema jutustustes tingimata tagapõhjaks. Böhmerwaldi maastikkude pisiasjalises ja armastavas kujutamises tõuseb ta väga kõrge meisterlikkuseni; nagu osav kunstnik maalib ta selgeis värvides pilte mäejärvest kõigil aasta- ja päevaaegadel, õhtul, kui mäed heidavad oma varjusid järvele, kui lootsik seisab kalju jalal, sarnanedes musta kärbsega, — keskpäeval, kui päikesekiired mängivad kuldse ja hõbedase säraga, kuuvalgel ööl tema nõidusliku hämarusega; samasuguse meisterlikkusega joonistab ta lagendikku, metsi, mäeahelikke, sügisudusid, mis mähivad nagu ämblikuvõrguga orgusid ja mägesid, lumesadu metsas, laviine jne. Kõik see on antud suurima detailsusega, ehk paremini öeldes, on antud a i n u l t kõige väiksemad detailid, kuna kõik erutav ja ärev jäetakse armutult kõrvale. Sel nähtuste kõige peenemate varjundite harrastamisel Stifteri juures ei ole midagi ühist noore Goethe või Rousseau titaanilise ja panteistliku loodusekäsitusega: Stifterile on põgenemine loodusesse ja kummardamine tema vaikuse ees ainult kartliku filistri endakaitse reaktsioon, provintsi väikekodanlase kaitsevahend, kes püüab säilitada patriarhaalseid olukordi, mida ähvardab hävinguga arenev tööstus.

Stifteri „realism" seisabki pisiasjade imetlemises ja nende detailses kujutamises, et neid säilitada. Kogu tema esteetika (oma filosoofilistelt vaateilt ta oli kantiaanlane) on juhitud vaikuse ja rahu kultuse kaitsmisele luules; ta eitab kirge, parteilisust, paatost; revolutsiooniline kirjandus tema määratluse järgi „teotab ilujumalannat". Keeldumine igasugusest võitlusest seisab tema loomingu keskuses: ta põgeneb igasuguse konflikti eest. Reaalne maailm jaguneb temal tuhandeiks üksikasjadeks ja -nähtusteks; ja isegi neist valib ta kõige tühisemad, kõige „vaiksemad" — ja komponeerib nendest oma pilte. On selge, et säärase tegelikkusele lähenemise juures, sellise realismikäsituse juures on ka Stifteri inimesi paratamatult iseloomustatud asjadena; ta ei näita neid mitte tegevuses, vaid muudab nad „kirjudeks kivideks". Kõik Stifteri märtsieelsete jutustuste kangelased on kiretud, sest isegi armastust peetakse neile patuks; nad on keeldumuse kehastused: kõik need noorukid ja tütarlapsed sarnanevad üksteisega nagu kaks tilka vett, olles alati

võrratult ilusad, head ja kõlbelised. On iseloomulik, et kui Stifteri kangelased vahel järsku avaldavad mingeid haledaid kalduvusi tugevate elamuste poole, siis ei lähe nad ka seal kaugemale väikekodanliku p e r e k o n n a e l u kitsaist raamidest.

Kuid see Stifteri omapärane „idülliline", tardunud maailm kisti puruks Austria 1848. a. revolutsiooniga. Revolutsioonilised loosungid, poliitiline agitatsioon tungisid ka kaugeisse provintsidesse. Stifterile need sündmused tähendasid kogu kõlbelise maailmakorra kokkuvarisemist; nad purustasid ta „idüllilised" meeleolud, ja ta võrdleb oma aega Rooma impeeriumi hukkumise ajajärguga. Ja sellest ajast peale tungib tema jutustustesse pedagoogilis-moraalne element, mis on sihitud patriarhaalse korra kaitsemisele revolutsiooni pealetungi eest. See ei tähenda, et ta nüüd oleks muutunud aktiivseks poliitiliseks kirjanikuks: kuid see, mida ta enne 1848. aastat kirjeldas naiivse ebateadlikkusega, nimelt väikekodanliku „heaolu" maailm, mida ta hindas „kõlbelise ilu" kantsina, koduse hubasuse ideaal jne., see seisis nüüd, seoses revolutsiooniliste sündmustega, alalise ähvarduse all, ja seepärast kaitseb Stifter mainitud „ideaale" nüüd juba teadlikumalt, tulisemalt; tema loomingus, eriti ta elu lõpul, astuvad ikka enam esiplaanile filisterlik pedantsus, rahulolek kõrgemalt poolt kindlaks määratud korraga, usundlik moraliseerimine, jäädavalt eemalduvate „ideaalide" tagakurtmine.

Stifteri teostel ei ole kuigi ühtset kindlat kompositsiooni: nad koosnevad üksikuist piltidest, kusjuures asjade kirjeldamine, mis enamasti tema jutustusi täidab, on korratu; asjad, mida tajutakse üheaegselt teatud olukorras ja tegevuses, antakse üksteise järel, ja see protseduur venib kuni lõpmatuseni. Nii näiteks jutustuses „Kaks õde" on kohvri lahtipakkimise stseen; paljude lehekülgede ulatuses kirjeldatakse üht asja teise järel, kuidas nad kohvrist esile ilmuvad — ainult selleks, et kirjanik üht kirjeldust lõpetades saaks asuda teise juurde. Sellest siis tappev igavus, mida lugejas kutsub esile tema teoste enamiku lugemine, igavus, mida mõningal määral teeb heaks teatud elavus tema kirjeldustes. Selle venitamise eesmärk on „kõlbeline kasvatus" igasugu kirgede, paatose ja ärevuse mahasurumise teel.

Märkisime juba ülal, et ka inimesed Stifteri juures on sageli ainult esemed, tahtetud, alistuvad olendid. Kõiki neid on kujutatud ühe ja sama šablooni järgi ning nad erinevad üksteisest ainult väliste tunnustega (riietus, liigutused). Kui kunstlikult Stifter kujutakski igasuguseid kohvrikesi, garderoobi koosseisu või kodukorraldust, kuid niipea kui jõutakse inimeseni, kujutatakse seda kahvatult nagu ainult mingit asjade kaaslast või meeleolu tekitajat maastiku maalilisel tagapõhjal, või siis parimal juhul esineb ta

moraalse põhimõtte kandjana. Inimese täielik passiivsus, tema muutmine maastiku osaks, see on Stifteri lemmikmaneer.

Oma tegelaste iseloomustamiseks tarvitab Stifter ainult mõningaid šabloonseid üldisi väljendusi, nagu: ilus, suursugune, hea jne. Nii näiteks kirjeldab ta kaht külastajat romaanis „Hilissuvi" järgmiselt: „Temal olid kastanivärvi juuksed nagu Nataliel. Need seisid uhkelt ja ilusalt ta otsaesisel. Tema silmad olid ruuged, ilusad ja mahedad. Põsed värsked ja harmooniliselt ümmarad, ja suu haruldaselt pehme ja heasüdamlik. Jalutusel ja rooside juures selgus, et tema kuju on sale ja suursugune, tema liigutused loomulikud ja täis väärikust. Tema olemus oli täis suurt, ligitõmbavat ilu. Nooremal, keda nimetati Apollonieks, olid samuti kastanikarva, kuid pisut heledamad juuksed kui õel. Nad olid samuti lopsakad ja, kui võimalik, veel ilusamini soetud. Nende raamis esines selgelt ja kujukalt otsaesine ja selle all särasid kaks sinist silma, mitte nii suured kui õe ruuged silmad, kuid veel lihtsamad, paremad ja õiglasemad ... Ta põsed ja suu olid veel peenemad kui õel ja ta kuju vaevalt-märgatavalt lühem. Tema käitumine oli vähema graatsiaga kui õel, kuid selle eest oli ta palju südamlikum ja armsam. Minu sõbrad linnas ütleksid neist, et nad on kaks võluvat olendit, ja seda nad tõesti olidki." Kuid kõigi nende välimuse-kirjelduse detailide juures ei saa me kuigi selget kujutlust inimesest, kuivõrd see pole antud tegevuse käigus; kõik „karakteristikad" muutuvad mingeiks igavesti korduvaiks šabloonideks. Kujutuste loidus ja staatilisus, teadlik venitamine, spetsiifiline kõneehitus — kõik see varjutab neid väheseid individuaalseid jooni, mida Stifter ühele või teisele isikule omistab. Teine Stifteri võte seisab kangelaste ja neid ümbritseva olukorra välimuse täpseis kirjeldustes, kuid seejuures muutub asjade kujutamine iseseisvaks eesmärgiks; asjad eralduvad inimesest ja kaotavad seega asjade tähenduse, mis peaksid iseloomustama antud isikut.

Nõnda siis on Stifteri realism väga suhteline ja seisab, kordame, ainult asjade, seejuures tühiste asjade, detailses kirjelduses. Sel pisiasjade kultusel, mis seab eesmärgiks väikekodanlike ideaalide säilitamise, on vähe ühist Engelsi poolt esiletõstetud realismi-nõudega anda „tüüpilisi iseloome tüüpilistes olukordades [29]". Stifteri realism kannab konservatiivset kaitseiseloomu, mis peab Austria provintslik-metsakolkalikku mahajäänust hoidma sel ajal progressiivse kodanlik-demokraatliku kirjanduse ja filosoofia eest ning tööstusliku arengu eest. Ja pole muidugi juhus, et selle kirjaniku looming elab üle omapärast renessanssi imperialismi aja saksa kirjanduses; tema romaan „Hilissuvi" oli Nietzsche lemmikromaaniks.

Ja praegused fašistlikud kirjandusteadlased oma otsinguis kõige konservatiivse järele mineviku päranduses tõstavad teda kõrgele kui üht „saksa hinge" esindajat kirjanduses.

Wilhelm Raabe.

Suurema maastaabiga realistiks oli Wilhelm Raabe (1831—1910), üks kõige tüüpilisemaid Saksa „maalähedaste" realistide esindajaid. Stifteriga ühine on tema armastus elu väikeste ja väiklaste nähtuste ja patriarhaal-väikekodanliku olustiku suhtes ja põlgus tööstuslinna, isegi 1840. a. Berliini vastu. Raabe toonitab ise sageli oma sümpaatiat Stifteri suhtes, ja neil kirjanikel on kahtlemata mõningaid sugulusjooni nende maailmavaateis ja kunstilises loomingus, kuid siiski veel enam erinevusi. Stifter püüdis hoolega kinni toppida seda aknakest, mille läbi tema väikesesse piiratud maailmakesesse „suurest maailmast" valgust tungis. Raabe aga vaatas oma väikesest väikekodanlikust maailmast sellele „suurele" maailmale: ta nägi ja mõistis oma aja sotsiaalseid ja poliitilisi probleeme, kuid tema häda on selles, et ta kuni oma elu lõpuni ainult vaatles neid läbi selle aknakese ja millalgi ei suutnud lahti saada oma filisterlikust piiratusest. Tema kõige populaarsemas romaanis *Chronik der Sperlingsgasse* („Varblaste tänava kroonika", 1856) jutustab peategelane Johann Wachholder järgmise loo: tema üliõpilaskorteri vastas Berliinis istus akna juures ilus modist, keda ta väga oleks tahtnud vaadelda ligemalt, kuid seda takistas tema lühinägelikkus ja prillide puudumine; äkki avastas ta akna klaasis defekti, põiekese, mille läbi ta võis vaadelda oma iludust vähendatud kujul. Ja siin ta omaks suureks rõõmuks veendus, et maailma võib kokku suruda inimhinges ja keskenduda ühteainsasse punkti. Võib öelda, et kogu Raabe looming on samuti kokku surutud Saksa provintsiaalsete väikekodanlaste armetuisse „tegudesse ja päevadesse".

Raabe on kohtuametniku poeg; ta sündis ja kasvas mahajäetud kolkalinnakeses; ta töötas õpilasena raamatukaupluses, luges palju Eugen Sue'd, W. Scotti, E. T. A. Hoffmanni, Hauffi, kuid läks peagi üle Dickensile, Thackeray'le ja Goethele. Edasi õpib ta Berliini ülikoolis, jagab saksa klassikalise idealistliku filosoofia vaateid, satub hiljem Schopenhaueri mõju alla; pärast 1870. aastat tunneb ta üksvahe huvi „gründertumi" vastu; — kuid kõik see ei suutnud teda ära kiskuda armastatud „väikese maailmakese" küljest. „Ta ei näinud ega mõistnud oma ajajärgu suurt maailma, kaasaegseid rahvusvahelisi pööranguid nende tuhandete suurepäraste nähtustega," ütleb temast Mehring. Kuigi tema kangelased vahel linna satuvad, siis ei tohi nad tähele panna tänava müra ja tungle-

mist. On nagu üldine reegel, et tema romaanide ja jutustuste tegevus sünnib vanades poollagunud linnakestes, külades, vaikseis, väikekodanlikult hubaseis majades, kuhu veel pole tunginud „suure maailma" puhanguid. Ja neid pisiasju, neid väikeste inimeste väikesi tegusid, muresid ja rõõmusid kirjeldab Raabe põhjalikult, üksikasjaliselt, armastusega. Tema jutustuste kangelased on enamasti alandatud ja solvatud, imelikud „idealistid" ja veidrikud, deklasseeritud, vanamoelised mittepraktilised inimesed, mitmesugused koomilised kujud, eriti pedantsed pedagoogid jne. Kuid selle dickensliku sotsiaalse kihi (ainult Saksa kolkaolukorras, mitte aga Londonis!) iseloomustuses Raabe ei terita sotsiaalset temaatikat. Kirjeldades keskkonda ja iseloome vahel liigsegi põhjalikkusega, tegeleb ta liiga palju subjektiivsete reflekteeringutega, kuid teravaid nurki silendab ta heasüdamliku huumoriga. Ent erinevalt Stifterist on Raabele selge nende väikeste nurgakeste häving suurtööstuse arengu protsessis; kogu tema looming on täidetud väikekodanlase piinlemisega, kes nutab selle maailma lõpu pärast ja tunneb uue korra õigluspärasust: tema kangelased kurdavad kogu aeg kaduva pärast. Romaanis *Abu Telfan* (1868) tuleb peategelane Aafrikast tagasi kodumaale ja tunneb kohe lõhet enda ja kitsa filisterliku olustiku vahel. „Sellele muinasjutulisele, põigiti teele heidetud olemasolule seisis vastamisi Saksa filisterlus kogu oma auväärse, riigi ja kommunaalmaksusid maksva, kirikus endale koha ostnud, politsei ja ühendatud vürstlike asutiste valve all oleva konservatiivsusega." Ja selline on peagu kõigi Raabe peategelaste seisukord. Kas mõne ligema kokkupuute tõttu selle „suure maailmaga" või oma kõrgemate vaimsete huvide tõttu, igal juhul need kangelased mõistavad väikekodanliku mugava nurgakese kitsust ja kadulemääratust, kuid nad pole samal ajal võimelised vabanema hirmust provintsiaalse mülka „avaliku arvamise" ees. „Kuhu me ka pöörduks," kirjutab Raabe, „põrkame meie vastu seina, mis on ehitatud meie vastu hämarusse peitunud käte poolt. Asjata piinleme meie, märatsedes vihas ja hirmus, ja püüame vastu hakata meie üle irvitavaile jõududele. Me püüame hingata vabalt, püüame õhu ja valguse järele, ja mõnikord õnnestub meil varemete tipult heita pilku kaugusse ja näha maailma kuldses ilu valguses. Tookord kujutleme endid suurtena ja vägevatena ega pane tähelegi, kuidas meie seljataga meie lühiaegse auahne võidurõõmu ajal tumedad seinad ikka kõrgemale kasvavad ja kuidas algab öö seal, kus tund aega tagasi veel säras selge päev."

Raabet peetakse üheks Saksa suurimaks humoristiks. Tema huumor on erakordselt süütu ja mitmes suhtes sugulane Dickensi huumorile. Kuid tema heatahtlikus naerus ja pilkamises on alati

kuulda traagilisi noote, ja kui ühel või teisel kangelasel õnnestubki mõnikord välja pääseda filistrite laagrist, siis sünnib see ainult armastatud ideaalide hävitamise teel, ilma et suudetaks kogu elu jooksul vabaneda igatsusest „lapseliku õnne" ja „nooruse idülli" järele. Isegi nende kangelaste unistused ei ole juhitud mitte ettepoole, vaid tahapoole; kuna nad ei leia rahuldust uues ega ka vanas maailmas, siis muutuvad nad enamasti „tüüpilisteks veidrikeks" ja peituvad kuhugi üksindusse. Seda üksildase inimese kitsast elutsemist väikekodanlikus ja enamasti provintslikus ümbruses kirjeldab Raabe suure jõuga. Nagu Dickens uurib ka tema analüütiku oskusega asja kõigekülgselt, annab edasi kõik tema omadused ning välimuse ja tuleb ikka ning jälle tagasi väikeste linnakeste koduse elukorra, uulitsate ja hoovide juurde. Selgelt joonistatud, suurepäraselt valgustatud pilt mingist kolkast, mingist ehitisest, kõrvaltänavast jääb püsivalt elama lugeja mällu. Kuid erinevalt Stifterist juhib Raabe suurt tähelepanu ka inimeste psühholoogiale, nende iseloomudele. Seejuures suhtuvad kõik tema kangelased, nagu öeldud, tegelikkusesse kahepoolselt: ühest küljest nad on sunnitud arvestama uue tööstuslik-kapitalistliku elukorraga, vana maailma hävinguga, teiselt poolt aga peavad nad selle hävineva maailma ideaale, tema väikekodanlikke voorusi mingiks kõrgemaks, igaveseks üldinimlikuks ideaaliks. Et tasandada seda kaksiklust, kasutab Raabe laialt huumorit: vaiksena ja hällitavana pehmendab see karme lööke. Kõik tema kangelased on täis püüet vooruste järele, janunevad „ideaalset" ja idüllilist väikekodanlikku elu. „Oh, see on tõepoolest maailm, kus võib tunda nälga, nälga süütuse, truuduse, leebuse, armastuse järele." Selle ideaali saavutamise esimene tingimus on sulguda endasse, elada ilma kärata, elada kaugel ühiskondliku arengu laiast teest. „Lahtilööv õis ei tee kära; ja seda, mis ses suhtes kõneldakse aaloest, pean ma muistendiks: Ilu, tõeline õnn ja teesklematu heroism astuvad tasaste sammudega."

Raabe on niisiis tüüpiline Saksa laguneva väikekodanluse, niinimetatud hilisema biedermeierluse olustiku kirjeldaja. „Wilhelm Raabe," kirjutab Mehring õieti, „otsis selles väikeses maailmakeses oma heasüdamliku ja leebe pilguga üles kõik temas peituvad inimlikud elamused ja enne tema lõplikku hukkumist ilustas teda õhtueha säraga." Ta vältis oma teostes hoolikalt suuremate poliitiliste sündmuste kirjeldamist, püüdes kõigiti minna mööda näit. 1848. a. revolutsioonist, kuigi rida tema tegelasi elab ja tegeleb just sellel ajajärgul. Kuid ta ei olnud siiski selline fanaatiline revolutsiooni vaenlane nagu teine 1850-ndate aastate tuntud draamakirjanik ja kirjanik-realist — Otto Ludwig. Oma peateoses *Der Hungerpastor* („Näljapastor", 1864) Raabe, ilma et ta sõnagagi mainiks revo-

lutsioonilist liikumist, ühes kohas isegi häbistab ajakirjanikku, kes välismaal tegutseb emigrantide-revolutsionääride spioneerimisega; ta kirjutab sellest subjektist: „A. 1852, kui ta sai salanõuniku tiitli, oli ta kodanikuna juba surnud selle sõna kohutavas tähenduses, põlatud nende poolt, kes teda tarvitasid, põlatud nende poolt, kelle vastu teda tarvitati." Ja teises kohas näib isegi, et filister võib muutuda revolutsionääriks; see on siis, kui üks tema kangelasi, tundes „nälga" „ideaalide" järele, hindab ümbritsevat patriarhaal-väikekodanlikku prahti nõnda: „Tuleb aeg, millal oksjonipidaja koputab haamriga lauale ja laseb kogu saksa rahva ees avalikule müügile kogu selle vana kolu. Kaksteistkümmend kõrgeausust krossi eest ja kolmeteistkümnes pealekauba ... Kõigis nende arvestustes on üks viga; nad loevad ainult iseendid ja unustavad ikka jälle need käed, need rusikad, mis võivad tõusta sealt alt." Kuid selliseid vihapurskeid leidub Raabe loomingus sõna tõsises mõttes kaks-kolm korda; tavaliselt aga seatakse vana hukkumisele ja uue võidule vastu endassesulgunud üksikute inimeste „idealism".

Kõige iseloomulikumaks Raabe maailmavaatele ja meetodile võib pidada tema jutustust *Die Leute aus dem Walde* („Inimesed metsast", 1863). Politseikirjutaja Viebicher ütleb oma kasvandikule, kodutule poisikesele Robert Wolffile, kelle ta „kinni püüdis" suures linnas ja keda ta tahab nüüd ümber kasvatada: „Vaata tänavaile!" Tema sõber, astronoom Ulex lisab sellele loosungile: „Vaata tähtedele!" Esimene loosung tähendab realismi, tegelikkuse tundmist, huumorit. Teine loosung tähendab sõprust, armastust, usku, kannatust, vahvust, alandlikkust jne. — inimkonna „kõlbelisi" ideaale, nagu neid mõistis Raabe. Järgnedes neile hüüdsõnadele saab Robert Wolff õnnelikuks inimeseks, ja kuigi saatuselöögid purustavad tema õnne, siis tähtede „ideaalid" aitavad tal nagu neid õnnetusi kanda kannatliku väärikusega. Nõnda kavatseb Raabe ületada lõhet „tänava" ja „tähtede" vahel; kuid see „ületamine" osutus täiesti petlikuks. Ja see lõhe ei võinud jääda avaldumata ka tema realismis: seal, kus autor kujutab „tänava" olukorda, provintsi väikekodanluse seisundit, on ta realistlik eelmainitud üksikasjade ja nähtuste kirjeldamise mõttes; ja samal ajal ta valgub laiali subjektiivseis mõtisklustes, abstraktses, väga närvilises psühhologiseerimises, kui asi läheb „tähtede ideaalideni".

„Varblaste tänava kroonikas" vana auväärt Johann Wachholder jutustab oma elulugu: meie eest läheb mööda tema lapsepõlv, noorpõlv, armastus, töö; pilti laiendatakse mitme põlve elu, mitmesuguste kutsete esindajate elu kujutusega, ja kõigest kostab üks motiiv: kannatuse ja mure kaudu õnnele, leppimisele tegelikkusega. Teises, „Varblaste tänavast" mitte vähem populaarses romaanis,

„Näljapastoris", avaldab Raabe eriti selgesti oma „idealismi" iseloomu ühelt ja oma eitavat suhtumist „materialistliku" „käratseva" maailma vastu teiselt poolt.

Romaanis antakse kahe noormehe elulugu alates koolipingilt ja lõppedes nende küpsemise ajajärguga. Mõlemaid piinab „nälg": Hans Unwirrsch, kingsepa poeg, mõtiskleb juba poisikesena üldinimlikest küsimustest, Lõpmatusest, kirjutatud suure tähega; tema „nälg" avaldub armastuses ligimese, töö ja tõelise südamehariduse, lühidalt — „ideaalse" vastu; lakkamatult töötades lõpetab ta ülikooli, hoolimata oma vaesusest, ja satub lõpuks pastoriks „näljasesse kihelkonda" Läänemere rannal. Teise noorukese, tema koolivenna Moses Freudensteini „nälg" avaldub püüdes rikkuse, võimu, naudingu, s. o. „materiaalse" järele. Hariduse saamine on temale tähtis mitte „tõelise südamehariduse" vahendina, vaid rikastumise abinõuna. „Madal enesearmastus" ja kasusaamise kirg teevad temast kelmi, kes saavutab kõrge seisukoha, elab näiliselt õnnelikku elu, tegelikult aga hävitab oma õnne ja oma ligimeste õnne. Kuid Hans Unwirsch leiab „tõelise õnne" vaikses perekondlikus hubasuses, „näljases kihelkonnas".

Nõnda siis viib „nälg materiaalse järele" inimese kõlbelise kokkuvarisemiseni ja mureni, aga „nälg ideaalse järele" kõlbluse tugevnemiseni ja õnneni. Romaan „Näljapastor" on provintsiaalfilisterlik „elualuste" ja viljatu, spetsiifiliselt saksapärase väikekodanliku „idealismi" kaitsekõne. Selles romaanis ilmneb ka Raabe antisemitism.

Väga iseloomulik selle väikekodanliku maailma kriisile on ka eelmainitud romaan „Abu Telfan": reisija ning Aafrika-uurija pöördub pärast kümneaastast eemalviibimist tagasi kodumaale; siin leiab ta eest vaimse orjuse kitsalt filisterliku olustiku ja moraali surve näol, mis rõhub ja purustab igasuguse progressiivse nähtuse, orjuse, mis täiesti sarnaneb selle füüsilise ja majandusliku orjusega, mida ta võis vaadelda Aafrikas. Ja väljapääs, mida soovitab Raabe sellest filisterlikust närususest, on jällegi väga tüüpiline meie autorile: reisija eraldub kõigist ja sulgub endasse, eemaldudes väikesesse vaiksesse nurgakesse, milleni ei lenda kaasaja „tormid" ja kus ta ei tunne filisterlikku põikpäisuse survet. Teises romaanis, *Der Schüdderrump* (1870) esineb kõige selgemini Raabe antipaatia suure linna vastu. Ilus Maria Häuszler, kasvatatud „ideaalselt" provintsi vaikuses, satub oma rikka vanaisa juurde Viini; siin linnaümbruses „rikutakse" ta varsti ja ta sureb, kurtes taga oma idüllilist noorust; ta langeb „Schüdderrumpi", s. o. keskaegseis linnades katku-surnuid korjava sõiduki ohvrina. Nüüdsel ajal see sõidukite voor näib nagu kadunud olevat; kuid tegelikult ta jätkab oma sõitu

ja katku ohvrite, suurte linnade poolt „rikutute" kogumist; selline ohver oli ka süütu ilus Maria Häuszler.

Sellest Raabele vastuvõtmatust tegelikkusest ta läheb ära minevikku väikestes ajaloolistes jutustustes („Meie Issanda Jumala kantselei", 1862, „Keisririigi kroon", 1873, jt.). Ta joonistab reformatsiooni-ajajärku ning hussiidi sõdu ja idealiseerib — kuigi neis asjus tema ajalooline ja poliitiline vaatepiir on palju laiem kui ta romaanides, — protestantismi ja Saksa bürgerlust XVI sajandil.

Raabe oma armastusega alandatute ja solvatute, hukkuva väikekodanliku provintsi veidrike vastu, oma vastuolusid lepitava huumoriga, oma hoolika detailide kirjeldusega on, nagu öeldud, mitmeti lähedal Dickensile; kuid teiselt poolt on ta niisama kaugel inglise realistist, kes tõstis need küsimused ajaloolisele kõrgusele, kunstnikust, kes oma loomingus nii teravalt esitas põhiprobleemi, kapitali ja töö probleemi, kui kaugel seisis kolkaline saksa väikekodanlus inglise kodanlikust ühiskonnast, mis juba kees klassivõitluse keerises. Ja seepärast, kui kodanlust paljastaval Dickensi realismil oli progressiivne tähtsus, siis Raabe provintsitänava realism kannab konservatiivset iseloomu; tema väikekodanlikku idealismi, tema tehnika- ja industrialismivastaseid tendentse hindab praegune Saksa fašism nagu „saksa hinge" kannatusi, keda rõhuvad „liberalism" ja „ratsionalism".

Theodor Storm.

1850—1870-ndate aastate väikekodanlike realistide hulka kuulub ka suurim Schleswig-Holsteini kirjanik Theodor Storm (1817—1888); tema lüürika ja novellid on tüüpilised „kodukohaluule" teosed: hall mererand, metsatu madal mereäärne lagendik tema vanade, kord õitsevate, kuid nüüd vaiksete kaubalinnadega, lehmad karjamaal, soo, luhad, üksikud talupoegade majad — see on tema loomingu tavaline tagapõhi ja maastik. Temaatiliselt ta ülistab seda loodust, kõige enam meelitavad teda hubased majad, mille tuluke aknal meelitab väsinud ratsanikku või jalakäijat; nende elamute üksindus, eraldiseis „suurest maailmast" on temale parimaks tagatiseks, et siin peitub „koduse õnne varjupaik" hoolitseva perenaisega ja õitsevate lastega, rõõmsate pühadega ja karmi väikekodanliku kõlblusega. Kõik Stormi kirjutatud tragöödiad ja sündmused on keskendatud kodukolde ümber; vaikses koduolukorras peitub temale kogu maailm.

Storm sündis ja kasvas Husumi linnakeses, advokaadi perekonnas. Kogu tema huvide ring piirdub nooruses ainult nende mereäärsete väikekodanlike asulate „tegude ja päevadega", kelle elu ikka enam ja enam välja sureb. Ta sai ka ise advokaadiks ja märtsi-

eelsel ajal tõmmati ta provintsi poliitilisse ellu; olles ägedaks Schleswig-Holsteini Taani alt vabanemise pooldajaks, tervitas ta esmalt revolutsiooni ja ülistas vabadust abstraktseis, kõrgendatud väljendustes. Kuid asjade hilisem käik pani ta varsti revolutsioonist pettuma. 1848. aasta oli temale nagu ka teistele Saksa väikekodanlikele kirjanikele pöördeaastaks: ta loobus isegi kõige tagasihoidlikumaist vabadusenõudeist ja pühendas oma jõud provintsimaailma kaitsemiseks aja tuulte eest. Taanlaste tagasitulekuga pidi Storm emigreeruma Saksamaale: 1853. aastal asus ta Potsdami, kuid siin, keset kärarikast sõjaväelaste elu, ta igatses taga vaikust ja rahu, merd ja liiva. Oma ideaale väljendas ta järgmistes sõnades: „Minna õhtul välja aiast põllule ja selle rahuliku meeleoluga tulla tagasi oma vaiksesse majasse sumiseva teekannu juurde — see on, mida ma vajan oma hinge sügavuses." Selle patriarhaalse elu osaliseks ta sai 1856. aastal, millal ta määrati ringkonnakohtunikuks Heiligenstadti — linnakesse, mis oli seevõrra kolkaline, et selles ikka veel nagu keskajal ööseks suletakse linnaväravad. Sellel kogu maailmast äralõigatud saarekesel lõi ta enamiku oma värsse ja novelle. A. 1864, pärast Saksa-Taani sõda, pöördus ta tagasi oma kodukohta ja veetis oma päevade lõpu vaikuses ja üksinduses.

Storm on enne kõike suur lüürik — kunstilise meisterlikkuse mõttes. Lauldes intiimseist elamustest ja väikekodanlikest voorustest ja muredest, ta lihvis oma värsse, karmilt kinni pidades värsiehituse nõudeist, väsimatult oma asju ümber töötades, kõige väiksemaidki detaile tähele pannes, kuna, nagu ta kirjutab, „isegi ü k s a i n u s võlts ja värvitu väljendus võib hävitada terviku mulje". Edasi on tema lüürika, hoolimata oma sentimentaalsest kontemplatiivsusest, kõigepealt meeleliselt kujukas. „Kõige täiuslikum luuletus," kirjutab ta, „on see, mille tegevus on enne kõike meeleline, ja sellest kasvab juba iseendast esile vaimne, nagu vili õie emakast." Arvult on Stormi lüürika väike; temaatiliselt ta laulab minevikku, Holsteini bürgerluse rõõmsamaid päevi.

Stormi kui novellisti peetakse üheks kõige suuremaks selle liigi meistriks saksa kirjanduses. Ta eraldab karmilt novelli romaanist (erinevalt näit. Stifterist ja Raabest ei kirjutanud ta ise kunagi romaane). Novell on temale „draama õde". „Nüüdisaegne novell on draama õde ja kunstilise loomingu kõige rangem vorm. Nagu draama, puudutab ka tema inimelu kõige sügavamaid probleeme; nagu draama, nõuab ka tema oma teostamiseks keskset konflikti, mis organiseeriks terviku, ja seetõttu ka kõige kokkusurutumat vormi ja kõige mitteolulise väljajätmist; ta mitte ainult et alistub kunsti kõrgeimaile nõuetele, vaid esitab ka ise nõudeid."

Stormi novell on probleeminovell. Ajajärgul kuni 1870-ndate

aastateni ei seisa tema tähelepanu keskuses mitte niipalju välised nähtused kui sisemised elamused. Temaatiliselt on kogu Stormi maailm m i n e v i k u s; tema kangelased on elust lahti öelnud unistajad, kes vaatlevad tagasi ja elavad nimelt „minevikust". Stormi varasemate novellide lemmikteemadeks on vana-vanaisa õitsev aed, vana-vanaema neitsituba. Erilise hardumusega joonistab ta lahkuvat päeva, hämarikku, kahvatut kuuvalgust, mis valgub üle vaikse, magava maa. Elamustest ta eelistab õnnetut armastust ja vanadusüksindust. On iseloomulik, et suurem osa tema kangelasi elab ainult mälestustes, neid ei näidata üldse mitte tegevuses, vaid lihtsalt jutustatakse sellest, mida nad läbi elasid, kusjuures vanakesed jutustavad oma ammumöödunud, ammukaotatud õnnest; asju, sündmusi, inimesi ei näe me mitte otseselt, vaid jutustajate melanhoolse prisma läbi. Nende varaste novellide keskuses seisab *Immensee* (1852). Reinhard ja Elisabeth, rõõmsad ja õnnelikud lapsed, on koos üles kasvanud; enne ülikooli astumist nad kihluvad, kahe aasta pärast peavad olema nende pulmad. Kuid Elisabeth läheb mehele mõisaomanikule Immensee juures. Mõne aasta pärast tuleb Reinhard tagasi; kuuldes, mis on sündinud, läheb ta minema, endast teateid jätmata, ja elab oma elu üksinduses ja mineviku-mälestustes. On väga iseloomulik, et Stormi juures väikekodanluse sotsiaalne kriis ja tema närtsimine kandub kõigile isiklikele konfliktidele ja et isiklikku kriisi samuti kujutatakse raukliku kontemplatiivsuse aspektis. Kuid seetõttu muutuvad inimeste kujud kahvatuiks, ebaelulisteks, hämarikku peidetuiks, ilmudes ainult episoodiliselt lahti rulluva jutustusena-mälestusena; kõik sündmused, kogu ümbrustik jääb kuhugi taha, neile ainult viidatakse (peale „Immensee" võib veel mainida novelle *Auf dem Staatshof*, 1858; *Waldwinkel; Ein stiller Musikant;* jt.).

Need novellid on läbi viidud rangelt kindla kava järgi, nende keeletehnika on välja töötatud imeteldava kunstiga; kuid n e n d e r e a l i s m on loomulikult erakordselt nõrk; ta põimub läbi romantiliste unistuste ja illusioonidega ja viib jällegi ainult detailse, suure meisterlikkusega tehtud kirjelduseni koduse ümbruskonna asjust ja loodusest. Nagu Storm nõudis kõige karmimate vormiseaduste silmaspidamist, kõige aktuaalselt poliitilise kõrvaldamist oma lüürikas, nõnda väldivad ka tema esimesed novellid igasugu paatost, igasugu tegevust, püüdes hoolikalt hoiduda kokkupuuteist kaasajaga. Kuid hiljem, mida enam laguneb patriarhaalne elukorraldus, hakkab Storm tundma väikekodanliku maailma aluste suhtelisust; ta novellid muutuvad kirglikumaks, aktiivsemaks ja realistlikumaks. Oma loomingu tipu ta saavutab novellides *Aquis submersus* (1876), *Renate* (1878), *Eekenhof* (1879), *Der Schimmelreiter* (1888).

Aga kuipalju tähelepanu ta jagabki armastuskonfliktidele jne., jääb tema novellide põhiprobleemiks ikkagi perekond, selle lagunemine. Kokkupõrked isade ja laste vahel, vanade perekondlike ja sugulussidemete purunemine moodustavad tema 1870—1880-ndail aastail kirjutatud novellide peasisu (*Viola tricolor*, 1873; *Carsten Curator*, 1878; *Hans und Heinz Kirch*, 1883; jt.).

Fritz Reuter.

Alasaksa murdekirjanikest suurim, Fritz R e u t e r (1810—1874), on samuti „kodukoha", provintsilise realismi esindajaid. Ka tema maailm piirdub ainult provintsielu väikeste külgedega Mecklenburgis, ühes XIX sajandi Saksamaa kõige mahajäänumas osas.

1830-ndate aastate algul liitus Reuter ülikoolide buršensaftide liikumisega, ta areteeriti ja mõisteti surma, milline otsus hiljem asendati eluaegse kindlusvangistusega; ta istus seal a. 1836—1840, kuigi ta kunagi pole olnud revolutsionäär, kuigi tal olid kõige segasemad kujutlused poliitikast ja kuigi ta pidas buršensafti pigem rõõmsate pummelduste kohaks kui poliitiliseks liikumiseks. Valitsuse uurimisprotokollides on öeldud, et Reuter ei ole hädaohtlik riigile, vaid iseendale, ja karm karistusemäär, mis kirjaniku tegi eluks ajaks vigaseks, näitab ainult märtsieelse feodaal-bürokraatliku režiimi hirmu igasuguse opositsioonivaimu väljenduse ees.

1850—1860-ndail aastail avaldab Reuter rea teoseid: *Ut mine Festungstid* („Minu vangla-aastad", 1862), *Ut de Franzosentid* („Prantslaste ajast", 1859), *Ut mine Stromtid* („Minu põllumeheajast", 1862—1863, e. k. „Kui ma alles põllumees olin", 1901) jt. Neis kujutab ta oma lapsepõlvemälestusi Prantsuse armeest a. 1813, kirjeldab oma vangistuseaastaid, junkrute ja talupoegade elu-olu Mecklenburgis jne. Kõige populaarsemaks on saanud tema teos „Minu vangla-aastad". Sentimentaalsena, oma süütu huumoriga vastuolusid tasandavana vastas see suurepäraselt „progressistide" maitsele 1860-ndail aastail, konfliktide ajajärgul Bismarckiga. Kui Reuter arvustabki Mecklenburgi junkruid, siis asub ta otsustavail momentidel ikka valitsevate klasside poole: ta astub välja töölisliikumise vastu ega või näiteks andestada Heinele tema teravat Saksamaa feodalismi ja filisterluse paljastust. Reuter kujutab enamasti tardunud provintsi-väikekodanlust, kõiki neid kihte, kelle rahulikke elutsemist ähvardab arenev kapitalism. Tema realism nende kujutuses seisab samuti detailide harrastuses ja selle kolkalise maailma „erapooletus", peagu fotograafilises jäljendamises; tema huumor muudab ühiskondlikud vastuolud peagu idülliks; konfliktid enamikus tema romaanidest sünnivad väikestest asjadest, mis kutsuvad esile tormi väikekodanlikus vaikelus. Nii on

„Prantslaste ajas", kus kujutatakse prantslaste viibimist Stavenhageni linnas a. 1813, kõigi sündmuste põhjustajaks ainult see fakt, et sulipoiss Fritze Saalmann paneb tüki jääd mamsel Westfaleni sulgpadja alla! Suure mõnuga peatub Reuter kõigil kangelaste koomilistel olukordadel ja väljendustel, imetelles neid oma hinge sügavuses.

See väikekodanlik idüll puruneb järsult teoses *Kein Hüsung* (1858). Selle teose peakangelane, sulane Johann Schott, kuulub juba nende „uue ajajärgu inimeste" hulka, kes pole enam valmis nurinata taluma junkrute irvitusi ja feodaalseid eesõigusi. Johann ei saa junkru käest õigust ümberasumiseks ja ta tapab mõisniku. Kuid sõites ära Ameerikasse ja jättes hüvasti Mecklenburgiga, hüüdes: „Needus sellele saatanlikule maale", piinab teda siiski mõte tehtud kuritööst. Niisiis isegi selles ainsas mässulises teoses, mis hukka mõistab mõisnike kurnamismaailma, ei suuda Reuter hoiduda sulase teo taunimisest, kes maksis kätte oma kauaaegsele rõhujale.

LIBERAALSE KODANLUSE KIRJANIKUD.

Saksa kodanlus kohkus 1848. aastal töölisklassi ülestõusust, leppis junkrutega ja kohanes kiiresti „uue olukorraga" pärast reaktsiooni võitu 1849. a. „Ta jättis hüvasti teooriaga, asudes praktilisele tegevusele", s. o. kasude saagitsemisele. Üks saksa liberaalne ajaloolane iseloomustab seda ajajärku järgmiselt: „Inimesed teenisid palju raha ja elasid päevast päeva ikka paremini. Kiiresti rikastuvad kaupmehed võisid rahuldustundega konstateerida, et nad majanduslikus ja mõnel juhul ka sotsiaalses suhtes mõisnikest ning bürokraatiast juba ette jõuavad. Nad hiilgasid kõige elegantsemais sõidukeis, neil olid livreed nagu härral parunil, nad andsid paraadlikke lõunasööke, millele meeleldi ilmusid diplomaadid ja ministrid, nad said ordeneid ja tiitleid, aga kui asjad läksid päris hästi, said nad koguni ise paruniteks. Kas võis miljonäridele pähe tulla rahutust tunda rahva raskuste pärast, kes ei saanud mingeid krediite, ei andnud mingeid kasulikke kontsessioone ja elas vilets sais tingimustes?" Tõepoolest ei hoolinud see rikastuv kodanlus vaimseist huvidest; temale oli juba täiesti vastuvõtmatu 1840-ndate aastate sõjakas poliitiline luule, nagu talle oli vastuvõtmatu ka ühiskondlik-poliitiliste probleemidega küllastatud märtsieelne proosakirjandus.

Need Saksa kodanluse meeleolud revolutsioonile järgnevail aastail leidsid oma väljenduse nn. „M ü n c h e n i luuletajateringi" loomingus (E. G e i b e l, M. S t r a c h w i t z, P. H e y s e, F. B o d e n s t e d t, H. L i n g g jt.). Kõige tüüpilisem neist kirjanikest on

Paul Heyse (1830—1914); just tema lõi tollele ajajärgule iseloomulikke saksa kodanlikke novelle, mis propageerisid estetismi ja epikuurlikku elunautimist. Heysele oli 1848. a. revolutsioon otsustavaks momendiks tema arengus: marssides 1848. aastal püssi ja mõõgaga Berliini üliõpilasleegioni ridades, vaimustus see tuntud professor-filoloogi poeg küll üldistest ebamäärastest vabaduse fraasidest, kuid võttis pärast revolutsiooni hukkumist vastu stipendiumi Preisi valitsuselt, kes andis talle võimaluse õppida Itaalias. Siin uuris ta hoolikalt renessansi-ajajärgu kirjandust ja kunsti ning romaani rahvaste kultuuri. Saksamaale tagasi jõudnud, sai ta pika aja jooksul õukondlikku pensioni Bayeri kuningalt Maximilian II-lt ja oli mainitud Müncheni luuletajateringi juhiks.

Pärast 1849. aastat loobub P. Heyse ühiskondlik-poliitilistest huvidest: „puhas kunst" ja armastus, rõhuga erootilistel motiividel — need on tema loomingu keskseid teemad. Suure poeetilise talendi meisterlikkusega laulab ta karmides ja elegantseis värssides kunsti ja armastust nagu elu kõrgemaid ideaale, sagedasti kasutades renessansi-ajajärgu temaatikat. Näiteks luuletuses „Uus elu" ta kirjutab:

Surmas ja saatuse tormis
lohutab ilu teid vaid,
kuristik valgusest täitub,
naeruga heledaks läitub
muredest surutud suu.

Kui on saatus ja surmgi
hävitand õnne me maad,
ilu on ainult, mis aitab,
ainult kui muusa sind paitab,
südame terveks taas saad.

P. Heyse tähtsus saksa kirjanduses seisab ta novellides, mida ta kirjutas üle 120. Tõsi küll, tema looming suuremalt jaolt libiseb mööda elu pinda; tema meelas maailmatajumine, omapärase Itaalia eksootika imetlemine ja kaasaegsete aktuaalsete probleemide ignoreerimine, millede eest ta poeb peitu ilu ja armastuse juurde, — kõik see vähendab tunduvalt tema teoste ühiskondlikku tähtsust. Seepärast ta püüded — luua kõrgekunstilist kodanlikku realistlikku novelli, saada selle žanri loojaks Saksamaal itaalia või prantsuse kodanliku novelli eeskujul — ei võinud lõppeda kordaminekuga selles mõttes, nagu tema mõistis oma ajaloolist kirjanikumissiooni.

Oma mälestustes kirjutab Heyse endale seatud ülesannetest: „Novelli alal meie ei saanud nii nagu teistel aladel oma klassikalise ajajärgu isadelt rikast pärandust... Isegi Goethe, kõigist jutustajaist suurim, ligines ainult harva juhuslikult tõelisele novellile, jäädes sageli seisma viimase eesmärgi ees ja tarvitades laiemaid

raame ... Need lühijutustused, mis Wieland enne teda ja tema ajal on loonud, asetsevad romaani ja moraaliõpetusliku essee vahel ja on lähemal väikestele Voltaire'i romaanidele kui saksa eeskujudele. Ainult Tieck jätkas menukalt Goethe poolt alustatud teed, juhituna romantismi kalduvusest romaani kirjanduste, Boccaccio ja Cervantese eeskujude poole, millede kitsast ja peagu eranditult erootilist temaatikat ta laiendas iseseisvalt, nii et tegelikult tuleb uueaegse novelli loojaks lugeda teda. Võib öelda, et tänu temale ja ta järelkäijatele vallutati meie klassikute avarale riigile lisaks terve see kunstiala, novelli provints."

Paul Heyse toodangus mängib suurt osa tema novelliteooria, nn. „j a h i k u l l i - t e o o r i a". Ühes novellis jutustab Boccaccio, kuidas keegi õilis rüütel ohverdab kõik, et liigutada oma daami südant, aga asjata. Rüütel on ilma jäänud kogu oma varandusest, tal on üle jäänud ainult üks suursugune jahikull. Ja kui daam teda ta vanas lossis külastab, ohverdab ta oma viimse — jahikulli, andes selle daamile lõunasöögiks. See tegu pehmendab daami südant ja ta alistub rüütli armastusele. Heyse järgi peab igas novellis olema selline „jahikull", selline saatuse pöörang. Novell peab jutustama selgelt joonistatud, tähtsast üksikjuhtumist. Seejuures peab jutustamine säilitama eepilise iseloomu. Novellil peab edasi olema silmapaistev põhimotiiv, mis on hästi teritatud ja eraldab teda tuhandest teisest jutustusest. Kõige tähtsam on seejuures ootamatu, kuid siiski hästi ettevalmistatud saatusepööre, „jahikull", pööre, mis peab esinema novelli teisel poolel. Novell peab opereerima ainult väheste ja ainult lihtsate motiividega ja temas ei tohi olla enam kui kaks või kolm tegelast; kõik, mis pole tingimata tarvilik, jäetakse välja.

Selline novelliteooria on tegelikult Heyse enda loomingulise praktika summeering; kuigi tema novellide arv on üle saja, on nad ometi haruldaselt ühesugused ja kirjutatud siinesitatud teooria kohaselt. Heyse opereerib ainult väikese arvu iseloomudega; eriti meelsasti ta kujutab meest, kes kõigub kahe naise armastuse vahel, või vananeva naise kiindumust nooresse mehesse. Heyse kangelased on enamikus aristokraatlikud epikuurlased, kes janunevad ainult armastuse ja huvitava järele; nad valdavad täiuslikult suurilma „häid" kombeid ja on väga idealiseeritud. Heyse keel on elegantne, meenutades kõige peenemat juveliiritööd. Autor väldib hoolega elu igasugu „ebameeldivaid", „inetuid" külgi: tema maailm on kunsti maailm, üle valatud ilu kiirtest, epikuurlase idealiseeritud maailm.

Oma loomingutegevuse alguses liitus P. Heyse Feuerbachiga, kuid varsti muutus ta Schopenhaueri filosoofia pooldajaks. Mõnes

oma novellis ja paljudes romaanides ta puudutab abielu, religiooni, hariduse probleemi, kuid käsitleb neid küsimusi oma hedonistlik-epikuurliku seisukoha kõrguselt. Nii näiteks novellis „Viimane kentaur" jutustatakse, kuidas mitu tuhat aastat tagasi uinus lumes ja jääs ühel Alpide tipul kentaur; nüüd, XIX sajandil, ta ärkab, tuleb mäelt alla orgu ja satub külla suure kirikupüha ajal. Kentaur on vapustatud kaasaegse kultuuri olustikust ja kommetest. Tema vastu asuvad sõjakäigule filisterlus, ametnikud ja papid; need kihutavad ja kiusavad taga „vaest paganat", kes viimaks päästab end põgenemisega ja kaob. Neidsamu kodanliku vabameelsuse probleeme käsitleb Heyse romaanis *Kinder der Welt* („Maailmalapsed", 1873): siin seatakse üksteise vastu usklikud ja mitteusklikud. „Maailmalapsi", valgustatud vabameelseid, kes ehitavad oma maailmavaate teaduslikule tunnetusele, on kujutatud tugevate ja õilsate isiksustena, aga „jumalalapsi", vana kristlik-askeetilise maailmavaate esindajaid, nõrkade, piiratud inimestena või lihtsalt kelmidena. Selles suhtes mängisid Heyse romaanid teatud valgustuslikku osa. Kuid tervikuna tema looming seisab kaugel oma ajajärgu ühiskondlikest probleemidest, ja 1880-ndail aastail ründasid naturalistid teda karmilt. Suur tähtsus on Heysel kui itaalia ja hispaania luule tõlkijal ja kui saksa ning välismaiste kirjanduste suure novellidesarja väljaandjal (ühes H. Kurziga).

Gustav Freytag.

Pärast 1848. aastat reaktsiooniga leppinud saksa kodanluse klassikaliseks laulikuks oli Gustav Freytag (1816—1895).

Freytag, hariduse poolest filoloog, oli suur ja osav ajakirjanik ja sai oma aja Saksamaa kõige armastatumaks ja populaarsemaks kirjanikuks. Kui kõneldakse saksa realismist XIX sajandil, siis mõeldakse enne kõike just teda; ja tõepoolest, raske on leida sellele „realismile" tüüpilisemat esindajat. „Saksa kodanluse arengu teatud ajajärk," kirjutab F. Mehring, „ei peegeldu kuskil sellise tõepärasusega kui Freytagi ajaloolistes, poeetilistes ja poliitilistes teostes. See oli 1850—1870-ndate aastate ajajärk." Freytag kajastab tõepoolest oma loomingus otsustavat murrangut Saksa bürgerluse arengus: Mehringi sõnade järgi ta aitas bürgerlusel „välja ronida idealistlikust nahast ja sisse ronida mammonistlikusse".

Freytag tegi läbi Preisi liberaalile tüüpilise poliitilise arengutee; liitudes 1840-ndail aastail liberaalse opositsiooniga, tehes silmi isegi A. Rugele ja noor-hegeliaanlastele, võttis ta revolutsiooni ajal enda peale „rahustaja" ülesande Dresdeni töölisühingus, ning ajakirjas *Grenzboten* (mida andis välja ta ise koos Jul. Schmidtiga

aastail 1848—1870) astus ta juba 1848. aastal välja oma artiklitega proletariaadi nõudmiste vastu. Ta andus terveni „väikesaksalise" Saksamaa ühendamise (s. o. Preisi hegemoonia all) idee propagandale ja kaitses oma publitsistlikes artikleis ja romaanides liberaalse Preisi bürgerluse ideesid. Erinevalt P. Heysest ta pani kogu oma loomingu Saksa kodanluse aktuaalsete ülesannete teenistusse; need on täis tema kaasaja probleeme. Järgnedes oma sõbra, kirjanduskriitik Jul. Schmidti loosungile, et kirjanik peab Saksa rahva üles otsima tema töökohas, s. o. liberaalse kodanluse tõlgitsuse järgi kasupumpamise juures, kirjutas Freytag romaani *Soll und Haben* („Deebet ja kreedit", 1855), mis sai kõige populaarsemaks teoseks XIX sajandi teise poole kodanluse juures. Romaani tegevus sünnib Saksamaa idapiirkonnis, Poola naabruses, et nõnda alla kriipsutada Saksa kapitalismi tsivilisaatorlikku missiooni. Freytag on antisemiit, saksa šovinist, kes tahab tõestada saksa „rassi" üleolekut juutide ja slaavlaste (poolakate) üle. Lugeja ees rullub lahti kolme perekonna ajalugu: Vana aadliku von Rothsatteli oma, kes ei suuda kohaneda uue kapitalistliku olukorraga, liigkasuvõtva juudi (Ehrenthali) ja „ausa", bürgerliku Schröteri oma, kes murrab endale teed „visa ja ausa tööga", samal ajal kui kaks teist perekonda vajuvad alla. Autori tähelepanu keskel seisavad nende kolme kaubamaja „tööd ja päevad", mida juhivad kolm noormeest (von Fink, Anton Wohlfahrt ja V. Itzig). Aadlik Fink, kes on läbi teinud Ameerika äritsemiskooli ega ole sobinud kapitalistlikku kontorisse, tuleb tagasi mõisasse, abiellub Rothsatteli tütrega ja päästab mõisa. Fink saab „uueks" mõisnikuks, kes on palju õppinud kapitalistidelt. Teine noormees aga, V. Itzig, juudi firma Ehrenthali esindaja, tahab edasi jõuda tumedate vahenditega ja hukkub. Ja ainult Freytagi ideaalne kangelane, saksa kodanlane Anton Wohlfahrt jõuab kõigiti edasi, abiellub oma šefi tütrega ja saab firma „Schröter & Co" juhiks.

Kas kajastab romaan „Deebet ja kreedit" kindlat protsessi Saksa kodanluse arengus? Kindlasti jah. Freytag on mõistnud „uusi puhanguid" pärast 1848. a. revolutsiooni; ta on ise täiesti selle kodanluse ideoloogia võimu all, on tema apologeet, ta ülistab tema kõige filisterlikumaid külgi ning tema vaatepiir ei ulata kaugemale kasudest ja väikekodanlikust mugavusest. Freytag püüdis jälgida Dickensit; tema realismi iseloomustab „terve mõistus" tegelikkuse kujutamisel ja hoolikalt kirjeldatud üksikasjad. Tema romaanid on võimatuseni igavad; ta lükib empiiriliselt täpseid üksikasju ja toob massiliselt sisse episoode ning tegelasi, kes pole süžeega orgaaniliselt seotud. „Tema luuletajaanne," kirjutab Mehring, „oli keskpärane; ta oli peagu ilma fantaasiata, aga kunagi pole

religioosse poeedi mõõdutu vaimustus täitnud taevast suurema inglite hulgaga kui seda on heade vaimude arv, kes Freytagi kava kohaselt tervitavad firma T. O. Schröteri iga uut ärikasu suutäit... Seda moraalset sousti oskas Freytag valmistada suurepäraselt." Mehring märgib õieti, et kogu maailmakirjanduses võib-olla ei leidu sellist filisterlikult igavat kangelast kui Anton Wohlfahrt.

Kui Freytagi mainitud romaan tähendab Saksa kodanluse „ainelise töö" ülemlaulu, siis tema teises teoses *Die verlorene Handschrift* („Kaotatud käsikiri", 1864) antakse selle kodanluse „vaimse töö" apoloogia. Ülistades „gelehrterlikku" pedantismi, on see romaan siiski tähtis dokument selle ajajärgu Saksa kodanluse iseloomustamiseks, tema vaimsete huvide madaldumise tõestuseks; Freytag näitab, kuidas kord faustilise bürgerluse püüded on mandunud viljatuiks filoloogilisteks tähenärimisteks.

Enam kultuuriajaloolist kui kunstilist huvi pakuvad Freytagi mitmeköitelised teosed *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* („Pilte Saksa minevikust", 1859—1867, neli köidet) ja *Die Ahnen* („Esivanemad", 1872—1880, kuus köidet). Kodanlasena kuni aju viimse sopini väljendas Freytag neis raamatuis Saksa poliitiliselt ja majanduslikult tugevneva kodanluse vajadust oma isikliku geneoloogia järele, iha omada samasuguseid vanu ja „auväärseid" esivanemaid nagu aadlike esiisad. Nii jälgis kirjanik „Esivanemais" ühe perekonna ajalugu rahvasterändamise ajast (IV sajand) kuni 1848. aasta revolutsioonini, ja sarja viimases köites see perekond osutub kodanlikuks, kes põlvneb seega saksa rahva koiduaegadest. „Piltides Saksa minevikust" asetab Freytag erilise rõhu kodanluse osale (Luther ja reformatsioon). Nõnda siis võis see, olgugi üsna väikese kunstiandega kirjanik saada Saksa kodanluse teatud arenguastmel (eriti pärast 1870. aastat) tema ebajumalaks.

Friedrich Spielhagen.

1850—1870-ndate aastate Saksa realistidest oli kahtlemata kõige radikaalsem Friedrich Spielhagen (1829—1911). Vastandina Freytagile ta ei loobunud pärast 1848. a. revolutsiooni „1840-ndate aastate ideaalidest", vaid just 1848. a. väikekodanliku demokraatia ideed ja ideaalid, tõsi küll, veel poolikud ja ebamäärased, moodustavad peagu kõigis tema teostes korduvad motiivid.

Oma päritolult on Spielhagen inseneri poeg; 1847. a. ta astub Berliini ülikooli, ja kuigi ta revolutsioonist aktiivselt osa ei võta, lõikuvad võitlusestseenid siiski sügavalt tema mällu. Ta sõbrunes tuntud väikekodanlike revolutsionääride Karl Schurtzi ja Adolf Strodtmanniga ja kuulas Lassalle'i väljaastumist 1848. aastal vandemeeste kohtu ees; pärast revolutsiooni oli ta mitu aastat kodu-

kooliõpetajaks, aastail 1860—1862 aga ajalehe *Zeitung für Nord-Deutschland* toimetajaks, milles esimest korda ilmus tema romaan „Problemaatilised iseloomud". Saades kuulsaks kirjanikuks ja liberaalse kodanluse ebajumalaks, kolis Spielhagen Berliini, kus liitus tihedalt Preisi „edumeelse erakonna" juhtidega (Waldeck, Lasker, Löwe-Kalbe jt.).

Kirjanduslikus suhtes õppis Spielhagen osalt Heinelt, eriti aga inglise realistidelt Fieldingilt, Smollettilt, Sterne'ilt, Thackeray'lt, Dickensilt. Kuid oma väga rohkes loomingus ta ei tõusnud mitte ühegi eelmainitud kirjaniku kunstilisele tasemele. Realist oli Spielhagen jällegi rohkem detailides, üksikute sündmuste ja isikute väljajoonistuses; tema „positiivsete ideede" kandjad aga on liberaalselt ebamäärased idealistid-intelligendid, kes võitlevad junkerluse ja pappide vastu, opereerides ilusate fraasidega, deklamatsioonidega kodanlikust progressist, parlamentarismi päästvast jõust ja muust selletaolisest.

Spielhageni kui romanisti arenemises võib eraldada kolme järku; kui mitte lugeda tema esimesi nõrku romaane *Clara Vere* (1857) ja *Auf der Düne* („Düünil", 1858), siis on esimesel perioodil kui ka üldse kirjaniku toodangus esimesel kohal romaan *Problematische Naturen* („Problemaatilised loomud", kaks osa, 1861—1862). Selle romaani ajalooline tähtsus seisab selles, et siin jätab Saksa bürgerlus hüvasti oma romantiliste ja noorsaksaliste kangelastega märtsieelsest ajastust. Ilus ja vaimukas õpetaja Oswald Stein, see kõrgelennuline, hellitatud, „käristatud" teadvusega unistaja ja maailmamure kandja, on väga sarnane varasema Gutzkow kangelastega, ainult selle vahega, et Spielhagen kujutab juba teadlikult Steini võimetuna reaalseks eluks. Ja selline ei ole mitte ainult peategelane; ka aadlikud (Oldenburg) ja ülejäänud bürgerid (Toll, Berger) on samuti pettunud individualistid, ega ole juhus, et nad kohtuvad Berliini barrikaadidel 1848. aastal ja hukkuvad, et anda teed „kainemate" kodanlike mõtlejate uuele põlvele.

Spielhageni teise loomingujärku kuuluvad tema tuntud romaanid *Die von Hohenstein* („Perekond Hohenstein", 1863) ja *In Reih und Glied* („Rivis ja liidus", 1867); siin jõuab kirjanik üsna lähedale oma aja poliitilistele ja sotsiaalseile probleemidele. Ta esitab siin Marxi ja Lasalle'i, Friedrich Wilhelm IV, Preisi printsi, ja arutleb kõiki probleeme kirgliku tribuuni, andeka publitsisti ja romanisti vaatekohalt. „Kangelane Hohensteinide romaanis," kirjutab Mehring, on $^{9}/_{10}$ võrra kinkeliseeritud * Marx, kuid teose *In Reih und Glied* kangelane on, nagu tabavalt märkis

* Gottfried Kinkel — väikekodanlik demokraat ja luuletaja 1830—1860-ndail aastail.

juba Karl Frenzel raamatu ilmumisel, peavõrra madalam oma eeskujust Lassalle'ist. Ent kõige selle juures püüdis Spielhagen siiski anda kunstilist pilti oma ajajärgust, nagu see avaldus selle ajajärgu suures võitluses, ja ta teostas selle tõepoolest mittetavalise jõuga, hiilgava talendiga, mida asjata püüab vähendada kodanlik esteetika, asetades teda madalamale Stormist ja oma teistest moodsaist poeetidest! On igal juhul auväärsem kaotada võistluses Balzac'iga, kui imalas harmoonias järele laulda „Husumi teekannule". Ses Spielhageni loomingu küljes, s. o. tema tõsielu probleemide külluses ja kirglikus demokraatlike ideaalide kaitsmises seisabki ta väärtus.

Kolmanda perioodi (pärast aastat 1870) teosed on nõrgemad; kui eelmistes romaanides Spielhagen püüdis anda avaraid lõuendeid oma kaasaegsest ühiskondlik-poliitilisest elust, kui ta 1850—1860-ndail aastail veel enam või vähem aru sai tema silma all sündinud ühiskondlikest nihkumistest ja neid pilte andis tolle ajajärgu demokraatliku intelligentsi vaatenurga all, siis on kodanluse „suurteod" pärast 1870. aastat temale arusaamatud. Junkerluse ja pappide vaenlasena ei suutnud ta taibata, kuidas kodanlus võis minna kompromissile mõisnikega, aga teisest küljest olid talle arusaamatud ka proletaarse võitluse ideed. Aeg-ajalt ta kirjutas veel korralikke romaane (näit. *Sturmflut*, „Tormipuhang", 1877), rünnates gründertumi-palavikku pärast Prantsuse-Preisi sõda või astudes välja Nietzsche kui kujuneva Saksa imperialismi filosoofi vastu (*Faustulus*, 1897). Kolmanda perioodi ülejäänud teosed on enamikus novellid, milles ühiskondlikud probleemid sageli asenduvad sensatsiooniliste sündmustega.

Nii siis haarab Spielhageni kogu toodang tervikuna tohutu perioodi Saksa ajaloost — 1848. a. revolutsioonist kuni Wilhelm II-ni. Tema realismi puhul me juba toonitasime, et Spielhagen ei tungi asjade ja nähtuste sügavusse, vaid piirdub hiilgavate žurnalistlike kirjeldustega sellest, mis toimub sündmuste pinnal. Tema kangelaste iseloomud on monotoonsed ja šabloonilised: negatiivsete tüüpide hulgas korduvad alati Preisi junkrud, ohvitserid, kergemeelsed baronessid ja borneeritud ning vagatsevad papid, positiivsetes osades aga esinevad liberaalid, pillates ilusaid fraase. Spielhagen armastas väga järske kontraste, ta lõi palju äärmuslikke tüüpe; ta on enam reetor, tribuun, jutlustaja kui jutustaja; tema „positiivseil kangelastel" on kõigil see retooriline talent, nad harilikult peavad kõnesid, aga ei tegutse.

Spielhageni surmaga lahkus Saksa 1850—1870-ndate aastate kodanluse viimne tähtis kirjanik. Kui 1880-ndail aastail välja astusid naturalistid, ründasid nad kogu teravusega „vana põlve rea-

liste" Heyset, Freytagi, Spielhagenit jt. Varajastele naturalistidele, kes nõudsid kogu kapitalistliku ühiskonna kriitikat, ei sobinud Saksa kodanluse 1850—1870-ndate aastate realistide temaatika ega reaalsuse käsitlemise meetodid.

ŠVEITSI-SAKSA REALISTID.

Pole juhus, et saksa 1850—1860-ndate aastate kirjanduses kõige suuremad kodanlikud realistid olid pärit Šveitsi saksa osast. Tema suuremate linnade bürgerlus, seotud Prantsuse ja Itaalia kodanlik-valgustusliku kultuuriga, terav klassivõitlus 1840-ndate aastate kodusõja ajal „Sonderbundi" reaktsiooniliste kantonite ja demokraatliku bürgerluse vahel tõstis esile mitu kirjanikku, kes kerkivad palju kõrgemale teistest saksa realistidest. Kõige andekamad neist on J. Gotthelf, G. Keller ja C. F. Meyer.

Jeremias Gotthelf.

Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius'e pseudonüüm, 1797—1854) oli esimene tähtis šveitsi-saksa realist, kes avaldas tugevat mõju mitte ainult Saksamaa kirjandusele, vaid ka Prantsuse realismile, eriti Champfleury ja Duranty grupile. Tema maailm on Šveitsi talupoegade maailm; maapastori pojana ja ise pastor olles tundis ta suurepäraselt olustikku ja miljööd, mida ta kujutas; kuid tema talupojad pole enam pärit Peter Hebeli, Annette von Droste-Hülshoffi, Immermanni või Auerbachi idealiseeritud külast, vaid sotsiaalselt diferentseeritud külast (peamiselt Berni kantonis), mida olid vapustanud poliitilised probleemid ja klassivõitlus 1830—1840-ndail aastail. „Šveitsi talumiljöö, alates suurtalunikust kuni põllutööliseni, oma astmetega tööperemehest kuni karjaseni" — see on Gotthelfi romaanide ja jutustuste armsaim tegevuskoht. Ta püüab näidata küla kihistumist tõepäraselt, ilma romantiliste ilustusteta. Kõigepealt arvustab Gotthelf „aja vaimu", kapitalismi tungimist külasse, hinnates seda reaktsioonilisest, patriarhaalsest vaatekohast. Gotthelfi ideaal on küla kasvatamine, sulasest ja kehvikust iseseisva taluperemehe tegemine. Nii oma esimeses teoses *Der Bauernspiegel oder die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf* („Talupojapeegel ehk Jeremias Gotthelfi elulugu", 1837), teoses, mis hoolimata oma pealkirjast ei ole autobiograafiline, jutustab ta vaese talupoisi, vaeslapse elulugu, kes kaua kannatab puudust, kuid selle lõpuks võidab ja saab õpetajaks ning rõhutute kaitsjaks. Jutustuses *Fünf Mädchen* („Viis tütarlast", 1838) ründab ta joomist, teoses „Kooliõpetaja kannatused ja rõõ-

mud" (1838—1839) kõneleb ta kooli seisukorrast, teistes rohkearvulistes jutustustes lastekasvatusest perekonnas, küla posijaist, isehakanud vaheltsobitajaist jne.

Kehvikute saatus külas tõmbab endale Gotthelfi erilise tähelepanu, kuid ta püüab „pahesid" ja kehvust kõrvaldada vana ühiskonna vormide säilimisel. Vaesus on kõige hirmsam sellepärast, et ta on revolutsioonide põhjuseks, mis ähvardavad omandi aluseid endid, kujunenud moraali ja perekonda: „Mul arvatavasti ei ole tarvis pikemalt tõestada," kirjutab ta 1839. aastal, „et vaesus on saanud hädaohtlikuks, et nn. proletaarlaste suhted omanikkudega ehk mitteomajate suhted omajatega on nii pingul, et nad ähvardavad plahvatusega, mis võib tuua kaasa verevalamise ja tulekahju kogu Euroopas." „Poliitilistes murrangutes ja uuendustes pole tõepoolest seni vaestele mõeldud, neid kasutati ainult vajaduse korral; kõik erakonnad pidasid neid peagu metsloomadeks, keda toidetakse, et neid siis saata vastaste vastu... Aga pärast hädaohu möödumist suleti nad uuesti loomaaeda; nende olukord pole paranenud."

Kuidas Gotthelf kujutles külakehvikute olukorra paranemist, ilmneb kõige selgemini tema kahest põhilisest, kõige tuntumast ja kunstiliselt parimast romaanist: *Wie Uli der Knecht glücklich wird* („Kuidas sulane Uli õnnelikuks saab", 1841) ja *Uli der Pächter* („Uli rentnikuna", 1849). Neis on kujutatud vaeslapsest sulase tõusu tänu visale tööle ja võimetele kuni rentniku ja lõpuks kuni taluomaniku astmeni. Esmalt on Uli kergemeelne noormees, joodik ja kakleja. Kuid tähele pannes oma „kange" peremehe manitsusi, jätab ta joomise maha, saab ühe taluniku juures tööperemeheks, kelle päästab laostumisest, pärast seda rendib ta tema maad ja lõpuks ostab nad ära, kuna endine talunik muutub kerjuseks.

Sama kanget talupoeglust ühiskonna kandjana on kujutatud ka Gotthelfi teistes, vähemtuntud romaanides. Poliitilisi küsimusi on teravalt asetatud eriti tema viimases raamatus *Zeitgeist und Bernergeist* („Aja vaim ja talupoegluse vaim", 1852). Gotthelf on suurepärane talupoegade psühholoogia tundja; küla „pahesid" ta maalib naturalistliku heredusega ja suure eepilise talendiga; tema jõud on üksikute iseloomude ja situatsioonide kujutamises. Kuid kõik tema teosed kannatavad rangelt läbimõeldud kompositsiooni puuduse all. Jutustades oma reaktsioonilistest „positiivsetest ideaalidest", hakkab ta pikki epistleid lugema, ja mida illusoorsemad need „ideaalid" on, seda rohkem paatost ta paneb oma kõnedesse.

Gotthelf kirjeldas saksa Šveitsi külaelu. Suurem kunstnik ja realist oli G. Keller, Šveitsi linnabürgerluse elu kujutaja.

Gottfried Keller.

Gottfried K e l l e r (1819—1890) algas oma kirjanduslikku tegevust poliitilise lüürikuna; olles vabariiklasest treiali poeg, esineb ta juba a. 1839 värssidega papilik-reaktsioonilise riigipöörde vastu Zürichis ja võtab osa võitlusest sellega; aa. 1842—1848 on tema talendi õitseaastad.

Kuni 1848. aastani on Kelleri luule pühendatud Šveitsi kodusõja poliitiliselt aktuaalsele temaatikale ja Saksa revolutsiooni sündmustele; ta kaitseb kodanlik-demokraatlikku vabadust kiriku ja mõisnike vastu, seejuures vihaselt võideldes igasuguste „kunst kunsti pärast"-teooriatega ja poliitikast loobumisega. „Kirjanduslike logardite kinnitus," ütleb ta, „nagu poleks argipäevastel poliitilistel sündmustel tõelist luulelist väärtust, on vale." Samal ajal ta ligineb poliitilistele luuletajatele ja kirjanik-emigrantidele (L. Follen, Herwegh, Freiligrath, A. Ruge jt.). 1846. a. ilmunud luuletuskogu on tema poliitilise loomingu kõrgkoht; siin on Keller oluliselt veel romantik; kuid nende värsside kirglikus paatoses tundub juba tema elujaatavat suhtumist tegelikkusesse, mis temale hiljem sai põhiliseks. Võidukas kodanlik-liberaalne valitsus andis poeedile stipendiumi, ja ta õppis aa. 1848—1850 Heidelbergi ülikoolis, kuulates seal L. Feuerbachi ja H. Hettnerit. Need, samuti nagu neile järgnevad Berliinis veedetud aastad (1850—1855) olid pöörangulised Kelleri arengus romantismist materialismi ja realismi juurde. See saksa kodanliku intelligentsi ühele osale tüüpiline evolutsioon leiab oma väljenduse Kelleri suurimas romaanis *Der grüne Heinrich* („Roheline Heinrich", esimene redaktsioon 1854—1855, teine, põhjalikult muudetud, 1879—1880).

„Roheline Heinrich" on romaan kunstnikust. Heinrich on habras, unistav romantiline nooruk-maalija, ja ta on võimetu reaalelusse suhtuma aktiivselt; ta tajub kõiki tõsielu nähtusi oma fantaasia vikerkaare-klaaside läbi, ta kajastab kogu aeg iseennast; iga uus kogemus muutub tal sümboliks. Kangelase sõber, „filosofeeriv krahv", ütleb temale: „Te olete sisukas inimene, kuid te elate niiöelda sümboleis, ja see on hädaohtlik elukutse." Kuna Heinrich on täiesti passiivne loomus, siis pettumused, mida ta läbi elab kokkupõrkeis tegelikkusega, ei ärata teda tegevusele ega võitlusele, vaid viivad enesetapmiseni.

Nii on Heinrich paljude märtsieelse Saksamaa „problemaatiliste loomude" esindaja, kes elavad romantiliste tulevikuillusioonide „kõige kaunimas maailmas" ja kes sellest unistuste illusioonide-maailmast karmilt välja kistakse 1848. a. revolutsiooni sündmustega. Nende illusioonide kujutamine ja nende lõpliku kõlbmatuse tunnustamine ongi romaani põhiliseks teeneks.

„Minu kangelane," kirjutab Keller, „on andekas ja elu täis noor inimene, kes läheb maailma, harrastades kõike head ja ilusat, selleks et kindlustada oma saatust, oma tulevast eluõnne. Ta vaatab kõigele selgete, pärani silmadega ja on kõigile inimestele armsaks, elurõõmsaks seltsimeheks, sõlmib sõprussidemeid, mis aitavad tal oma iseloomujooni täiendada, ja tal on kõik alused suurteks lootusteks. Kui aga ligineb aeg, kus ta peab end näitama kindlas ja korralikus tegevuses, praktilistes toimingutes ja enesevalitsemises, siis tuleb tal sellest kõigest puudus. Asi peatub ilusail sõnadel, seikleval vegeteerimisel, passiivsel, saamatul logelemisel. Ta viib seeläbi enda ja oma omaksed äärmisse vaesusse, kuna vähem-andekad, kuid praktilisemad loomused tema ümbruskonnast, kes temast madalamal seisid, saavutavad tagajärgi ja üle tema pea kasvavad. Ta satub kõige imelikumasse, kurvemasse seisukorda, lahti kistuna omastest ja kõigist täielikult maha jäetud. Järsku pöördub tema saatus paremuse poole; ta leiab õnne suuremeelsete inimeste keskel, ta kosub, muudab kindlamaks oma põhimõtted ja astub uuele, palju puhtamale eluteele, kuhu kutsub teda ilus eesmärk. Siis ta võtab end kiiresti kokku, tõttab kuldsete lootustega oma kodukohta, et üles otsida oma vana ema, kellest ta juba väga pika aja jooksul pole enam midagi kuulnud, samuti kui see temast. Kodulinna väravate ees satub ta tema matuserongile, liitub saatjatega kirikuõues ja kuulab ühes sellega, kuidas pastor süüdistab vaesestunud ja mahajäetud naise surma pärast tema rikutud, kaugel viibivat poega. Kuna ta oma hinge põhjas on aus ja õilis loomus, siis ei ole tal enam võimalik oma hävitatud kodukolde varemeil luua uut õnne ega leida endale sobivat kohta elus. Side, mis teda ühendab inimkonnaga, näib talle veriselt ja roimarlikult katkestatud olevat, ta ei suuda selle lahtist, poolikut, edasi juhtivat otsa enam pihku haarata, ja see viib ta lõpuks surmale."

„Rohelise Heinrichi" esimene redaktsioon mängib Kelleri loomingus umbes samasugust osa nagu „Noore Wertheri kannatused" Goethe loomingus: „Roheline Heinrich" lõpetab Kelleri romantilise „käärimise ajajärgu". „Minu romaan," kirjutab ta, „jääb subjektiivsuse viimaseks väljenduseks: ma olen väsinud sellest tülikast olendist, kuid olen rõõmus, et ma pole lõpetanud raamatut varem; võiksin peagu öelda, et kaitselmus on lasknud sel jätkuda niikaua, kuni ta on muutunud protestiks oma enese vastu."

Asi seisab selles, et Keller hakkas sel ajal ikka enam ja enam oma loomingus loobuma Saksa märtsieelse liberaalse intelligentsi illusoorseist romantilistest „ideaalidest". Saades aastail 1848—1850 Feuerbachi pooldajaks ja materialistiks, jättis ta „õnne" otsimise pilvedetagusest maailmast ja pöördus reaalmaailma, oma aja-

järgu ühiskondliku elu poole; ta võitles kaua ateismiga, ainult järkjärgult vabanedes oma religioosseist ja romantilistest ideaalidest. Just see võitlus kajastubki romaanis „Roheline Heinrich", mis on suurel määral autobiograafiline. Kuid liitudes jäädavalt ateismi ja materialismiga, asetas ta muidugi teisiti ka oma esteetika ja kunstilise loomingu küsimused.

Aastal 1851 kirjutab ta sel puhul Wilhelm Baumgartenile: „Olen väga rõõmus selle üle, kuidas sa vastu võtsid minu liitumise Feuerbachiga, ja ma järeldan sellest, et sa näed asju nende õiges valguses. Vastuoksa, kuivõrra labane näib mulle arvamine, nagu peaks igasugune luule ja kõrgendatud meeleolu kaduma maailmast juhul, kui loobutakse nn. religioosseist ideedest. Ei, vaid maailm on saanud minule lõpmatult kaunimaks ja sügavamaks, elu kallimaks ja intensiivsemaks, surm tõsisemaks ja tähtsamaks ja nõuab minult kogu jõuga minu kavatsuste täitmist, minu teadvuse puhastamist ja valgustamist, kuna mul pole mingit lootust täita hiljem seda, mida ma jätan tegemata kuskil maailma nurgakeses. Kõik sõltub sellest, kuidas vaadata asjadele: kui vaja, võib ka nn. ateismist pidada niisama ilusaid ja tunderikkaid kõnesid kui näiteks surematusest ja muust sellisest; kuid need lihtsameelsed, kes alati targutavad kõrgeist tundmustest, aga ateismis ei suuda näha midagi muud peale sügava materialismi, jääksid ka ateistidena tõenäoliselt samasugusteks paksunahalisteks ja enesega rahulduvaiks nottideks, millised nad on praegu „kõrgete" deistidena."

Kui Keller kuni aastani 1848 pidas Feuerbachi materialismi „nürimeelsuse evangeeliumiks" ja mõtles, et see tingimata hävitab luule ja ilu, siis nüüd, ja kuni elu lõpuni, uskus ta, et ainult ateism ja materialism on selleks filosoofiaks, mis võib luua tõelist luulet ja tõelist ilu.

„Ma olen kindlasti veendunud," kirjutab ta, „et mitte ühelgi kunstnikul pole enam tulevikku, kui ta ei taha olla täiesti ja eranditult surelik inimene. Just sellepärast on minu uuel arengul ja Feuerbachil palju suurem tähtsus minu dramaatilistele plaanidele ja lootustele kui kõigile minu muile tegutsemistele; sest ma tunnen, et olen saanud palju võimelisemaks tungima inimloomusesse ja seda mõistma. Iga dramaatiline teos saab seda puhtamaks ja järjekindlamaks, mida rohkem ta hoidub igasuguste *deus ex machina*'te tarvitamisest, ja tõeliselt traagiline on saavutatav ainult mingi uue elutaime tõelise surmaga."

Keller ei olnud Moleschotti ja kompanii vulgaarmaterialismi pooldaja; ta pidas ennast Holbachist kuni Feuerbachini viljeldud „klassikalise materialismi" järgijaks ja vastavalt oma demokraatseile vaateile poliitika alal pidas ta materialismi enne kõike täht-

saimaks relvaks võitluses pappide reaktsiooni vastu. Kelleri maailmavaade on haruldaselt elurõõmus, elujaatav, kuid ühtlasi ka silmapaistev kõigi Feuerbachi filosoofiale iseloomulike joontega: ta on põhiliselt juhitud reaalmaailma *mõistmisele* ja *nautimisele*, mitte aga tema aktiivsele muutmisele kindlas suunas. Kelleri võitlus filosoofilise idealismiga ja spiritualismiga määrab tema esteetilised vaated; ainuvõimalikuks iluideaaliks peab ta seda, mis on tõeline, reaalne.

Seda oma ideaali ta väljendas ka luuletuses „Proloog Schilleripidustustele" (1859):

Nicht ist's die Schönheit, die voll Eitelkeit
Und Selbstsucht sich mit Pfauenfedern schmückt
Und wie der Pfau von allen Dächern kräht;
Und nicht die Schönheit, die das Aug' verdrehend,
Mit matter Salbung schale Heuchler pred'gen,
Die auf den Gassen mit der Halbheit buhlen,
Der Dinge Wesen schwächlich übertünchend ...
... Die Schönheit ist's, die nicht zum Ammenmärchen
Die Welt uns wandelt und das Menschenschicksal,
Zaghaft der Wahrheit heil'gem Ernst entfliehend —
Nein! die das Leben tief im Kern ergreift
Und in ein Feuer taucht, d'raus es geläutert
In unbeirrter Freude Glanz hervorgeht,
Befreit vom Zufall, einig in sich selbst —
Und klar hinwandelnd wie des Himmels Sterne!

[Mitte see pole ilu, mis täis edevust ja endaarmastust ehib end paabusulgedega ja paabuna kireb kõigilt katuseilt; ja mitte see pole ilu, mida silmi pööritades, mahedalt ja õlitatult jutlustavad õõnsad teesklejad, kes flirdivad tänavail poolikusega, jõuetult võõbates üle asjade olemust ... Ilu on see, mis ei muuda meile maailma ja inimsaatusi amme-muinasjuttudeks, aralt põgenedes tõe püha tõsiduse eest, — ei! vaid mis haarab elu tema sügavas tuumas ja sukeldab selle tulle, millest ta tõuseb uuesti segamatus rõõmus, vabastatuna juhusest, endas ühtlasena — ja selgelt oma teed käies nagu taeva tähed!]

Tuntud Saksa esteetik Fr. Vischer ütleb, et Keller surub meid „teatud liiki halastamatusega otsekui ninapidi reaalsuse graniitsesse maapinda". Tegutsev tööelu ja püüe selle elu vallutamiseks saabki nüüd Kelleri loomingu põhiliseks kandjaks. Parimaks dokumendiks tema arengust „problemaatiliste loomude" romantismist realismi juurde on „Rohelise Heinrichi" esimene ja teine redaktsioon: teises redaktsioonis (kus on 70 peatükki 38 asemel) on kogu romaani tendents põhjalikult muutunud: kangelane elab oma romantilised illusioonid välja ühiskondlikult kasulikus töös; pessimistlik lõpp muutub siin optimistlikuks, elujaatavaks.

See romaani teine redaktsioon võeti autori poolt ette võrdlemisi hilja, aa. 1879—1880, kuid Kelleri loomingu realistlik kallak algas juba palju varemini, juba sellest ajast peale, kui ta sai lõplikult Feuerbachi järgijaks ja jättis seljataha oma romantilised illusioonid. Tema kunstilise jõu kogu hiilgus väljendub tema kuulsais

novellides — selles realismi liigis, mille kõrgeimad näited saksa XIX sajandi kirjanduses andis Keller (Paul Heyse nimetab teda „novelli Shakespeare'iks"). Juba esimene novelliköide *Die Leute von Seldwyla* („Seldwyla inimesed", 1856) ja selle parimad novellid „Küla Romeo ja Julia" (e. k. 1928), „Kolm õiglast kammiseppa" (e. k. 1927) jt. näitavad selle erilise kellerliku realismi kogu jõudu, mida nimetatakse harilikult „romantiliseks realismiks", et seda eraldada saksa tolleaegse kirjanduse empiiriliselt kainest realismist. Asi seisab selles, et Keller sugugi ei loobu väljamõeldustest, ning tema loomingus leiame me ebatavalist värvirikkust, nii looduse, kohalike kommete kirjelduses jne.

Otto Ludwig, Kelleri kaasaeglane ja samuti realistliku novelli meister, iseloomustab novellikogu „Seldwyla inimesed": „Selliseid sügavalt leegitsevaid värve võisid tarvitada ainult Giorgione ja Tizian; nad jätavad minule alati samasuguse mulje kui gooti katedraal oma klaasimaalingutega, mille läbi tungib augustikuu päikese valgus... Samuti nagu veneetslastel, loob Kelleri juures koloriit imepärasel kombel joonistuse ja kompositsiooni omaenese vahenditega, s. o. koloriidi vahenditega; ja see, mis sõltub joonistusest ja kompositsioonist, teenib nagu neilgi omakorda ainult koloriiti. Värv astub esimesele kohale. Kõigi teiste nõuete keskel tema asendab neid. Pisut enam joonistust ja päris kompositsiooni, — ning värv oleks olnud juba võimatu ja me kaotaksime enam kui seda, mis ta oleks võinud asemele anda. Paistaks veidralt joonistatuna suurem osa kujusid ja nende rühmitusi; ainult nende värvidega maalituna saavad nad tõepärasteks, ja jällegi just sellistena, nagu nad on, annavad nad tõepärasust ja loomulikkust värvidele, mis meile võiksid paista veidratena sel juhul, kui esikohal oleks olnud joonis ja kompositsioon."

Otto Ludwig on õieti märganud novellides esinevat omapärast vikerkaarevärvide baroksust, millega autor ümbritseb oma kangelasi — väikesi inimesi kehvast ümbruskonnast; Seldwyla, Kelleri poolt väljamõeldud linnakese elanikud on oma nooruses ettevõtlikud inimesed, keda on kujutatud kõigi nende väikeste harjumuste ja huvidega, inimesed, kes on uppunud oma väikekodanlikku enesega-rahulollu, mille mülkast õnnestub välja rabelda ainult vähestel. Keller näitab šveitslaste, suuremalt jaolt väikekodanlaste kujusid, avaldades määratut ainetundmist ja huumorit, joonistades neid lihtsalt, ilma fraasideta ja kõrge paatoseta, ilma „närvilisuseta", andes igast isikust hiilgava iseloomustuse; kõikjal võidab tema juures see, mis on terve ja tõepärane. „Seldwyla inimeste" teises köites, kogudes „Seitse legendi" (1872) ja „Zürichi novellid" (1877—1878) jõuab Keller oma loomingu kõrgkohani; „Seitsmes

legendis" laseb ta katoliiklik-askeetlikel motiividel kõlada maiselt, mateeriapäraselt, elujaatavalt, lähtudes oma maailmavaate põhiideest, et ateism soodustab kõige paremini kunsti ja et hoolimata idealismi kinnitustest loobumine sealpoolse maailma unistustest on luulele ainult kasuks. Tema viimane novellikogu *Das Sinngedicht* („Mõttesalm", 1882), mis sisaldab seitse novelli Boccaccio vaimus, ja suur ajalooline romaan *Martin Salander* (1886), mis käsitleb kahe põlve, isade ja laste võitlust, on tema varasemaist teostest tunduvalt nõrgemad.

Suurt osa Kelleri loomingus mängivad passiivse, kontemplatiivse ellusuhtumise ja tegutsemise ning võitluse püüete probleemid. Tema kangelaste iseloomustustes avaldub see selles, et mõned neist rahulduvad väikekodanliku tagasihoidliku oletsemisega, teised aga püüavad sellest välja pääseda, elada kõrgemaile ühiskondlikele huvidele. Kuid sama kaksiklus maksab ka Kelleri enese kohta. Feuerbachlasena on tal suur kalduvus puhtvaatlevaks ellusuhtumiseks; kuid samal ajal ta tunneb oma piiratust ja selle kahjulikkust. „Ei," kirjutab ta, „just omavahel võitlevate tingimuste halastamatus ja järjekindlus peavad meid ergutama mitte tüüri käest laskma, vaid saavutama vähemalt vapra ujuja kuulsust, kes ujub võimalikult õiges suunas üle kiire ja tugeva voolu. Ainult kahel ei või see õnnestuda: sellel, kes ei usu oma jõusse, ja sellel, kes kinnitab, et tal üldse ei ole vaja ujuda, et ta tahab lennata või oodata, kuni ta seda oskab teha." Keller oli ühtlasi pärast 1855. aastat kogu oma elu kestel tuliseks ateismi ja liberaal-demokraatlike ideede propageerijaks. „Teadus," kirjutab ta, „peab aitama rahval tegevusse astuda. Kui filosoofid ei populariseeri oma avastusi, siis võtavad papid ja rahvapimestajad selle ülesande enda peale, tõlgitsedes neid rahvale niiviisi, et see tuleb kasuks ainult neile enestele."

Kelleri looming on küllastatud kohaliku koloriidiga, ta kajastab Šveitsi kantonite väikekodanluse kombeid ja olustikku. Ta on veendunud tehnika arengu heategevas mõjus ja ütleb, et selle kasv avab uusi perspektiive luulele ja fantaasiale. Keller on põhiliselt optimist, kes vaatab kindlalt tulevikku.

C. F. Meyer.

Teine tähtis Šveitsi-saksa kirjanik ja realist on Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898). Nagu Keller on temagi suur lüürik ja novellist. Kuid tema looming erineb Kelleri omast. Kui viimane enamasti kujutab töötava bürgerluse ning käsitööliste elu ja ka ise elas väsimatus töös (ta oli kaua aega Zürichi linnasekretäriks, puutudes iga päev kokku nende „Seldwyla" inimestega, keda ta nii armastavalt ja huumoriga kirjeldas), siis põlvnes C. F. Meyer rik-

kast patriitsisoost ega tundnud muret ega puudust. Keller võttis oma teemad otseselt ümbritsevast sotsiaalsest miljööst ja kujundas neid imeteldava värvikusega, asetades oma kangelasi temale alati hästituntud olukordadesse ja tingimustesse, joonistades neid kohaliku, Šveitsi koloriidi tagapõhjal; temale on võõras kõrge paatos; ta jaatab oma kaasaega ja suhtub huumoriga oma väikekodanliku maailma filisterlikesse, kitsalt piiratud külgedesse.

Teisiti suhtub tõsiellu C. F. Meyer: teda, kes kasvas Prantsusmaa, Itaalia ja Saksamaa kodanlikes kultuurides, mis ristlevad Šveitsis, huvitab enne kõike see ajajärk, kus saksa bürgerlus mängis silmapaistvat osa, — renessansi, humanismi ja reformatsiooni ajajärk. Kaasaegsed sündmused ja probleemid ei kajastu tema loomingus mitte vahetult, vaid endiste liikumiste ajaloo prisma läbi; loomulikult ei võinud ka kohalik Šveitsi maastik mängida tema juures sama rolli, mis ta mängib Kelleri juures.

Edasi on Meyerile võõras Kelleri huumor ja elujaatav rõõm; ta on traagik ja ratsionalist; tema novellid ja värsid on pidulikud. Nagu Keller oli ka tema alguses saksa (kui ka prantsuse) romantismi tugeva mõju all, kuid vabanes sellest kiiresti; ta oli nii inimese psühholoogia kui ka ajalooliste sündmuste külmavereline, haruldaselt teravmeelne tundja ja analüüsija; ta suhtus kunstisse ja elusse vaatlevalt, passiivselt, kiretult. Luuleloomingule lähenes ta pühalikult, nagu kunsti preester: „Macchiavelli," ütleb ta, „pani enne kirjutama-asumist selga oma piduülikonna. Selle lähedane tunne valdab mind, kui ma tööle asun. Mulle näib, nagu astuksin ma üle templi läve... Mulle isiklikult jätab koomiline kibeda kõrvalmaigu, kuna traagiline mind ergutab ja vaimustab."

Kõrvuti Flaubert'iga on Meyer üks maailmakirjanduse suurimaid kunstilise keele meistreid; ta töötas hoolega iga sõna, iga riimi, iga lause kallal. Tema kõne on haruldaselt napp, keskendatud, lihvitud; ta annab laia haarde ja tähtsusega sisu äärmiselt kokkusurutud vormis. Temal pole sõnu tühjade kohtade täitmiseks, tema värssides pole karvupidi juurde kistud riime, pole pinnalist hiilgust, pole välist virtuooslikkust. Tema lüürika, mis on rõhutatult „maailmavaateline", on samal ajal epigrammiline ja äärmiselt kokkuhoidlik kunstilistes väljendusvahendeis, see on lühike, asjalikke rubriike meenutav üksikute iseseisvate lausete rittalükkimine, mis tugevajõuliselt võluvad meie silme ette dramaatiliselt küllastatud tegevuse. Kogu ajajärk, areneva elu murdekoht või lõpu algus, sisaldub mõnikord kahe kuni miinimumini kokkusurutud lause vahel. „Surev Meduusa" elab surres uuesti läbi oma noorust: „Ta kuulatab, ta võpatab. Ta väänleb. Ta puhkab." Laura saab surmatoovaid loorbereid katkukandva deemoni käest: „Ta on pärjatatud.

Ta väriseb. Ta kahvatab." Sagedasti antakse terve stseenide rida lühendatud kiirkirjas. Mulje tugevdamiseks kasutab Meyer laialt omavahel põimuvate ja siseriimide ning alliteratsioonide kunsttükke.

Meyeri värsid ja novellid on dramaatilised; teda ei huvita nagu Kellerit m a a l i l i n e külg, „ajajärgu riietus", vaid ainult sündmus ise. Näitena tema värsside vormist ja sisust toome kaks tema luuletust. Esimene on „Marmorpoiss":

Der Marmorknabe.

In der Capuletti Vigna graben
Gärtner, finden einen Marmorknaben,
Meister Simon holen sie herbei,
Der entscheide, welcher Gott es sei.
Wie den Fund man dem Gelehrten zeigte,
Der die graue Wimper forschend neigte,
Kniet' ein Kind daneben: Julia,
Die den Marmorknaben finden sah.
„Welches ist dein süsser Name, Knabe?
Steig' ans Tageslicht aus deinem Grabe!
Eine Fackel trägst du? Bist beschwingt?
Amor bist du, der die Herzen zwingt?"
Meister Simon, streng das Bild betrachtend,
Eines Kindes Worte nicht beachtend,
Spricht: „Er löscht die Fackel. Sie verloht.
Dieser schöne Jüngling ist der Tod."

[Capuletti viinamäel kaevavad aednikud leiavad marmorpoisi, nad toovad meister Simoni sinna, see otsustagu, milline jumal see on. Kui leidu näidati õpetlasele, kes kummardas uurivalt alla oma hallid kulmud, põlvitas üks laps seal juures: Julia, kes nägi marmorpoisi leidmist. „Mis on su magus nimi, poiss? Tõuse päevavalgele oma hauast! Tõrvikut kannad sa? Oled tiivustatud? Sa oled vist Amor, kes valitseb südameid?" Meister Simon, rangelt vaadeldes kuju, mitte tähele pannes lapse juttu, ütleb: „Ta kustutab tõrviku. See kustub. See ilus nooruk on surm."]

Teises, samuti Meyeri kohta tüüpilise lõpuga luuletuses ilmneb veel selgemini tema keeleline kokkusurutus ja sündmuse dramatism:

Nach einem Niederländer.

Der Meister malt ein kleines zartes Bild,
Zurückgelehnt, beschaut er's liebevoll.
Es pocht. „Herein." Ein flämischer Junker ist's
Mit einer drallen, aufgedonnerten Dirn',
Der vor Gesundheit fast die Wange birst.
Sie rauscht von Seide, flimmert von Geschmeid.
„Wir haben's eilig, lieber Meister. Wisst,
Ein wackrer Schelm stiehlt mir das Töchterlein.
Morgen ist Hochzeit. Malet mir mein Kind!"
„Zur Stunde, Herr! Nur noch den Pinselstrich!"
Sie treten lustig vor die Staffelei:
Auf einem blanken Kissen schlummernd liegt
Ein feiner Mädchenkopf. Der Meister setzt
Des Blumenkranzes tiefste Knospe noch

Auf die verblichne Stirn mit leichter Hand.
— „Nach der Natur?" — „Nach der Natur. Mein Kind.
Gestern beerdigt. Herr, ich bin zu Dienst."

[Hollandlase maalingu järgi.

Meister maalib üht väikest habrast pilti; tagasi tõmbudes vaatab ta teda armastusega. Koputatakse. „Sisse." See on üks flaami junkur ühes lopsaka, üleslöödud tüdrukuga, kel tervisest on peagu palged lõhkemas. Ta kahiseb siidist, sädeleb kallisasjadest. „Meil on rutt, armas meister. Kas teate, üks tubli kelm varastab minult mu tütrekese. Homme on pulmad. Tehke pilt mu lapsest!" „Otsekohe, mu härra! Veel ainult paar pintslitõmmet!" Nad tulevad lustakalt pildialuse ette: heledal padjal lamab suikudes peen tütarlapsepea. Meister asetab kerge käega veel lillepärja sügavaima punga kahvatanud otsaesisele. — „Kas looduse järgi?" — „Jah, looduse järgi. Minu laps. Eile maetud. Härra, ma olen teenistusvalmis."]

Lüürika eeskujul on ehitatud ka Meyeri a j a l o o l i s e d n o v e l l i d; neid on ta kirjutanud kümme, millest kaheksa kujutavad Itaalia, Prantsuse, Saksa ja Inglise renessansi sündmusi; tema lemmikkangelased on kas renessansiajajärgu suured isiksused, kultuuri- ja kunstigeeniused, või reformatsiooni suurimad poliitilise ja vaimse elu esindajad: Michelangelo, Milton, Dante, Hutten. Ka Meyeri novellide kompositsioon on niisama range, viimse detailini lihvitud ja kokku surutud nagu tema värssideski; kuid nende keskuseks, nende juhtivaks teljeks on sündmuste ajalooline joon, mis on väljendatud nii näitlikult, joonistatud ühiskondlike jõudude võitluse tagapõhjal nii võimsalt, et poeedi enda isiksust pole sugugi näha. Ta armastab avaraid tõmbeid. Ta peatub vastumeelselt maastikul ega puhka kunagi väikeasjadel; Meyeri juures on kujutamisviis alati sidemeks eepilise ja dramaatilise vahel.

Juba tema esimeses kogus *Zwanzig Balladen* („Kakskümmend ballaadi", 1864) on näha Meyeri talendi plastilisus ja range arhitektoonika. Seejärel ilmus tema kõige tuntum ja parim eepiline poeem *Huttens letzte Tage* („Hutteni viimsed päevad", 1871), mis ülistab suurt humanisti. Ajaloolises novellis *Jürg Jenatsch* (1876) kujutatakse protestantlikku võitlejat, kes tahtis Šveitsi vabastada hispaanlastest ja prantslastest aastail 1620—1639, tema elu ja surma. *Der Heilige* („Pühak", 1880) jutustab Thomas Becketi võitlusest Inglise kuninga Henry II-ga. Novellis *Die Hochzeit des Mönches* („Munga pulmad", 1884) kujutab autor meile Hohenstaufenite aja Paduat (kusjuures jutustaja Dante isik esineb reljeefsemalt ja realistlikumalt kui kangelase isik). Töös *Die Versuchung des Pescara* („Pescara kiusatus", 1887), jutustuses Karl V väejuhist, asetab autor küsimuse Itaalia ühinemisest ja selle plaani purunemisest. Kõigis neis realistlikes novellides näitab C. F. Meyer end suure ajajärgutundjana ja annab hoolika stiili ja keele väljatöötuse abil üllatava näitlikkusega stseene ja iseloome. Kuid novellide puuduseks kom-

positsiooni suhtes on see, et, viies jutustuse kuni teatud kõrguseni, ta nagu kaotaks tema vastu huvi, ja enamasti on jutustuse lõpp nõrgem algusest, kuna see viib ikka motiveerimata või skemaatilisele lahendusele (näiteks „Jürg Jenatsch", „Pühak" jt.).

C. F. Meyeri huvi renessansi ajajärgu „tugevate isiksuste" vastu pole juhuslik; tema loomingu õitseng langeb ühte Saksamaa ning Itaalia kodanlik-rahvusliku ühinemisega ja imperialismi ajajärgu algfaasiga. Poliitilises suhtes pooldas Meyer Bismarcki. „Suur sõda, ärritades ja lõhestades meeli Šveitsis, kutsus välja sõja ka minu hinges. Võimsalt haaratuna tähelepanematult küpsenud mehisustunde poolt, loobusin ma nende maailmaajalooliste sündmuste puhul oma prantsuslikest omadustest ja äratatuna sisemiselt nende mõttemuutuste väljendamiseks, kirjutasin „Hutteni viimsed päevad"." Jürg Jenatschile, oma lemmikkangelasele, omistab ta sageli Bismarcki ja Cavouri jooni. Kui sellele juurde arvata tema sümpaatia „vaimuaristokraatia" vastu, siis saab arusaadavaks, miks areneva imperialismi ajajärgul Stefan Georgel, Hofmannsthalil ja kogu *Blätter für die Kunst*-ringil oli põhjust lugeda Meyerit oma eelkäijaks.

SAKSA DRAAMA XIX SAJANDI KESKEL.

Sügavamalt kui realistlikus romaanis esitati kodanliku revolutsiooni ja ühiskondliku arengu probleeme XIX sajandi keskpaiku saksa draamas. Tõsi küll, ka see ei käsitelnud neid probleeme nii hiilgavalt kui prantsuse ja inglise realism; selle põhjused, kordame, seisid saksa bürgerluse hilises arengus. Varem, XVIII sajandi lõpul ja XIX algul, saksa klassikaline idealistlik esteetika asetas ja lahendaski suure sügavusega kunstiteooria küsimusi, kuid nüüd, ühenduses kodanliku teoreetilise mõtte allakäiguga, said ka esteetilised probleemid teissuguse käsitluse osaliseks; peale selle ilmus sel ajajärgul ajaloolisele areenile oma iseseisvate nõudmistega töölisklass, mis paratamatult pidi kodanlust sundima oma praktika ja teooria teissugusele hindamisele.

XIX sajandi keskpaiku on saksa draama teooria ja kunstiline meetod tihedalt seotud Hegeli epigoonide esteetikaga. Saksa kodanlus loobus 1848. aastal revolutsioonilis-demokraatlikust ühiskonna ümbertegemisest ja leppis reaktsiooniga; on seepärast arusaadav, et ka t r a a g i l i s e mõistet pidi muudetama. Hegelil (eriti tema „Vaimu fenomenoloogias") oli traagilise mõiste revolutsioonilis-dialektilise sotsiaalse arengu väljenduseks; tema õpetuse järgi traagilisest tormavad vastupidised jõud üksteise vastu ja ses kokkupõrkes on ajalooliselt mahajäänud pool, kes esindab „vaimu" arengus madalamat astet, vältimatult mõistetud hukkumisele, kusjuures

selleks hukkamõistetuks Hegelil on — kuigi idealistlikus moonutuses — kapitalismieelne ühiskond, mille „kodanlik ühiskond" hävitas. Teisiti tõlgitsesid traagilise mõistet Hegeli esteetika epigoonid. Friedrich Vischer formuleerib paratamatuse seadust tautoloogiliselt: kõik, mis sünnib, on paratamatu; see väga venitatav vormel oli 1848. a. revolutsiooni sündmuste puhul ühevõrra kohandatav niihästi reaktsiooni vastu võitlejate tegevuse kui ka revolutsiooni timukate tegude suhtes, kes ju tegutsesid samuti nagu „traagilise paratamatusega". Vischer oma „Esteetikas" ütleb, et tragöödia tegelane peab olema veendunud oma hukkumise paratamatuses: „Kui nüüd ka subjekt oma hukkumisel on läbi imbunud selle puhastava surematuse ja oma kannatuste õigluse teadvusest, siis sellesamaga saabub täielik lepitus, ja subjekt ise astub sellesse igavikustamisse nagu ennast läbi elav kirgastatud kuju."

See Hegeliga võrreldes uus traagilise tõlgitsus kajastab Saksa kodanluse üleminekut revolutsioonilisest (idealistlikust) küsimuse asetamisest kompromissitsevale liberalismile, 1849. a. sündmuste õigustamisele. Hegeli dialektika muutub pseudodialektikaks, vabaduse probleemi käsitellakse formaalselt: vabadus üldse seatakse vastu paratamatusele üldse, inimese seisukorda ajaloos ja indiviidi asendit ühiskonnas vaadeldakse abstraktselt, kusjuures paratamatus saab müstilise värvingu. See saksa kodanliku esteetika areng avaldus kõige selgemini Hegelile järgneva ajajärgu suurima dramaatiku, Friedrich H e b b e l i loomingus; tema tragöödiateooria kajastab eriti ilmekalt Saksa kodanluse muutumist reaktsiooniliseks klassiks; kaasaegsel tragöödial on Hebbeli sõnade järgi ülesandeks kujutada „uue vormi pärast võitleva inimsuse sünnitusvalusid", selle kujutuse sisu ja eesmärk aga määratakse järgmiselt: „Draamakunst peab soodustama maailma-ajaloolise protsessi täitumist, mis sünnib meie päevil ja mis ei püüa mitte kukutada, vaid sügavamalt põhjendada ja järelikult purustamise eest hoida inimkonna olemasolevaid asutisi — poliitilisi, religioosseid ja kõlbelisi."

Selles tragöödia ülesannete määratluses esineb juba täie selgusega kodanliku kunsti spetsiifiliselt „uue", konservatiivse printsiibi kaitsmine. Ja see „printsiip" jällegi sõltub Saksa kodanluse olemusest endast, kes läks reaktsiooni laagrisse hirmust proletariaadi ees. Väga selgesti formuleerib seda seisukorda teine kodanlik kunstiteoreetik, Karl Rosenkranz, Hegeli-järgse esteetika „tsentraalse" voolu esindaja; ta astub teravalt välja sotsiaalse romaani ja kapitalistliku ühiskonna vastuolude kriitilise paljastamise vastu, öeldes, et „kalduvus poetiseerida kriminaalkuritegusid tekkis ainult alates proletariaadi väljaastumisest maailma-ajaloo areenile". Sotsiaalset romaani nimetab ta „mürgiseks õieks", kui asi puutub alam-

klasse; kui aga küsimus on ühiskonna kõrgemaist kihtidest, siis, kuigi „tehtud roimad oma sisult on samad, kuid et kõrgete ja eriti kroonitud isikute eluga on vahetult seotud suured muutused riigis ja ühiskonnas, siis saab meie osavõtt elavamaks". Selline käsitus kirjanduse ülesandeist pidi endastmõistetavalt kirjaniku kõrvale viima sellelt realismi „laialt teelt", mida näitasid kas või Stendhal või Balzac. Viimased võrdlesid realistlikku romaani peegliga, mida kantakse mööda maanteed ja andsid kõige avaramaid sotsiaalseid lõuendeid; dramaatikud Hebbeli, R. Wagneri ja teiste nendetaoliste liigist aga, kellele valmistasid pinda teoreetikud nagu F. Vischer ja K. Rosenkranz, kujutasid kodanluse vanade moraalsete normide hävinemist, püüdes end võimalikult lahti kiskuda tõelisest ühiskondlikust pinnast, tuues sisse „printsiipide võitlust", niipalju kui oskasid, üleajalooliste kategooriatena, mis on ühevõrra kohaldatavad kõigile ajajärkudele. Seda lahtikiskumist põhjendatakse esteetiliselt heroiseeriva stiliseeringuga ja aine psühholoogilise „süvendamisega". Siit järgnebki „psühholoogilise" domineerimine Hebbeli jt. draamades.

Nõnda siis näeme, et saksa kodanlikku draamat XIX sajandi keskel ei iseloomusta selline täisvereline realism nagu prantsuse ja inglise romaani. Seevastu asetatakse selles suurema sügavusega ja suurema teoreetilise teritusega kui saksa romaanis kapitalistliku tõsielu kujutamise probleem, kuigi seda probleemi lahendatakse samuti nagu kodanlik-konservatiivse „kaasaegsuse" jaatamist, s. o. tegeliku elu kriitilise näitamise kahjuks.

Eelpool iseloomustatud saksa draama kõige suurem ja tüüpilisem esindaja on Fr. Hebbel. Kuid enne kui üle minna tema loomingu analüüsile, on tarvis peatuda lühidalt austria-saksa silmapaistval dramaatikul F. Grillparzeril, kelle teostes ilmnesid Hebbelile analoogilised tendentsid.

Franz Grillparzeri (1791—1872) isa oli Viini advokaat, kes kasvatas tulevast draamakirjanikku liberaal-valgustuslikus vaimus. Selle lapsepõlv oli täis ainelist puudust. Ta sai kõrgema juriidilise hariduse ja aastail 1813—1856 teenis ta mõningate vaheaegadega rahaministeeriumi ametnikuna. Grillparzer hakkas kirjutama juba koolipingil. Tema varasemaist katseist on meieni jõudnud 35 teost. Kõik nad on vähe-iseseisvad ja enam või vähem Schilleri ja Goethe klassikaliste draamade kui ka Shakespeare'i jäljendid. Kuid need katsed on meile tähtsad sellepoolest, et neis on selgesti näha samaaegne klassikalise ja romantilise draama mõju Grillparzerile. Nõnda näiteks on ainsa lõpuleviidud noorusdraama (*Blanka von Kastilien*, 1807—1809) eeskujuks Schilleri *Don Carlos*, teistest varastest Grillparzeri katsetest on märgitavad visandid *Spartacus*

(1810) ja „Alfred Suur" (1810). Esimene neist on poliitiline draama, milles roomlaste näol kujutatakse prantslasi Napoleoni keisririigis; „Spartacus" on kirjutatud suure patriootilise hooga ja see kutsub üles Austria vabastamiseks välismaalastest. Teine draama on huvitav sellega, et autor seal püüdis järgida Shakespeare'i, tuues sisse huumori ja satiiri elemente ja püüdes anda kirevat ja värvirikast ajaloolist tagapõhja.

Edasi uurib ja tõlgib Grillparzer Hispaania ja Itaalia dramaatikuid (Calderoni, Gozzit jt.), ja tema loomingusse tekivad vastukajad romantilisest „saatustragöödiast". Kõige ilmekamaks selle ajajärgu teoseks on *Die Ahnfrau* („Esiema", 1817). Krahv Borotini lossis kummitab ammustest aegadest esiema, ja see peab kestma niikaua, kuni soo kõige viimane võsu on hauda läinud. Kui tragöödia tegevus algab, näib see moment olevat lähedal: kuigi vanal krahv Borotinil peale tütre Bertha on ka veel poeg Jaromir, on viimane aga juba kolmeaastase lapsena röövitud ja üleskasvanult saanud röövlisalga pealikuks. Ükskord satub Bertha selle salga võimusesse; Jaromir armub temasse, mitte teades, et neid on tema õde, ja saab vanalt krahvilt nõusoleku abieluks. Samal ajal saab Jaromir teada, et kuninga soldatid on tema alamaile kallale tunginud; ta kaitseb oma seltsimehi, aga vana krahv ühineb seadusliku võimuga. Öösi tapab Jaromir esiema pistodaga vana krahvi. Saades teada ühelt vanalt röövlilt, kelle ta on tapnud ja kellesse armunud, ei loobu ta siiski oma tundmusest Bertha vastu ja meelitab teda põgenema. Kuid tüdruk võtab mürki, Jaromiri aga tapab esiema ise perekonna hauakambris, kus see Berthat ootab: needuste ahelik on lõppenud, esiema pöördub tagasi „koju".

Me andsime „Esiema" lühikese sisujutustuse, sest selline temaatika on tüüpiline romantilistele „saatustragöödiaile"; kahest olevast redaktsioonist on eriti teises rõhutatud saatuse osa, kuigi Grillparzer ise kategooriliselt protesteeris tema teoste liigitamise vastu sellesse žanri, nagu see on esindatud Zach. Werneri, A. Müllneri jt. toodangus. Ja tal oli selleks kahtlemata teatud õigus, sest „Esiema" kangelaste „süü" järgneb nende eneste tegudest, ja saatust ei käsitelda nagu miskit väljast toodut ja vältimatut. Sellest hoolimata kindlustas just see „röövliromantika" oma jubeduse ja õudusega, mitte aga draama keel ja dramaatilise tehnika kõrge meisterlikkus (teos on kirjutatud riimitud hispaania trohheustes), talle määratu populaarsuse Metternichi reaktsiooni ajal.

Grillparzeri loomingu järgmine aastakümme paistab silma tema ande määratu õitsenguga. *Sappho's* (1818) ta loobub „saatustragöödiast" ja loob „harmoonilise" draama Goethe „Iphigenie" vaimus. Järgnevas triloogias *Das goldene Vliess* („Kuldvillak", 1821, trüki-

tud 1822) ta käsitleb vana argonautide saagat: muistset ainet vabalt käsitelles ta muudab kuldvillaku mingiks õnne- ja kuulsusetaotluse sümboliks; samuti nagu noor Jason püüab saavutada kuldvillakut, nii ka inimene võitleb oma nooruses, „tormi ja tungi ajal", kõrgete ideaalide pärast; kuid need kõrged noorusunistused purunevad küpse ea halastamatu proosa ees. Mõlemad kangelased, Jason ja Medea, tahavad saavutada endale õnne, „kuid see ongi õnnetuses tõeline õnnetus, et selles säilitab inimene harva oma puhtuse"; püüdes „hea" poole, lõpetab inimene „roimaga": ka Jason ja Medea tunnevad liiga hilja, et nende „nooruse" ideaalid ei sobi „vanadusele". Nõnda siis toob Grillparzer antiiksesse ainesse kaasaja elemente: kujutades barbaarsuse ja kreeka tsivilisatsiooni kokkupõrget, ta näitab peategelase Medea näol, kuidas see loobub metsikust, kuid „terviklikust" olemisest. Kuid tsivilisatsioon toob temale ainult armukadedust, meeleheidet ja rusuvat vastutustunnet oma tegude pärast. Kuigi tal raske hingelise võitluse teel õnnestub tagasi saada oma endist jõudu, on see ainult selleks, et hukata teda ja tema omakseid. Nagu näha triloogiast „Kuldvillak", armastas Grillparzer, nagu hiljem ka Hebbel, bürgerluse ühiskondliku ja poliitilise arengu probleeme üle kanda perekonna, abielu ja kõlbluse alale. Sellega seletubki tegevuse ülekoormamine psühhologismiga.

Aastal 1825 kirjutas Grillparzer ajaloolise draama *König Ottokars Glück und Ende* („Kuningas Ottokari õnn ja lõpp"), milles ülistatakse Austria dünastia Habsburgide ajaloolist missiooni tema rajaja, krahv Rudolfi näol, kes kaitseb „õigust ja õiglust" „truudusetu" Böömi ja Määri kuninga Ottokari vastu. Mitte asjata pole isemeelse, auahne Ottokari kujule omistatud Napoleoni jooni, keda Grillparzer kogu hingest vihkas. Selle draama saatus on iseloomulik: Metternichi Austria tsensuur ei lubanud kahe aasta jooksul selle trükkimist ja lavastamist. Draamasid antiikajast, nagu „Sappho" või „Kuldvillak", peeti poliitiliselt hädaohutuiks, kuid „isamaa ajaloo" aineil kirjutatud draamad sisendasid juba mõningat hirmu. Üldse ei tulnud Grillparzeril vähe kannatada Metternichi tsensuuri läbi. „See, kes süüdistab mind hoolimatuses mu talendi vastu," kirjutab ta, „peaks enne mõtlema, kuidas väsib vaim võitluses igavese rumaluse ja kurjusega, kui iga tiivalöögi juures tõukad end vastu tsensuuri lage."

Pärast „Kuningas Ottokari" sünnib Grillparzeri loomingus pidev kriis, mis ei märgi „talendi langust", nagu seda on tõlgitsenud vana, kodanlik kirjanduslugu, vaid kirjaniku vaadete ümberkujunemist. Eemaldudes ikka rohkem ja rohkem klassikalistest ja romantilistest traditsioonidest, uurib Grillparzer intensiivselt Lope de Vega teoseid ja suurendab tunduvalt r e a l i s t l i k u elemendi osa

oma draamades: ta loobub senisest liigsest retoorikast, paneb rohkem rõhku looduse ja sotsiaalse olustiku kujutusele ja viib tragöödia keskpunkti üle isiku ja ühiskonna suhete probleemile, isiku omavoli konfliktile paratamatusega alistada oma „mina" ühiskondliku „kohustuse" alla. Kõige sagedamini esineb tal nüüd kangelase kuju, kes tunneb ühiskonnaseadusi nagu kõrgemalseisvate jõudude survet ja kes emba-kumba, kas püüab endast loobumise kaudu nendega leppida, või hukkub katsetes oma mina iseseisvust säilitada. Selline traagilisuse käsitus ja kummardamine olevate „ühiskonna kandejõudude", traditsioonilise moraali „saatusliku" võimu ees kindlustaski Grillparzeri draamadele menu kodanluse juures pärast 1848. a. revolutsiooni, kui see tegi kompromissi reaktsiooniga, kuna ta varem autorist palju ei hoolinud. Grillparzeri evolutsioon märtsieelsest mõõdukast liberalismist kontrrevolutsiooni laagrisse sai oma poliitilise täitumise ja väljenduse tuntud luuletuses aastal 1848 „Radetzky'le".

Esimene sellele „kohuse ideele", „kandejõududele" alistumisele pühendatud tragöödia on *Ein treuer Diener seines Herrn* („Oma isanda truu teener", 1828), lugu Ungari ajaloost XIII sajandil. Krahv Bancbanus on kuningas Andrease poolt määratud tema eemalviibimise ajal valitsejaks, et säilitada „rahu ja korda". Bancbanus täidab selle ülesande oma isikliku õnne hinnaga, hoolimata oma ümbruskonna intriigidest ja pilkest. Teda ja ta vastast Otto von Meran'it on iseloomustatud peagu naturalistlikult; kangelaste elamusi, nende teadlikku ja alateadlikku elu on kujutatud imestusväärse meisterlikkusega. Samad eneseohverdamise motiivid traditsiooniliste ühiskondlike kandejõudude heaks kostavad ka teistest draamadest. Draamas *Ein Bruderzwist in Habsburg* („Vennavaen Habsburgide soos", lõpetatud 1850. a., ilmus trükist 1873. a.) on Rudolf II kui riigipea kohustatud vahele segama usutülidesse Kolmekümneaastase sõja eel, kuigi see kiirendab ta isiklikku katastroofi ja sunnib teda enda poega hukka mõistma. Draamas *Die Jüdin von Toledo* („Toledo juuditar") keeldub Hispaania kuningas Alfons armastatud naisest, kuna seda ohvrit nõuavad tema ühiskondlik asend ja usundlikud ning rahvuslikud traditsioonid. Ainult muinasjutumaailmas võib vaba olla kohustuste ikkest. Ja Grillparzer elustab määratu kunstilise jõuga uuesti romantilisi aineid „Esiema" ajajärgust draamades *Der Traum ein Leben* („Unenägu — elu", 1834, e. k. 1913), *Des Meeres und der Liebe Wellen* („Mere ning armu lained", 1831). Tõsi küll, viimases teoses Hero ja Leander ohverdavad oma elu teise inimese pärast, kuid selle kohustuse nad võtavad endale vabatahtlikult. Komöödias *Weh dem, der lügt!* („Häda valetajale!", 1838) võtab kangelane, noor Leon, samuti vabatahtlikult en-

dale tõotuse mitte valetada, kuid kui olukorrad sunnivad teda minema valeni, rahuldub ta oma õiguse sisemise tunnistamisega. Muinasjutus *Libussa* (1847) eksib haldja tütar küll oma loomu vastu, kuid toimib siiski täiesti teadlikult oma enese tahtel, kui andub inimesele. Ei tarvitse muide arvata, et need muinasjutud tähendaksid saksa romantikute müstiliste fantaasiate uuestisündi või nende jäljendamist; Grillparzeri käes muutuvad nad „karakteridraamadeks", kus esikohale nihkub isiksuse probleem ja tema tragöödia võitluses endajaatamiseks, kusjuures kirjanik annab oma kangelastest peene iseloomustuse ühiskondliku arengu tagapõhjal, eriti „Libussas", kus joonistatakse hiilgav pilt Tšehhi ajaloost ja kultuurist.

Friedrich Hebbel.

Grillparzeri loomingu arengus võib näha klassikalise ja romantilise saksa draama järkjärgulist ületamist ja pööret „kaasaegse" temaatika poole. See areng jõudis oma tipule Hebbeli draamades. Kui Grillparzer kinnitas, et ta ei taha klassikuist kaugemale minna, siis kuulutas Hebbel otse: „On olemas tuleviku kunst; on olemas klassikuist kõrgem kunst."

Friedrich H e b b e l (1813—1863) sündis Schleswig-Holsteinis; ta oli müürsepa poeg ja kannatas oma nooruses suurt ainelist puudust. Ta kasvas proletariseeruvate käsitööliste ja provintsi väikekodanluse miljöös; ta hakkas vara kirjutama värsse ja avaldama neid kohalikes Hamburgi ajalehtedes. Kirjanik Amalie Schoppe abi andis talle võimaluse sõita Hamburgi ja pühenduda kirjanduslikule tegevusele. Ka siin tuleb tal puudust kannatada. Edasi õpib ta Heidelbergi ja Müncheni ülikoolides, jätkates seal värsside ja novellide kirjutamist, mil aga ei ole suuremat tähtsust. A. 1839 tuleb ta tagasi Hamburgi, sõbruneb „Noor-Saksa" juhi K. Gutzkow'ga ja teeb kaastööd tema ajakirjale *Telegraph*, kuigi tal ei sünni ligemat ideelist sugulust „Noor-Saksaga". Sel ajal on kirjutatud Hebbeli esimesed suuremad draamad *Judith* (1841, e. k. 1920) ja *Genoveva* (1843). Kuulsa taani kirjaniku Oehlenschlägeri soovitusel sai ta Taani kuningalt kaheks aastaks stipendiumi ja elas Pariisis, kus ta käis läbi Heine, A. Ruge ja teistega, ning Roomas. A. 1845 ta sõitis Viini, abiellus tuntud näitlejanna Christine Enghausiga ja jäigi elama Austria pealinna kuni oma surmani.

Hebbeli loomingu esimene periood haarab 1840-ndaid aastaid kuni 1848. a. revolutsioonini; juba Heidelbergis ta iseloomustas oma aega kui ajajärku, kus „ette valmistatakse otsus terve aastatuhande peale". Kuid selle ajajärgu „sisu", kodanluse võitlust junkurlik-bürokraatliku režiimiga, eraldab Hebbel algusest peale sellest ainelis-ühiskondlikust pinnast, millel see tegelikult toimus, ja viib ära

„üleajaloolisse" maailma, õigustades seda lõhet heroiseerimise ja psühhologismi vajadusega. Draama põhiliseks ülesandeks peab ta üldse „sisemiste elamuste sümboliseerimist, seevõrra kui need väljendusid tähtsais momentides", kodanliku draama põhiprobleemiks aga isiku ja ühiskonna omavahelisi suhteid. Pooldades Hegeli esteetika draamateooriat, muudab ta selle dialektika abstraktseks kategooriate kokkupõrkeks; ta kannab oma aja sotsiaalsed konfliktid reaalsest maailmast ideaalsesse maailma ja peab ideede võitlust draamakunsti kõrgeimaks printsiibiks üldse; ühiskondlike kokkupõrgete väljaarenemist ja „igavest progressi" mõistis Hebbel Hegeli kolmiku kohaselt: vana ja uus, minev ja saabuv põrkavad kokku ja sünnitavad valudes uue olemisvormi. Selliste kokkupõrgete puhul on eriti tarvilik „tugev isiksus" „igavese idee" ilmutamiseks. Vastuolus saabuvaga, hukkudes võitluses „üldsusega" loob indiviid uue olemise. Minnes oma teed, teeb tugev inimene kuriteo, sest ta eraldub tervikust, kuhu ta kuulub; kuid see „kuritegu" on paratamatu: sellel põhineb „maailma organismi" progress. Selles paratamatuses, nii arvab Hebbel, seisabki traagilise olemus.

Juba Hebbeli esimeses suures draamas *Judith* võib märgata selle traagikakäsituse põhijooni — heroilist stiliseerimist ja „sisemiste elamuste sümboliseerimist". Vabalt ümber töötades piibli jutustust seitsmendast sajandist enne meie ajaarvamise algust, kujutab Hebbel Judithit tugeva traagilise isiksusena. Ta tapab Assüüria väejuhi Holofernese sellepärast, et see pani teda unustama tema jumalikku ülesannet. Draama ümbertöötuses lava jaoks järgneb Hebbel piibli tekstile, ja Judith tapab Holofernese juba patriootilistel põhjustel. Esimeses redaktsioonis on tunda tugevat „Noor-Saksa" naiseemantsipatsiooni ideede mõju, kuid oma erakordsuse harrastustega, oma keskse rõhu ülekandmisega peakangelaste iseloomude arengule, oma titaaniliste kokkupõrgete ja tugevate kirgede kujutamisega jätab „Judith" kaugele maha kahvatud „Noor-Saksa" draamad.

Hebbeli teine draama „Genoveva" on nõrgem. Selle sisu on laenatud keskaegsest rahvaraamatust, kuid see on niisamuti moderniseeritud nagu piiblipärimus „Judithis". Sama psühholoogiline „süvenemine", sama sotsiaalsete ja kõlbeliste probleemide ülekanne isiklikule alale. Teose kangelane Golo, kelle hoole alla krahv Siegfried oma äraoleku ajaks jätab oma naise Genoveva, ei leia Genovevas vastutulekut oma soovidele ning piinab teda hirmsasti, veenab krahvi tema truudusemurdmises ja saavutab tema hukkamõistmise. Kuid teenrid, kelle hooleks antakse otsuse täideviimine, viivad Genoveva metsa. Seitsme aasta pärast leiab Siegfried oma naise ja poja metsast ja veendub tema süütuses. Golo iseloomustuses on näidatud kõik tema „arengu" astmed meelelisusest kuni julmuseni, enese-

piitsutusest kuni enesehävituseni, aga Genoveva karakteristikas ja Golo koletisliku Genovevasse suhtumise põhjuste seletamises viib Hebbel meid juba müstitsismi: Genoveva süütusele ja tema piinamistele antakse universaal-metafüüsiline varjund, ja neist sõltub kogu maakera saatus. See draama viimasele osale külge õmmeldud metafüüsiline tõlgitsus nõrgendab veel enam tema lõtva tegevust ja kriipsutab alla kangelaste primitiivset iseloomustust ja lõpmatute monoloogide üksluisust.

Hebbeli toodangu esimese ajajärgu kui ka selle aja saksa realistliku draama tipuks on draama *Maria Magdalene* (1844). See on ainus Hebbeli teos, milleks ta ammutab materjali oma vahetu ümbruse tegelikkusest. Ta avab meie ees põrutava pildi vana, väikekodanlik-patriarhaalse maailma, käsitööliste maailma hukkumisest, mida põhjustab kapitalism. „See on jälle täiesti uus maailm," kirjutab autor, „ükski pintslitõmme ei meenuta selles minu varem loodud asju; eranditult kujud, arutlusi pole, kuid kokkuvõttes, kui ma mitte ei eksi kõiges, on see põrutav tegevus, ja kõige selle juures täis andeksandmise vaimu..."

Tegevus sünnib Põhja-Saksa väikeses linnakeses, autori kodumaal. Vanal tisler Antonil on kaks last: poeg Karl ja tütar Klara, kes on kihlatud linnakirjutaja Leonhardiga. Et siduda enda külge Klarat ja takistada tema vana armastuse uuestipuhkemist linna tagasi pöördunud lapsepõlvesõbra, sekretär Friedrichi vastu, veenab Leonhard Klarat endaga koos elama. Aga kui ta teada saab, et Antonil pole enam kaasavaraks lubatud tuhandet taalrit, tarvitab ta ettekäändeks perekonna häbistust ühenduses Klara venna areteerimisega, keda süüdistatakse kallisasjade varguses, ja ta loobub oma mõrsjast kasulikuma partii jaoks. Karli arest surmab Klara ema; tema kirstu juures sunnib Anton Klarat andma vande perekonna au hoidmiseks. Karl mõistetakse õigeks. Friedrich palub Klara kätt, kuid saab teada, et ta on rase Leonhardist, kes keeldub temaga naitumast. Et mitte perekonda „häbistada", hüppab Klara kaevu, kuid enesetapmise põhjused saavad siiski avalikuks. Friedrich tapab Leonhardi kahevõitluses ja sureb ise saadud haavast: alles enne surma ta mõistab, kui alatult kõik Klaraga on toiminud. Meister Anton, kes oma tütre enesetapmiseni viis, ütleb: „Ma ei mõista enam maailma."

Maria Magdalene on lõplik surmaotsus vanale patriarhaalsele märtsieelsele Saksamaale. Selles draamas kujutab Hebbel talle hästi tuntud provintsi-maailma, milles ta on üles kasvanud, mida ta tundis suurepäraselt ja mille hukkumist ta nägi oma enda silmadega. See annab draamale veenvust ja terviklikkust; kangelaste tegevused voolavad välja neid ümbritsevaist olukordadest, mis neid sunnivad

tegutsema nii ja mitte teisiti. „Maria Magdalene" oma sotsiaalselt teritatud ainega ja peagu naturalistliku paljastusega käsitöölisväikekodanliku maailma lagunemisest on hea näide saksa realistlikust draamast, mis avaldas mõju mitte ainult saksa (noor Hauptmann), vaid kogu Euroopa bürgerliku draama edaspidisele arengule. Hebbel tarvitab siin erilist „analüütilist" kompositsioonivõtet, mida pool sajandit hiljem nii meisterlikult arendas Ibsen ja mis seisab selles, et „tõelised sündmused toimuvad enne näidendi algust ja et neid esitatakse vaatajale järk-järgult nende kunstliku ja näiliselt täiesti ettekavatsematu esiletuleku teel."

„Maria Magdalenega" lõpeb Hebbeli loomingu esimene järk; sellel, mis ta on veel kirjutanud enne 1848. a. revolutsiooni (*Ein Trauerspiel in Sizilien* — „Tragöödia Sitsiilias", 1847; *Julia*, 1847; mõlemad ilmunud 1851, jt.), ei ole suuremat kunstilist tähtsust. „Ma olen kaotanud jälle kõik selle, mis ma saavutasin „Maria Magdalenega"," ütleb nende kohta autor. Nad on tähtsad ainult kui dokumendid ülemineku-ajajärgust Hebbeli toodangus. Asi on selles, et a. 1847 Hebbel kirjutas oma viimased teoreetilised teosed, enne mida ta oli kirjutanud: „Minu sõna draamast" (1843) ja eessõna „Maria Magdalenele". Teiste sõnadega, 1848. aasta eel oli ta vorminud oma esteetilised vaated, mis määrasid tema edaspidise arengutee (kuigi Hebbel ei olnud just järjekindel teoorias ega praktikas).

Nagu juba ülal märgitud, kujunesid Hebbeli vaated kunstile välja Hegeli-järgse esteetika mõjul; kuid erinevalt valgustajaist ja saksa klassikuist (eriti Schillerist) käsitleb ta draamas hea ja kurja probleemi relatiivsena: tema teostes põrkavad kokku ainult, „relatiivsed, üheõiguslikud" kõlbelised printsiibid. Hebbeli draamakunsti põhilisi esteetilisi nõudeid võib kokku võtta järgmiselt: 1) traagilist süüd akadeemilise (klassikalise) esteetika mõttes pole olemas; 2) draamakunst on oma kõrgeimas tähenduses sümbolistlik; iga tõeline kunstiteos peab olema „aja ohver", s. o. peab olema täidetud aja vaimust ja kirjaniku isiksusest; 3) draama kangelased on erakordsed loomused, nad seisavad inimkonna ajaloo suurte epohhide ristluskohtades, sest ainult suurte probleemide puhul võib sündida draama.

Kus juurdus sotsiaalselt see saksa kodanliku esteetika areng Hegelist kuni ajaloolis-konkreetse materjali sümboliseerimiseni, heroiseerimiseni ja sulanemiseni üleajaloolisteks abstraktseiks kategooriaiks Hebbeli juures, sellest me juba kõnelesime. Me selgitasime samuti Hegeli arusaamist traagilisest süüst kui individuaalse tahte võitlusest üldsusega, kui üksiku lahkumisest tervikust, lahkumisest, mis sünnib indiviidile immanentselt omase edasitungi mõjul, mille tagajärjel isiksus põrkab kokku olevaga. Kui draama nõnda siis

oma peamise tähelepanu keskendab indiviidile ja tema kohale maailmas, tema kokkupõrkele maailmaga, siis on selge, et „nüüdisaegne draama" peab olema enamikus „k a r a k t e r i d r a a m a", mitte aga situatsioonidraama. Tegevus on draamas tarvilik selleks, et näidata iseloomusid nende arengus, s. o. asetada neid sellistesse tingimustesse, kus nad võiksid väljendada kõiki oma iseärasusi. Ühelgi juhul ei tohi anda valmiskaraktereid, nad peavad olema mitte ainult väljast, vaid ka seespidi, psühholoogiliselt põhjendatud oma arenguga, kusjuures see areng peab olema järjekindel; ilus on ainult see, mis on ühtlasi psühholoogiliselt paratamatu, paratamatu aga ainult see, mis orgaaniliselt järgneb kangelaste iseloomust: „Kunstilise mõju esimene aste on: nii võib olla! Kunstilise mõju teine aste on: nõnda see on! Kunstilise mõju kolmas aste: nii see peab olema!"

Neid rangelt-realistlikke nõudeid aga pehmendab Hebbel sealsamas väitega ,et tragöödia peab sisaldama endas vastuolude „l e p i t a m i s e". „Lepitamise" mõistet aga tõlgitses Hebbel oma poliitilise arengu eri astmeil erinevalt: „Maria Magdalenes" ta kinnitab, et lepitus seisab faktide halastamatuses endas; 1848. a. revolutsiooni ajajärgul ta seletas seda terminit kui arengut, kui vastuolude „kõrvaldamist"; veel hiljem, kui ta kontrrevolutsiooni õigustas, mõistis ta „lepituse" all isiku vabatahtlikku loobumist oma püüetest.

Hebbeli karakteridraama on samal ajal ka ideede draama, see on tema tõlgitsuses „maailmakorra sümbolistliku kujutuse" draama. Ta taotleb luua teost, mis sümboliseeriks lõpmatust lõplikus (endlich) nähtuses, ja selleks on tarvis i d e e d, p r o b l e e m i, kuid mitte seda, mis draamale oleks peale surutud kunstlikult ja puht-ratsionalistlikult: „Idee peab esile tulema ainult järk-järgult: esimeses vaatuses nagu vilkuv tuluke, teises nagu täht, mis võitleb uduga, kolmandas nagu kahvatu kuu, neljandas nagu särav päike, mida enam keegi ei suuda eitada, ning viiendas nagu põletav ja hävitav komeet, kuid mitte kunagi abstraktses filosoofilises vormis." Draama on maailmamõistuse sümboliseering. Suured kokkupõrked sünnivad ainult inimsoo ajaloo suurte vapustuste ajajärkudel. Hebbelile on sellisteks lemmikajajärkudeks kokkupõrked barbaarsuse ja muinaskreeka kultuuri vahel, paganluse ja kristluse vahel. Neid ajajärke peab ta üleajaloolisteks, igavesteks sümboliteks. Nõnda siis „kaasaja kunsti" probleem, tegeliku elu realistliku kujutuse probleem, mida nii nõudlikult esitas tegelikkus ise, sai saksa selle aja suurima draamakirjaniku esteetikas abstraktse tõlgitsuse, mis juhtis kirjanikku võimalikult kaugele tema poolt vahetult nähtud kodanliku maailma vastuolude kujutamisest konkreetselt-ajaloolises realismi vormis.

Neile seisukohtadele andis Hebbel kõige selgema kuju pärast

revolutsiooni kirjutatud draamades. Pöördepunktiks tema vaadete arengus oli Saksa 1848. a. revolutsioon. Mõõduka kodanliku liberaalina tervitas ta märtsipööret ja võttis aktiivselt osa Viini ühiskondlikust elust; esitas isegi oma kandidatuuri parlamendivalimistel, kusjuures ta aga läbi kukkus; kuid 1848. a. algul ajalehes *Augsburger Allgemeine Zeitung* avaldatud artikleis suhtus ta põlgusega „anarhiasse ja kommunismi". Ühes neist artikleist ta kirjutab: „Näis nii, et meil kavatseb praktiliselt esineda kommunism, fanaatiliste peade hullumeelne sünnitis, milledes meie ajajärgu suured ideed on küpsenud ainult poolenisti..." Ja edasi: „Me nägime, et ei jää mitte karistamata, kui vabaduse piir ei laiene hariduse piirini; aga ei jää karistamata ka see, kui vabaduse piir ulatub üle hariduse piiri, kui antakse voli määratsevale elajalikkusele. Ärgu antagu meile seda läbi kogeda kuni lõpuni!" Pole imestada, et see Hebbeli poolikult-liberaalne seisukoht pärast Pariisi proletariaadi juuniülestõusu ja eriti pärast oktoobriülestõusu Viinis, mille tunnistajaks ta oli, asendus revolutsioonivastase metsiku vihkamisega. Tema suhtumist sündmustesse võib näha kõige paremini tema päevikuist, mis üldse on tähtsad dokumendid Hebbeli maailmavaate ja loomingu selgitamiseks. See reaktsiooniga leppimine sai oma kunstilise väljenduse Hebbeli suurtes revolutsioonijärgseis draamades: *Herodes ja Mariamne* (1850), *Agnes Bernauer* (lõpetatud a. 1851, avaldatud 1855), *Gyges und sein Ring* („Gyges ja tema sõrmus", 1854), triloogia *Nibelungen* (1862).

Draama „Herodes ja Mariamne" lõpetati päevil, kus Austria reaktsioon võidutses Viini revolutsiooni üle. See on esimene draama Hebbeli teisest loominguperioodist, millal ta juba oli lahkunud „Maria Magdalene" realistlikust temaatikast: „Ma astun nüüdsest peale uude sfääri; sellest, mis ma enda taha jätan, pole mul enam midagi otsida; ja tõtt öelda, kui ma töötasin „Julia" viimase vaatuse kallal, elasin ma juba uues maailmas ja tundsin lõpetades, et mult on langenud tõeline koorem." Just draamas „Herodes ja Mariamne" rakendab Hebbel esimest korda oma kõiki ajajärke ühevõrra haaravat üleajaloolist käsitust ühiskondlikust arengust kui mingeist „sünnitusvaludest", mille kestel sünnib uus maailm. Põhisüžee „Herodes ja Mariamne" jaoks laenas Hebbel vanalt juudi kirjanikult Josephus Flaviuselt: Ida kultuur ja ortodoksaalne juutlus lagunevad, et anda aset uuele kultuurile. Nende kahe kultuuri kokkupõrkekohas mängibki tragöödia Herodesest, kes on Juudamaa kuningas, väljasureva despotismi esindaja, ja Mariamnest, kes on viimne Makabeide soost, sündiva humanismi esindaja. On iseloomulik, et Hebbel, nagu juba ülal märgitud, kujutab riigi, poliitika ja kultuuri probleeme nende mõjus isiklikule elule. Herodes ja Mariamne elavad

õnnelikus abielus. Äkki kutsub Rooma keiser Marcus Antonius Herodese Aleksandriasse aruandmisele; teades, et see sõit võrdub surmanuhtlusele, käsib Herodes oma naisevennal Josephusel tappa Mariamne, et see ei langeks teisele, kui tema ise tagasi ei pöördu. Mariamne saab teada sellest käsust ja see avaldab temale vapustavat mõju. Herodes pöördub ootamatult tagasi ja surmab Josephuse selle eest, et see ei suutnud tema korraldust hoida saladuses. Endine perekondlik õnn muutub võõrdumiseks ja vastastikuseks arusaamatuseks. Seal tuleb teine keisri käsk Herodesele: astuda välja Octavianuse vastu. Herodes teeb jällegi korralduse tema enda surma puhul surmata Mariamne. Uhke Mariamne ei või leppida selle alandusega ja saades teate mehe surmast ta korraldab pidu, kuigi ta selle rõõmudest osa ei võta. Kuid kuuldused Herodese hukkumisest osutusid valeks, Herodes tuleb tagasi ja kuuldes sündinust käsib naise tappa. Pärast surmaotsuse täidesaatmist annab Rooma ohvitser Titus Herodesele edasi Mariamne surmaeelse teate, et ta on alati truuks jäänud oma mehele. Sellesse Herodese isiklikku tragöödiasse põimitakse teade kolmest targast, kes otsivad vastsündinud Juudamaa kuningat, ja kuigi Herodes korraldab lastetapmise Betlemas, võidab siiski uus maailm vana üle.

Nõnda siis peab draama „Herodes ja Mariamne" näitama despootilise ida-maailma hukkumist kokkupuutes Rooma kultuuri ja sündiva kristlusega. Kuid neile sündmustele ainult viidatakse, tegelikult eluline on draamas ainult „suur sugudevaheline tüli". Konflikti Herodese ja Mariamne vahel on kujutatud määratu jõuga ning kunstiga, kuid see konflikt moonutab ajaloolist miljööd, piirates seda perekondliku ja õukondliku intriigi raamidega.

Selles tragöödias saavutatakse „lepitus" vastuolude kõrvaldamisega maailmakorra kõrgemas, „ümberkujundatud" seisundis; Hebbeli kõige konservatiivsemas draamas, „Agnes Bernaueris", aga toimub see lepitus juba peategelase enda psühholoogilise ümbersündimisega. Nagu teatab autor oma päevikus, tahtis ta selles kujutada isiku suhtumist riigisse, jättes seejuures rikkumata „sotsiaalsed kokkulepped", ja lisab: „Muidugi, ultrademokraadid pilluvad mind kividega, kuid inimestega, kes ei austa omandit ega perekonda, kes ei taha tunnustada mingit ühiskonda ja järjekindlad olla tahtes ei tohiks tunnustada inimesi ega elajaid ega puid, sest need on vanglaiks vabadele jõududele, nimelt algelementidele, — nende inimestega ma ei taha teha mingit tegemist." Draama „Agnes Bernauer" pidi andma hävitava löögi „ultrademokraatidele".

Selle tegevus areneb Bayeri XV sajandi ajaloo tagapõhjal. Agnes, Augsburgi vaese bürgeri ilus tütar, ei nõustu saama Bayeri

hertsogi Albrechti armukeseks, see aga abiellub temaga, kuna ta ei suuda loobuda tema armastusest. Kuid nõnda „sotsiaalseist kokkuleppeist" mitte hoolides on Agnes sellega vastu astunud „üldsuse", riigi heaolule, ja seepärast peab ta hukkuma: Albrechti isa Ernst käsib ta Doonaus uputada; sellest tekib isa ja poja vahele lõhe, kuid hiljem sünnib Albrecht järk-järgult ümber ja lepib isa põhjendustega Agnese hukkumise paratamatusest nagu mingisuguste riiklike huvide nimel.

Nõnda siis mobiliseeris Hebbel siin kogu oma määratu dramaatilise talendi, et õigustada ühe keskaegse hertsogi jälki kuritegu. Samuti nagu Grillparzer oma draamas „Toledo juuditar" (mõlemal draamal on palju ühist mitte ainult poliitilises, vaid ka kunstilis-kompositsioonilises suhtes), väljendas ta siin saksa kodanluse konservatiivseid püüdlusi pärast 1848. aastat.

Kuid oma meisterlikkuse tipule jõudis Hebbel tragöödias „Gyges ja tema sõrmus", kus ta pöördub tagasi „Herodese ja Mariamne" probleemistiku juurde. See tragöödia, kirjutatud kõlavais jambides, kuulub saksa kunstipärase kirjanduse kõige silmapaistvamate saavutuste hulka; ka ideoloogilises suhtes on ta nagu sõlmpunkt, kus koonduvad ja ristlevad Hebbeli maailmavaate ja esteetika kõik põhilised seisukohad: uuesti põrkab vana Idamaa kultuur kokku Kreeka omaga, ja selle kokkupõrkega luuakse traagiline kollisioon, „uus maailm" aga tekib vastuolude kõrvaldamise tagajärjel; jälle ainult viidatakse tõelisele ajaloolisele tegevusele: ajalugu on muudetud igaveseks sümboliks. Ka siin, nagu „Herodeses ja Mariamnes" ja juba varem „Judithis" ning „Genovevas", esineb seesama „sugupoolte tüli", seejuures väga imelikes vormides: Lüüdia kuningas Kandaules, Heraklese soo viimne võsu, ründab vanu kombeid ja eelarvamusi, ilma et tal selleks oleks tarvilist jõudu. Tema sõber, kreeklane Gyges, on talle kinkinud nõiasõrmuse, mis teeb nägematuks selle kandja. Kandaules on abielus Rhodopega, India keisri tütrega. Oma õnnejoobumuses näitab ta Gygesele sõrmuse abil oma naist abieluvoodis, alasti olekus. Oma häbist teada saades nõuab Rhodope Gygeselt, et see tapaks Kandaulese, tõotades ise temaga abielluda; kuid otsekohe pärast pulmatalitust ta pistab enda surnuks.

Traagiline kollisioon luuakse siin sellega, et Kandaules „rikub maailma und", „andmata talle vastu midagi kõrgemat". „Maailma une" all mõistab Hebbel „aukartlikku" suhtumist kõigesse ajalooliselt kujunenusse, kuigi see juba ammu on kaotanud oma tähtsuse ja saanud „lihtsalt sümboliks".

Saksa tagurliku bürgerluse meeleolusid 1850-ndail aastail kajastab haruldase jõuga Hebbeli poeem „Ema ja laps" (1859), kus ta

püüab pehmendada vastuolu rikaste ja vaeste vahel ning ülistab perekonda ja kõlblust kui ühiskonna vankumatuid kandealuseid.

Kõige suurema menu saavutas triloogia „Nibelungid"; selles püüab Hebbel võimalikult mitte eemale kalduda vana saaga tekstist, misjuures ta rõhutab ja töötab välja selle kõige dramaatilisemaid stseene.

Selles „Nibelungide" ümbertöötuses tahtis Hebbel ainult „ära pühkida neile korjunud sajandite tolmu"; oma lõpetamata draamas „Demetrius" ta püüdis ümber töötada juba uue aja ajaloolist konflikti. Aga kui Schiller oma „Demetriuse" fragmendis asetab oma kangelase ajaloolisele pinnale, siis Hebbel, kooskõlas kogu oma loominguteega, tunneb huvi mitte niivõrd probleemi ajaloolise kui individuaal-psühholoogilise külje vastu.

Otto Ludwig.

Oma temaatika valiku ja probleemiasetuse poolest läheneb Hebbelile mitmes oma teoses ka teine suur saksa kodanliku realistliku draama esindaja, Otto L u d w i g (1813—1865). Neile mõlemale oli vastumeelne Schilleri esteetika ja draamateooria kui ka „Noor-Saksa" tendentslikkus, nad mõlemad tundsid huvi peamiselt teema psühholoogilise süvendamise vastu, mõlemad pöörasid oma pilgud enamasti kaugeile ajajärkudele. Aga kuigi Ludwig ei püünud tragöödiat muuta „maailmaorganismi" sümboliks, on Hebbel ometi palju tähelepandavam, tänu tema suuremale kunstilisele andele. Ludwigi looming, välja arvatud tema lühike õitsengu ajajärk, katsub asjata järele aimata Shakespeare'i; see kalduvus suureneb elu lõpul kuni maaniani.

Otto Ludwig sündis Saksi linnakese Eisfeldi linnaametniku pojana. Nagu Hebbel kasvas ka tema väga raskeis tingimustes, oli sunnitud gümnaasiumist lahkuma ja teenima leiba oma onu poes. Kuid see Saksa filisterliku provintsi rõhuv õhkkond ei kutsunud temas esile revolutsioonilist protesti: ümberpöördult, ta ei suutnud ise kunagi vabaneda filisterlusest ja nagu saksa realistide enamikku, nii ehmatas ka teda 1848. a. revolutsioon.

Oma kirjandusliku tegevuse esimesel ajajärgul oli Ludwig saksa romantismi, eriti E. T. A. Hoffmanni tugeva mõju all. Nagu viimane oli temagi oma nooruses väga armunud muusikasse ja tänu Meiningeni hertsogi stipendiumile õppis ta Leipzigi konservatooriumis. Kuid alates 1840. aastast ta hakkab huvi tundma kirjanduse vastu ja jätab muusikalise tegevuse. 1840-ndail aastail ta kirjutab terve rea jutustusi, muinasjutte, laule, novelle, visandeid jne., mil siiski ei ole kuigi suurt kunstiväärtust. Samal ajal kirjutab ta ka rea komöödiaid ja tragöödiaid, mis samuti kannavad jälgi tema

romantikute-harrastusest; nii töötas ta Hoffmanni jutustuse „Preili de Scuderi" ümber samanimeliseks draamaks (1848). Tõsi küll, see draama ei tõuse oma eeskuju tasemele, kuid on siiski parim Ludwigi teos enne 1848. aastat.

1848. a. revolutsiooni sündmused põhjustasid Ludwigi loomingus järsu murrangu. Tervitades seda sündmust märtsis luuletusega „Rahvaste kevad", eemaldus ta nagu tõeline filister sellest kohe, niipea kui ilusate fraaside asemele astus klassivõitlus. A. 1849 lõpetab ta oma suurima draama *Der Erbförster* („Põlismetsnik"); ta kirjutas selle, et „hoiatada" revolutsiooni, näidata, kuidas rahva instinktiivne püüe endale teed murda toob kaasa surma ja hävingu.

Christian Ulrich, hüüdnimega „Põlismetsnik", sest juba tema vanaisa ja isa olid töötanud metsavahtidena ühel ja samal kohal, teenib mõisnik-vabrikanti Steini. Ta satub sellega konflikti metsa puhastamise küsimuses. Christian Ulrichil on täieline õigus, niipalju kui küsimus puutub metsa saatusse ja järelikult ka mõisniku huvidesse; kuid Stein, hoolimata sellest, et ta oli metsnikuga väga sõbralikes suhetes ja on kavatsenud isegi naita oma poega selle tütrega, tahab kõigepealt ometi olla „peremees oma majas" ja vallandab oma sõnakuulmatu teenija. Metsnik jääb kindlaks selles, et omanikul ei olnud õigust teda vallandada. Järgnevasse võitlusse Ulrichi ja mõisniku vahel segavad endid alatud lurjused, kelle suhu Ludwig revolutsiooni häbistamiseks paneb sütitavaid loosungeid; pärast tervet rida saatuslikke juhuseid tapab metsnik eksikombel omaenda tütre ja teeb endale otsa.

Metsniku tragöödia seisab selles, et ta oma borneerituse tõttu ei suuda mõista „vaba töölepingu" olemust kapitalistlikus ühiskonnas ja kaitseb uskumatu jonnakusega oma vana, patriarhaalset „õigustunnet". Selles suhtes ei ole Ludwigi kangelane mitte üksik saksa selleaegses kirjanduses: nagu Michael Kohlhaas samanimelises Kleisti novellis ja mêister Anton Hebbeli „Maria Magdalenes", kehastab „põlismetsnik" endas vana, patriarhaalse Saksamaa hukkumist. Kuid jonnakus, millega Christian Ulrich vastu paneb uute kodanlik-ühiskondlike ja õiguslike suhete võidukäigule, on niisama vähe „revolutsiooniline" kui meister Antoni tõmpus. Ja seepärast pole imeks panna, et sel draamal oli kärarikas menu revolutsioonijärgsel Saksamaal. Tema esitamisel Dresdenis a. 1850, aasta pärast tuntud 1849. a. mai ülestõusu mahasurumist, plaksutasid timukad oma loožidest temale selle eest, et ta mustas revolutsiooni, mille ohvrid vaevlesid türmides. Kuid hoolimata oma filisterlikust vaimust ja reast kompositsioonilistest puudustest, mis lubasid Hermann Hettneril nimetada seda draamat kõige viletsamaks kõigist „saatustragöödiaist", on „Põlismetsnik" ometi silmapaistev teos

kodanlik-realistlikus draamakirjanduses. Kuigi ta oma realismi jõult ei tõuse Hebbeli „Maria Magdalene" tasemele, siis ometi loobub siin Ludwig oma romantilisest kangelaste ning miljöö idealiseerimisest ning näitab temale nii hästi tuntud väikekodanluse maailma üllatava kunstipärasuse ja täpsusega. Metsniku maja ning ühiskondlik miljöö esinevad meile kogu oma provintslikus borneerituses. Mehringi väljenduse järgi ei ütle Ludwigi kujud mitte seda, mis tema tahab, vaid seda, mis nemad ise tahavad, ja seda öeldes pole nad sellest ise teadlikud.

Nagu Hebbel ja teised tema kaasaegsed draamakirjanikud, nii pidas ka Ludwig draamat kunstiloomingu kõrgeimaks vormiks. Schilleri „tegevusedraamale" ta seadis vastu „karakteridraama", mis on miljöö ja ajalooliste tingimuste produkt, millede tõepärases kujutuses seisabki dramaatiku ülesanne. Tragismi nägi ta kirgede võitluses oleva ühiskondliku korraga või maailmavaatega, mille õigust tunnustab kangelane. Traagiline avaldab Ludwigi arvates ainult siis õnnistavat mõju, kui kirjanik ei pehmenda süüd, vaid kujutab seda kõikeneelava kire tagajärjena, ilma et ta seejuures tarvitaks saatuse või ajaloolis-abstraktse „problemaatika" abi, nagu seda tegi Hebbel. Kuid neid esteetilisi nõudeid oma kunstilises loomingus praktiliselt kujundada Ludwig ei suutnud; konflikt „Põlismetsnikus" ei arene järjekindlalt: autor, nagu juba märgitud, pidi tarvitusele võtma terve rea juhuslikke asjaolusid, mis kuidagi pole põhjendatud ega järgne tegevusest. Seepärast pole juhus, kui Ludwig pärast seda oma kõige realistlikumat draamat püüab minna Hebbeli teed ja juba väidab, et kõrge tragöödia on võimalik ainult „ajaloo raamides".

Reas oma järgnevais draamades (enamasti visandites) ta ühineb ka temaatiliselt Hebbeliga: „Makabeides" (lõpetatud a. 1852) ta puudutab „Herodese ja Mariamne" ainet, *Agnes Bernauer*'is aga (viis ümbertöötust, viimane aastal 1843) ja *Genoveva*'s (1856) töötab ta ümber samanimelisi Hebbeli draamasid. Kuid sellal kui viimase ajaloolised draamad abstraktsel ja üldistaval kujul siiski alati kajastavad kaasaja probleeme, huvitub Ludwig enne kõike ainult üksiksündmustest, mis on võimalikud ainult üks kord, täiesti kindlate, kordumatute tingimuste juures. Ja seda individuaalset, kordumatut ta jälgib haruldaselt tähelepanelikult selle järkjärgulises arengus.

Esimesel pilgul näib see Ludwigi nõue olevat Hebbeliga võrreldes realistlikum ja konkreetsem, kuid selle teostus osutus täiesti puudulikuks. Ludwig eemaldub ikka enam ja enam „Põlismetsniku" realistlikult pinnalt ja taotleb akadeemiliselt kunstliku, „ideaalse, kõrge" draama loomist. Kui Hebbeli „Judithis" ja „Ma-

riamnes" on ikkagi tunda võitluse õhku, siis peab Ludwig oma „Makabeides" kõvasti kinni piibli aineist, millele ta ei suutnud anda dramaatilist ühtsust. Sedasama võib öelda ka „Makabeide" võitlusest rahvusliku vabanemise eest: draama kangelase Juuda traagiline konflikt hargneb kaheks. Juuda juhtimisel astus rahvas Süüria võõramaise võimuvalitsuse vastu; võit on lähedal, kuid tõmp usuline fanatism hävitab kõik: Juuda pooldajad lasevad endid võitlusväljal nurisemata maha lüüa palju nõrgema vaenlase poolt ainult sellepärast, et on kätte jõudnud laupäev, kus on keelatud relva tarvitada. Ja kui pärast seda Ludwig tahab näidata, et rahvas võidab ka ilma oma juhita, siis kõlab see tema juures väga mitteveenvalt, kuna rahvast on näidatud hoopis armetuna. „Makabeides" on kahtlemata mõned võimsad stseenid, aga kunstilise tervikuna on draama ebaõnnestunud ja vastandina „Põlismetsnikule" ei püsinud kaua laval.

Pärast „Makabeisid" töötas Ludwig edasi mitme dramaatilise aine kallal, kuid midagi lõplikku ta ei loonud. Küll aga kirjutas ta mitu novelli, milledest mõned kuuluvad parima hulka, mis saksa realistlik kirjandus üldse on selles liigis loonud. Siin püüab ta selle poole, et teha saksa „kodukohanovellist" suurt realistlikku romaani Dickensi eeskujul. Tema Thüringeni küla ja väikekodanlikku elu kujutavaist teostest on kõige tuntumad kaks novelli, mis ilmusid a. 1857 pealkirja all *Heiterethei und ihr Widerspiel* ning *Zwischen Himmel und Erde* („Taeva ja maa vahel", 1856). Viimane teos on Ludwigi loomingu kõrgeim saavutus: meie ees avaneb jälle Saksa käsitööliste maailm provintsliku Thüringeni tagapõhjal. Dramaatilise tegevuse keskel on katusesepp, tema pojad Apollonius ja Fritz ning tütarlaps Christiane. Alg- ja lõpp-peatükid on nagu jutustuse raamideks: esimeses kuuleme sündmuste täitumisest, seejärel jutustatakse kahekümnes peatükis nende ajalugu, kuna viimane ühendab meid jälle esimesega. Kõige tugevam stseen on kiriku katusel, „taeva ja maa vahel", kust armukadedusest piinatud Fritz tahab alla tõugata oma venda Apolloniust, kuid kukub ise ja saab surma.

Pärast seda novelli loodud jutustused ja visandid on Ludwigil niisama vähe õnnestunud kui tema dramaatilised katsed. Ta pöördub ikka jälle tagasi ajalooliste ainete juurde (Charlotte Corday, Arminius, Friedrich Suur, Cromwell, Andreas Hofer jpt.), kuid mitte ühegagi neist ei saanud ta hakkama. „Ma näen kõike," kirjutas ta, „mul on kõik selge, kuid hüpe üle kraavi, mõtte juurest tema paberile kandmiseni ei õnnestu mul." Umbes 25 visandit, mis pärast tema surma on säilinud, on iseloomulikud saksa kodanluse epigoonlikule draamakirjandusele 1850—1860-ndail

aastail. Ludwig püüdis leida universaalset „tehnilist" võtet, valmis formaalset šablooni, mille järgi oleks võinud dramaatiliselt ümber töötada ükskõik millist ajaloolist teemat. Sellise võtte saladust ta lootis üles otsida Shakespeare'i teostest. Oma elu viimasel aastakümnel ta tegutses lakkamatult Shakespeare'i „tehnikaga" ja kirjutas sellest rea esseesid, asetades seda vastamisi Schilleri ja Hebbeli tehnikaga. Ka oma esseedes r o m a a n i s t ta soovitab Dickensi, George Elioti ja Thackeray realistliku romaani „tehnika" puht-formaalset ülekandmist saksa pinnale.

Peatusime pisut pikemalt Otto Ludwigi loomingu arengul seepärast, et sealjuures selgesti kajastub saksa realistliku draama langus. Pole kahtlust, selle draama suurimate esindajate (Grillparzer, Hebbel, Ludwig) juures said kodanliku realismi probleemid sügavama väljenduse kui prantsuse (Dumas-poeg, Augier, Sardou jt.) ja inglise draamas (Planche, Gilbert, William Robertson) 1850—1870-ndail aastail. See käib enne kõike tema ideelise tiheduse, individuaalsete karakteristikate, psühholoogiliste detailide väljatöötuse, aga üksikuil juhtudel ka maailmaajaloolise tähtsusega sotsiaalprotsesside tõeliselt realistliku kujutuse kohta.

Üheaegselt Grillparzeri, Ludwigi ja Hebbeliga töötas saksa kirjanduses veel terve armee teise ja kolmanda järgu draamakirjanikke. Võib isegi öelda, et suurima menu, eriti reaktsiooni aastail pärast 1848. a. revolutsiooni, saavutasid just nende, teisejärguliste kirjanike tööd. Sellal kui Grillparzeri, Hebbeli ja Ludwigi tööd (välja arvatud viimase „Põlismetsnik") peagu üldse lavale ei ilmunud, sellal kui neid ei tunnustatud, sellal kui näitlejannad keeldusid mängimast näiteks Klarat Hebbeli „Maria Magdalenes" sel põhjusel, et ta on rase, olid samal ajal autorite nagu Nestroy, Bauernfeldi, Roderich Benedix'i ja teiste teosed võidukäigul mööda Saksa lavasid. Mainitud kolme draama-suurmeistri teosed said oma „tunnustuse" alles hiljem, XIX sajandi lõpul, kodanliku ühiskonna kriisi teravnemise ajajärgul, kus valitses Ibseni ja varaste saksa naturalistide „probleemidraama".

N e l j a s p e a t ü k k.

PÕHJA-AMEERIKA KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL.

Põhja-Ameerika Ühendriikide kirjandus andis XIX sajandi teisel poolel samuti kui esimeselgi terve rea ülemaailmse tähtsusega kirjanikke: Beecher-Stowe, Whitman, Bret Harte, Mark Twain jt. Tõsi küll, Põhja-Ameerika kirjandus ei loonud ka sel ajajärgul üht-

last ja teoreetiliselt põhjendatud realismi k o o l i, kuid selle voolu suurimad esindajad tegutsesid sellel ajajärgul, mis mängis haruldaselt tähtsat osa Põhja-Ameerika Ühendriikide ajaloos. Sel ajal leidis aset lääne koloniseerimine, kirdepoolsete riikide tööstuslik areng, vastuolude teravnemine orjepidava lõunaosaga, kodusõda, Ühendriikide astumine maailmaturule ja imperialismi algfaas. Kogu see keeruline protsess paljude spetsiifiliste erijoontega, mis on omased eriti ameerika kapitalismile, vajutas terava ja omapärase pitseri ka ameerika kirjandusele.

Marx ja Engels toonitasid alati kapitalistliku ühiskonna arengu erijooni Ameerikas.

„Millega seletada," kirjutab Marx 20. juunil 1881 F. A. Sorgele, „et Ühendriikides, kus suhteliselt, s. o. võrreldes tsiviliseeritud Euroopaga, maaomandamine oli ja on teatava määrani (jällegi suhteliselt) ka praegu veel kättesaadav rahvahulkadele, kapitalistlik majandus ja sellega seotud töölisklassi orjastamine arenesid k i i r e m i n i ja k ü ü n i l i s e m a l k u j u l kui ühelgi teisel maal [30]!"

Selle küsimuse juurde pöördub sageli tagasi ka Engels. Kirjas 3. juunist 1886 F. Kelly-Wischnewetzkale, kes tõlkis tema raamatu „Töölisklassi seisukord Inglismaal", ta ütleb proletariaadi sel aastal toimunud väljaastumise puhul: „Ameerika oli ju lõpuks kõigi kodanlaste ideaaliks: rikas, avar, arenev maa puhtkodanlike asutistega, ilma feodaalse haputaignata või monarhistlike traditsioonideta ja kus polnud põlvest põlve püsivat proletariaati. Siin võis igaüks saada kui mitte kapitalistiks, siis vähemalt sõltumatuks inimeseks, kes tegutseb tootmisega või kauplemisega oma enda vahendite abil, oma enda riisikol ja kulul. Ja kuna siin e s i a l g u v e e l ei olnud klasse vastandlike huvidega, siis meie (ja teie) kodanlased kujutlesid, et Ameerika seisab k õ r g e m a l klasside antagonismist ja võitlusest. See illusioon on nüüd haihtunud, viimane kodanlik paradiis maa peal muutub kiiresti puhastustuleks, ja selle muutumist Euroopa-sarnaseks põrguks võib ära hoida ainult alles veel verisulis Ameerika proletariaadi tormiline arengutempo [31]."

„Ameerika," ütleb Engels teises kirjas F. A. Sorgele 16. jaan. 1895, „on kõige n o o r e m, aga ka kõige v a n e m maa maailmas. Just niisamuti nagu teil on säilinud vanamoeline mööbel kõrvuti sellega, mille on valmistanud ameeriklased ise; nagu teil Bostonis on veel sõidukeid, milliseid ma viimast korda nägin Londonis 1838. a., ... just niisamuti kannate teie kõiki Euroopas juba ära kantud vanu vaimseid ülikondi ... See sünnib ühelt poolt sellepärast, et ameeriklastel alles nüüd pärast hoolitsemist ainelise heaolu ja rikastumise eest hakkab jääma aega ka vabaks vaimseks tööks

ja selleks vajaliku eelhariduse omandamiseks, teiselt poolt aga ka sellepärast, et Ameerika arengul on kahesugune iseloom: ta on ametis veel neitsiliku maapinna kultiveerimisega — ja samal ajal on juba sunnitud taotlema esimest kohta maailma tööstuses. Siit tulevadki need tõusud ja mõõnad [tööliste *F. Sch.*] liikumises, olenevalt sellest, mis on ülekaalus keskmise ameeriklase peas: kas tööstustöölise mõistus või ürgset maapinda hariva talupoja oma [32]."

Nimelt need iseärasused, just see tõsiasi, et enne 1880-ndaid aastaid töölisliikumine ei mänginud tähelepandavat osa selle maa elus, et Ameerika näis „kodanliku paradiisina", milles puuduvad klassivastuolud, just see võiski juba pärast 1848. aastat, kui Euroopas kodanluse kirjandus seisis juba silm silma vastu proletariaadiga ja oma kultuuri allakäiguga, — sünnitada sellise geeniuse nagu W h i t m a n, temale omase optimismiga, tema hümniga tootmisjõududele, tema usuga kodumaa harmoonilisse arengusse. Võitlus keskaegsete traditsioonidega, mis sisse veetud Euroopast, kajastub selliste kirjanike loomingus nagu Mark Twain, mainitud Whitman ja teised, sest nagu kirjutab Engels F. A. Sorgele 29. nov. 1886, „kusagil kogu maailmas" ei käitu kodanlased „nii häbematult ja despootiliselt" kui Ameerikas. „Kuigi nad ei ole Euroopast üle võtnud keskaegseid institutsioone, on nad selle-eest täiesti omaks võtnud hulga keskaegseid pärimusi, usundi, inglise tavalise (feodaalse) õiguse, ebausu, spiritismi, — lühidalt, kogu selle rämpsu, mis kuigi palju asjale kahju ei toonud, küll aga praegu väga tarvis läheb, et masse ninapidi vedada [33]."

Põhjariikide võitlus orjepidava Lõunaga lõi niisuguse teose nagu Beecher-Stowe „Onu Tomi onnike", ning vabade maade asustamine läänеriikides, eriti aga emigrantide-kullaotsijate seiklusrikas elu pakkus aineid Bret Harte'i ja Mark Twaini parimaiks jutustusteks.

Kuid umbes 1880-ndate aastate paiku jõuab uute maade asustamine lõpule; algab farmerite laostamine finantskapitali poolt, tekib proletariaadi reservvägi, töölisklass tõstab esile omad nõudmised. Ühendriigid astuvad imperialismi-ajastusse koos sellele omase kapitalistlike vastuolude teravnemisega; ja just nende sündmustega ühenduses ilmneb eriti selgesti Ameerika demokraatia „harmoonilisuse" illusoorsus. Ning kuigi kodanlikud kirjanikud, astudes välja kapitalismi kaitseks, veelgi Ameerika jõukusele ülistusi loovad, kõlavad need laulud nende suus juba võltsilt, ja kõige ausamad nende hulgast, nagu Whitman ja Mark Twain, said oma elu lõpul aru, et nende ideaalid on ilma reaalse aluseta, ja andusid kibedale pessimismile.

TRANSTSENDENTALISTID.

Nn. transtsendentalistliku liikumise õitseng kuulub 1830–1840-ndaisse aastaisse. Vaevalt võib siin kõnelda ühtlasest filosoofilisest ja kirjanduslikust suunast; transtsendentalistide rühmas olid sotsiaalselt väga erinevad elemendid, nagu Emerson, Thoreau, Fuller, George Ripley, W. Channing, Hawthorne jt. Nende ideede teatud mõju all olid ka Longfellow ja Whitman, hoolimata nende loomingu põhjalikust erinevusest.

Transtsendentalism, nagu seda formuleeris tema peamine esindaja, Ralph Waldo Emerson (1803—82), seadis oma eesmärgiks eeskätt nende „keskaegsete pärimuste" eemaldamise Ameerika kodanluse ideoloogiast, millest Engels kõneles. See vool pidi kohandama vana filosoofiat ja vana puritaanlikku moraali kodanliku demokraatia uutele ülesannetele sajandi keskel. Emersoni süsteemi teoreetilised alused on eklektilised; nad lähevad tagasi niihästi saksa idealistlikule filosoofiale kui ka inglise romantikuile, Carlyle'i poolt esile tõstetud kangelaste-kultusele ameerikalikus käsituses jne. Nii formuleerib Emerson oma „kangelase" mõistet järgmiselt: „Poiss New Hampshire'ist... kes kordamööda läbi teeb kõik kutsed, kes karjatab loomi, harib põldu, kaupleb, õpetab koolis, ütleb jutlust, annab välja ajalehte, on kongressisaadik, ostab linna... ja kukub alati nagu kass jalgadele, see maksab enam kui sajad linnanukud."

Emersoni esimene suurem teos, milles olid esitatud transtsendentalismi põhiprobleemid, on väike poeem ehk filosoofiline etüüd *Nature* („Loodus", 1835). Selle raamatu peamiseks tuumaks on küsimus inimese rippumatusest, kuigi autor siin kaunis laialt puudutab ka looduse seadusi, vaadeldes kosmost ilu kehastusena. Kuid peaasi — inimene ei tohi oma pilku tagasi minevikku pöörata, sest vastust kõigele, mis teda huvitab, võib ta saada ainult oma enda „minalt": „Iga inimese asend on endale asetatud küsimuste lahendamine hieroglüüfides."

Selleks, et vabaneda minevikust, peab inimene elama üksinduses, see on „hinge vabaduse" paratamatuks eeltingimuseks. Kuid kõik need targutused „ülihingest" ja tsivilisatsioonist kui lõplikust ühtesulamisest loodusega on Emersonil alati kaunis utilitaarse iseloomuga. Samad ideed isiku enesejaatusest, minevikust lahtiütlemise vajadusest ja looduse määratust tähtsusest olid tema kahe kuulsa, Harvardis a. 1837—38 peetud kõne aluseks, milles ta kuulutab selle aja ligiolekut, „kus kontinendi laisk mõistus heidab pilgu oma raud-

sete laugude alt ja täidab maailma küpsenud lootusi millegi paremaga kui mehhaanilise kunsti avaldustega. Meie sõltuvus, meie pikad õppeaastad teiste maade juures jõuavad lõpule."

Emersoni ideed kutsusid Uuel Inglismaal esile elavaid vaidlusi; a. 1836 asutati Bostonis transtsendentalistide klubi, mis seadis oma ülesandeks filosoofia, usundi ja kunsti aktuaalsete küsimuste igakülgse kaalumise. Rühm transtsendentaliste asutas ka ajakirja *The Dial* („Tunnipakk") oma ideede propageerimise eesmärgiga; ajakiri ilmus neli korda aastas juunist 1840 kuni aprillini 1844; tema toimetajaiks ja peamisteks kaastöölisteks olid Margaret Fuller ja Emerson. Kuid transtsendentalistid püüdsid oma ideesid teostada ka praktiliselt, ja nimelt „ideaalse" ühiselu organisatsiooni, nn. *Brook Farm*'i kaudu, kes omandas a. 1841 170 aakri suuruse farmi, asutas aktsiaühingu, ja jagas 24 aktsiat, igaüks 500 dollari suurune, kümne liikme vahel, kelle hulka kuulusid G. Ripley, W. Channing, Hawthorne jt. Emerson oli selle plaani vastu, sest tema filosoofia udusus ja suuresõnalisus ei takistanud teda sugugi olemast väga praktiline inimene.

„Brook Farm'i" liikmed seadsid oma eesmärgiks „luua vaimse ja füüsilise töö vahel loomulikum side, kui see on praegusel ajal, niipalju kui üldse on võimalik ühendada mõtlejat ja töölist ühes isikus; garanteerida suurimat vaimset vabadust, andes igaühele tööd vastavalt tema maitsele ja andele ning hoolitsedes selle eest, et ta töö vili jääb temale; teha lõpp isiklikule teenimistarvidusele sellega, et kasvatuse hüved ja töö kasud tehakse kättesaadavaks kõigile; ja lõpuks luua liberaalsete, intelligentsete, kultuursete inimeste ühing, kellede omavahelised suhted avaksid võimaluse tervemaks ja lihtsamaks eluks, võrreldes meie asutiste survega, mis on rajatud vastastikusele konkurentsile." Selles programmis on esitatud transtsendentalistide kõige pahempoolsema osa põhimõtted, kelle ideedele avaldas suurt mõju Euroopa 1830—40-ndate aastate utoopiline sotsialism, eriti furjerism. Margaret Fuller, üks „Brook Farm'i" kõige tegevamaid liikmeid, oli furjerist, ning asunduse põhikirja täiendati tema ümbertöötamisel a. 1843 terve rea Fourier programmist laenatud punktidega. Asundus lõppes a. 1847 täieliku pankrotiga.

Ülal märkisime juba, et Emerson suhtus eitavalt „Brook Farm'i" eksperimendisse. Neil aastail ta pidas oma tuntud avalikke loenguid, mis on välja antud pealkirja all *Essays* („Esseed", esimene seeria a. 1841, teine 1843). Neis loenguis, mis moodustavad aluse tema õpetusele transtsendentalismist, Emerson arendas edasi neid ideesid, mis ta oli esitanud „Looduses". Ta avaldas ka kaks köidet värsse (1847 ja 1867), milledel aga ei ole erilist kunstilist tähtsust. Tema

proosateosed *Representative Men* („Tähtsad mehed", 1850) ja *The Conduct of Life* („Elu juhtimine", 1860) ei anna midagi põhimõtteliselt uut, võrreldes tema eelmiste teostega.

Kirjanikest, kes transtsendentalismiga vähemal või suuremal määral liitusid, tuleb nimetada kõigepealt Henry David Thoreau'd (1817—1862). Thoreau sündis Concordis, mis sai hiljem kuulsaks transtsendentalistide asukohana (Thoreau isa oli prantslane); pärast oma hariduse lõpetamist ta avas kooli oma kodulinnas, kuid pidi kahe aasta pärast selle ettevõtte lõpetama, sest tal oli julgust välja astuda vabakasvatuse eest ja ta eitas kehalisi karistusi. Juba noorusaastail kujunes välja tal Rousseau ideesid jätkav maailmavaade: ta jutlustas elu lihtsustamist, ta ei hoolinud oma ebaharilikust maalikunstniku talendist, kuna ta ei soovinud end korrata, ja ta kinnitas, et „inimene on rikas võrdeliselt nende asjade hulgale, milledest ta võib loobuda". Thoreau oli puusepp, kunstnik, müürsepp ja tundis peale selle muid käsitöid.

1830-ndate aastate lõpul astus Thoreau tihedasse ühendusse Emersoniga. Arendades Emersoni õpetust isiksusest kuni äärmusteni, seadis Thoreau transtsendentalistide katsele, täiustada inimest „Brook Farm'i" ideaalses ühiselus, vastu katse samataolisest täiustamisest „üksinduse" teel: a. 1845 ta elas üksinduses Emersoni mõisas Walden-Pondi järve ääres. Samal ajal teda karistati vangistusega ta keeldumise pärast maksta oma sõjamaksu, ning juba varem oli ta keeldunud maksmast kirikumaksu. Thoreau astus välja ka sõja vastu Mehhikoga.

Oma uus-russoistlikke ideesid arendas Thoreau oma kõige tuntumas raamatus *Walden* (1854), mis jutustab tema üksiklase-elu katsest Walden-Pondil. Ta võitleb siin loodusliku õiguse ja äärmise individualismi eest, mis avaldub loosungis, et „igaüks peab hoolitsema ainult iseenda päästmise eest". Concordi küla on temale maailma mikrokosmos, sellest kaugemale ta ei näe midagi ega tahagi näha. Kaitstes oma väikekodanlikku individualistlikku ideaali, seades külaelu, kommete lihtsust, loodust ja isikukultust vastu kapitalismi nivelleerivale mõjule, astub Thoreau samal ajal välja ka sotsialismi vastu.

Üksvahe liitus transtsendentalistidega ka teine tuntud kirjanik, Nathaniel Hawthorne (1804—1864); nagu juba ütlesime, oli ta „Brook Farm'i" liige ja kirjeldas pisut hiljem farmi elu oma romaanis *The Blithedaile Romance* (1852); kuid ta ise, erinevalt M. Fulleri tüüpi transtsendentalistidest, kes jagasid utoopilise sotsialismi ideesid, ei võinud lõplikult ületada oma konservatiivset puritanismi ja tema viibimine „Brook Farm'is" oli pigem juhusliku iseloomuga.

Hawthorne avaldas palju jutustusi ja romaane; kõige tuntumad neist on kaks kogu, mis ilmusid aa. 1837 ja 1842 pealkirjaga *Twice Told Tales* („Kahekordselt jutustatud lood"); siis järgnevad lastejutud ja muinasjutud (*Grandfathers Chair*, „Vanaisa tugitool", 1841; *The Snow Image*, „Lumivalgeke", 1851; *Our Old Home*, „Meie vana kodu", 1863; jt.). Tal oli ka ajaloolisi, olustikulisi ja fantastilisi jutustusi. Tema romaanidest on väga populaarsed *The Scarlet Letter* („Punane täht", 1850) ja *The House of the Seven Gables* („Maja seitsme viiluga", 1851). Neis romaanides ning samuti olustikulistes jutustustes tajub Hawthorne tõsielu kriitiliselt; tema arvates tuleb seda muuta, kuid konfliktid ses tõsielus toimuvad hariliku ja ebahariliku vahelise kokkupõrke tagajärjel, ning reaalse ilma ümbertegemist käsitab ta juhuse tulemusena. Et Hawthorne eitab uue, kapitalistliku Ameerika tõsielu, siis on temale võõras Whitmani paatos ja entusiasm: tema jutustused ja romaanid on täis kibedat pääsmatuse teadvust. Vastuolud, mis tegelikult põhjenevad ühiskondlikul alusel, kannab ta psühholoogiliste elamuste kitsasse ringi, tegevus kitseneb äärmiselt igasugu arutluste arvel; niisamuti käsitleb ta ka oma kangelaste konflikte ühiskonnaga harilikult psühholoogilises läbilõikes, ja mingi „patustus" üldmaksva moraali vastu viib kangelased sisemisele uuestisünnile.

Lõpuks kuulub transtsendentalistide, ja nimelt nende kõige pahempoolsema tiiva hulka ka kirjanik Sarah Margaret Fuller (1810—1850). Elukutselt õpetajanna, on ta 1830-ndail aastail üks kõige aktiivsemaid propagandiste Bostoni transtsendentalistide klubis, pärast seda võttis ta aktiivselt osa ajakirja väljaandmisest ja „Brook Farm'ist". Tema artiklid *The Dial*'is, kreeka ja saksa kirjanduse hea tundmine ja hiilgav kriitiline talent tegid ta tuntuks kaugel väljaspool Concordi mõtlejate ja luuletajate ringi. Fuller oli mõjurikka ajalehe *New Yorks Tribune* kirjanduslik toimetaja, ta jutlustas utoopilise sotsialismi ideesid, eriti Fourier falansteeride oma, ja tutvustas üldse Ameerika publikut Euroopa eesrindlike kirjanduslike ja sotsiaalsete ideedega. Eriti palju tegi ta Goethe tutvustamiseks Ameerikas.

Transtsendentalistide hulka arvatakse ka tuntud ameerika romantismi epigooni Henry Wordsworth Longfellow'd (1807—1882), kes oma lüürikas püüdis väljendada Emersoni optimistlikku idealismi. Reas poeemides ja värssides laulab Longfellow väikekodanluse vaikseist rõõmudest, jutlustab leppimist saatusega; eriti armastab ta abstraktseid üleskutseid kõrgusesse („Elu psalm", 1838; *Excelsior*, 1841; jt.). Nagu Emersongi ühendas ka tema oma moraliseerimisega kodanliku praktitsismi (eriti iseloomulik selles suhtes on luuletus „Laevaehitus"). Longfellow on väga kaugel

Whitmani paatosest ja entusiasmist, ja kui viimane käsib maha jätta vanad kujutlused luulest, vastab ta: „Enne kui uus maailm saab olla väärilisel viisil originaalne ja enne kui ta esile tõstab oma enda kangelasi, peab ta esmalt küllastuma teiste originaalsustega ja aukartusega vaatama kangelastele, kes elasid enne Agamemnonit." Ja ta andub erilise armastusega oma minevikumälestustele või didaktilistele mõtiskeludele, nagu näiteks luuletuses „Öö hääl" (1839) jt.

Ameerika kodanlus tahtis Euroopa kodanluse analoogial omada „omi" kirjanduslikke traditsioone, tahtis, et tema rahvuslik kultuur juurduks minevikus. Longfellow, kes seisis konservatiivsete ülikoolipoeetide, nn. „bramiinide" rühma eesotsas (Longfellow'l oli uute keelte õppetool Harvardi ülikoolis), võttiski siis oma ülesandeks luua tagantjärele ameerika rahvuslik „eepos". Esmalt ta pöördus Põhja-Ameerika varasema kolonisatsiooni-ajajärgu ainete ümbertöötamise poole: *Evangeline* (1847) on eleegiline poeem heksameetreis, mis meenutab Goethe „Hermann ja Dorothead"; seal kujutab Longfellow prantsuse kanadlaste elu, keda inglased ära ajasid. Teises poeemis *The Courtship of Miles Standish* („Miles Standishi kosimine", 1858) laulab ta niisama pehmeis idüllilistes toonides inglise asunikkude elust. Kuid maailmakuulsuse saavutas Longfellow oma poeemiga *The Song of Hiawatha* („Laul Hiawathast", 1855), mis on ehitatud indiaanlaste rahvaluule materjalile. Selle poeemi kangelane on XIV sajandi pool-legendaarne irokees Hiawatha. Longfellow jutustab ajajärgust enne esimeste Euroopa asunike tulekut Ameerika mandrile, mis moodustas nõnda nagu mingi päranduslíku sideme Ameerika indiaani ja valge kultuuri vahel, kusjuures ta kujutab asja nii, nagu oleks indiaanlaste paganlus kristluse ees kapituleerunud heatahtlikult ja rahulikult. „Hiawatha" lõpulaulus kutsub pealik irokeese üles tervitama „oma vanemaid vendi — valgeid". Poeem on täis moraali jutlustamist; rahvaluule ainestikust on suurel määral välja jäetud neid episoode, mis takistasid kangelaste muutmist hästikasvatatud ja tagasihoidlikeks puritaanlasteks; indiaani kultuuri „kapitulatsiooni" kristliku ees peetakse „ülalt ettemääratuks". Igaühele, kes vähegi on tuttav Ameerika kolonisatsiooni ajalooga, on selge, et „Hiawatha" ei ole indiaani eepose tõeliseks mälestusmärgiks, vaid on rahvaluule kunstlik ümbertöötus.. Seejuures lõi Longfellow, kasutades väga osavalt „Kalevala" neljajalgseid trohheuseid, kõrge kunstiväärtusega teose, mis oli ja on veel praegugi väga populaarne nii Ameerikas kui ka Euroopas. „Hiawatha" on tõlgitud maailma kõigisse tähtsamaisse keeltesse.

Longfellow mängis Ameerikas suurt osa ka oma tõlgetega ning prantsuse, saksa, itaalia, hispaania ja teiste Euroopa kirjanduste

propageerimisega. Eriti tuleb nimetada tema suurepärast tõlget Dante „Jumalikust komöödiast". Oma poliitiliste vaadete poolest ta liitus nende põhjariikide kodanluse väga mõõdukate ringidega, kes võitluses Lõunaga ei läinud kaugemale filantroopilisest protestist orjapidamise vastu: sellest tunnistab tema *Poems of Slavery* („Laulud orjusest", 1842).

Walt Whitman.

Longfellow püüdis kodanlikule rahvuskultuurile leida „juuri" minevikus; teine selle ajajärgu Ameerika poeet aga väljendab XIX sajandi keskpaiga Ameerika radikaalse demokraatia paatost ja optimismi ühenduses tootmisjõudude arenguga, uute maade asustamisega ja tehnika kiire arenguga. See poeet on Walt Whitman (1819—1892), keda toitsid 1830—1850-ndate aastate radikaalse demokraatia ideed ja kes oma värssides peegeldas kogu ta jõudu ja nõrkust, kes aga oma elu lõpul kibedalt pettus oma illusioonides üldise vendluse võimalikkusest kapitalistlikus ühiskonnas. Whitmani loomingu kunstiline tähtsus maailmakirjanduse ajaloos seisab eeskätt selles, et ta feodaalsete asutiste puudumise tõttu Ameerikas ja „klassikalise" kodanliku demokraatia kujunemise tagajärjel ühena esimestest astus üles vana esteetika ning sajandipikkuste poeetikakaanonite vastu, mida tema sõnade järgi rõhus aadlilosside ja aristokraatia salongide koorem.

Juulis 1855 ilmus tema värsside raamat, mis tõi talle maailmakuulsuse, — *Leaves of Grass* („Rohukõrred"), mida üks Ameerika kriitik nimetab „esimeseks suurtükiks üldises iseseisvussõjas". Selles „Rohukõrte" väljaandes oli ainult 95 lehekülge. Whitman ladus ise raamatu ja ka köitis selle ise. Järgnevaist väljaandeist on eriti laiendatud kolmandat (1860), kuhu kuulus teravaid puritaanlaste rünnakuid väljakutsunud „Aadami lapsed". Ameerika kodanliku ajakirjanduse kommete kohaselt reklaamis Whitman oma värsse ise ajalehtedes ja asetas ise sinna ka kirjutise kuulsast uuest poeedist Whitmanist. Kuid kõik see ei aidanud. Müüdi läbi kõigest vist ainult üks eksemplar. Ajalehed kirjutasid sellest kogust: „See raamat on täielik sõnnik." Või: „Autor saab niisama vähe aru luulest kui siga matemaatikast." Üks Londoni ajakiri kirjutas: „Siin on vaja head piitsa."

Erilist tormi Ameerika ja Euroopa väikekodanluse keskel tõstsid tema need värsid, kus autor kõige avalikumalt, kuigi sugugi mitte küüniliselt, puudutab suguelu küsimusi. Võib-olla ainult sellised kirjanikud nagu Emerson — transtsendentalistide juht — või hiljem Carlyle Inglismaal said aru selle raamatu tähtsusest ja hindasid seda selle väärtuse järgi. Whitman saatis erakirja Emersonile oma raa-

matu eessõna kujul ja andis viimase uuesti välja. Ka see jäi ilma tulemuseta.

Kes on siis see poeet, kelle vastu nii sõjajalale asus kogu Ameerika ja Euroopa ajakirjandus? Ta on farmeri poeg, sündinud Long Islandi saarel New Yorki osariigis. Õppinud vähe aega koolis, proovis ta läbi terve hulga igasugu elukutseid. Ta oli kord puusepp, kord ajalehemüüja, kord ümberkirjutaja advokaadi kontoris, kord trükiladuja, kord rahvakooliõpetaja. Ta hakkas varakult kirjutama värsse traditsioonilises vaimus, kuid ei saavutanud mingit menu; ta kirjutas ka publitsistlikke luuletusi, ning a. 1842 andis ta välja romaani joomise vastu *Franclin Evens*, mis ei ilmutanud autori erilist kunstilist talenti. Aastail 1846—1848 andis Whitman välja demokraatlikku ajalehte *Brooklyn Daily Eagle*, ning kevadel 1848 sõitis ta New Orleansi (kuid viibis seal ainult kolm kuud), kus ta pidi toimetama ajalehte. Tagasiteel New Yorki ta reisis mööda Mississipit ning suuri järvi, tutvudes „uljaste võitmatute kolonisaatorite" maailmaga, kiirelt areneva Ameerika kapitalismiga. Koju jõudes pühendas Whitman mitu aastat eelmainitud „Rohukõrte" loomisele ja publitseerimisele, mida ta järjest täiendas järgnevais väljaandeis. Kodusõja ajal oli ta „halastajaks vennaks", töötas haigeravijana sõjalaatsarettides ja haiglates. Tema mälestused kodusõjast leiduvad tema kirjades emale ja autobiograafilises teoses *Specimen Days and Collect* (1882); värsikoguke *Drum-Taps* („Trummipõrin", 1865) on samuti pühendatud samale teemale ja sisaldab mõned luuletused, mis väljendavad enamasti kurbust tapetute pärast ja patsifistlikku veendumust, kui ka kaks luuletust president Lincolnist. Kui sellele veel juurde lisada proosaessee *Democratic Vistas* („Demokraatia perspektiivid", 1871), siis on Whitmani põhilised teosed loeteldud, sest tema hilisemad teosed (alates *Passage to India*'st, 1871, kuni *Good-Bye, my Fancy*'ni, 1891) on kirjutatud juba palju vaiksemas toonis ega paista silma igatahes enam „Rohukõrte" esimeste tsüklite jõu, veendumuse ja sõjakusega.

Pärast sõjategevuse lõppemist astus Whitman siseministeeriumi teenistusse ümberkirjutajana. Kui seal teada saadi, et ta on „kõlvatute" luuletuste autor, aeti ta kohe minema. Pärast seda ta töötas kohtuministeeriumis. Kõlvatuse vastu võitlemise ühing keelas ära tema värsid.

Millega seletada seda klaperjahti? Mispärast teda ei peetud luuletajaks ja milles seisab tema loomingu erinevus luulest enne teda?

Whitman on kahtlemata oma maailmavaate mitme niidiga seotud transtsendentalistidega; kuid tema arusaamine demokraatiast ja indiviidi ülistamine paistavad silma oma plebeilikuma ja aktiivsema iseloomuga kui näiteks Emersoni juures. Whitmani juures liituvad

romantiline paatos ja individualism Ameerika iseseisvusvõitluse ideede ja revolutsiooniliste traditsioonidega ning teaduse, eriti tehnika ja loodusteaduse kultusega. Teda haarab veel kodanliku ühiskonna tootmisjõudude areng, ta on veel täis Thomas Paine'i ja Jeffersoni mässulist vaimu; nagu Thoreau'gi on ta W. Godwini mõju all. Eriti armastab Whitman toetuda Hegelile, keda ta nimetab „inimsoo suurimaks õpetajaks ja oma vaimu parimaks, armastatuimaks arstiks".

Ideed, mis said omale kunstilise kujunduse „Rohukõrtes", on Ameerika radikaalsete demokraatide ideed 1840—1850-ndail aastail. Oma publitsistlikes töödes 1840-ndail aastail rõhutab Whitman eriti oma revolutsioonilis-demokraatlikke ideaale ja astub välja pankurite ja monopolistide vastu.

„Rohukõrtes" seab Whitman enne kõike Ameerika kui tööstustöö, uue tehnika ja uue esteetika maa vastu Euroopale ühes kogu ta luulega kui aristokraatliku kultuuri produktiga. See kultuur, ütleb ta, sündis vürstikodades, see kunst ei sobi Ameerikale. Euroopa luule juurdub tema arvates minevikus, Ameerika luule aga kuulub olevikku ja tulevikku. Ta kinnitab, et ta on kulutanud mitu aastat kõigi üldtunnustatud poeetiliste kaunistuste väljaajamiseks oma loomingust. „Meil Ameerikas," ütleb ta, „on nii metsikuid tuuli, nii tugevaid inimesi, nii suurejoonelisi sündmusi. Meil on kõige suurem ookean, kõige kõrgemad mäed, mõõtmatud preeriad, — kuidas sobiksid meile need pisikesed asjakesed, mis on tehtud vanadusnõtrade sõrmedega?"

A. 1876 kirjutas Whitman „Rohukõrte" ülesandeist: „Ma peatusin eriti Sündimisel ja Elul, riietades oma ideaalid oma aja kujundeisse, päevadesse ja tegudesse, et anda neile kindlat kohta, immutada neid läbi selle uhkuse pöörasusega ja vabaduse uljusega, mis on vajalikud selleks, et vabastada veel kujundamisel oleva Ameerika hinge tõkkeist ja ebausust, Aasia ning Ameerika mineviku kõigist lugematuist, sitkeist ja lämmatavaist demokraatiavastastest autoriteetidest, — sest minu ainsaks eesmärgiks oli väljendada igavest Minu Enese Kehalist Iseloomu, arvesse võtmata ühtegi kunstlikku reeglit või vahendit."

Nii väljendub ta Ameerika uue luule ülesandeist, kinnitades Euroopa vana esteetika kõlbmatust nende ülesannete täitmiseks. Ta eitab vanu süžeesid, rütme ja vorme ning võitleb uue esteetika eest. Ta kirjutab: „Rahvamasside ärkamine ja ühiskondlike vaheseinte hävimine, — see kõik on saanud väljakutseks meie kaasaegsele luulele, ja ma olen alateadlikult selle vastu võtnud." „Ma tulin selleks, et Ameerika halle masse õnnistada suuruse ja heroismi valgusega, millega kreeka ja feodaalaja luuletajad õnnistasid oma jumalaid ja

poeete." Whitman ütleb, et vana luule on pandud puusärki, — uuel inimsool on uued esteetilised nõuded. Veduril on oma erisugune rütm ja Chicago tänav kõlab teistviisi kui muistsed Arkaadia karjamaad.

Kõige selgemini avaldab Whitman oma uue sisu ja uue luulevormi nõuet luuletuses *Song of the Exposition* („Laul näitusest").

Come Muse migrate from Greece and Jonia,
Cross out please those immensely overpaid accounts,
That matter of Troy and Achilles' wrath, and Aeneas', Odysseus' wanderings,
Placard „Removed" and „To Let" on the rocks of your snowy Parnassus,
Repeat at Jerusalem, place the notice high on Jaffa's gate and on Mount Moriah,
The same on the walls of your German, French, and Spanisn castles, and Italian collections,
For know a better, fresher, busier sphere, a wide, untried domain awaits, demands you.

[Tule, Muusa, rända välja Hellasest, Jooniast,
Jäta maha, palun, need tohutult ülehinnatud jutustused,
See Trooja lugu ja Achilleuse viha ja Aenease, Odysseuse rännud,
Pane plakat „Ära sõitnud" ja „Välja üürida" oma lumise Parnassi kaljudele,
Korda seda Jeruusalemas, pane see silt kõrgele Jaffa tänavaile ja Mooria mäele,
Löö seesama oma Saksa, Prantsuse ja Hispaania linnuste vallidele ja Itaalia kunstikogudele,
Sest tea, parem, värskem, töökam maailm, lai, järeleproovimata riik ootab ja kutsub sind.]

Ta astub välja Egiptuse, Aasia ja piibli motiivide vastu; ta eemaldab põlgusega luuleteemade hulgast ristisõitjate ajajärgu ja keskajast kõnelevad saagad. Kus, küsib ta, on kõik need ained?

Pass'd! pass'd! for us, for ever pass'd, that once so mighty world, now void, inanimate, phantom world...

[Möödas! Möödas! Meie jaoks igaveseks möödas, see kord nii vägev maailm, nüüd tühi, hingetu, fantoomide maailm...]

Muusa, ütleb ta, jookseb nüüd ära selle vana prahi juurest, põgeneb temale võõrast kuninglik-papilikust maailmast, kroonide ja surnukirstude juurest meie juurde:

I say I see, my friends, if you do not, the illustrious emigré'
...Making directly for this rendezvous, vigorously clearing a path for herself, striding through the confusion,
By thud of machinery and shrill steam-whistle undismay'd,
Bluff'd not a bit by drain-pipe, gasometers, artificial fertilisers,
Smiling and pleas'd with palpable intent to stay,
She's here, install'd amid the kitchen ware!
....Away with old romance!
Away with novels, plots and plays of foreign courts,
Away with love-verses sugar'd in rhyme, the intrigues, amours of idlers,
Fitted for only banquets of the night where dancers to late music slide,
The unhealthy pleasures, extravagant dissipations of the few,
With perfumes, heat and wine, beneath the dazzling chandeliers.
...I say I bring thee Muse to-day and here,
...Steam-power, the great express lines, gas, petroleum,

These triumphs of our time, the Atlantic's delicate cable,
The Pacific railroad, the Suez Canal, the Mont Cenis and Gothard and Hoosac tunnels, the Brooklyn Bridge,
This earth all spann'd with iron rails, with lines of steamships threading every sea,
Our own rondure, the current globe I bring ...

[Ma ütlen, mina näen, mu sõbrad, kui teie ei näe, tähtsat põgenikku.
Ta tõttab otse sellele kohtamisele, jõuliselt tehes endale teed, võideldes läbi rahvatungluse,
Meie masinate undamisest ja vedurivilede kriiskest hirmutamata,
Üllatumata mustaveetorustikust, gasomeetreist, kunstväetistest,
Naeratades ja rõõmus, ilmse kavatsusega jääda,
Ta on siin, asudes kööginõude keskel!
Ära nende vanade romanssidega!
Ära nende romaanide, juttude ja mängudega võõraste lossidest,
Ära nende armusalmidega suhkurdatud riimis, intriigidega, logelejate kirgedega,
Mis on kõlblikud ainult ööballideks, kus tantsijad keerlevad hilise muusika saatel,
Tervisevastased lõbud, ekstravagantne ajaviide vähestele,
Parfüümide, palavuse ja viinaga, pimestavate küünlalühtrite all.
... Ma ütlen, ma toon sulle, Muusa, meie tänase ja siinse,
... Aurujõu, suured ekspressiliinid, gaasi, petrooleumi,
Need meie aja triumfid, õrna kaabli Atlandi alt,
Suure ookeani äärde viivad raudteed, Suessi kanali, Mont Cenis'e ja Gothardi ja Hoosaci tunnelid, Brooklyni silla,
Kogu selle maa, mis on ühte liidetud raudsete rööbastega, laevaliinidega, mis nagu niidi otsa lükivad kõik mered,
Meie oma ümmarguse, keerleva maakera ma toon.]

Siit on juba näha, et Whitmani loomingus on peaasjaks Ameerika tööstuse ja tehnika arengust laulmine, kuigi tuleb juurde lisada, et Whitman ei unusta kunagi loodust ega talupojaelu. Aineid oma luuletusteks võtab ta tavaliselt linnaelust — selle müra, selle kõnniteed, kaid ja laevaehitus-töökojad, restoranid ja hotellid. Whitmani kaasaeglased jutustavad, et ta lemmiktegevuseks oli käia mööda tänavaid ja vaadelda, ning seepärast peeti teda hirmsaks laiskuriks. Whitmanile on väga iseloomulik, et kõigil asjadel on tema juures ühesugune õigus olla ülistatud. Temale on kõik ilus, kõik kujutamisväärne. Rohtu mäletsev lehm, ütleb ta, on niisama ilus kui Milo Veenus. Ta tahaks isegi kõik puud, tähed ja pisima liivateragi, kõik asjad ja nähtused haarata demokraatlikku maailma, muuta kogu laotuse demokraatlikuks. D e m o k r a a t i a on temale nõiasõna. Kõik on võrdselt jumalik, kõik annab ainet luulele.

Demokraatia mõiste muutub Whitmanile kosmiliseks mõisteks. Järelsõnas oma raamatule ta kirjutab: „Mõelge ainult, kujutelge ainult praegusi Ühendriike, neid 38 või 40 impeeriumi, mis liidetud ühte, neid 60 või 70 miljonit inimest, võrdset, ühesugust inimest, mõelge nende ühesugusest elust, ühesuguseist kirgedest, ühesugusest saatusest, neist lugematuist nüüdseist rahvahulkadest, kes askeldavad ja rabelevad meie ümber ja kellest meiegi oleme lahutamatud osad! Ja mõelge võrdluseks, kui piiratud ja kitsas oli endiste

poeetide kutse, nii geniaalsed kui nad ise olidki. Kuni meie ajajärguni nad ju ei teadnudki, ei näinudki elu mitmekesisust, voolavust, pulseerimist, ja näikse olevat nii, et see kosmiline ja dünaamiline massiluule, mis praegu on igaühe hinges, pole nüüdisajani üldse võimalik olnud."

Niisiis saab Whitmani luule kollektiivi luuleks. Kuid kollektiivi all ta mõistab tolleaegset vähediferentseerunud Ameerika demokraatiat, milles isiksus ära ei sula ega hävine nagu prantsuse XX sajandi unanimistide juures. Whitman ei lakka seepärast olemast äge individualist. Peagu kõik tema värsid esitatakse mina-vormis ja ta laulab igal sammul omaenda „minast".

Tema luule on seltsimehelikkuse kultus, ühteliidetuse kultus, mis on viidud kuni kosmilise ühtsuseni. Whitman hellitab end illusioonidega mingist ühtlasest demokraatiast, mingist rahvaste liidust, kuid see ühteliidetuse ja kollektiivi temaatika, ühenduses suurte tööstuslinnade arenguga Ameerikas ja töölisklassi tekkimisega selle tööstuse põues, on väga sümptomaatiline. Whitman unistab kogu aeg tuleviku linnast ja ühiskonnast: „Ma nägin und. Ma nägin linna. Ja ma nägin seltsimeeste linna. Armastus valitses selles, ta juhtis kõike. Ta ilmnes igal tunnil selle linna kodanike tegudes, igas nende vaates, igas nende sõnas."

Whitmani loomingus kaob vahe inimese ja inimese vahelt. Seal istuvad meie eestöölised ja käsitöölised. „Kõik nad," ütleb ta, „suruvad endid minu hingesse, samuti nagu mina sisenen nendesse. Mina olen ükskõik milline nendest, ja kõigist neist ma loon oma laulu iseendast."

Whitmani kujutluses on Ameerika määratu vabrik, kus lõkendab leek, kus on kuulda auruhaamri kõlavaid lööke. Selles tööstuses peitub uus ilu, nimelt tehnika ilu: aurulaev, raudteed, vabrikud, masinad — see on elu ajajärk, ja see asendab vana ajajärgu.

Kogu Whitmani luule tähendab mingit teaduse ning tehnika, eriti, nagu ütlesime, loodusteaduse kultust: „Täppisteadused," ütleb ta, „ei ole luulele takistuseks, vaid inspireerijaks ja toeks, ja nimelt neilt peab luule edaspidi saama oma ilu ja oma viimistluse." Selline tendents ei ole mitte juhuslik, sest see Whitmani loomingujärk langeb ühte loodusteaduste õitseajaga.

Whitmani luule on täis optimismi. See on vaimustus miljoniliste masside tõmbumisest tööstusliku ülesehituse keerisesse. See on joobumus ja mäng arvudega, millele antakse kosmiline tähendus, mis väljendavad võitu ruumi üle, maailma ühendussidemete laienemist. See luule on omapärase internatsionalismi kultus, rahvaste vendluse kultus.

Ta kirjutab:

Ma näen, et mitte ainult Ameerika, mitte ainult Vabaduse rahvas,
Vaid ka teised rahvad valmistuvad osa võtma sest etendusest,
Müraga ilmuvad lavale uued tegelased, vanad lahkuvad lavalt,
Ilmuvad uued rahvaste liidud, üldine rahvaste sõprus.
. . . . . .
Näen miljoneid inimesi, kes marsivad edasi-tagasi,
Ära pühitud on piirid riikide vahel, mis kuningad on tõmmanud Euroopasse,
Nüüd tõmbab rahvas ise oma piirid (maha kõik teised).
Veel kunagi enne pole lihtinimene olnud nii jumalataoline.
Oo! Kuidas ta tõttab, tõukab, lükkab masse edasi ja edasi!
Tema häbematu jalg on maal ja merel, on kõikjal,
Vaikses ookeanis ta loob asundusi, arhipelaage ta koloniseerib.
Ta on liitnud, sidunud ühte kõik maad, kogu maailma geograafia,
Aurikuga, telegraafiga, ajalehega, paljude sõjamasinatega, vabrikutega, mis pillatud kõikjale;
Mis sosin see on, oh maad, mis jookseb teie vahel, mis kõlab meregi sügavikes?
Kõik rahvad ajavad juttu? Kas ei sünni maakerale ühine süda?
Inimkond on saanud ühiseks kehaks, liitunud ühiseks rahvaks,
Türannid värisevad, nende kroonid sulavad kui viirastus,
Kes ennustaks, mis sünnib homme, päevad ja ööd on täis endeid.

See optimism, see usk igavesse progressi, igavesse õnne, kollektivismi kui kogu inimkonna, kogu looduse, kogu laotuse kosmilisse ühtsusse varises kokku 1870—1880-ndail aastail, kui Ameerika nn. tööstuslik demokraatia järsku diferentseerus. Ühelt poolt eraldusid temast miljonärid ja miljardärid, algas plutokraatia valitsus, teiselt poolt aga laostus väikekodanlus ikka enam ja enam. Purustatud olid illusioonid rahvuse ühtsusest ja demokraatiast. Sel ajajärgul, eriti 1880-ndail aastail, avaldub juba teravalt klassivõitlus, organiseeritakse sotsialistlikku töölisliikumist ning Ameerika astub imperialismi faasi. Siis veendus ka Whitman oma suureks kurvastuseks, et nüüdisaja põhiküsimus pole enam demokraatia üldse, vaid sotsiaalne probleem, kapitali ja töö võitlus. Ta veendus selles, et rikkus on ekspluatatsiooni, röövimise ja vägivalla tulemus. Ta veendus, et Ameerika pole sugugi see demokraatlik maa, millest ta nii vaimustatult laulis; kuid see pettumus sai oma väljenduse mitte enam seevõrra tema värssides kui tema proosateostes 1870—1880-ndail aastail. Nii kirjutab ta „Demokraatia perspektiivides": „Ma ütlen, et meie Ameerika demokraatia, milline ka oleks tema tähtsus masside urgastest väljaviimise mõttes, samuti tööstuse arengu ja teatava väga petliku pinnalise intellektuaalsuse mõttes, on läbi elanud peagu täieliku kokkuvarisemise oma sotsiaalseis perspektiivides ja tõeliselt suurtes usulistes, kõlbelistes, kirjanduslikes ja esteetilistes tulemustes. — — Kiskuge ja käänake seda väidet ümber nagu tahate, tulevase Ameerika probleem on mõnes suhtes niisama tume kui lai. Uhkus, konkurents, liigvabadus üksteise suhtes, õel kavalus ja seniolematu oheldamatus juba ripuvad meie kohal. Kes hoiab kinni jõehobu, kohmakat ja määratu suurt? Kes valjastab

Leviathani? Naerge selle üle kuidas tahate, kuid meie progressi teedel seisab piki ja põiki koletislik ebakindlus ja hirmus ähvardav vaenlane. On asjata seda eitada: demokraatia mässib end lopsakalt nagu parasiit ümber kõige jämedamate, kahjulikumate, mõrvarlikumate taimede ja viljade — sünnitab üha viletsamaid ahnitsejaid, tunneb vajadust uute, suuremate, tugevamate, häbematumate tasude ja impulsside järgi. Meie nii avara maa — — hinguses peitub ka leek, mis võib seda põletada, põletada meid kõiki... Isegi nüüd, keset neid tuulekeeriseid, parteide uskumatut kergemeelsust ja sõgedat metsikust, truudusetust, tõeliste juhtide täielikku puudumist, mida täiendab masside enamikus valitsev madalus ja vulgaarsus, — kui see probleem, tööliskküsimus, avaneb meie ees ammutava, iga aastaga laieneva kuristikuna, — mis ootab meid siis? Me ujume ohtlikul merel täis tuliseid voolusi, rist- ja allvee-voolusi ning veepööriseid, — ja kõik on nii pime ja etteteadmatu..."

Nõnda siis Whitman pärast oma „Rohukõrte" suurejoonelisi, kosmilisi, optimistlikust ekstaasist täidetud poeeme, millede kohta ta ütleb, et need kõlavad kui „kiskjate lindude barbaarsed hüüded maailma katuste kohal", pettub elu lõpul oma ühtsa demokraatia ideaalidest. Kui ta end varem nimetas revolutsionääriks, siis nüüd ta kõneleb endast kui evolutsionäärist, rõhutades siiski alati oma opositsioonilisust. „Ma olen radikaal radikaalide hulgas," kinnitas ta oma vanaduspäevil, „aga ma ei kuulu ühtegi koolkonda." „Mu süda on teie kõigiga, mässajatega, — teie kõigiga, täna, alati ja kõikjal. Teie lipp on minu lipp," ütleb ta oma vestluses ühe anarhistiga. Kuid hoolimata selle plutokraatia vastu sihitud protesti väikekodanlik-individualistlikest joontest ja teatud resignatsioonist vanaduspäevil, ei kaotanud Whitman kunagi usku rahvamassidesse, kes, nagu ta oli veendunud, kord teostavad tema ideaalid tuleviku demokraatlikust riigist. „Ma tunnustan," kinnitab ta, „et demokraatia kannab oma vilja tulevikus, ja seda hiiglamõõdus."

Whitman on üks kõige tähtsamaid luulevormi uuendajaid. Ta lahkub järsult vanast värsiehitusest, rütmist, värsimõõdust, jagunemisest stroofidesse ja ühendab poeesia proosaga.

Ta kirjutab: „On tulnud aeg lõpetada alatiseks luule ja proosa vaheline formaalne erinevus. Ma kinnitan, et siitpeale peab luule saama ja säilitama oma luule-iseloomu, ilma et tal oleks mingeid suhteid riimidega, prosoodiareeglitega, jambidega, trohheustega, daktülitega jne. Las seda vana vormi tarvitavad oma väljendusvahendina ka edaspidi teisejärgulised luuletajad ja vähemtähtsate teemade jaoks, — kõige puhtamat ja kõrgemat luulet (mis seesmiselt on alati rütmiline ja kergesti proosast eraldatav) ei saa inglise keeles kunagi väljendada rütmi ja stroofide raamides. Ma möönan

meeleldi, et meloodilise värsistuse endine vorm mängis omal ajal suurt ja väärikat osa, et melanhoolia, ballaadid, sõjad, armuelamused ja igasugu müüdid kehastusid sageli jäljendamata kaunidusega rütmides ja stroofides, aga ma usun ometi kindlasti, et tinglik riimide aeg on jõudnud lõpule."

Ja kõik Whitmani luuletused, välja arvatud vist üksainus asi, ongi ilma riimideta, ja me leiame neis tõepoolest proosa ning poeesia segu, neil on tõesti sisemine, aga mitte väline tinglik rütm. Whitman eeldas, et see luulevorm on täiesti vaba mineviku traditsioonidest, lõppriimidest, väljaarvestatud silpide arvust, varem ettekirjutatud rõhkudest ja neid eraldavaist vahemaadest, nii et võiks arvata, et nad pole millegagi seotud. Kuid ta tõstab ilmselt esile üksikuid värsse; kuigi ta kirjutab pikkade lausetega, ümmardab ta ometi iga lause ühes reas. Tõsi küll, ta ei tarvita traditsioonilisi stroofe. Lause ise on stroof. Järelikult üks stroofi värss ei või olla midagi muud kui lause osa ja tal peab olema tendents üle minna järgmisse värssi. Kuid seda ei sünni: kuigi ta on ainult osa, on ta eraldatud teistest nagu oleks ta tervik. On värsse, mis koosnevad ühest sõnast, ja teisi, milles on neid enam kui nelikümmend. Aga kui me neid neljakümmend sõna kõvasti loeme, siis märkame, et nad on alistatud vähestele lauserõhkudele, mida pole üle kuue või seitsme. Ühenduses sellega saavad Whitmani luules erilise tähtsuse tüpograafilised vahendid (värsside liigendus) ja omapärane vahemärgistus, eriti koma kui lause (rütmilise värsi) osade liigendamise märk.

Whitmani luule on küllastatud paatosega. Ta haarab otsekui impressionistlikult nähtusi ja fikseerib neid. Mitte et Whitman alati eitaks kogu endiste aegade luulet, ei, ta isegi armastas klassikuid ja muistse loomingu eeskujusid, kuid ta leidis, et need eeskujud ei vasta ühelgi juhul uuele sisule, ning ta tahtis, et ta luuletused paistaksid silma omapärasusega, et neis poleks kuulda mineviku kajasid. Whitman kasutas rütmi ooperi retsitatiivi taoliselt ja püüdis kõne laulvust ühendada tema sisuga. Tema rütm kõigub alati proosa ja värsi vahel. Oma teooriate kinnituseks armastas Whitman toetuda muusikale. Ta ütles, et ka uus muusika hävitab samuti vanad kaanonid ja läheb üle vabale rütmile. Ja Whitmanil õnnestus tõepoolest saavutada vormi ja sisu ühtesulamist. Siin aitas temale kaasa ta võimas talent, talent, mis puudus paljudel tema jäljendajail, kes oletasid, et tarvitseb ainult kõrvale heita riim ja jagunemine stroofideks ning lükkida üks sõna teise otsa, et luua kõige kaasaegsemat luuleteost.

Whitman ei vägista kunagi ainet, et seda suruda tinglikku vormi. Ja ometi on kõik tema luuletused rikkad siserütmist, tõusevad esile oma uljusega, jõuga ja kujutuse suure tõepärasusega.

Whitman ise ütles endast, et ta on ainult uue luule prohvet, et ta rajab sellele ainult vundamenti. Ta hüüdis tuleviku luuletajaile ja kunstnikele (*Poets to come*):

Tuleviku luuletajad! Tuleviku oraatorid, laulikud, muusikud!
Mitte täna pole aeg mind õigustada ja vastata, milleks ma olen,
Vaid teie, uus sugupõlv, sünnipärane, atleetiline, mandriline, suurem kui iial varem tuntud,
Tõuske üles! Sest teie peate mind õigustama.

Tõepoolest, kui Whitmani tema loomingu alguses sõimatigi, kui öeldi, et tema kirjutustel ei ole midagi ühist luulega, siis oma elu lõpul ta sai haruldaselt populaarseks nii Euroopas kui ka Ameerikas. Umbes samasuguseid vaba rütmi ja urbanistlike ainete nõudeid esitati siis ka Prantsusmaal, Belgias, Saksamaal, Itaalias jne. Kõige väljapaistvamaks Whitmani järgijaks oli Belgias Émile Verhaeren, saksa kirjanduses Arno Holz. Kuid Whitman avaldas mõju ka kodanlikule luulele üldse — futurismile, ekspressionismile jne. Whitman oli tuttav Venes ka juba enne „Sepikoda"; teda tõlkis Turgenev, temast kõneles Tolstoi, kuigi toonitades, et temast on raske aru saada. Majakovski ja eriti Hlebnikov toetusid sageli Whitmanile. Kornei Tšukovski tõlkis ja propageeris teda juba enne sõda. Sõja ajal ja eriti Oktoobrirevolutsiooni esimesil aastail oli ta meil väga populaarne.

Mida teravamaks muutus konflikt põhjariikide ja orjepidava Lõuna vahel, seda enam tugevnes orjapidamise vastu juhitud kirjandus. Me juba nägime, et isegi selline poeet nagu Longfellow ei võinud juba 1840-ndail aastail enam kõrvale jääda orjapidamise vastu sihitud tugevast ühiskondlikust liikumisest. Kuid need „Hiawatha" autori sentimentaalsed sümpaatiad piirdusid ainult väikese värsikoguga; kirglik John Greenleaf W h i t t i e r'i (1807—1892) looming aga oli peagu täielikult pühendatud võitlusele neegrite vabastamiseks.

Whittier põlvneb samuti nagu Longfellow Uus-Inglismaalt; tema vanemad, erinevalt Longfellow kodanlikust perekonnast, olid väikefarmerid-kveekerid. Tulevane poeet kasvas üles külas, sai tunda puudust ja loobumist ning säilitas kogu eluaeg armastuse küla looduse ning väiketalupoegluse vastu; ühtlasi säilitas ta ka selle usundlik-kveekerliku vaimu, milles ta oli üles kasvanud. Ta sai kaunis kehva hariduse; töötas toimetajana ja a. 1833 avaldas pamfleti *Justice and Expediency* („Õiglus ja otstarbekus") abolitsionismi kaitseks. Varsti hakkas ta avaldama poeemide sarja orjapidamise vastu, mis tõstsid ta orjusevastase liikumise radikaalsema tiiva esiridadesse; tema värsid on poliitiliselt teritatud; neist õhkub vihkamist orjuse vastu ja nad väljendavad ekspluateeritavate kehvikute protesti; nad on (eriti enne 1866. aastat) kirjutatud haarava tulisusega

ja hümnide stiilis (*Hunters of Men*, „Inimestekütid"; *The Pastoral Letter*, „Karjase kiri"; *Massachusetts to Virginia*, „Massachusetts Virginiale"). Tema kõige tuntum poeem on *Snow-Bound* („Sissetuisatud", 1866), mis ülistab külaelu lihtsust. Tänu sellele ja teistele selletaolistele poeemidele sai ta „Ameerika Burns'i" hüüdnime.

Orjusevastase liikumisega Põhjariikides on seotud ka tuntud naiskirjanik Harriet Beecher-Stowe (1811—1896), kuulus oma romaaniga *Uncle Tom's Cabin* („Onu Tomi onnike", 1851—1852, e. k. 1936). Sel raamatul oli määratu menu; kohe pärast selle ilmumist tõlgiti see kõigisse kultuurkeeltesse, see töötati ümber teatri jaoks jne.

Beecher-Stowe sündis pastori perekonnas. Tema kasvatus oli algusest lõpuni läbi viidud rangelt puritaanlikus vaimus. Ta mees Stowe oli teoloogiaõpetaja. Niisiis veetis ta kogu oma elu usundlik-puritaanlikus miljöös. Orjade elu oli talle hästi tuntud. Tal oli võimalus näha orjusevastase kirjanduse tagakiusamist ja ta oli nende kirjastuste rüüstamise tunnistajaks, kes avaldasid abolitsionistliku vaimuga raamatuid. Tema romaan on kirjutatud Põhja ning Lõuna vaheliste vastuolude kulminatsiooni ajal ja oli poliitiliselt väga aktuaalne. „Onu Tomi onnikeses" annab autor laia pildi orjapidamise olustikust ja peremeeste julmast käitlemisest orjadega. Beecher-Stowe kirjeldab kauplemist selle elava kaubaga, joonistab üksteisest lahutatud vanemate ja laste rasket seisukorda ja kannatusi. Kõike seda kujutab ta suure realismi ja tõepärasusega. Kuid teiselt poolt tüüpilise puritaanlasena ei räägi ta orja alandlikkuse vastu, kes palub oma vaenlaste eest: ta lubab täiesti kapitalismi ühendust usundiga.

„Onu Tomi onnike" on ühelt poolt paljastusromaan, mis tõstab esile kõik orjuse koledused, realistlik romaan, teiselt poolt aga on temas haruldaselt tugev moraliseeriv sentimentaalsus, usundlik joon. Beecher-Stowe arvas, et orjade vabastamist võib saavutada hariduse, valgustuse ja kristliku jutlustuse teel.

Onu Tom on neeger, ori, sügavalt usklik inimene. Ta müüakse maha peremehe võlgade pärast, kistakse lahti naisest ja lastest. Tema esimene omanik, mister Shelby, oli „hea" peremees; teine kord satub ta jälle „hea" isanda juurde, aga kui tema uus isand Saint Clare sureb, müüb tema lesk onu Tomi „halvale" isandale Legree'le. See julm istanduseomanik pole erand, nagu seda alati toonitas Beecher-Stowe. Legree piinab Tomi ja see sureb löökidest.

Beecher-Stowe astus välja ainult neegrite saatuse kergendamiseks, aga mitte nende täieliku üheõigusluse eest. Ta pooldas arvamist, et neegrid ise ei ole veel küpsenud täielikuks vabaduseks. Kui onu Tom on ainult märter, ainult kannataja, kes kannatab kristlikult orjuse rasket iket, siis teine ori, mulatt George Harris, oli

Beecher-Stowe arvates pärinud ettevõtlikkust ja tugevat tahet oma valgelt isalt, ja seepärast õnnestub temal vabaks saada.

Umbes sama orjuse teemat käsitleb Beecher-Stowe ka oma teises tuntud romaanis *Dred* (1856). Selles ta kirjeldab orjapidamise kahjustavat mõju valgetele. Selle teose kangelanna Nina Gordon on suure istanduse omanik. Tal on ainus sugulane, vend Tom. Aga tema lähimaks nõuandjaks on mulatt Harry, orjade ülevaataja; see on tema lihane vend isa poolt, kusjuures viimasele on see teada, tüdrukule aga mitte. Istandusse pöördub tagasi häbematu ja liiderlik Tom. Ta armub Harry naisesse ja tahab teda osta. Siis esineb uus tegelane, Nina peigmees Clayton, naaber-plantaator, uuendaja, omamoodi Beecher-Stowe'i ideaal, väga humaanne inimene, kes õpetab oma neegreile kirjaoskust. Ta veenab ka oma mõrsjat läbi viima neid reforme, mida ta jutlustab. Kuid tüdruk sureb äkki, Claytonit kiusatakse taga tema tegevuse pärast ning ta on sunnitud osariigist põgenema.

Kolmas tüüp on neeger Dred, kel õnnestub põgeneda ja end peita soos, kus ta asub ärajooksnud orjade etteotsa ja juhib neid võitlusse endi vabastamiseks. Dred tapetakse varsti ärajooksnud neegrite tagaajajate poolt.

Beecher-Stowe avaldas veel palju jutustusi, kuid nende ained pole enamasti võetud neegrite elust, vaid Uus-Inglismaa kodanluse, väikekodanluse ja intelligentsi olustikust. Ja muidugi mitte need ei kindlustanud talle maailmakuulsust.

Juba ülal märkisime, et Ameerika kirjandus XIX sajandi teisel poolel ei esitanud sellist tervet realistide kooli nagu näiteks inglise või prantsuse kirjandus. Ainult XIX sajandi lõpul püüdis kodanlik kriitik ja romaanikirjanik W. D. Howells asutada „leebe realismi" kooli, vastukaaluks prantsuse, saksa, inglise ja vene realismile ning eriti naturalismile, mis kujunes sel ajal Ameerikas endas. „Leebe realismi" mõistet määratles Howells järgmiselt: „Kõige optimistlikum vaade elule on samal ajal ka kõige ameerikalikum." Aga tema katse kujutada Ameerika tõsielu roosilistes värvides sel ajajärgul, kus kogu selgusega end tunda andsid algava imperialismi-ajajärgu vastuolud, osutus ebaõnnestunuks. See teooria, mis ta välja töötas 1891. a., astub vastu 1890-ndate aastate kriitilisele naturalismile.

Kuid juba ammu enne Howellsi esinemist „leebe realismiga" olid Ameerika kirjanduses olemas realistid, ja väga tähelepandavadki: me mõtleme Bret Harte'i ja Mark Twaini, kirjanikke, kelle varasemas toodangus pole vähe romantilisi elemente, kuid kes hiljem — see käib eriti Mark Twaini kohta — muutusid suurteks kriitilisteks realistideks.

Bret Harte.

Francis Bret Harte (1839—1902) sündis kreeka keele õpetaja perekonnas. A. 1856 ta sõitis Ühendriikide idaosast läände, Kaliforniasse. See oli kullaotsimispalaviku aeg: just aa. 1850—1851 avastati kuulsad Kalifornia kullakaevandused. Kalifornias teenis Bret Harte raudteekullerina, töötas rahvakooliõpetajana; võttis osa võitlusest indiaanlastega, oli trükiladuja, kaevur ja kullaotsija. Hiljem saab ta rahapaja sekretäri koha San Franciscos (1862), läheb üle ajakirjanduslikule tegevusele ja läheneb Mark Twainile, kes oma aega saadab mööda samuti nagu tema, ja tervele reale teistele kirjanikkudele ning hakkab avaldama oma kuulsaid jutustusi ja romaane kullaotsijate elust. *Condensed Novels* („Tihendatud novellid", 1867) on tema esimesed jutustused, mis on trükitud tema toimetatud ajakirjas *The Californian*. A. 1868 ta hakkas ise välja andma kuukirja (*The Overland Monthly*), milles samuti on avaldatud tema suuremad jutustused. Need jutustused kindlustasid talle haruldase kuulsuse Ameerikas ja Euroopas. A. 1871 ta sõidab jälle New Yorki ning a. 1878 astub diplomaatilisse teenistusse, töötab konsulina Saksas (1878—1880) ja Inglismaal (1880—1885) ega pöördu enam tagasi Ameerikasse.

Bret Harte'i loomingus on kõige väärtuslikumad need teosed, mis on seotud tema eluga Läänes. Ühendriikide läänt peeti sel ajal vähem kultuurseks kui idariike (New York, Philadelphia jne.). Seal õitses sel ajal seikluslust, elanikud paistsid silma energiaga, iseseisvusega, ettevõtlikkusega. Läänes ei olnud nii tugevad ka puritaanlikud traditsioonid.

Bret Harte elas sisserändajate, eriti Aasiast tulnud sisserändajate ning seiklejate-kullaotsijate keskel. Siin kogus ta muljeid ja ammutas aineid oma teosteks. Tänu sellele tõusid need esile oma uudusega, ja kuna ta kujutas miljööd, mis sel ajal paelus kogu maailma, Euroopa ja Ameerika huvi, nimelt kullaotsijate olustikku Kalifornias, siis kindlustas see temaatika talle ülemaailmse tuntuse. Ta joonistab enamasti kullaotsijate, mängurite, roimarite ja prostituutide elu. Ta kujutab seda eraldiseisjate maailma suure sümpaatiaga, kuid ta ei sea endale iialgi küsimust klasside ebavõrdsusest, ei puuduta kunagi otseselt sotsiaalseid probleeme. Üldiselt Bret Harte pehmendab tõsielu tumedaid külgi ja silub vastuolusid tasaseks oma huumoriga, — mitte asjata ei olnud ta Dickensi suur austaja. Kuid sellest hoolimata on ta üks suuremaid kodanliku novelli meistreid ja üks esimesi Ameerika kirjanduse nn. „kohaliku koloriidiga" kirjanduse esindajaid. Ta on ka üks eriliselt ameerikapärase novelli, *short story* (lühijutu, laastu) suurimaid meistreid. Tema parimad jutustused on *The Luck of Roaring Camp* („Kärarikka laagri õnn",

1868) ja *The Outcasts of Poker Flat* („Poker Flati väljaheidetud", 1869). Ta on kirjutanud väga palju, kuid nimetatud teosed on ta töödest kõige väärtuslikumad. Vähem on õnnestunud romaan *Cabriel Conroy* ja draama *Two Men of Sandy Bar* („Kaks meest Sandy baarist"). Bret Harte kirjutas ka värsse, enamasti kohalikus murdes; ta laulis neis neistsamadest Kalifornia kullaotsijatest.

Seikluslik element Bret Harte'i loomingus kindlustas talle suure menu. Tema teosed on rikkad igasugu haaravate sündmuste poolest: kord veeuputused, kord lumetormid, kord korratu tulistamine, kord tülid, kord tapmised. Seejuures on ta alati pisut sentimentaalne ja melodramaatiline. Ta arendab suurepäraselt situatsioone, aga peagu kunagi ei seleta seda. Seepärast ta eelistab oma jutustusi lõpetada mingi stiihilise õnnetusega, orkaaniga, laviiniga, plahvatusega vms.

Bret Harte oli esileküündiv realist, kuid nagu juba märkisime, väheneb selle realismi jõud pisut tema kalduvuse tõttu sentimentaalse melodraama poole. Viimase abil tal õnnestub mõnevõrra siluda elu karmust, ja see lähendab teda Dickensile. Bret Harte võtab harilikult aine tegelikust maailmast ja kujutab väga hoolikalt seda, mis sünnib kõigi nende paradoksidega, mis olid omased Kalifornia kullaotsijate olustikule. Näiteks kirjeldab ta mõningaid selle miljöö tüüpe järgmiselt: „Kõige suuremal lurjusel oli Raffaeli nägu ja ruugete juuste uhke ševelüür; sulil Aukhurstil oli Hamleti melanhoolne välimus ja abstraktne hajameelsus; kõige külmaverelisem ja julgem inimene oli enam kui viis jalga pikk, tal oli pehme hääl ja häbelikud, arad maneerid... Kõige tugevamal inimesel oli paremal käel ainult kolm sõrme; parimal laskuril oli vaid üks silm." Kõik need paradoksid, nii tüüpilised Bret Harte'ile, ei ole välja mõeldud, vaid nad voolavad loogiliselt välja sellest miljööst, mida ta kujutab.

Hoolimata sellest, et ta a. 1871 lääneriikidest ära tuli, jätkas ta kirjutamast samadel teemadel, ammutades ainet oma mälestustest. Aga elu lõpul ta looming kahvatub ja tema viimased teosed on väheväärtuslikud.

Mark Twain.

Teine tuntud Ameerika kirjanik Samuel Langhorne Clemens on tuntud kirjandusliku pseudonüümi Mark Twain (1835—1910) all. Mark Twain on üks ameerika kirjanduse suurimaid humoriste ja realiste.

Twain sündis Missouri osariigis advokaadist-kaupleja perekonnas ja, nagu peagu kõik ameerika kodanlikud kirjanikud, algas ta oma karjääri ajaleheartiklitega. Siis oli ta trükiladujaks New Yor-

kis ja Philadelphias ning pöördus siis uuesti tagasi Mississipile. Siin õppis ta jõelootside koolis ja teenis raha oma edaspidiseks hariduseks sellega, et kahe aasta jooksul juhtis aurulaevu. Oma tolleaegset tormilist elu on ta kirjeldanud raamatus *Life on the Mississippi* („Elu Mississipil", 1883).

Pärast seda sõitis Mark Twain Läände kullaotsijate juurde. Seal elas ta samasugust elu nagu Bret Harte ja sõbrunes temaga. Hiljem asus ta uuesti ajalehetöösse, kus võitis varsti tutvuse oma kirjutustega seiklusrikkast elust läääneriikides.

A. 1867 ilmus esimene kogu tema ajalehejutte, mis kindlustasid talle pideva kuulsuse Euroopas ja Ameerikas. Selles kogus leidub ka tema tuntud jutt *The Jumping Frog* („Hüppav konn", 1865) selle spetsiifilise „twainliku" huumoriga. Siis komandeeritakse Mark Twain välismaale. Ta kirjeldab oma reisi erilises visandite raamatus *The Innocents Abroad* („Lihtsameelsed välismaal", 1869). A. 1876 ta avaldab oma kõige tuntuma raamatu *The Adventures of Tom Sawyer* („Tom Sawyeri juhtumused", e. k. 1937). Teistest tema populaarseist teostest võib mainida veel *The Adventures of Huckleberry Finn* („Huckleberry Finni juhtumused", 1885; e. k. 1932).

1894. a. kaotas Mark Twain oma varanduse. Ta pani oma raha kirjastusärisse ja see läks pankrotti. Twain seadis enesele eesmärgiks maksta välja oma võlgnikele, ja nagu Dickens ja Thakeray alustas ka tema loengureisi mööda kogu maailma. Tema loengud olid määratu menukad, näis, nagu saaks ta oma välise elu hästi korda, kuid siiski imbub tema loomingusse aja jooksul üha suuremat pessimismi.

Mark Twaini kõige tähtsam teos on juba mainitud „Tom Sawyeri juhtumused", mis paistab silma oma süvenemisega lapse hingeellu ja milles Twain osutab Ameerika väikelinnade olustiku ja tüüpide, kõigi nende tardunud kodanlaste, paljasjalgsete hulkurite, rändkaupmeeste jne. suurepärast tundmist.

Juba „Tom Sawyeris" esineb kõrvuti heleda huumoriga ka pessimistlikke toone. Need tugevnevad „Huckleberry Finnis", näiteks stseenides Ameerika Lõunast või vanemate ja laste suhete kujutuses. See on indiviidi ja külakommete vahelise võitluse draama. Huck Finn on looduslaps, kes elab tihedas läheduses elu lihtsate faktidega ja on rikkumata küla türanniast, kes tahaks temast teha „head poissi". Teda on kasvatanud metsikud metsad, suur jõgi, mis voolas temast mööda, kui ta laisalt kalu õngitses, neegrite ja valgete kehvikute muinasjutud, veidrad seiklused Tom Sawyeriga. Huck Finn kisub end lahti küla koodeksist; ta on mässaja individualist nagu Mark Twain isegi.

Veel vähem huumorit ja enam traagilist elementi on ka teises samuti väga tuntud jutus *Pudd'nhead Wilson* („Kõlupea Wilson", 1894; e. k. 1931). See on õieti sünge draama orjepidava Lõuna elust.

Mark Twain on kuulus peamiselt humoristlike juttude autorina, mida ta oma neljakümneaastase loomingutegevuse jooksul kirjutas väga palju. Neis haarab ta peagu kõiki Ameerika elanikkude kihte ja peagu kõiki elukutseid, senaatorist kuni vaese neegrini. Twain on üks suurimaid Ameerika realiste, kelle teostes meie ees laiub tolleaegse elu avar sotsiaalne lõuend. Harilikult ta jutustab esimeses isikus. Ta nöögib väikekodanliku ühiskonna rumalust ja eelarvamusi, ta naerab välja inimliku loomuse naljakaid külgi. Tema huumor on pehme, teravuseta, ja ta oskab ka harilikke olukordi „pakkuda" nii, et selles avanevad koomilised küljed.

Ameerika kirjanduses on ta humoristliku portree suurim meister. Ta võib kolmes-neljas lauses joonistada nii selge tüübi, et see jääb mällu terveks eluks. Kuid samal ajal patustab Twain sageli liialdamisega, mis läheb kuni groteskini. Kriitikute arvates on tema huumor toorevõitu, mitte küllalt lihvitud. Tuleb siiski märkida, et Twain, erinevalt oma epigoonidest, ei ehita humoristlikku situatsiooni kalambuurile, sõnademoonutamisele; see peagu puudub tema juures.

Mark Twain on humorist suures maastaabis. Teda võib võrrelda Dickensiga, sest Dickens haarab ühiskondlikke nähtusi niisama laialt. Aga nagu Dickens, nii veendub ka Mark Twain aastatega, et huumoriga maailma ei parandata. Sotsiaalsete vastuolude süvenemisega Ameerika kodanlikus ühiskonnas asendub „Tom Sawyeri" pisteta huumor ikka enam ja enam pessimismiga. Näiteks novellis *The Man that Corrupted Hadleyburg* („Inimene, kes rikkus Hadleyburgi", 1900) esitab Twain süüdistusakti Ameerika plutokraatia vastu. Selles novellis avaldub kõige selgemini tema kurbus selle pärast, et rahvas on kaotanud elurõõmu, mis oli talle omane Ameerika demokraatia varasel ajajärgul. Võib-olla on see teos üks kõige tõepärasemaid tolle aja Ameerika kujutusi. See on omamoodi satiir Ameerika kodanlikust ühiskonnast. Kuid ka selles on jälle sarnasust Mark Twaini ja Dickensi vahel: kritiseerides seda ühiskonda ja kaunis karmilt paljastades kõiki tema negatiivseid külgi, ei tõuse Twain kõrgemale moraliseerimisest.

Niisiis, nagu ütlesime, eemaldub Mark Twain järkjärgult oma loomingu algusaja elurõõmsast huumorist, veendudes, et Ameerika demokraatia ideaalid on langenud põrmuks, et tõsielu näeb välja sootu teisiti kui ta seda kujutas oma unistustes. Ning jäädes edasi kodanlikuks kirjanikuks, hakkab ta siiski „armastust isamaa vastu" üldse eraldama „armastusest" kapitalistliku ühiskonna vastu. Väga

iseloomulik ses suhtes on tema romaan *The Connecticut Yankee at King Arthur's Court* („Connecticuti jänki kuningas Arthuri õukonnas", 1889). Selles viiakse nüüdisaegne ameeriklane keskaegsesse Britanniasse, muinasjutulise kuninga Arthuri aega. Tänu oma loodusteaduste ja tehnika tundmisele saavutab ta õukonnas auväärse koha. Ta püüab külge pookida tsivilisatsiooni kuulsa „ümmarlaua" rüütlitele, visata välja feodaalset rämpsu, ning pärast Arthuri surma katsub ta välja kuulutada vabariiki. Kinnitades, et nüüdisaegses Ameerikas (ja üldse kogu kapitalistlikus ühiskonnas) valitseb samasugune orjus nagu kuningas Arthuri aegadel, kirjutab Mark Twain: „Kas näete, minu truudus oli truudus kodumaale, mitte tema asutistele või ameti-isikutele. Maa on reaalne, materiaalne, igavene; teda on vaja kaitsta, tema eest hoolitseda ja temale truu olla; asutised on midagi välist, nad on ainult riietus, riietust võib ära kanda, see võib räbalduda, lakata mugav olemast, lakata kaitsmast keha külma, haiguse ja surma eest. Olla truu räbalaile, ülistada räbalaid, jumaldada räbalaid, — see on truudus sõgedusele, see on ainult loomalik tunne, see on monarhia atribuut, on välja mõeldud monarhia poolt, las see siis jääbki monarhia juurde. Mina olen Connecticutist, kelle konstitutsioon kuulutab, et „kogu poliitiline võim kuulub rahvale ja et kõik vabad valitsused on rajatud tema autoriteedile ning asutatud tema heaoluks ja et tal on k õ i g i l a e g a d e l vastuvaidlematu ja rikkumatu õigus m u u t a v a l i t s u s v o r m i nii nagu see näib talle vajalik. Sellelt vaatekohalt kodanik, kes näeb, et ühiskonna poliitiline riietus on ära kantud ja kes siiski säilitab rahu ega agiteeri uue riietuse eest, pole lojaalne; ta on äraandja. See, et ta tema arvates võib-olla ainsana näeb seda langust, ei või teda õigustada; tema kohus on agiteerida igal juhul ja ülejäänute kohus on hääletada tema vastu, kui nad näevad asja teisiti."

Mark Twain seab kaasaegsele kapitalismile meeleldi vastu ühelt poolt keskaja, teiselt poolt esimese Prantsuse revolutsiooni ja Ameerika iseseisvusvõitluse ajajärgu. Tema „ajaloolised" romaanid on õieti eleegiad XVIII sajandi lõpu revolutsiooni-ideaalide purunemise puhul: Twain on isikuvabaduse, humaansuse, mõistuse, progressi ja teiste temale armsa ajajärgu loosungite pooldaja. Erilise tähtsuse annab ta Prantsuse revolutsioonile. „Igavesti mälestatav ja õnnistatav revolutsioon, mis julma verelainena ühe korraga pesi ära tuhandeaastased alatused." Tal ei ole kahju aristokraatiast ega kuningaist. Mis oli revolutsiooniline terror muud, kui mitte „selle verise võla tasumine poole veretilga ulatuses iga selle pangetäie eest, mis pikaliste piinadega sellest rahvast on välja pressitud kümne valurikka häbi ning viletsuse sajandi jooksul, millesarnaseid võiks leida ainult põrgus..." Ja ühes Freneau'ga,

revolutsiooniaja revolutsioonilise ameerika poeediga, hüüab Twain: „Kuningad on suurim needus kõigist needustest, mida inimene tunneb."

Keskaega pöördub Mark Twain tagasi oma tuntud raamatus *The Prince and the Pauper* („Prints ja kerjus", 1882, e. k. 1922), mis kujutab Tudorite-aegse Inglismaa kogu julmust; keskajale on pühendatud ka *Joan of Arc* („Jeanne d'Arc", 1896), kus esineb samuti tema eitav suhtumine feodalismisse, hoolimata aupaistest, millega ta ümbritseb legendaarset Orléans'i neitsit.

Ülistades, erinevalt Dickensist, Prantsuse revolutsiooniaja ning kodanliku valgustusaja ideaale, veendub Mark Twain seda enam, mida enam ta ligineb XX sajandile, et kodanlus on loobunud oma minevikuideaalidest. Siingi toimub meile juba tuttav draama: mõistes küll kodanliku kultuuri allakäiku, ei leidnud Twain endas jõudu, et end lahti kiskuda kodanlikust ühiskonnast, ja seda hoolimata oma jutlustusest töö organiseerimise ja töölisklassi toetamise heaks. „Tõeline edu saladus hõbemaagi saamiseks," kirjutas ta juba oma kirjandusliku tegevuse alguses, „ei peitunud mitte selles, et me ise saavutasime hõbedat oma palehigis ja kätetööga, vaid selles, et me m ü ü s i m e labidaid tömpidele orjadele ja panime neid tööd tegema."

Aga kui isegi „Ülekullatud aeg" *(The Gilded Age;* romaani pealkiri, mille Twain kirjutas a. 1873 koos Charles Dudley Warneriga) möödus tagasipöörmatult, kui endised demokraatlikud ideaalid olid maha tallatud, kui kaasaegne kodanlus oli degenereerunud haledaiks kaubitsejaiks, kui oli kätte jõudnud kapitalistliku orjuse aeg, siis, arvab Mark Twain, on see juba nii määratud. Oma hilisema loomingu pessimismiga meenutab Twain mitmeti Flaubert'i ja Maupassant'i loomingut. See käib eriti nende teoste kohta, mis on avaldatud pärast tema surma, nagu näiteks jube muistendlik jutustus *The Mysterious Stranger* („Saladuslik võõras", 1916) ja filosoofiline dialoog *What is Man* („Mis on inimene", 1917, esimene väljaanne 1906, kirjutatud 1898). Siin nimetab ta inimsugu „neetud rämpsuks", ja viib oma determinismi sellise piirini, et väidab: „Inimene on kohvimasin, mis ei suuda ise produtseerida kohvi ega keerutada vänta." Veel suurem pessimist on Twain oma „Autobiograafias", mis avaldati alles 1924.

„Ülekullatud aja", kullaotsijate ja Ameerika lääneriikide kapitalismi „pioneersuse" elurõõmsast kujutamisest kuni demokraatia ideaalide purunemiseni, sügava pessimismi ja pettumuseni — see on XIX saj. teise poole ameerika realismi tee, mille suurimaks esindajaks oli Mark Twain.

Hiljem muutub ameerika realism, samuti nagu Euroopas, naturalismiks. A. 1893 ilmus Zola „Eksperimentaalse romaani" tõlge ning XIX sajandi lõpul ja XX sajandi alguses tekkis naturalistlik vool. Selle peamiseks teoreetikuks oli Hamlin Garland, kes nimetas seda suunda „veritismiks". Romaani alal tõstis selle aja ameerika naturalism esile kaks suurt kirjanikku: Stephen Crane'i ja Frank Norris'e. Nende loomingut aga on otstarbekam vaadelda ühenduses XX sajandi alguse ameerika kirjandusega.

KOLMAS OSA.

NATURALISM.

1830—1840-ndate aastate realism, mille kõige geniaalsemad esindajad prantsuse kirjanduses olid Stendhal ja Balzac, peegeldas määratu jõuga kodanliku ühiskonna üleminekut revolutsiooni ja Napoleoni impeeriumi heroilisest ajastust restauratsiooni-ajajärgu romantilisele silmakirjatsemisele ja finantsoligarhia ning väikekodanliku nürimeelsuse avalikule valitsemisele juulimonarhia ajal. Kui lõid Stendhal ja Balzac, ei olnud klassivastuolud kodanluse ja proletariaadi vahel veel saanud sotsiaalelu juhtivaks teljeks, ja seepärast need kirjanikud võisid neid kujutada teatud objektiivsusega.

Tähtsaks sündmuseks kodanliku ideoloogia arengus Lääne-Euroopas, nagu me seda nägime kirjandusliku arengu analüüsi puhul eelmises osas, oli 1848. a. revolutsioon ning eriti Prantsuse proletariaadi esimene tähtis ja iseseisev väljaastumine juunis 1848. Kodanliku kultuuri allakäigu algusega saavad tema kirjanduses ikka tugevamaks kohanemist taotlevad tendentsid. Kapitalistliku korra kriitika nagu Balzac'i oma oleks kodanliku kirjaniku paratamatult viinud lõheni tema enda klassiga. Kui tal ei jätku selleks mehisust, kui ta ei lähe revolutsioonilise proletariaadi poole, ja siiski tahab tõepäraselt kujutada reaalelu, siis peab ta ikkagi asuma opositsiooni kapitalistliku maailma vastu. Flaubert'i, selle vana realismi viimase suure esindaja ning uue realismi algataja kuju puhul nägime, kuidas sellisel kirjanikul tuleb minna „vastu voolu", luua isoleerituna laiadest lugejamassidest; ja kui ta ei taha endale truudust murda, siis ei või ta oma klassi ühiskondlikust elust enam nii aktiivselt osa võtta kui renessansi- ja valgustusajal kui ka XIX sajandil kuni Balzac'ini, viimane kaasa arvatud. Alates Flaubert'ist on reegliks, et kodanlikud realistid ei ole enam kapitalistliku korra eest võitlejad ega tegelased, vaid pigemini neile v a s t u v õ t m a t u tõsielu v a a t l e j a d. Flaubert'i realismi kunstiliseks allikaks, nagu näitasime ülal, oli vihane põlgus väikekodanliku labasuse maailma, võiduka „antiesteetilise" proosamaailma vastu. Kõik luuleline on

nüüd veel subjektiivses tundmuses, banaalset tõsielu aga, mille vastu Flaubert tõstab romantilist mässu, kujutatakse kiretult, ilma kangelasteta, kellele autor sümpatiseeriks, ilma sotsiaalsete probleemide laia haardeta, mis oli nii iseloomulik vanadele realistidele. Flaubert'i asetatud objektivismi ja subjektivismi probleemid on äärmiselt iseloomulikud Lääne kodanliku ideoloogia allakäigu algusele XIX sajandi teisel poolel; kuid selle probleemi asetus oli ekslik, ja selle ajajärgu suured realistlikud kirjanikud püüdsid asjata leida oma realismile sobivat alust. Selliseks katseks oli ka naturalism, mille esindajad vähemalt teoorias püüdsid kirjanduslikku loomingut põhjendada teaduslikult ja romantilist fantaasiat asendada eksperimendi ning dokumentaalsete andmetega. Need püüded toetusid loodusteadustele ja tolle aja valitsevale positivismi - filosoofiale, mis oli välja töötatud täppisteaduste, tehnika, loodusteaduste jne. enneolematu õitsengu mõjul. Positivistlikule filosoofiale on iseloomulik, et kõik distsipliinid, niihästi loodusteaduslikul kui ka ühiskondlik-kirjanduslikul alal, ehitatakse üles peamiselt mehhanistliku vulgaarmaterialismi seaduste järgi. Sotsioloogia kui ühiskonnateaduse ja nn. „täpsete distsipliinide" vahele pannakse võrdusmärk. Positivistide arvates kehtivad ühed ja samad seadused niihästi loodusnähtuste kui ka ühiskonnanähtuste analüüsis.

Positivismi peaesindaja ning rajaja Auguste Comte kõneleb neist seadustest järgmiselt: „Ühiskondlik nähtus kui inimlik nähtus tuleb kahtlemata viia füsioloogiliste nähtuste hulka."

Kirjanduse alal avaldas naturalismi teooria väljatöötamisele määratut mõju Hippolyte Taine (1828—1893), kes püüdis teha kirjanduskriitikast „tõelist" teadust loodusteaduste analoogial. Tema oli miljööteooria looja, mille järgi nii inimene kui ka kunst on kolme teguri — rassi, miljöö ja momendi vili. Aga Taine, hoolimata oma ilukõnest, ei andnud selget määratlust nende kolme teguri (eriti „momendi") kohta. Kõige ilmekamalt ta rakendas oma positivistlik-sotsioloogilist teooriat oma kuulsas „Inglise kirjanduse ajaloos" (1865). Sellesama teose eessõnas andis ta kolme teguri teooriale järgmise sõnastuse: „Mingi rahvuse elementaarne moraalne seisukord moodustub kolmest erinevast allikast: rassist, miljööst ja momendist." Siin ütles ta välja ka oma mitte vähem kuulsa vulgaarmaterialistliku seisukoha: „Pahe ja voorus on samasugused produktid nagu väävelhape ja suhkur." Kuivõrd suure Taine'i mõju all oli Euroopa naturalismi suurim esindaja Zola, seda näitab kas või tema kriitikale pühendatud artikkel „Romaani määratlus" (1866), milles ta kirjutab: „Tuul puhub teaduse poole; vastu meie tahtmist meid lükatakse täpse faktide ja asjade uurimise juurde.

Seepärast jaatab end iga väljendav tugev individuaalsus tõe vaimus. Ajajärgu suund on kahtlemata realistlik või õigemini positivistlik. Järelikult ma pean olema vaimustatud inimestest, kes, nagu näib, on omavahel mingis suguluses, selle aja suguluses, milles nad elavad." „Ma arvan," kirjutab Zola Taine'ist, „et kogu meie viimase kahe aastakümne kriitika kehastub temas. Tema on küps vili sellest koolist, mis kasvas üles retoorika ja skolastika varemeil. Uus teadus, kuhu kuuluvad füsioloogia ja psühholoogia, ajalugu ja filosoofia, on temas jõudnud rikkaliku õitsenguni. Ta on kõige suurem meie ajajärgu väljendaja, tema teadmishimu, analüüsitaotluse, kõike matemaatiliste teaduste puhta mehhaanilisuse alla viimise soovi väljendaja." Zola rõhutab Taine'i juures eriti ühiskondliku arengu seaduste samastamist loodusteaduste seadustega. Tuleb siiski mainida, et Zola teooria ning kunstiline praktika, nagu me allpool näeme, on üksteisega tugevasti vastuolus.

Põhiteos, milles Zola tutvustab kirjandusliku naturalismi printsiipe, on *Le roman expérimental* („Eksperimentaalne romaan", 1880). Sellesse raamatusse on kogutud tema artiklid ja märkused, mis ta selle küsimuse kohta eri aegadel on kirjutanud. Tal on sel teemal veel teos „Naturalism teatris" ja rida teisi artiklikogusid, kuid esikoht jääb siiski „Eksperimentaalsele romaanile".

Mis on siis naturalism Zola arusaamise järgi? See on eeskätt üks realismi vorme.

Aga see kodanliku realismi uus vorm erineb oluliselt 1830—40-ndate ja isegi 1850—60-ndate aastate realismist. Naturalism oma teaduse, objektivismi, positivismi, industrialismi (Prantsusmaal), loodusteadusliku materialismi ja liberaalse optimismi kultusega on tihedalt seotud selle määratu tootmisjõudude ja täppisteaduste arenguga, mida võib märgata Euroopas pärast 1848. a. revolutsiooni. A. 1895 kirjutab Engels oma kuulsas sissejuhatuses Marxi tööle „Klassivõitlus Prantsusmaal": Pärast 1848. aastat „ei olnud Euroopa kontinendi majandusliku arengu seisukord sel ajal kaugeltki veel seevõrra küps, et kõrvaldada kapitalistlikku tootmisviisi; ta [ajalugu] tõestas seda majandusliku revolutsiooniga, mis alates 1848. aastast on haaranud kogu mandri ja õigupoolest alles esmakordselt on loonud suurtööstuse Prantsusmaal, Austrias, Ungaris, Poolas, hiljuti ka Venes, Saksamaast aga teinud otse esmaklassilise tööstusmaa, — ja kõike seda kapitalistlikul alusel, mis seega 1848. aastal oli veel suure laienemisvõimega. Kuid just see tööstuslik revolutsioon tõigi kõikjale selgust klassisuhetesse; ta kõrvaldas hulga vahevorme, mis olid üle tulnud käsitööstuslikust ajajärgust, ning Ida-Euroopas isegi tsunftikäsitööst, lõi tõelise kodanluse ja tõelise suurtööstusliku proletariaadi ja surus need ühis-

kondliku arengu esiplaanile. Selle tagajärjel aga on nende kahe suure klassi võitlus, mis 1848. aastal toimus peale Inglismaa ainult Pariisis ja kõige rohkem ehk veel ainult mõnes suures tööstuskeskuses, nüüd levinud kogu Euroopas ja jõudnud sellise intensiivsuseni, mis 1848. aastal oli veel mõeldamatu... 1848. a. revolutsiooni matjad said tema päranduse hooldajaiks. Ning kõrvuti nendega tõusis juba ähvardavalt 1848. aasta pärija, proletariaat, Internatsionaali näol[34]."

Kajastades oma loomingus ja kirjanduslikus teoorias seda „majandusliku revolutsiooni" protsessi, käsitöö hukkumist ja ühiskonna järsku diferentseerumist, suhtusid kirjanikud-naturalistid, kes oma määratus enamikus — eriti Saksas, Skandinaavias ja Itaalias — kuulusid väikekodanlusse ja väljendasid tema ootusi, sesse protsessi kahepaikselt. Ühelt poolt nad laulavad hümne teadusele ja tehnikale, kannavad loodusteaduste printsiipe ja seadusi üle ka kunstilise loomingu teooriasse; teiselt poolt aga nad „halisevad" selle tööstusliku arengu sotsiaalsete tagajärgede pärast ja tuhnivad kapitalistliku ühiskonna „tagahoovis", püüdes reformeerida seda ühiskonda väikekodanluse vaimus. Kui võtta kas või seesama Zola, siis ei saa teda kuidagi nimetada kapitalistliku korra teadlikuks apologeediks; ümberpöördult, ta pidas kogu oma elu jooksul, ja kahtlemata ausalt, esmalt kirjanduslikku ja siis publitsistlik-poliitilist võitlust Prantsuse kapitalismi kõige teravamate reaktsiooniliste esinemiste vastu. Sedasama võib öelda ka varasemaist naturalistidest Saksas, Skandinaavias, Itaalias jne. Tõsi küll, naturalistid on oma arusaamises kodanliku ühiskonna arengust haruldaselt antidialektilised. Nad kujutavad reaalset maailma ainult staatikas; nende realism piirdub oluliselt ainult detailide kuhjamisega. Nad leiavad, et praeguse aja seisukohalt ei saa otsustada tuleviku üle, selle üle, kuidas ühiskond areneb, ja seepärast pole ime, kui nad üldse ei võinud näidata ühiskondliku edasiarengu teed.

Arvustades suurkapitalismi, olid naturalistid ühtlasi väga kaugel proletariaadi revolutsioonilisest võitlusest, kuigi üksvahe nad peagu kõigis Lääne-Euroopa riikides ühinesid ühel või teisel määral töölisliikumise ja sotsialismiga. Kuid ka siin ei läinud nad kaugemale väikekodanliku, reformistliku sotsialismi eri vormidest (furjeristid ja Jaurès'i pooldajad Prantsusmaal, sotsiaaldemokraatide parem tiib ja pool-anarhistlikud „noored" Saksas jne.). Sest naturalistide lähtepositsioonid kogu Lääne-Euroopa 1860—1890-ndate aastate kirjanduses on kirjanikkude omad, kes on seadnud oma ülesandeks mitte kodanliku ühiskonna purustamise,

vaid selle parandamise; ja need seisukohad ei lubanud neil lõplikult ligineda töölisliikumisele, kellest nad varsti ka eemaldusid.

Oma loomingulistes põhimõtetes lähtusid naturalistid, nagu juba märgitud, vanast realismist, pidades endid Stendhali ja Balzac'i töö jätkajaiks. Kõige selgemini ilmnevad vana realismi ja uue naturalismi ühised ja erinevad jooned, kui võrrelda Balzac'i ja Zola kunstilisi printsiipe — nad olid peaesindajad mitte ainult prantsuse, vaid ka kogu Euroopa kirjanduse ulatuses.

Balzac oli Prantsuse restauratsiooni ja juulimonarhia „eraelu" ajaloolane, Zola aga võttis endale need kohustused teise impeeriumi ja osalt ka kolmanda vabariigi ajastu suhtes. Zola andis endale ikka aru pärandussuhetest oma loomingu ning vana realismi vahel ja pidas end Stendhali ja Balzac'i pärijaks ning jätkajaks.

„Realism või naturalism," kirjutab ta „Eksperimentaalses romaanis", „see on analüütiline või eksperimentaalne meetod, põhjendatud faktide ja dokumentidega." Ja edasi: „Meie, naturalistid, alistame iga fakti vaatlusele ja katsele, kuna kirjanikud-idealistid lubavad müstilisi mõjusid, mida ei saa analüüsida, jäädes tunnetamatuse piirkonda, väljapoole loodusseadusi."

Zola armastas väga toonitada oma kunstimeetodi teaduslikkust. Ta arvas, et ei ole olulist vahet loodusteaduslike uurimuste ja kunstiloomingu vahel: „Teaduslik uurimine ja katseline arutlus purustavad kõik idealistide hüpoteesid, asetades puhta fantaasia romaani asemele vaatluse ja eksperimendi romaani."

Tõstes niisiis vana kodanlikku realismi esile naturalismi lähtebaasina, määrab Zola kindlaks ka viimase erinevuse endisest realismist. Oma töös „Naturalism teatris" Zola kirjutab: „Minult küsitakse, miks ma ei ole rahul sõnaga „realism", mis oli käibel kolmkümmend aastat tagasi. Ma toimisin nii ainult seepärast, et tolleaegne realism kitsendas kunstilis-kirjanduslikku vaatepiiri; mulle näis, et sõna „naturalism" laiendab vaatlusala."

Nõnda siis Zola ja naturalistid peavad endid ühelt poolt Balzac'i ja Stendhali pärijaiks, teiselt poolt aga näib neile nende kirjanike realism olevat liiga romantiline ja liiga vähe teaduslik. Kuid selle vana realistliku pärandi kriitika all peitub midagi palju tähtsamat kui tüli terminite pärast. Sest Balzac, tuginedes asjaolule, et klassivastuolud kodanluse ja proletariaadi vahel ei olnud kuni 1848. aastani kuigi teravad, võis avastada mäda, mis peitus kapitalismi sügavustes, kuna Zola, hoolimata oma aususest ja progressiivseist veendumustest, oli liiga seotud kodanliku ideoloogiaga, et end temast lahti kiskuda, kui seda nõudis tõepärane suhtumine reaalellu. Seepärast käsitab ta ühiskonda kui midagi orgaanilist, ja

tema kapitalismikriitika seab eesmärgiks kõrvaldada ühtlasest ühiskondlikust organismist „ebaterveid elemente", „halbu külgi", hävitada „sõnnikuhunnikuid", mille miasmid mürgitavad ühiskondlikku korda.

Selle vaatenurga all on arusaadav see tõsine kriitika, millega Zola võtab Balzac'i ja Stendhali realismi. Flaubert'is näeb ta nende põhimõtete teostamist, mille poole Balzac ainult p ü ü d i s. Nii kirjutab Zola romaani „Proua Bovary" puhul: „Näib nii, et kaasaegse romaani formel, mis on laiali pillatud mööda määratut Balzac'i loomingut, on leidnud oma selge väljenduse ainsa raamatu 400-l leheküljel. Uue kunsti koodeks on kirjutatud." Flaubert'i peamist teenet realismi arengus näeb Zola eeskätt kõigi nende r o m a n t i l i s t e aksessuaaride kõrvaldamises, millest Balzac kaugeltki vaba ei ole. „Romaani kompositsioon," jätkab Zola „Proua Bovary" puhul, „seisab ainult stseenide valikus ja nende arengu teatud harmoonilises korralduses. Stseenid ise on täiesti igapäevased... Igasugune ekstravagantne väljamõeldis on kõrvaldatud... Romaan areneb, jutustades kõiki sündmusi päevast päeva, toomata endaga kaasa mingeid ootamatusi." Tõsi küll, ka Balzac kujutab igapäevast elu realistlikult. „Kuid enne selle spetsiaalse kirjelduse täpsuse eest hoolitsemise juurde asumist kulutas ta palju aega oheldamata väljamõeldistele, võltsi tragismi ja suuruse otsimisele." Edasi, arvab Zola, peab romanist oma kangelase kindlasti tapma, kui see ainult hakkab elama tavalist igapäevaelu. Kangelase all ma mõistan siin ülemäära suurendatud isiksust, kuni kolossaalsete mõõtmeteni täispuhutud nukku... Balzac'i romaanid moonduvad just selle püüde tõttu oma kangelasi täis puhuda, temale näib ikka, et need pole veel küllalt hiiglased. Naturalistlikus romaanis aga kõrvaldatakse see „kunstniku eksalteeritus, see kompositsiooni kapriislikkus", „keskmine tase madaldab kõiki, sest harva on juhtumeid, millal võib kujutada tõesti tähelepandavat inimest."

Toodud seisukohtades leiduvad need põhilised vastuväited, mida Zola mitu korda esitab Balzac'i ja Stendhali vastu; hinnates neid kõrgelt inimkirgede tõepärase kirjelduse, „inimhinge" iganemata dokumentide loomise pärast, süüdistab ta neid (eriti Stendhali) „võltsromantikas". Nii kirjutab ta romaani „Punane ja must" lõpuosast: „See eemaldub täiesti igapäevasest proosast, sellest tõest, mille poole me püüdleme, ning psühholoog Stendhal meelitab meid samuti nagu jutustaja Alexandre Dumas ebaharilikkuse alale. Ehtsa tõe vaatekohalt ei esita Julien meile vähem üllatusi kui d'Artagnan." Julien Soreli ja Mathilde de la Mole'i suhete loos näeb Zola puhtmõistuslikku kasuistikat, mõlemad kangelased, samuti kui Balzac'i Vautrin, näivad talle lihtsalt väljamõelduina. Kokku võttes oma

märkusi Balzac'ist, kirjutab Zola: „Tema fantaasia, see korratu fantaasia, mis ei tunne oheldust ja tahab ümber ehitada kogu maailma millegi erakordse alusel, rohkem ärritab mind kui veetleb. Kui meie romanistil oleks ainult see fantaasia, oleks ta paljalt patoloogiline nähtus ja veidrik kirjandusloos." Balzac on naturalist Zolale väärtuslik sellega, et ta oli üks esimesi „realiteeditundega" kirjanikke. Aga selleks, et leida Balzac'il seda „realiteeditunnet", ei hooli Zola suurte kodanliku ühiskonna vastuolude kujutamisest tema juures, vaid keskendab oma tähelepanu neile argielu üksikasjule, mida Balzac ise tarvitas ainult kui üht vahendit kogu ühiskondliku terviku kirjeldamiseks. Naturalismi erilist teenet, võrreldes Balzac'i realismiga, näeb Zola selles, et naturalism laiendab kirjaniku kunstilist vaatepiiri „keelatud teemade" kirjandusse toomise abil. Selle laiendamise all Zola mõistab eriti küsimuste käsitlemist patoloogiast, füsioloogiast ja kutsetöö, eriti aga pärilikkuse probleemide alalt.

Nende nõuete formuleerimisel oli Zola peale Darwini ja loodusteadusliku materialismi mõju veel tugevasti ka tol ajal kuulsa arsti Claude Bernard'i (1813—1878) raamatu „Sissejuhatus eksperimentaalsesse meditsiini" (1865) mõju all. Tõsi küll, ta mõistis seda tööd väga lihtsustatult. Selle analoogial Zola kirjutaski oma „Eksperimentaalse romaani".

Oma raamatu eessõnas Claude Bernard tõmbab paralleeli vaatleja ja eksperimenteerija vahele. „Vaatleja," ütleb Bernard, „võtab loodust uurides loodusnähtusi nii, nagu nad on; eksperimenteerija aga muudab nähtusi ja asetab neid säärastesse tingimustese, millistes loodus neid nähtusi ei esita."

Nii näiteks, arutab Bernard, on astronoomia puht-vaatlev teadus, sest tähti ei saa asetada kunstlikesse tingimustesse. Keemia aga annab peale vaatluse ka määratu võimaluse eksperimentideks, sest ta mõjub loodusele, muudab teda ja lubab teha igasuguseid katseid.

Zola kannab selle teooria üle kunstiloomingule. Ta teatab lausa, et „ühesugune determinism valitseb niihästi kivitüki kui ka inimese aju üle." Üks ja sama seadus kehtib mõlemal juhul.

Lähtudes loodusteaduste seadustest, samastab Zola, nagu näeme, mehhaaniliselt ühiskonda ja loodust. „Sotsiaalne sfäär," kirjutab ta, „on identne orgaanilise elu sfääriga; ühiskonnas on samuti kui inimese kehas teatud solidaarsus, mis seob erinevad organid üksteisega, ja seob neid nii, et ühe organi mädanemise puhul hakkavad mädanema ka teised ja tekib väga keeruline haigestumine." Hinnates nii „teaduslikku meetodit" kirjanduses, arvustab Zola jällegi väga iseloomulikult Balzac'i eessõna „Inimlikule komöödiale". On teada, et Balzac samuti kui Goethegi püüdis rakendada Geoffroy

Saint-Hilaire'i liikide arengu dialektikat ka ühiskonna arengule, ühes sellega tõstes esile ka uusi seadusi, mis ta järeldas omast ühiskondliku arengu uurimisest. Zola aga leidis, et just sellega Balzac rikkus meetodi „teaduslikku ühtsust". Tegelikult jõudis Zola oma arvatava „teadusliku" meetodiga täiesti mittedialektilise teooriani mingist orgaanilisest ühtsusest looduse ja ühiskonna vahel; ühiskondliku arengu olemuseks tunnistati ühiskonna edasiliikumine, mis välja suleb vastuolud. Ühiskondliku evolutsiooni sellise käsitluse tulemuseks oligi fakt, et, nagu juba ülal märgitud, Zola sotsiaalne kriitika, hoolimata oma aususest ja julgusest, jäi piiratuks ja viis mitte ainult teda, vaid ka teisi suuri naturaliste, kes ei läinud üle kapitalismi avalike kaitsjate laagrisse, reformismile ja väikekodanlikele utoopiaile klasside koostööst.

Zola katsed rakendada Claude Bernardi loodusteaduslikke teooriaid kunstiloomingusse ei soodustanud süvenenumat tungimist ühiskondliku arengu protsessisse ega tema vastuolude paremat mõistmist, vaid viis välja pseudoteadusliku faktide ja nähtuste registreerimiseni, kusjuures Zola oma romaanides, nagu näitas Paul Lafargue, ei rakendanud sedavõrd Claude Bernard'i õpetust kui Lombroso vulgaarfatalistlikku roimlikkuse teooriat. „Lombroso roimlikkuse teooria," kirjutab Lafargue, „lähtus Haeckeli, Spenceri, Galtoni ja nende järelkäijate poolt valesti seletatud Darwini õpetusest, millele toetudes nad kõigiti püüdsid kapitalistide kõrget sotsiaalset seisukohta seletada nende päritud erakordsete individuaalsete omadustega. Zola oskas roimlikkuse teooriat kasutada suurepäraselt. See kergendas tema kui kommetekirjaniku ülesannet, aitas tal leida uusi efekte ja võttis talt vajaduse uurida selle sotsiaalse miljöö mõju, milles elavad ta kangelased: need ju alluvad mingile orgaanilisele fataalsusele, mis viib neid uut liiki lahendustele *deux ex machina* tüübist. See võimaldab Zolale loobuda psühholoogilisest analüüsist, mille vastu ta tundis varjamatut vastikust. „Tegutseda psühholoogiaga," ütleb ta kuskil, „tähendab katsetada inimese peaga," kuna tema ise taotleb „demonstreerida katseid, mis on tehtud kogu inimesega"."

Lafargue märgib samuti, et „Zola töö ja tema vaatlused lähevad lõpuks tagasi ajalehereporteri tööle". Ja seda Zola loomingu olulist omadust, mis teda eraldab Balzac'ist, seob Lafargue naturalismi üldise teooriaga. Ta kirjutab: „Naturalism keelab arutlused ja üldistused. Tema teooria järgi peab kirjanik olema täiesti osavõtmatu vaatleja. Ta peab vastu võtma muljeid ja neid edasi andma ega tohi minna selle ülesande piiridest kaugemale; ta ei tohi analüüsida nähtuste ja sündmuste põhjusi; ta ei tohi ette öelda viimaste mõjusid. Kunstniku ideaal on sarnaneda fotoplaadiga."

Zola ja naturalistide „teadusliku meetodi" ekslikkusele juhib tähelepanu ka G. V. Plehhanov. Ta kirjutab: „Eksperimentaalne meetod on lõpuni jäänud vähesobivaks kõrgemate ühiskondlike liikumiste kunstiliseks uurimiseks ja kujutamiseks. See meetod on kõige tihedamalt seotud selle materialismi vaatepunktiga, mida Marx nimetas loodusteadlikuks ja mis ei taipa, et ühiskondliku inimese tegudele, kalduvustele, maitsetele ja mõtteharjumustele ei või leida küllaldast seletust füsioloogiast või patoloogiast, sest et nad on tingitud ühiskondlikest suhetest."

Vastavalt Claude Bernard'i teooriale eraldab Zola oma „Eksperimentaalses romaanis" kaks etappi kirjaniku loomistegevuses: esmalt esineb kirjanik vaatlejana, kogub fakte, kujutleb neid sellistena, nagu nad leiduvad reaalelus ja looduses, — see on esimene loominguakt; teises aga on ta juba eksperimenteerija. Siin katsetab ta kogutud faktidega, s. o. paneb tegelasi toimima nii, nagu seda nõuab looduslike nähtuste determinism. Nõnda siis vaatleb kirjanik inimest ja tema ümbrust esmalt „teaduslikult", objektiivselt, s. o. Zola arusaamise järgi kiretult, külmavereliselt, ning pärast seda teeb ta nendega juba igasugu katseid.

Faktide kogumisel peab kirjanik kõrvale heitma igasugused senised vahetegemised ilusa ja mitteilusa vahel. Selline vahetegemine ei ole õige. Nende kahe mõiste erinevus langeb ära, sest kõik nähtused on väärt, et neid kujutada kunstis, kõigil reaalelus esinevail nähtustel on ühesugune kodanikuõigus ka kunstiteoses. Täpne, üksikasjaline reaalmaailma kujutus on naturalismi esimene nõue: „Olgugi ese tühine, kuid teda tuleb kujutada sellise tõepärasusega, et ta saaks täpsuse imeks," ütleb Zola. Ja iga Zola kunstiteose eelduseks ongi väga hoolikas materjali kogumine, dokumentide, käsikirjade jne. korjamine. Zola järelejäänud arhiivil on erakordne väärtus kui kirjanik-naturalisti loomingulaboratooriumil. Selle arhiivi järgi võib otsustada, kuidas ta mõistis kunstilist loomingut, kuidas ta ehitas oma teoseid, kuidas ta kogus teateid näit. suurkapitali kontsentratsiooni või väiketoodangu hävinemise kohta. Zola kuhjas kokku määratu hulga statistilisi andmeid, enne kui asus kunstilise loomingu „teise akti", eksperimenteerimise juurde. Näiteks romaani *La bête humaine* („Inimelajas") jaoks uuris Zola raudteed, kogus huvitavaid teateid masinistide elust, ja alles kogu seda materjali omades asus ta selle kunstilisele ümbertöötamisele.

Niisiis võib Zola kui kõige suurema naturalisti arusaamist loominguprotsessist iseloomustada kokkuvõttes järgmise analoogiaga: niisama nagu keemilises katseklaasis mitmesugused ained ühinevad ja loovad uue aine, nii ühendab ka kirjaniku kogutud

faktid tema loov fantaasia ja annab neist teatud sünteesi. Näiteks teatud sündmus A, mis on iseloomulik antud miljööle, mõjub inimesele B. Sel inimesel on Zola teooria järgi teatud pärilikkus, ta elab teatud miljöös ja teatud ajal. Kui õieti uurida sündmuse A mõju inimesele B, siis võime Zola arvates saada loogiliselt õiged vastused asetatud küsimustele, kusjuures kõigil juhtumitel see mõju on üks ja sama ja niisama seaduspärane kui keemiline reaktsioon.

Eksperiment jätkub, inimene B on pandud liikuma sündmuse A mõjul, ta hakkab mõjutama teisi inimesi, kes omakorda reageerivad sellele mõjutusele vastavalt oma miljööle, pärilikele eeldustele jne. Ses vastastikuste mõjutuste ahelikus on iga lüli mingi algpõhjuse tagajärg, on tugevasti, loogiliselt seotud kõigi teiste lülidega. Nii luuakse katsete tsükkel, mis viib teatud kindla eesmärgini.

Uurides seda kõike nagu vaatleja ja eksperimentaator, töötab Zola välja *romaani kavandi*. Selline kavand peab tema arvates olema täiesti selge, teaduslik ja järjekindel. Ta lülitab välja kõik üleloomuliku, kõik juhusliku ja ebamäärase, ning see tähendabki, kinnitab Zola, teaduslikku tööd kunstilise loomingu alal.

Zola kirjeldab väga täpselt ja selgelt oma kunstilist meetodit ja oma töö etappe naturalistliku romaani loomisel. „Naturalistlik romanist," kirjutab ta, „tahab kirjutada romaani teatrimaailmast. Ta lähtub sellest üldisest ideest, ilma et tal oleks veel ühtki ideed või ühtki fakti. Tema esimene töö seisab selles, et koguda kõike seda, mis ta võib teada saada sellest maailmast, mida ta otsustas kirjeldada. Ta on tuttav olnud selle või teise näitlejaga, näinud seda või teist näidendit, pärast ta kõneleb inimestega, kel selt alalt on kõige enam teadmisi, ta korjab üksikuid väljendusi, anekdoote, portreesid. Kuid see ei ole veel kõik. Ta loeb läbi kõik kirjeldatud dokumendid. Lõpuks ta on ise kohapeal, veedab mõne päeva mingis teatris, et tundma õppida teatri elu-olu väiksemaidki üksikasju, ta veedab õhtuid mõne näitlejanna loožis, ta püüab võimalust mööda tungida teatri õhkkonda. Ja kui kõik need dokumendid on täielikult omandatud, läheb romaani kirjutamine nagu iseendast. Romanist peab ainult loogiliselt fakte korraldama ... Huvi ei keskendu nüüd juba mitte enam faabula põnevusele; ümberpöördult, mida banaalsem ja üldisem, seda tüüpilisemgi see on." Selles tsitaadis on suurepäraselt näha naturalismi ja vana realismi vahe: tüüpilise ja individuaalse ühtsus asendatakse puht-mehhaanilise, statistilise keskmisega; eepiline situatsioon ja eepiline faabula annavad aset kirjeldusele ja analüüsile. Vana realistliku süžee „romantiline" põnevus, inimeste kui indiviidide ja ühtlasi ka teatud klasside esindajate (mida Engels nii kõrgelt hindas Balzac'i loomingus) omavaheline solidaarsus ja vastastikune võitlus asendub keskmiste iseloomude

laialivalguvate tegudega, kelle individuaalsed jooned on kunstilises suhtes juhuslikud, sest nad ei avalda olulist mõju kujutatavate sündmuste arengule.

Peab aga rõhutama, et Zola ei olnud järjekindel. See, mida me siin esitasime, on tema teooria otsekui „puhtal kujul", see teooria, mille poole ta oma kunstiloomingus püüdis. Praktikas aga kaldus ta sellest ikka jälle kõrvale, sest nende põhimõtete elluviimine osutus lihtsalt võimatuks.

Zola sai väljapaistvaks kirjanikuks mitte seepärast, et ta oleks rangelt ellu viinud oma naturalistlikke seisukohti, vaid seepärast, et ta oma praktikas ei suutnud neid täiesti teostada. Tema suurimais teostes on küllalt peatükke, milles ilmneb autori side realismi suurte traditsioonidega, hoolimata tema enda teooriast. Kuid ka teoorias endas ei olnud vähe vasturääkivusi.

Zola oletas esiteks, et kunstiline protsess, see teaduslik töö kunstilises vormis, peab olema tõsielu täpne ülekanne, tema koopia; kõik need faktid, mida teoses joonistatakse, peavad sajaprotsendiliselt ühte langema kujutatava reaalmaailmaga. Sellest tuli praktikas loobuda, ja nii esitas ta teise teooria, mis, nagu talle näis, ei räägi vastu ta põhiseisukohale, kuigi see vasturääkivus on silmatorkav.

Oma artiklis *L'écran* („Ekraan", 1864) kirjutab Zola: „Iga kunstiteos on nagu aken, mis on avatud maailma; seal on akna raamidesse pandud midagi läbipaistva ekraani taolist, mille läbi asjad esinevad enam või vähem moonutatult." Kui seda ekraani ei oleks, siis poleks ka mingeid raskusi ja teos annaks reaalsusest absoluutselt õige kujutuse. Aga kahjuks, ütleb Zola, tegelikult seda ei ole. „Kunstiteoses järelikult on tõeline reaalsus võimatu; see murdub paratamatult selles ekraanis. Kuid ekraanid on mitmesugused: geeniuse ekraan, klassikaline ekraan, romantiline ekraan, realistlik ekraan." Võtame näiteks klassitsismi ekraani — see on tehtud puhtast mattklaasist. Seepärast on pilt, mis temast läbi paistab, joonistatud selgete piirjoontega, kuid need on ilma ilmekuseta. Romantiline ekraan aga murrab joont, tugevdab värve ja kontuure, pilt muutub, liikumine saab rahutuks ja kirglikuks. Sel juhul, arvab Zola, toimub kõige suurem reaalelu moonutamine.

Kolmas ekraan, realistlik, on Zola määratluse järgi „lihtne aknaklaas, väga õhuke, väga puhas ja pretendeerib sellisele läbipaistvusele, et kujundid tema läbistavad ja seejärel reprodutseeruvad kogu nende reaalsuses"; kuid tegelikult „värvib temagi asju ümber, ta peegeldab neid nagu iga teinegi . . ., peenike hall tolm segab tema selgust . . . Teiselt poolt saavad jooned temas mahlakamaks, tugevnevad nii-öelda laiuse suhtes. Elu hargneb temas vabalt, elu, mis on materiaalne ja pisut raskekaaluline."

Kõigist mainitud ekraanidest eelistab Zola mõistagi realistlikku: „Kogu minu sümpaatia, kui juba kord sellest kõnelda, kaldub realistliku ekraani poole: see rahuldab minu mõistust, ja ma tunnen selles määratu usutavuse ja tõepärasuse ilusid. Ainult, ma kordan, ma ei või seda võtta sellisena, nagu see tahab mulle esineda, ma ei või tunnustada, et see annab mulle tõepäraseid kujundeid, ja ma kinnitan, et sel peavad olema erilised omadused, mis moonutavad neid kujundeid ja järelikult teevad neist kujundeist kunstiteose. Küll aga võtan ma täielikult omaks tema tegutsemisviisi, mis seisab selles, et vahetult vaadelda loodust ja anda seda edasi tema terviklikkuses, ilma mingite eranditeta. Mulle näib, et kunstiteos peab haarama kogu horisondi... Ma eelistan ekraani, mis, liginedes võimalikult palju tõsielule, valetab just sel määral, et ma võiksin ära tunda inimest ses loomingu kujundis." Nõnda siis antakse ka läbi realistliku või naturalistliku klaasi tõsielu edasi küll maksimaalse täpsusega, kuid ometi mitte sajaprotsendiliselt.

Millest siis sõltub see suhtelisus? See sõltub Zola teooria arvates sellest, et kunstnik ise tõsielu s u b j e k t i i v s e l t tajub. Mõistagi on see romantiku või klassiku juures teissugune kui naturalistil.

Lõpuks määratleb ta kunstiteost järgmiselt: „Kunstiteos on tükk loodust, nähtud läbi kunstniku temperamendi."

Zola nõudis objektiivsust, teaduslikkust, ja see nõue läks tema juures nii kaugele, et ta oma loomingu esimesel ajajärgul loobus kõigist poliitilistest järeldustest, eriti teoreetilistes teostes. Kui Marx ütles, et kodanliku ühiskonna anatoomiat tuleb otsida tema ökonoomiast, siis otsisid naturalistid ühiskondliku arengu tegureid mitte ökonoomias, vaid looduses, biologismis, ja samastasid loodusteaduste seadusi sotsiaalsete seadustega. See küsimuse asetus on kahtlemata põhjalikult ekslik. Selle voolu esindajad läksid isegi nii kaugele, et nõudsid kunsti apoliitilisust. Neid endid tuleb pidada tendentslikeks kunstnikeks — tendentslik on kogu nende looming —, ometi eitasid nad teoorias igasugust poliitilist tendentsi, nõudes harmooniat ja klasside lepitamist. Sellest nähtub jällegi naturalismi kodanlik olemus. „Ma ei taha nagu Balzac," kirjutab Zola, „otsustada, milline peab olema inimliku elu kord, ja saada poliitikuks, filosoofiks, materialistiks. Ma piirdun teadlase osaga, tahan kujutada tõsielu, otsides seejuures tema sisemisi peidetud aluseid." Ja edasi kõneleb ta: „Ma ei puuduta küsimust poliitilise korra hindamisest, ma ei taha kaitsta mingit poliitikat või usundit. Pilt, mida ma joonistan, on lihtne analüüs tükist reaalelust niisugusena nagu ta on."

Aga kordame, selles kõigest ei järgne, et naturalistid oleksid olnud võõrad igasugusele tendentsile. Ja ka Zola ise, nagu juba

märgitud, oli oma loomingu teisel perioodil sunnitud tunnustama kirjanduse poliitilist osatähtsust. Zola arengus võib sellelt vaatekohalt eraldada mitut etappi. Zola enne Pariisi Kommuuni erineb Zolast pärast Pariisi Kommuuni. 1871. aasta mõjus temasse tugevasti, sundides teda juhtima oma loomingut biologismi jõesängist, objektivismi ja staatilisuse teelt sotsiaalselt teritatud huvide teele. Oleks ekslik oletada, et Zola eitas lõplikult praktilist tegevust, reaalelu mõjutamist jne. Ta ütleb selgesti, et nähtusi mõista ja seletada, see tähendab avada lai võimalus praktilisteks järeldusteks. Arst õpib tundma seadusi, mille järgi organism elab, selleks, et seda terveks arstida ja seda valitseda. „Me püüame saada võimu inimese vaimsete ja isiklike omaduste üle selleks, et neid juhtida. Lühidalt, meie, moralistid-eksperimenteerijad, näitame katse abil, mis kombel kirg ühiskondlikus miljöös on esinenud. Kui me aga teame antud kire mehhanismi, siis võib teda ka mõista ja teda piirata, või vähemalt teda teha võimalikult väheohtlikuks. Selles seisabki meie naturalistlike teoste kasu ja kõrge kõlbeline tähtsus. Me loome praktilise sotsioloogia ja aitame oma tööga poliitilisi ja ökonoomilisi teadusi." Sellised on siis naturalistide teooria ja praktika vastuolud, mis avanevad meile vaadeldes nende loomingu eri ajajärke, — vastuolud teooria ja praktika vahel ning vastuolud teoorias endas.

Stendhali ja Balzac'i, Dickensi ja Thackeray loominguga võrreldes tähendab naturalism kodanliku realismi madaldumist niihästi reaalelu tunnetamise sügavuses kui ka kodanliku ühiskonna vastuolude kujutamise ilmekuses. Suurte kodanlike realistide üks põhiteeneid oli kapitalismi paisete halastamatu paljastamine. Naturalistide juures aga on põhiline sotsiaalne tendents juhitud vastuolude silumiseni. Tõsi küll, ka nemad kujutavad — peagu fotograafilise täpsusega — reaalelu üksikuid külgi, kuid ainult üksikuid külgi, ainult reaalmaailma „tükke", ja neidki ilma tungimata nende olemusse ja erilise armastusega peatudes kodanliku ühiskonna „solgiaukudes" ja tagahoovides. See ongi, miks Engels võis täie õigusega öelda, et Balzac oli „palju suurem kunstnik-realist kui kõik mineviku, oleviku ja tuleviku Zolad . . . [39] "

Naturalism ei moodusta kõigis Lääne-Euroopa maades mingit monoliitset, ühesugust kirjanduslikku voolu. Üldse oli „puhtaid" naturaliste, kes Zola teooriat täiesti oleksid pooldanud, väga vähe: naturalism muutis tugevasti oma liigi ilmet eri maades; rida kirjanikke leppis ainult osaliselt Zola nõuetega, lükates tema õpetusest palju tagasi.

Aga siiski, kui kõnelda naturalismi põhitendentsidest, siis möödusid XIX saj. 1870—1890-ndad aastad kogu Lääne-Euroopas selle õpetuse tähe all. Mõnedes maades naturalism leidis aset varem,

teistes hiljem, mõnedes ta oli tugevam, teistes nõrgem, mõnedes „puhtamal", teistes muudetud kujul. Isegi selle nimetus muutus: Itaalias näit. oli see vool tuntud „verismi" (s. o. tõepärasuse) nime all, jne. Ta levines kõigis Lääne-Euroopa kirjandustes kuni Islandi omani, kuid selle voolu kõige klassikalisem maa oli jällegi Prantsusmaa. Peale prantsuse kirjanduse leidis naturalism, või „zolaism", nagu teda vahel nimetati, kõige selgema väljenduse ja kõige laiema leviku saksa ning skandinaavia kirjanduses. Inglise ja ameerika kirjanduses oli tal küll üksikuid pooldajaid, kuid ta ei loonud lõpuniarendatud koolkonda. Kui me siis arutleme ainult kõige tähtsamaid voolusid Lääne-Euroopa kirjanduses, siis võimegi piirduda naturalismi iseloomustamisega Prantsusmaal, Saksas ja Skandinaavia maades.

Esimene peatükk.

PRANTSUSE NATURALISM.

Vennad Goncourt'id.

Flaubert'i kõrval on vennad Goncourt'id, Edmond (1822—1896) ja Jules (1830—1870), „uue" realismi, s. o. naturalismi ettevalmistajaid. Nende loomingus esineb juba ilmekalt loobumine laiadest sotsiaalseist üldistustest ja üleminek detailide kunstilisele kirjeldamisele, loobumine kangelastest — erandlikest isiksustest — ja tormiliselt arenevast tegevusest ning üleminek vaatlusele ja dokumentaalseile andmeile. Seejuures asendub Flaubert'i pessimism ja artistlik mäss kapitalistliku ühiskonna labasuse ja proosa vastu Goncourt'ide juures rafineeritud esteetilise naudiskeleva „kommete ajaloo" vaatlusega ja kõige peenemate muljete, „närvivibratsioonide" fikseerimisega. „Me ei varja," kirjutab Edmond de Goncourt, „et oleme olnud kirglikud olendid, närvlikud ja haiglaselt muljehergad." Asjade, dokumentide, haiguste, kommete jne. põhjalikku uurimist teostavad nad selle eesmärgiga, et leida uusi, senitundmatuid muljeid. „Kaasaegne tõde" on nende jaoks alati „see vapustav element asjades, mis meid haarab, paneb meie närvid värelema ja vere südamesse valguma". Oma loomingu esimesel ajajärgul olid vennad Goncourt'id romantismi mõju all, küpsel ajajärgul pidasid nad „uue realismi" eeskujuks „Proua Bovary'd", kuid alati rõhutasid nad tõsielukujutuses esijoones maalilist elementi; sõnade valiku ja asendiga, omapärase aegade tarvitamisega, lauseühenditega jne. nad püüdsid anda samu muljeid, kujutada samu varjundeid nagu nende aja maalijad-impressionistid. Ven-

naste Goncourt'ide realismil on peale „uuele realismile" ühiste joonte veel ka omad, siin juba mainitud iseärasused (impressionism, estetism, eksootikaharrastus jne.), mis teda eraldavad Zola demokraatlikust realismist, peegeldavad ilmselt Balzac'i-aegse realismi lagunemist ja märgivad teed impressionismi juurde.

Vennad Goncourt'id olid väga jõukad inimesed, kes muutsid oma eluruumid haruldaste raamatute, antikvaarsete asjade ja valitud kunstiesemete muuseumiks; nad töötasid alati kahekesi, kuni noorema venna surmani. Nende ühises loomingus ei ole alati kerge eraldada, mis kuulub ühele ja mis teisele.

Nende esimene romaan, mis ilmus Napoleon III riigipöörde päeval, kannab nimetust „18 . . . aastal" (1851). See möödus peagu tähelepanematult. Kuni 1860-ndate aastateni tegutsesid Goncourt'id ainult XVIII sajandi lõpu kommete ajaloo uurimisega. Nad töötavad selle ajajärgu memuaaride, kirjavahetuste ja teiste dokumentide kallal, uurivad tema olustikku, kirjutavad „psühholoogilisi portreesid" paljudest isikutest, kes ei kuulu ametlikku ajaloosse. Neid huvitab artistide ja kurtisaanide (Dubarry, Madame Pompadour jt.) intiimelu, rokokoo-aja elu ja olustiku väikesed üksikasjad; on iseloomulik, et XVIII sajandi ajaloos nad puudutavad ainult neile armast aristokraatlikku dekadentsi, kuid selle ajajärgu revolutsioonilisi ideesid nad oma uurimustes ei valgusta. Nende tööde viljana ilmub 1850-ndail aastail „Prantsuse ühiskonna ajalugu revolutsiooni ajajärgul" (1854), siis „Prantsuse ühiskonna ajalugu direktooriumi ajajärgul" (1855), „Intiimseid portreesid XVIII sajandist" (1857—1858), „Marie Antoinette'i ajalugu" (1858), „Louis XV armukesed" (1860), „XVIII sajandi naised" (1862) ja rida biograafiaid ning monograafiaid XVIII sajandi naisfavoriitidest ja naisartistidest. Ühtlasi kirjutavad Goncourt'id rea uurimusi kunstist ja maalikunstist.

Juba neis kommete- ja kunstiajaloolistes töödes nad tarvitavad põhiliselt sama „teaduslikku" meetodit, mis hiljem leidis edasiarendamist nende naturalistlikes romaanides. „Selle rekonstruktsiooni jaoks," kirjutavad nad, „me kasutasime ajajärgu kõiki dokumente, kõiki tunnistusi, tema kõige väiksemaidki avaldusvorme, me küsitlesime raamatuid ja brošüüre, käsikirju ja kirju. Me otsisime minevikku kõikjalt, kus on tunda mineviku hingust. Me kutsusime teda välja neist joonistatud ja graveeritud mälestusmärkidest, neist tuhandeist figuuridest, mis lubavad vaatel ja mõttel uuesti viibida selle juures, mis nüüd on ainult mälestus ja põrm. Me jälgisime teda ametlikest pabereist, protsesside kirjeldustest, kohtuaruandeist, inimkirgede arhiivist, kodukolde pihtimustest.

Ajaloo tavalistele elementidele lisasime juurde ikka uusi ja senitundmatuid moraalse ja sotsiaalse ajaloo dokumente."

Mis aga puutub kunstiteostesse, siis kirjutasid Goncourt'id peale ülalmainitu veel kümme romaani; neist on kuus kirjutatud kahekesi, ja neli juba pärast Jules'i surma, ainult Edmondi poolt. Kuid ka neist neljast romaanist olid kaks esimest kavatsetud veel mõlemate vendade poolt.

Kõige silmapaistvamad neist romaanidest, mil on erakordne tähtsus Prantsuse naturalismi teooria ja praktika väljakujunemises, on *Charles Demailly* (1860), *Sœur Philomène* („Õde Philomène", 1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865), *Manette Salmon* (1867), *Madame Gervaisais* (1869), ja viimaks pärast Jules'i surma kirjutatud või lõpetatud romaanid *La fille Élise* („Preili Élise", 1877), *Les frères Zemganno* („Vennad Zemganno'd", 1879; e. k. 1929), *La Faustin* (1882) ja *Chérie* („Kallike", 1884).

Esimeses kuues, mõlema venna poolt kirjutatud romaanis on kujutatud tüüpe ühiskonna mitmesugustest kihtidest (kunstnike maailmast, „alamaist" klassidest, kodanlusest ja aristokraatiast). „Charles Demailly" kangelane, kunstnik, hukkub oma fanaatilisest kirest „puhta kunsti" vastu ja oma südame ning eriti närvide haruldase tundlikkuse tõttu. Kunstiprobleem seisab ka romaanis „Manette Salmon" tähelepanu keskuses: tema kangelane, aristokraadist maalija, hukkub kunstnikuna, kui ta abiellub Manette'iga. Selles teoses, mis on juhitud Murger „Boheemlaste elu" vastu, teevad Goncourt'id rea huvitavaid ekskursse kunstiteooria alale; nii kõneldakse peategelase piltidest, et neis võib leida „realismi, mida otsitakse väljaspool rumalat fotografeerimist, šarlataansust ja inetust; realismi, mis püüab tüüpilisest, väljavalitud ja väljenduslikust vormist leida aktuaalseid kujundeid ja kaasaegset stiili". Nõnda siis mõistsid Goncourt'id sel ajal moodsat kunsti mitte kui lihtsat fotografeerimist, vaid kui tüüpilise kunstilist üldistust.

Kuid Goncourt'idele kõige iseloomulikumad naturalistlikud romaanid ei olnud mitte ülalmainitud. Naturalismi „avastamine" sündis nende juures kõigepealt „Õde Philomène'is": siin püüdsid autorid tõsielu veel „tõepärasemalt" edasi anda kui Flaubert. Siin pidi nende naturalism olema põhjendatud „teaduslike" andmetega patoloogia alalt. Selles romaanis on kolm „kangelast": esimene neist on õde Philomène, „madalat" päritolu, kloostrikasvatusega, väga peenetundeline olend; ta ei suuda leppida „alama" miljööga, hakkab haigemajas õeks, elab läbi raske armudraama ja lõpuks „põleb" läbi palveis ja ligimeste teenimises. Ühel ilusal päeval tuuakse kliinikusse prostituut Romaine, kirurg Barnier esimene armastus. Viimane opereerib teda õnnestunult, kuid sellest hooli-

mata sureb haige hirmsais piinades: hirm inetuks muutuda on teda liiga vapustanud. Kuid Barnier ei suuda oma mälestusest välja ajada veristatud keha pilti, südametunnistus piinab teda; et unustada, hakkab ta jooma ja otsib surma. Kõik kolm „kangelast" kannatavad liigse tundlikkuse ja muljeherksuse all, — sellepärast ei võinud Philomène jääda kloostrisse, Barnier elas nii raskesti läbi oma operatsiooni ebaõnnestumise ja Romaine ei kannatanud seda lõikust välja. Kliiniku juhataja kõneleb oma loengus üliõpilastele sellest juhtumist: kõik on korras, „meie teaduses, meie kogemuses leidub mõnikord saladusi..."

„Õde Philomène" annab väga rikkalikku materjali Goncourt'ide naturalismi impressionistlike joonte selgitamiseks. Autorid analüüsivad oma kangelaste elamuste peenimaidki varjundeid, uurivad hoolikalt nende „hingesid", mille all nad mõtlevad närvide tegevust. Erinevalt romantikuist ei otsi Goncourt'id neid „salapäraseid pooli inimese hinges", mida romantikud mõistsid kui transtsendentaalset metafüüsilist olendit, vaid püüavad hinge alistada teaduslikule vaatlusele. „Hing," ütleb Barnier enne surma, „on suur takistus teaduslikes küsimustes"; ja see „takistus" on tarvis ületada. Goncourt'id „kuulatavad" elu, ja seda, mis nad on „kuulatanud", annavad nad edasi kõigi varjunditega, tarvitades selleks sõnamaalingut; nende keel ei ole klassikaliselt selge ja plastiliselt kujukas nagu Flaubert'i oma; see koosneb impressionistlikest ülestähendustest, mis peavad edasi andma „närvivibratsioone". Nii näiteks kujutavad Goncourt'id Barnier hingelist olukorda järgmiselt: „Tema kõne ei kajastanud enam lõpetatud mõtet; see kujundite rohkus, see ülevoogav tunnetetulv ei andnud talle enam aega vormida sõnu lauseteks, käia süntaktiliste reeglite järele; need tungisid välja substantiividena, mida verbid enam ei ühendanud. Tema laialivalguvad, segased mõtted ei liitunud enam ühte. Arutluse niit katkes tema peas." Niisamuti teevad ka Goncourt'id ise: mulje, „impressioon", närviärritus murrab sisse lauseehitusse ja sõnavalikusse; Goncourt'id, samuti nagu Flaubert, kirjutavad „artistlikult", aga kui „Proua Bovary" autor on rahulik, siis Goncourt'id on rahutud; esimene läheneb ainele külmavereliselt, teised alalise närvilisusega; nende keel ei ole „elu keel", nagu nad korduvalt deklareerisid, hoolimata paljude argielust võetud väljendite tarvitamisest nende päevikuis ja romaanides.

Romaan „Renée Mauperin", mille tegevus sünnib 1850-ndate aastate keskel, on eriti iseloomulik Goncourt'ide suhtele oma aja kapitalistlikku ühiskonnasse. Vana Mauperin on üles kasvanud Napoleon I heroilisel ajajärgul ja vihkab rahakoti valitsusaega. Kuid seda enam harrastavad kaasaegsust tema naine ja poeg Henri, rehkendav

karjerist; oma sidemete abil mõjurikaste inimestega ja oma rikkuse tõttu ta püüab saavutada mõju ühiskonnas; tema eesmärk on abielluda oma armukese tütrega, loobuda oma kodanlikust perekonnast ja saada ühe väljasurnud aristokraatliku soo tiitlit. Aga viimasel minutil tema plaanid luhtuvad, sest lavale ilmub sellesama soo võsu; aristokraat kutsub Henri kahevõitlusele ja tapab tema.

Henri ei kutsu Goncourt'ides esile mingit haledust: ta on inimene ilma südameta ja roimar ilma suuruseta. Autorite kogu sümpaatia on vana Mauperini ja tema tütre Renée pool; viimane on Henri hukkumise kaudseks põhjuseks (vihastades tema karjerismi üle, teatas Renée tema plaanidest väljasurnuks peetud sugukonna pärijaile). Renée, see „noor kodanlanna", nagu kõlas romaani esialgne pealkiri, on traagiline kangelanna: ta on romantiliselt unistav ja ärrituv. Venna surm murrab ta ja ta sulab pikkamisi haiguses, mida Goncourt'id kirjeldavad meditsiinilise täpsusega selle kõigis arenguastmeis.

Goncourt'ide kõige suurem naturalistlik romaan, naturalismile niisama programmiline nagu Flaubert'i „Proua Bovary" realismile, on „Germinie Lacerteux". Siin eemalduvad autorid aristokraatlikust ja kodanlikust maailmast ning kunstnikke kujutavaist etüüdidest ja laskuvad ühiskonna alamkihtide juurde. „Publik," teatavad nad eessõnas, „armastab võltsromaane; see romaan on tõepärane romaan." „Lacerteux's" kirjeldatakse Goncourt'ide teenijanna tegelikku elukäiku. Germinie on tütarlaps rahva seast; olles ilma „mõistusliku toeta", langeb ta kõlbeliselt ikka sügavamale ja sügavamale, andub joomisele ja sureb lõpuks linna haiglas. Tütarlapse iseloomu ja saatuse arengut on näidatud ümbruskonna mõjude tulemusena ja üksikasjaline psühholoogiline analüüs on rajatud füsioloogilisele alusele (liiga suur tundlikkus).

Niisama tõepärase loo oma tädi saatusest töötasid Goncourt'id läbi teises romaanis, „Proua Gervaisais's", kus antakse otsekui kliiniline uurimus tema religioossest pöördumisest: Jeanne Gervaisais, vabamõtleja, ekspansiivne, kirikuvastaste vaadetega naine, sõidab Rooma end arstima. Sealse kliima, miljöö ja kunsti mõjul muutub tema psüühika järk-järgult: tema närvilisus suureneb ning tahe ja võime vastu panna „hingekarjastele" nõrgenevad; 38 peatüki jooksul kujutatakse seda protsessi suure psühholoogilise meisterlikkusega, üks etapp teise järel. Jeanne peab järele andma halastamatuile, temas endas peituvaile füsioloogilistele seadustele ja miljöö mõjutustele; kui tema vend talle Rooma järele sõidab, et teda tagasi tuua lapse juurde, nõustub ta osavõtmatult temale järgnema, kuid audientsi ajal Rooma paavsti juures ta sureb verevoolust kopsudesse, müstilises ekstaasis. Romaanis puudub õieti-öelda igasugune

tegevus: antakse ainult meeleolusid ja haiguse aruanne; isegi ema hoolitsust lapse eest kujutatakse kui üht haiglase seisukorra sümptoomi.

Määratut huvi neile, kes uurivad naturalismi teooria tekkimist Goncourt'ide loomingus ja üldse Prantsuse kirjanduslikus elus XIX sajandi teisel poolel, pakuvad Goncourt'ide „Päevikute" üheksa köidet (1887—1895). Nagu juba öeldud, on Goncourt'id naturalismi rajajaiks prantsuse kirjanduses. Nad hindavad ilukirjandust samuti nagu ajaloolist uurimust, nagu dokumenti. Nad kirjutavad: „Ajalugu on romaan, mis oli minevikus; romaan on ajalugu, nagu see oleks võinud olla." Iga sündmus romaanis, kuivõrd see on ajalugu, peab olema d o k u m e n t a a l s e l t põhjendatud. Nii esitavad vennad Goncourt'id juba enne Zola'd loosungi, et kunstipärane kirjandus on „teaduslik uurimus".

Kirjanik peab püüdma selle poole, et „väljamõeldusse sisse lülitada inimliku dokumendi reaalsust, viia romaani pisut seda isiklikku ajalugu, mille jaoks ajaloos ei ole ajalookirjutajat". Romaani ideaal on: „kunsti abil anda kõige elavam mulje tõsiinimlikust, üksköik milline see oleks". A. 1861 kirjutavad Goncourt'id oma teoste ülesandeist: „Meie romaanide üks eraldavaid iseärasusi on see, et nad on meie aja kõige ajaloolisemad romaanid, romaanid, mis annavad suurima hulga tõeliste faktide ja tõeliste ideede ajalugusid." Nagu hiljem Zola, nii peavad ka Goncourt'id endid Balzac'i jätkajaiks, kuid samal ajal nad arvustavad teda, pidades tema meetodit mitteteaduslikuks, liiga „romantiliseks". „Romaanil pärast Balzac'i," kirjutavad nad, „ei ole enam midagi ühist sellega, mida meie isad mõistsid romaani all. Kaasaegne romaan tehakse looduse järgi jutustatud või joonistatud d o k u m e n t i d e alusel, niisamuti nagu ajalugu kirjutatakse kirjalike dokumentide alusel. Ajaloolased on need, kes jutustavad minevikust; romanistid — kes jutustavad olevikust." Veel ilmekamalt formuleerivad Goncourt'id naturalistliku romaani iseloomu oma „Päevikuis": „Püüdsime järelpõlvede jaoks uuesti elustada meie kaasaeglasi nende elavate portreede näol, elustada neid kõneluste leegitseva stenograafia, füsioloogiliste liigutusväljenduste, nende kire pisiasjade abil, milles avaldub isiksus, nende *je ne sais quoi* [ma ei tea mis] abil, mis annab elule intensiivsuse." Aga kui Goncourt'id kirjutavad, et romaan „lõpuks on ainus tõepärane ajalugu", siis mõistavad nad „tõepärase" all juba a. 1860, niisiis Zolast jälle ette jõudes, ainult kommetekirjeldust, baseerudes dokumentaalseil andmeil. Oma eessõnas „Germinie Lacerteux'ile" nad teatavad avalikult, et „romaan on võtnud endale teadusliku uurimuse ülesanded ja kohustused".

Toetudes suurtele realistidele, eriti Balzac'ile ja Stendhalile, arendades Hippolyte Taine'i positivismi põhimõtteid, püüdsid Goncourt'id luua romaani nende märkmete alusel, mis on tehtud looduse uurimisel, samuti nagu ajalugu luuakse arhiividokumentide alusel. Aga Goncourt'id pole kaugeltki sellised realistid kui Balzac. Neid ei meelita enam lai nähtuste haaramine. Neid huvitab üksikute, mitte millegagi silma paistvate isikute saatus ja peamiselt nende elamused, mida esile kutsuvad need või teised sündmused või põhjused, mis järgnevad miljööst, tervise seisukorrast jne. Seepärast piirduvadki nad oma romaanides väheste tegelastega, reaalelu üksikute nurgakestega, kujutades neid maksimaalse detailsusega.

Väikeses romaanis „Preili Élise", samuti nagu „Germinie Lacerteux's", on kujutatud madalat päritolu tütarlapse, ämmaemanda tütre saatust. Oma olemuselt see on romaan prostitutsioonist ja parandusvanglast, peamiselt viimasest. Siin peatuvad Goncourt'id Élise'i arengu igal astmel, näitavad, miks ta pidi lahkuma ema juurest, miks ta muutus prostituudiks, miks ta jättis ühe lõbumaja ja siirdus teise, miks ta sai mõrvariks ja miks muutus ta vanglas nõdrameelseks. Kõike seda on kirjeldatud vastavalt Claude Bernard'i teooriale, arvestades miljööd ja muid momente, mis mõjusid Élise'i ülespidamisele. Nagu aristokraatlikuks paralleeliks „Preili Élise'ile" on romaan *Chérie* („Kallike", 1884), ühe „seltskonnadaami", marssali õetütre elulugu, kes hukkub liigsest närvilisusest ja kõrgendatud tundlikkusest juba kahekümne-aastaselt. Selles oma viimases romaanis viib Edmond de Goncourt lõpuni oma endiste teoste impressionistlikud tendentsid, mis sunnivad teda purustama senise romaani vormi; ta eitab faabula tarvilikkust ja püüab luua „puhta analüüsi teost". Stiilipeenutsus läheb siin juba edvistuseni.

Goncourt'id tundsid juba enne Zola'd huvi ühiskonna alamkihtide vastu. Selles kajastub naturalismi esteetika põhihoiak: kõigil reaalelu nähtustel on ühesugune õigus saada kujutatud. Naturalismi teooria järgi on eriti ühiskonna alamad kihid kirjanikule tänulik materjal. „Meie isiklikult algasime alamrahvast sellepärast, et mees ja naine rahva seast on ligemad loodusele ja esialgsele seisukorrale ning on seetõttu lihtsad ja mittekeerukad olendid, kuna seltskonda kuuluvat pariislast ja pariislannat, neid üleliigselt tsiviliseeritud inimesi, kelle terav originaalsus koosneb aina varjundeist ja pooltoonidest, neist tabamatuist pisiasjust, mis sarnanevad koketlike ja ebaindividuaalsete pisiasjadega, mis iseloomustavad rafineeritud naise tualetti, — neid on vaja uurida aastaid, et neid lahti hammustada, et neid tunnetada, et neid mõista... Selle pariislase, selle pariislanna

ümbrust tuleb omandada pikkamööda, raskelt, diplomaatiliselt ja pingutustega. Mis aga puutub töölise või töölisnaise elukorterisse, siis jääb see vaatlejale meelde ühestainsast külaskäigust..."

Ometi ei tule arvata, nagu tunneksid Goncourt'id sümpaatiat töölisklassi või ühiskonna alamkihtide vastu. Need huvitasid neid ainult vaatlusobjektina. Revolutsioonilisse töölisliikumisse nad suhtusid järsu eitusega ja astusid välja demokraatia vastu, arvates, et see on vulgaarne ja hävitab paratamatult kultuuri.

Nõnda siis on vennastel Goncourt'idel oma ideoloogia poolest palju ühiseid jooni Flaubert'i ja Maupassant'iga. Nagu viimane ja eriti esimene, said ka nemad „kunsti kunsti pärast" jutlustajaiks, põgenedes sellesse kodanliku ühiskonna tõmpuse eest.

Oma elu lõpul eemaldus Edmond Goncourt naturalismist kõigis selle vormides. Juba 1880—1890-ndail aastail ta arvas, et alamkihtide kujutus ei või olla kunstiteose esemeks, et kunstnikul tuleb üle minna kõrgema seltskonna piltide juurde. Eessõnas „Vennad Zemganno'dele" ta loobub „Germinie Lacerteux" põhimõtteist ja kirjutab: „Realismi ülesanne ei seisa mitte üksnes selles, et kirjeldada madalat, eemaletõukavat ja haisevat, vaid ka selles, et artistliku käekirjaga edasi anda kõrget, ilusat ja hästilõhnavat." Ja edasi: „Selles ja ainult selles on realismi edu pant." Teiste sõnadega, see eessõna on juba tervenisti juhitud Zola demokraatliku naturalismi vastu, ning just ühenduses sellega sündis suur poleemika Zola ja Edmond Goncourt'i vahel. Goncourt'id on, erinevalt Zolast, eriti hilisemast Zolast, äärmiselt passiivsed, puht-vaatlevad kirjanikud. Oma teostes nad ainult fikseerivad olemise tardunud vorme. Nende arvates on ühiskondliku arengu tõukejõududeks väikesed faktid, väikesed muljed. Nad alustasid loodusega kooskõlas oleva kunsti objektiivsuse ja teaduslikkuse toonitamisega ja lõpetasid selle teaduslikkuse ja objektiivsuse eitamisega, minnes üle psühholoogilisele impressionismile. Edmond Goncourt sai üheks impressionismi teoreetikuks ja algatajaks prantsuse kirjanduses.

Kui „Germinie Lacerteux" keel paistab silma oma tahtliku naturalismiga, isegi kuni väljendusteni, mil ei olnud seni kodanikuõigust kunstipärases kirjanduses, siis Edmond Goncourt'i viimastes teostes valitseb enamasti psühholoogilise impressionismi stiil sõnade väljajätmisega ning hoolimatusega grammatika vastu; jäetakse alles ainult kõige väljendusrikkamad, kõige värvikamad sõnad, lühidalt — toimub uue, impressionistliku keele kujunemisprotsess, mis iseloomustab ja tähistab naturalistliku kooli lagunemist.

Zola.

Prantsuse naturalismi suurim esindaja, kes tähelepandaval määral veel jätkab klassikalise realismi suuri pärimusi, on Zola.

Émile Zola (1840—1902) sündis ehitusinseneri perekonnas. Ta isa suri, kui Émile oli seitsmeaastane. Oma nooruse veetis Zola provintsis, Aix'i linnas (Provence'is). Kaheksateistkümne-aastaselt läheb ta, nagu enamik Prantsuse suuri kirjanikke, Pariisi kirjanduslikku kuulsust võitma.

Esmalt töötab ta väikese ametnikuna ja hiljem ajakirjanikuna. Tema loomingu kõige varasemasse järku kuuluvad romantilised värsid, jutustused ja viimaks romaan, mis kõik on kirjutatud Musset, Hugo ja George Sandi mõju all.

See Zola loomingu romantiline ajajärk on nagu tema õpilasaastaiks. Sel ajal ta ei võta veel aktiivselt osa ühiskondlikust elust. Ümberpöördult, ta püüab minna sellest võimalikult kaugele ja kirjutab: „Ma pöördun ära sõnnikuhunnikust, et tunda rõõmu roosidest, mitte seepärast, et ma eitan selle väetise kasu, millel õitsevad mu ilusad õied, vaid seepärast, et ma eelistan roose — nii vähe kasu kui nad toovadki."

Sel ajajärgul, 1860-ndate aastate alguses, teeb ta kaastööd ajalehtedele *Le Figaro*, *L'Événement*, *Tribune* jt., kirjutab romantilise *Contes à Ninon* („Lugusid Ninonile", 1864) ja romaanid *La confession de Claude* („Claude'i pihtimus", 1865), *Le vœu d'une morte* („Surnud naise testament", 1866), *Le mystères de Marseille* („Marseille saladused", 1867). 1860-ndate aastate keskel ta läheb üle naturalistlikele ainetele, jätab ajalehed ja hakkab elukutseliseks kirjanikuks. Ühtlasi avaldab ta kaks romaani, mis tähistavad uue ajajärgu algust tema loomingus, — need on *Thérèse Raquin* (1867; e. k. „Sa ei pea abielu rikkuma", 1930) ja *Madeleine Férat* (1868). Neis teostes esinevad naturalismi printsiibid juba täie selgusega.

Juba enne nende tööde ilmumist, a. 1864, kogub Zola materjali oma artikliks „Ekraan", kus kõneldakse neist kolmest ekraanist, millest oli juttu käesoleva osa sissejuhatuses. Selles artiklis kaitseb ta naturalistliku loomingu põhimõtteid, ja tema esimesel suurel romaanil „Thérèse Raquin" on väga palju ühist vennaste Goncourt'ide „Germinie Lacerteux'ga".

Oma kahes esimeses naturalistlikus romaanis püüab Zola võimalust mööda vältida ühiskondlik-poliitilist temaatikat. Peatähelepanu keskendab ta armastusele, kurikuulsale „kolmnurgale" (mees, naine ja armuke).

„Thérèse Raquin'i" lühike sisu Zola enda sõnastuses on järgmine: „Camille ja Thérèse, noor abielupaar, toovad oma majasse Laurent'i. Laurent saab Thérèse'i armukeseks ja mõlemad oma kire

meeletuses tapavad Camille'i, et abielluda ja nautida seadusliku kooselu rõõmusid. Romaan ongi uurimus sellest mõrvale rajatud kooselust; mõlemad armukesed jõuavad lõpuks košmaarideni, vastastikuse vihkamiseni, hullumeelsuseni, ja mõlemad unistavad sellest, kuidas pääseda kaassüüdlasest. Lõpuks nad tapavad endid."

Peamise tähelepanu pöörab Zola „Thérèse Raquin'is" füsioloogiale ja patoloogiale. Teda huvitab, mispärast Laurent ja Thérèse tapavad Thérèse'i mehe ja miks nad hukkuvad, ning tüüpilise naturalistina otsib ta selle nähtuse põhjust kangelaste sünnipärastes kalduvustes ja närvilises haigluses. Ta ütleb: „Thérèse ja Laurent on kaks inimlikku loomorganismi, mitte midagi rohkem. Ma olen püüdnud samm-sammult jälgida neis inimelajais kirgede tumma tööd, instinktide kihke, ajude häiret, mis on närvivapustuse tagajärg. Minu kangelaste armastus tähendab nende füsioloogilise tarbe rahuldamist; mõrv, mida nad käsitavad nagu hundid oinaste tapmist, lõpuks, see, mida ma olen sunnitud nimetama sisetundepiinaks, seisab lihtsas organismihäires, närvisüsteemi reaktsioonis, mis peab läbi elama liiga suure pingutuse. Hing puudub siin täielikult, tunnistan seda meelsasti, sest seda ma olen taotelnudki." Nõnda siis esitab Zola oma „Thérèse Raquin'i" eessõnas naturalismi teooria selle üldisel kujul, andes seda seejuures kõige ühekülgsemas käsitluses.

Määratut mõju Zola loomingule ses mõttes, et see füsioloogilis-bioloogiliselt alalt siirdus sotsiaalsele, terava ühiskondliku temaatika alale, avaldasid järgmised sündmused: esiteks tugev tööstuskriis Prantsusmaal 60-ndate aastate lõpul, mis laostas väikekodanluse ja äärmiselt teravaks ajas klassivõitluse, ning teiseks Pariisi Kommuun 1871. aastal.

Kriis laostas eeskätt väikesi rantjeesid ja kutsus esile väikekodanluse rahulolematuse Napoleon III impeeriumiga, mis seisis valvel suurkodanluse ja finantsistide huvide eest. Just neil aastail elavneb Prantsusmaal väikekodanlik vabariiklik opositsioon, tuntud poliitikategelane ja ajakirjanik Rochefort annab välja oma ajalehte *La Lanterne* („Latern"), algab liikumine emigrantide hulgas, luuakse põrandaalune revolutsiooniline organisatsioon, ja mis kõige tähtsam, töölisklass, kes sai lüüa juunis 1848, astub uuesti poliitilise võitluse areenile, korraldab streike jne. Lühidalt, sündmused viivad teise impeeriumi purustamisele ja Pariisi Kommuunile.

See osa demokraatlikust intelligentsist, kelle hulka kuulus Zola, algas energilist võitlust teise impeeriumi vastu. Selle eesmärgiks oli demokraatlik vabariik.

Alates 1868. a. kogub Zola materjali oma teoste põhisarjale, mis moodustab nagu tema loomingu kondikava, — see on *Les Rougon-*

Macquart. Balzac'i eeskujul lõi Zola määratu epopöa, mis tema kavatsuse järgi pidi haarama kõik ühiskondlikud klassid teise impeeriumi ajal. Tõsi küll, see epopöa ei ole nii avar ja kunstipärane kui „Inimlik komöödia", kuid tähendab igatahes suurt sündmust prantsuse realismi ajaloos: kodanliku ühiskonna kirjanik läheneb veel kord ühiskondliku elu nähtustele ja üldistab neid.

Nagu Balzac oma eessõnas „Inimlikule komöödiale" seletas oma realismi põhilisi loominguprintsiipe, nii esitab ka Zola „Rougon-Macquart'ide" eessõnas ja eeltöödes oma naturalismi loomingulisi põhimõtteid. Nii kirjutab ta a. 1868: „Iga romaani tuleb komponeerida järgmiselt: võtta esmalt inimtüüp (füsioloogiline), seada vastamisi kaks-kolm jõudu (temperamenti); panna need jõud üksteisega võitlema; siis juhtida tegelased lõpplahendusele nende erilise olemise loogikaga, nii et üks jõud neelaks ära teise või teised. Jälgida peamiselt deduktsiooni loogikat. On ükskõik, kas lähtefakt tunnistatakse absoluutselt õigeks või ei; see fakt on peamiselt teaduslik hüpotees, mis on laenatud arstiteaduslikest traktaatidest. Aga kui see fakt on kord kindlaks määratud, siis võtan ma seda aksioomina — temast tuleb matemaatiliselt järeldada kogu köide, ja seejuures peab ta olema absoluutselt tõepärane. Peale selle tõsta huvi kirglikkusega. Haaraku minu raamatuis tugev puhang lugejat, tõustes juba esimeselt leheküljelt, ja ärgu jätku ta teda maha kuni viimse reani. Säilitada oma närvlikkust...

Kirjutada romaani suurte peatükkidena, mis on ehitatud loogiliselt, s. o. mis annavad juba oma järgnevuses kujutuse raamatu peafaasidest. Iga peatükk, iga mass sarnanegu üksiku jõuga, mis kisub lahenduse poole. Lõhkuda niiviisi süžee mitmeks suureks lõuendiks, mitmeks suureks peatükiks (kaksteist või viisteist), selle asemel et üleliigselt suurendada etteastete arvu, valida neist piiratud hulk ja uurida neid hoolikalt ja täpselt (nagu „Madeleine Férat's"). Balzac'i pideva analüüsi asemel kindlaks määrata kaksteist või viisteist võimsat massi, kus võib hiljem teha analüüsi sammsammult, kuid alati kõige kõrgemalt punktilt...

Minu Thérèse ja mu Madeleine on erandlikud. Uurimustes, mida kavatsen koostada, ei või ma väljuda erandlikkusest...

Enne kõike kindlaks määrata filosoofiline tendents, mitte selleks, et teda arendada, vaid et anda mu raamatuile sidevust. Võibolla parem oleks olnud materialism, s. o. uskjõududesse, millede seletusi mul tuleb anda. Sõna „jõud" ei kompromiteeri..."

A. 1869 kirjutab Zola „Rougon-Macquart'ide" kogu sarja üldplaani puhul: „ „Rougon-Macquart'id" (ühe perekonna ajalugu

teise impeeriumi ajal) on suur kommete ja inimese analüüsi romaan kümnes episoodis. Iga episood moodustab ühe köite sisu. Need episoodid iseseisvalt võetuna moodustavad üksikud lõpuleviidud ajalood, millest igaühel on oma lahendus; kuid peale selle seovad neid üksteisega võimsad sidemed, tänu millele nad saavad ühtlaseks ja avaraks tervikuks.

Romaan põhjeneb kahel ideel: 1) Uurida ühes perekonnas vere ja miljöö küsimusi. Jälgida samm-sammult neid salajasi põhjusi, mis annavad ühe ja sama isa lastele mitmesugused kired ja mitmesugused iseloomud ristlemiste ja erisuguse eluviisi tagajärjel. Lühidalt: on vaja uurida inimliku draama põhialuseid, neid elusügavusi, kus välja töötatakse suured voorused ja suured kuriteod, ning uurida metoodiliselt, pidades silmas füsioloogia uusi avastusi.

2) Uurida kogu teist impeeriumi alates riigipöördest kuni meie päevini. Kehastada tüüpides meie aja ühiskonda, lurjuseid ja kangelasi. Kujutada nõndaviisi kogu sotsiaalset ajajärku faktides ja tundmustes ning joonistada seda ajajärku kommete ja sündmuste tuhandeis üksikasjades.

Romaan, mis põhjeneb neil uurimustel — füsioloogilisel ja sotsiaalsel uurimusel, — õpib järelikult tundma meie aja inimest tervikuna..."

„Rougon-Macquart'id" moodustavad kahekümnest romaanist koosneva sarja. Zola kirjutas seda kahekümne aasta jooksul. Esimene romaan, *La fortune des Rougon* („Rougonide õnn"), ilmus a. 1871 ning viimane, *Docteur Pascal*, a. 1893.

Zola töötas äärmiselt süstemaatiliselt ja metoodiliselt, avaldas korrapäraselt igal aastal ühe romaani ja valmistas samal ajal ette materjali järgmisteks. See ettevalmistus sündis mitmel teel: ühelt poolt uuris Zola filosoofiat, bioloogiat, ajalugu, teiselt poolt aga miljööd, pärilikkuse probleemi, inimese käitumist, kujutatavate ühiskonnakihtide tööd, nende elu ja nende olustikku, pühendades palju tähelepanu kirjandustehnilistele küsimustele ja oma romaanide vormimisele. Ühe sõnaga, Zola oli niihästi „kirjanik-vaatleja" kui ka „kirjanik-katsetaja".

„Inimlikus komöödias" on üle kolme tuhande kuju. „Rougon-Macquart'ides" on neid umbes 1200 — palju vähem, kuid ikkagi üsna aukartust äratav hulk.

Balzac tahtis „Inimlikus komöödias" kujutada kombeid, elukutseid jne. kogu nende tervikluses ja täitiski suurel määral selle plaani. Ka Zola valmistas endale „Rougon-Macquart'ide" kava kogu Prantsuse teise impeeriumi ajajärgu ühiskonna ümberhaardena, s. o. alates a. 1851 toimunud Napoleon III riigipöördest kuni Pariisi Kommuunini.

Kuidas mõistab Zola ühiskonna sotsiaalset struktuuri? Ta eraldab selles „neli maailma". Esimene maailm on rahvas; siia kuuluvad töölised ja sõjaväelased. Teine maailm on kaubitsejad; siia kuuluvad spekulandid, tööstu rid ja suurärimehed. Kolmas maailm on kodanlus: peamiselt tõusiku poeg. Neljas maailm on kõrgem seltskond; siia kuuluvad ametnikud, „seltskonna-inimesed" ja poliitikategelased. Lõpuks eraldab Zola erilise prostituutide, mõrvarite, preestrite (usundi), ja kunstnikkude (kunsti) maailma.

Selline on siis „klassideks" jagunemine Zola arvates. See liigitus on haruldaselt naiivne, läbi viidud mitte majandusliku tunnuse, vaid mingi elukutse-põhimõtte, pealegi väga primitiivse, järgi.

Lähtepunktiks „Rougon-Macquart'ide" kava koostamisel võtab Zola p ä r i l i k k u s e probleemi. See küsimus huvitas teda väga, ta uuris seda hoolikalt, jagades seejuures täielikult doktor L u c a s (1805—1885) kuulsas teoses „Traktaat loomulikust pärilikkusest" (1847—1850) esitatud teooriat. Zola kangelaste saatus on ette määratud nende pärilikkusega; nimelt seletab viimane tema arvates inimeste elukombed. Nii on mõned pärinud kalduvuse alkoholismile, teised hullumeelsusele jne. See pärilikkuse eriline rõhutamine ei ole Zola juures juhuslik: selle või teise tegelase tegude patoloogiline fataalsus lihtsustas tema kui kombekirjaniku ülesannet, aitas tal saavutada uusi efekte ja päästis teda suurel määral selle sotsiaalse miljöö mõjude avaramast uurimisest, milles ta kangelased elavad. Kuid hoolimata sellest, et pärilikkuse probleem on niisuguses ülekaalus, on sellel Zola paremais romaanides siiski kõrvaline ja väline tähendus. Neis romaanides puudutab ta suure julgusega tähtsaid kaasaegseid sotsiaalseid nähtusi ja sündmusi. Tegelikult tõstab Zola juba oma esimesest romaanist, „Rougonide õnnest" alates teravalt esile ühiskondlikke probleeme, kritiseerib Napoleon III impeeriumi ja astub välja avantüristliku suurkodanluse vastu, kelle tegevuses väikekodanlus nägi oma laostumise peapõhjust.

„Rougon Macquart'ide" sari, ühe teise impeeriumi aegse perekonna ajaloo skeem on järgmine. Esimene romaan on *La fortune des Rougon* („Rougonide õnn", 1871). Adelaïde Fouque (Tädi Dide) abiellub sulase Rougoniga, kes on seega perekonna pea. Nende poeg Pierre Rougon tõuseb sulasest poodnikuni.

Pierre Rougonil ja tema naisel sünnivad lapsed, esimene poeg on Eugène, kes teeb peadpööritava karjääri — poodnikust kuni Napoleon III ministrini. Tema on kangelane romaanis *Son Excellence Eugène Rougon* („Tema ekstsellents Eugène Rougon", 1876). Teine poeg Aristide saab börsispekulandiks, tema on kangelaseks romaanides *La curée* („Jahisaak", 1874) ja *L'argent* („Raha", 1891).

Kolmas poeg Pascal saab arstiks; tema on romaani *Le docteur Pascal* (1893) kangelane.

Samal abielupaaril on peale poegade ka kaks tütart — Marthe, kangelane romaanis *La conquête des Plassans* („Plassans'i vallutus", 1875), ning Sidonie romaanis *Le rêve* („Unelm", 1888).

Adelaïde Fouque abiellub pärast oma esimese mehe surma teiskordselt, nimelt alkohoolikust salakaubavedaja Macquart'iga. Neil oli kaks last — tütar Ursule ja poeg Antoine Macquart. Tütar Ursule abiellub kaupmehega, tema on kangelane romaanis *Une page d'amour* („Armastuse lehekülg", 1879).

Poeg Antoine'il on lapsed:

Lise, poodniku naine, kangelanna romaanis *Le ventre de Paris* („Pariisi kõht", 1874), tema tütar Pauline, romaanis *La joie de vivre* („Elurõõm", 1884), poeg Jean romaanides *La terre* („Maa", 1888, e. k. „Emake maa", 1908) ja *Le débâcle* („Lagunemine", 1892, e. k. „Vaenlase võimu all", 1899).

Antoine'i tütar Gervaise on pesunaine teoses *L'assommoir* („Lõks", 1877).

Gervaise'i tütar Nana on samanimelise romaani kangelanna (1880, e. k. 1907). Tema poeg Jacques on masinist romaanis *La bête humaine* („Inimelajas", 1890), poeg Étienne söekaevur romaanis *Germinal* („Söekaevurid", 1885, e. k. 1928), poeg Claude kunstnik romaanis *L'œuvre* („Teos", 1886).

Teises põlves ristlevad Rougonide ja Macquart'ide mõlemad harud, Ursule Mouret („Plassans'i vallutus") abiellub Pierre Rougoni tütre Marthe'iga.

Sellest abielust sünnivad:

Octave romaanis *Pot-Bouille* („Kodune laud", 1882), moekaupluse omanik romaanis *Au bonheur des dames* („Daamide õnneks", 1883).

Serge, preester, kangelane romaanis *La faute de l'abbé Mouret* („Abbé Mouret patt", 1875).

Juba üksi pealkirjadest on näha, et Rougonid lähevad üles, aga Macquart'id, alkohoolikud, alla.

Ajajärk, milles Zola laseb sündida kõigi sariromaanide tegevuse, on spekulatsioonide, tööstuskapitalismi kiire arengu ja väikekodanluse ekspropriieerimise ajajärk. Zola kui teise impeeriumi ajajärgu „eraelu" ajaloolase teene seisab selles, et ta on tabanud selle aja mõned põhitendentsid, nagu kasuahnitsemise ja vara kuhjamise kire, perekonna laostumise, vanade patriarhaalsete suhete kadumise, lühidalt, terve rea tendentse, mida on kujutatud juba Balzac'i teostes. Zola kujutab neid ainult kodanliku ühiskonna kihistumise kõrge-

mal astmel, kuigi ta, tõsi küll, ei tee seda sellise jõu ja sügavusega kui Balzac.

Peatume mõnel üksikromaanil. Kuidas joonistab Zola teise impeeriumi aja prantsuse ühiskonna kõrgemaid kihte? Võtame romaani „Nana", mis on selles suhtes üks tüüpilisemaid. Selles kujutab Zola õukondlikku miljööd, kõrgemat seltskonda, spekulante, pankureid ja sealsamas — kontrastiks — naiivseid, „puhta südamega" noorukeid.

Zola näitab, kuidas ordenitega üle külvatud hiilgavate mundrite ja miljonäride laitmatute frakkide all peituvad loomalikud kired. Kõikjal valitsevad elajalikud instinktid, tagasihoidmatu naudingujanu; väliste viisakuste all on varjul vastik muda. Aristokraatia, „rahvuse õis", roomab prostituudi Nana, Gervaise'i tütre, jalgade ees, kes on üles kasvanud Pariisi agulis.

Nana on külmavereline, kiretu, liiderlik naine, kes kaupleb oma kehaga. Ta andub kõigile ilma armastuseta; tema jõud, mille ees kõik kummardavad, on tema ilu. Temale ohverdavad kõik, aristokraat ja pankur, vanamehed ja noorukid. Nana'd on kujutatud loomana, kes oskab äratada meestes metsikuid soove ja neid ekspluateerida.

Zola on suurim meister nende „loomalike" instinktide kujutamises. Seal on näiteks pankur Steiner, miljonär-spekulant, kes paneb värisema börsi. Kuhu kaob tema suurus, niipea kui ta satub Nana hotelli? Seal on aristokraat krahv Muffat, kes uhkustab oma vana sooga, täispuhutud, usklik, suurepärane perekonnainimene. Kõigist tema voorustest ei jää üle jälgegi. Ning seal on puhas nooruk Georges Hugon, kellega Nana mängib nagu kass hiirega. Ema saadab tema vanema venna Philippe'i Georges'i välja päästma, kuid ka tema jääb Nana hotelli.

Nõnda siis kujutab Zola „Nanas" perekonna ja kõrgema seltskonna lagunemist, vanade aumõistete ja usu hävimist. Kõik hukkub kodanlikus ühiskonnas — endised moraalsed, religioossed ja perekondlikud alused, kõik arvatakse ümber raha peale. Kõik püüavad rahaahnitsemise poole, ja see pole vaese tütarlapse süü, kui tema omal viisil kasutab ühiskonna kõlvatust, lastes ringkäiku oma rikkuse — ilusa keha.

Nana elu on täis lennakuid ja langusi. Sellelt kõrguselt, milleni ta tõusnud, laskub ta alla boheemluseni, siis ujub ta jälle vee peale, annab tooni kogu aristokraatlikule Pariisile, vajub uuesti alla ühiskonna jätiste juurde, päästab end põgenemisega välismaale; romaani lõpus aga, Nana surmaeelseil minuteil, koguneb tema juurde kogu tema ring, ning sel momendil, kui tänavail kõlavad hüüded „Ber-

liini, Berliini!", Nana sureb. See langeb ühte teise impeeriumi purunemise algusega.

Selles romaanis võtab Zola kõrgema seltskonna, kodanluse ja aristokraatia maailma ümbert nende aupaiste. Ta kujutab vanade inimlikkude suhete lagunemist. Kodanlikud kiskjad on teinud kõlvatuks perekonna, hävitanud au ja moraali, arvestanud selle kõik ümber raha peale, isegi kõrget sünnipära, isegi naise keha noteeritakse börsil. Ja ainus järeldus, mida sellest teeb Zola, on kõlbluse jutlustamine. Sellisel puht-illusoorsel pinnal kujutab Zola selle lagunemise ületamist.

Teine romaan Prantsusmaa kõrgemast seltskonnast on „Raha". Siin esineb seesama pankurite maailm, sama kirg rikastumise järele. Tuhanded usaldavad inimesed annavad börsimeeste kätte oma viimased hoiused ja need kiskjad spekuleerivad väikekodanluse püüdega kergesti rikastuda. Nad organiseerivad ülespuhutud ettevõtteid, tarvitades laialt reklaami, ega hooli millestki, et saada ainult enam ja enam raha.

Õigupoolest oleks Zola seda romaani võinud nimetada ka „Börsiks", sest hoolimata kaunis laiast tegelaste ringist on siin oluliselt esikohal börs ja börsimeeste tegevus. Selles me ei näe niisugust suurejoonelist pilti raha tungimisest kõigisse ühiskondliku organismi pooridesse, nagu seda leidsime Balzac'i juures. Kuid raskuspunkti kandumine börsisündmustele on juba iseendast tähelepanu vääriv. Ja kapitalistidest börsimehed suhtuvadki rahasse Zola juures teisiti kui Balzac'i kangelased. Vanaisa Grandet armastab kulda isegi tema füüsiliste omaduste, tema värvi ja kõla pärast, temale pakub suurimat naudingut tuhnida oma aaretes; ta kõneleb oma rikkusest nagu armunud luuletaja. Tundide kaupa ta naudib oma rullikestesse seatud luidooride vaatepilti. Zola börsnikud aga ei tunne kuldraha, „röövitud päikese pisaraid", nende käte vahelt käivad läbi paberid, aktsiad, mida nad palavikuliselt lehitsevad ja muljuvad. „See väärtus," ütleb Lafargue, „on börsnikkudele kehatu, tal on mittemaine olemus: neile isiklikult on täiesti ükskõik, kas tegelikult ongi olemas neid asju, mida need aktsiad esindavad."

Zola börsimehi ei huvita ei rahade kuhjamine, mis meelitasid Gobsecki või Grandet'd, ega ka kodanliku ühiskonna tööstusjõudude areng, millest huvitus Faust: nende tegevusala on finantsspekulatsioon, nende võitlusväli on börs. Seal jagavad nad oma saaki, mis on omandatud kavaluse, vale ja pettusega. „Zola börsnikud," kirjutab Lafargue, „kes hoiavad oma rahakappides ja portfellides tervete toodangumägede väärtust, ei ole ise kogu oma elus tootnud kõige tühisematki asja. Nende vaimne töö piirdub ainult püüdlusega asetada nii osavalt võrke ja lõkse, et nendesse satuks

võimalikult palju miljoneid, mis kuskil keegi on loonud, aga kus ja kes just, sellest hoolivad seesugused härrad kuradi vähe."

Zola seadis oma eesmärgiks anda pilti vanade spekulatsioonivormide (neid esindab Gundermanni pank, millega mõeldakse Rotschildi) võitlusest uutega, millede abil tegutseb Aristide Saccard. Gundermann läheb ainult kõige kindlamaile finantstehingutele ja opereerib vahenditega, mis kuuluvad temale isiklikult või mille eest vastutab tema pank. Gundermannil ei ole mingeid isiklikke vajadusi, ta on haige ja tema süda lööb tugevamini ainult pangapaberite tõusu või languse puhul. Saccard'il aga ei ole siis, kui ta ilmub romaani lehekülgedele, veel mitte krossigi: ta on laostunud, finantsistid põlgavad teda. Kuid kõiki börsi käikusid ja vastukäikusid tundes loob ta osavalt igasugu aferistlikke ettevõtteid ja tõuseb pärast õnnestunud spekulatsiooni muinasjutulise kõrguseni, kuid sel hetkel, kui ta on joobunud oma võidust, viskab Gundermann äkki oma miljonid börsiturule ja laostab oma konkurendi. Saccard langeb oma menu tipult porri, ta pannakse türmi, kus ta — ehitab uute spekulatsioonide plaane.

Paul Lafargue märgib, et „Zola ei olnud tuttav Pariisi finants- ja börsimaailma ajalooga: nagu tõeline reporter ta piirdus sellega, et veetis mõne tunni börsil... Zola arvates on Saccard'i ja Gundermanni vaheline võitlus ainult duell katoliikliku ja juudi spekulatiivkapitali vahel." See väide on pisut liialdatud: Zola kahtlemata mõistis üht-teist „gründertumi" arengust, kuid Lafargue'il on õigus, kui ta kirjutab, et „võitlus spekulatsiooni vanade ja uute vormide ja nende esindajate vahel oleks pidanud olema romaani sisemiseks aluseks, see oleks andnud talle eepilise iseloomu". Romaanis on rida suurepäraselt kujutatud iseloome kui ka palju huvitavaid episoodlikke kujusid, nagu näiteks väikekodanlased Dejoie ja Maugendre, aristokraatlannad Beauvilliers ja von Sandorff või Saccard'i vanem poeg Maxime ja Saccard'i sõbranna Caroline. Kõik need kujud on täis elu ja väga meisterlikult seotud romaani peategevusega, Saccard'i spekulatsiooniga.

Tuleks peatuda veel ühel tüübil romaanis „Raha" — Sigismond Busch'il. Kui Saccard kehastab uue, kapitalistliku ühiskonna filosoofiat, siis peab Busch Zola arvates väljendama sotsialismi filosoofiat. Autor kujutab teda kasvatatuna Marxi teooria alusel: „A. 1849 ta tutvus Kölnis Karl Marxiga ja sai üheks *Neue Rheinische Zeitung*'i hinnatavamaks kaastööliseks. Sigismond Busch pidas regulaarselt kirjavahetust oma õpetajaga, kelle töid, peamiselt „Kapitali", mida ta nimetas oma piibliks, ta uuris kirgliku hoolega." Tegelikult on Busch väikekodanlik, segane sõnadetegija, täis vastuolusid, korrates Proudhoni vanu, kulunud seisukohti ja

hoides kramplikult kinni 1830—40-ndate aastate sotsialistlikest utoopiaist. Busch on niisama vähe tuttav Marxi teooriaga kui Zola ise, kes, nagu on kindlaks tehtud tema ettevalmistustöödest, uuris marksismi selle moonutatud seletuse järgi saksa kodanliku „sotsialisti" Schäffle raamatus.

Romaanis „Raha" kujutab Zola suurepäraselt kirge raha järele, näidates, kuidas see kirg haarab inimese ja teda põletab. Aga peab ütlema, et ettevõtja, börsniku, organisaator-finantsisti, ärimehe tüübid ei ole Zola juures antud mitte eitavalt; mõnes suhtes ta laseb end neist ja nende organiseerivast osast kodanlikus ühiskonnas kaasa haarata. Ühelt poolt röövib Zola nende aupaiste, aga teiselt poolt kummardab nende ees.

Gundermanni ja Saccard'i taolisi tüüpe on Zolal õige rohkesti. Tuletame meelde veel ka Octave Mouret'd romaanist „Daamide õnneks". Octave Mouret on kaupmees-miljonär. Ta laostab poodnikke, õgides neid nagu haikala, ja Zola, kuigi kurtes väikekodanluse hävingu pärast, suhtub ka Mouret'sse niisama kahepoolselt nagu finantsistidesse „Rahas".

Romaan „Daamide õnneks" on üldse huvitav tüüpilise näitena sellest, kuidas Zola kujutab väiketoodangu ja kaubanduse laostamise protsessi ning kapitali kontsentratsiooni. Zola kirjeldab Pariisi universaalmagasini elu, mis neelab alla väikesi poode, võtab neilt ära nende ostjad ja muudab nende peremehed oma alamaiks ja teenijaiks.

Tuleb veel märkida, et „Rougon-Macquart'ides" leidub ka antiklerikaalseid tendentse. Antiklerikalism on Zola toodangu üks kõige progressiivsemaid külgi. Zola paljastab klerikalismi kui teise impeeriumi ja 1870—90-ndate aastate monarhistlik-kirikliku reaktsiooni tuge. Niihästi „Rougonide õnnes" kui ka „Plassans'i vallutuses" ning „Jahisaagis" esitab ta kõikjal negatiivseid kirikumeeste tüüpe.

Aga kui rikastes linnaosades, kõrgemas seltskonnas, aristokraatide, kapitalistide ja börsimeeste juures kõik laguneb, mis toimub siis keskkodanluse maailmas, „korralikus" perekonnas? Neid kihte kujutab Zola romaanis „Kodune laud", kus ta näitab selle „korraliku" prantsuse perekonna purunemist. Varem, näiteks Richardsoni romaanides, oli väikekodanluse iseloomulikuks erijooneks karmilt reeglipärane eluviis; nüüd aga näeme, et see kodanlus laguneb, nagu kõik tema ümber.

Kodanlased hoolitsevad lakkamatult oma välise viisakuse ja näilise jõukuse eest, kuna neil seespool, oma kodudes, on kõik mäda. Igavesed tülid ja riiud raha pärast ühenduses püüdega näida väga moraalsete inimestena, see lakkamatu „pettus" — kõike seda

on „Koduses lauas" klassikaliselt kujutatud. Väikekodanlase elutsemine on armetu ja täis muret; ta peab alalõpmata arvestama ja ihnutsema, ning parimal juhul tal õnnestub uskumata loobumuste hinnaga koguda väikest varandust.

Teist maailma, väikepoodnike ja -käsitööliste maailma kirjeldab Zola romaanis „Lõks". Siin näitab ta kontrasti Pariisi rikaste kvartaalide ja proletaarsete agulite vahel. Ta kujutab käsitööliste elu ning peatub eriti üksikasjaliselt pesunaiste hirmsail töötingimustel.

Zola kujutab ühiskonna sotsiaalseid alamkihte väga tumedais toonides, nagu tahaks ta kodanlusele öelda: vaadake, kui kaugele te olete inimese viinud; kui see viimati teile enestele kahju ei too. Samal ajal ta suhtub kaastundlikult kurnatavaisse töölistesse.

Romaan „Lõks" on üks kõige iseloomulikumaid näiteid sellest, kui piiratud on naturalistliku romaani „teaduslik meetod" selle järjekindla läbiviimise puhul. Teose keskseks probleemiks on pärilik alkoholism. Romaani kangelane on elukutselt katussepp. Ta on suurepärane tööline, kuid temas peitub kirglik tung viina järele. Seda teades ta püüab vältida iga põhjust, mis võiks seda kirge äratada. Kuid ühel ilusal päeval ta langeb katuselt maha ja väänab ära oma õla. Pealesunnitud töötaoleku ajal hakkab katussepp ajaviiteks kõrtsis käima, temas uinuv joomiskirg ärkab metsiku jõuga ning hukutab ta.

Arvustades „Rougon-Macquart'ides" kodanlust, aristokraatiat ja klerikalismi, kujutab Zola positiivsete kujudena sentimentaalseid vabariiklasi-idealiste. Eriti huvitavad on neist Silvère ja Florent („Pariisi kõht"). Florent on Zola nende kujude hulgast eriti tüüpiline. Zola demokratism esineb küllalt selgesti kirjelduses mässulistest „Rougonide õnnes" ja kodanluse poolt jälitatud töölistest romaanis „Kodune laud".

Kuid Zola protest kodanluse vastu ja tema töö proletaarsete alamkihtide kaitseks ei lähe kaugemale üleskutseist olla filantroopiline ja kaasatundmisest vaesele rahvale. Selles suhtes on iseloomulik loosung romaanis „Lõks": „Sulgege kõrtsid, avage koolid!"

Aga ka kolmas vabariik ei täitnud Zola lootusi demokraatlikele reformidele. Tema suhtumine töölistesse ja käsitöölistesse on dikteeritud haleduse ja kaastunde poolt. Ta nõuab neile paremaid elutingimusi, sest muidu alistuvad nad liiga kergesti poliitilisele agitatsioonile.

Kõige lähemale tööliste elule tuli Zola romaanis „Söekaevurid". Siin käsitleb ta töö ja kapitali võitluse probleemi. „Söekaevureis" leiduvad Zola kõige paremad massistseenid, näiteks näljaste töö-

liste rongkäik. Zola kujutab tööliste elamuid, nende ekspluateerimist kaevanduses, kapitali kuhjumist, väiketoodangu hävingut jne.

Romaan „Söekaevurid" on olnud väga populaarne töölisklassi ringkonnis. Seal käsitleb Zola julgesti sotsiaal-ökonoomilisi probleeme ühenduses monopolistliku kapitali üha suureneva kasvamisega ja klassivõitluse teravnemisega. Meile avanevad kaevandused, mis nagu hiiglakoletised veavad maa alla inimesi, hobuseid ja masinaid. See koletis muudab isegi loodust, hävitab taimestiku oma ümbruses, kihutab väikemaaomanikud nende harjunud asemeilt ja muudab nad „vabadeks käteks". „Söekaevurid" on Zola üks ühiskondlikult kõige teravamaid romaane. Kirjanik näitab selles, kuidas tööliste majanduslikud elutingimused maa peal ja maa all, nende kannatused ja vaesus viivad neid streigini ja mässuni. „Söekaevurite" eeltöödes tunnustab Zola otsekoheselt, et ta „annab kapitalistlikule ühiskonnale löögi, nii et see praksub", et see raamat „ennustab tulevikku, esitab küsimuse, mis saab kõige tähtsamaks XX sajandil". Selles romaanis kõneleb Zola töölisklassist kui „ähvardavast mustast sõjaväest, mis pikkamisi on tärganud põlluvagudest, küpsedes lõikuseks järgmisel sajandil".

Nõnda siis Zola, vaatamata oma liberaalseile illusioonidele, millest ta ei vabanenudki, tabas ometi oma ajajärgu kõige tähtsamaid sotsiaalseid tendentse, eriti töö ja kapitali võitlust. Tõsi küll, ta väljendas neid tendentse lepitavas vaimus, kuid igal juhul ta sai aru, et see võitlus saab otsustavaks ja põhiliseks XX sajandil. „Söekaevurid" pole proletaarne romaan, kuigi teda selleks pidasid paljud kriitikud sõjaeelses Teises Internatsionaalis, kuid see ei takista tal olemast üks Zola parimaid teoseid.

„Söekaevureis" puudutab Zola töölisküsimust, teises romaanis „Maa" kujutab ta talupojaelu. Talupojad on tal peagu loomad — siin avaldub Zola liialdatud bioloogiliste instinktide käsitlus kogu jõuga. See romaan on täis maa luulet, kuid see luule on haruldaselt toores; instinktid esinevad kogu nende primitiivsuses, piir looduse, loomade ja inimeste vahel on pühitud; see on nagu mingi võidurikka ja halastamatu liha sümfoonia.

Zola näitab õigupoolest küla väikeomanikku kogu tema egoismiga, kuid mingit klassivõitlust, nagu meie seda mõistame, kirjanik külas ei näe. Selles suhtes osutas Balzac oma „Talupoegades" jällegi palju suuremat läbinägevust. Tema ees ei jäänud peitu need määratud ajaloolised paigaltnihkumised, mis tema ajal Prantsuse külas toimusid.

Kodanlikud reaktsioonilised kriitikud peavad romaane „Maa" ja „Nana" „kõlblusvastasteks", pornograafilisteks. See on neile vajalik selleks, et autorit kompromiteerida. Nad pöörduvad väike-

kodanlaste poole: vaadake ometi, kuidas Zola teie üle irvitab, kuidas ta toob avalikkuse ette teie elu intiimsed küljed.

Iga Zola romaani ilmumine tähendas Prantsusmaal suursündmust, sensatsiooni, sest selle ümber lõi kohe põlema äge tüli. Reaktsioonilised ja papivaimulised kriitikud tungisid Zolale kallale ja vabariiklased kaitsesid teda.

Tuleb märkida, et selle aja marksistlik kriitika ei säästnud Zola'd, vaid ütles talle tõtt näkku. 1880—90-ndate aastate suurim marksistlik kriitik Prantsusmaal, Paul Lafargue, tunnustas küll Zola suurt kunstilist annet ja edumeelsust, kuid paljastas halastamatult tema loomingu kodanlikku olemust ja toonitas, et sel kirjanikul on vähe ühist proletaarse kirjandusega.

Kuid romaan „Maa" kutsus esile protesti ka naturalistide eneste ridades. Pärast selle ilmumist avaldati tuntud „Viie manifest", millele olid alla kirjutanud ka Zola endised õpilased: P. Bonnetain, L. Descaves, P. Margueritte, V. Margueritte, P. G. Guiches. Selle väljaastumise peaalgatajaiks olid E. Goncourt ja A. Daudet, kes kuidagi ei võinud Zolale seda andestada, et ta oli kiskunud katte kodanliku moraali mõnelt küljelt. „Viie manifesti" autorid ütlevad, et Zola on pannud pettuma isegi oma kõige vaimustatumad õpilased. Siin pole tegu muidugi kellegi isikliku pettumusega, vaid sellega, et juba algas naturalistliku kooli lagunemine — nähtus, mis on juba väga silmapaistev 1880-ndail aastail.

„Rougon-Macquart'ide" sarja viimane romaan ilmus a. 1893. „Rougon-Macquart'id" on Zola loomingu kõrgeim aste. Selles sarjas avaldus ta ühena viimastest suurtest kodanliku realismi kunstnikest.

Zola loomingut iseloomustades ei või me mööda minna asja, eseme kujutamise probleemist tema teostes. Igaüks, kes loeb Balzac'i ja Zola'd, näeb kohe erinevust selles, kuidas kumbki neist esitab natüürmorti või näiteks linna, turu või tänava kirjeldust. Zola on liiga haaratud asjast, ta teeb sellest fetiši.

Asjade fetišismil Zola loomingus on sügav tähendus ja oluliselt avaldub selles kaasaegse kodanliku kirjanduse jutustamiskunsti langus. Elu üha kasvav „proosastumise" laine kapitalistlikus ühiskonnas viis selleni, et asjade ja staatiliste seisukordade kirjeldus surus ikka enam välja inimeste tegude kujutamise. Zola ise oli veel selle arengu alguses; oma parimais romaanides, eriti nende üksikuis episoodides, jätkas ta suurte realistide traditsioone, kuid tema loomingu põhisuund viitab siiski vanarealismi langusele. Selles suhtes on väga iseloomulik jutustamise ja kirjeldamise orgaanilise ühtsuse lõhkumine. Zola on sageli sunnitud looma mingit „sidet" oma romaanide esemelik-kirjeldavate elementide ja tegelaste vahel,

kusjuures see side sageli teostatakse mingi juhusliku ühtesattumise abil või siis turu, moemagasini, börsi jne. mingiks sümboliks muutmise teel. Näiteks romaanis „Inimelajas" tehakse selliseks sümboliks raudtee: Pariisi vaksal on mingi koletise pea; raudtee ise on madu; jaamad on selle mao selgroolülid ja jäsemed. Sümboliks muutub ka vedur — see on elav, mõtlev olend. Romaan lõpeb tuntud kirjeldusega, kuidas vedur ilma masinistita tormab jaamast jaama.

Zola võltsobjektivism avaldub eriti neis romaanides, kus teravalt selgeks saab, et tema juures on kõrvuti mõjumas kaks loomisprintsiipi: empiiriline üksikasjade vaatlemine ja lüüriline sümboolika. Maailm, mida Zola kujutab, ei koosne konkreetseist tegevustest, konkreetseist inimestest, konkreetseist olukordadest, vaid on nagu lihtne panipaik määratu hulga empiiriliselt korjatud esemelise materjali jaoks, kuhu inimesed sisse viiakse alles hiljem. Selle „objektivismi" teooria all peitub õieti ühiskondliku tegevuse pihustumine Zola poolt kujutatud maailmas, ja sel tegevusel pole enam seda väärtust, mis vanade realistide juures. Kui aga Zola ikkagi on loonud rea tähelepandavaid romaane, siis mitte seepärast, et ta oleks täielikult jälginud oma teooriat, vaid selle teooria kiuste.

Zola on üks suurimaid kunstnikke-urbaniste. Linn on temal alati esikohal. Ta on suurim Pariisi maastiku maalija.

Kuid maastikukirjeldused ei mängi temal iseseisvat osa. Need kirjeldused on tal alati seotud romaani süžeega, kangelaste meeleoludega; nad tõstavad esile selle süžee sotsiaalseid motiive ja tegelaste elamusi.

Vaatame näiteks Pariisi maastikku romaanis „Armastuse lehekülg". See toonitab omalt poolt kangelaste intiimseid elamusi. Hélène Mouret sõidab tundmatusse linna, pealinna oma haige tütre juurde. Teda raviv arst armub Hélène'isse, kuid jätab ta peagi maha, kuna ta on abielus. Hélène taotleb isiklikku õnne, kuid see on võimatu. Maastik kriipsutab alla neid meeleolusid. Näiteks romaani esimene lõik: Hélène'is tärkab armastus — Pariis on kujutatud kevadhommikul kogu omas ilus. Teine lõik: armastus tugevneb, suvine Pariis esineb Hélène'ile kuldpunakais toonides. Kui armastus kasvab kireks, on Pariis antud õhtuvalgustuses, näidatud kaunil sügispäeval. Ja lõpuks, kui armastus on alla surutud ja sureb, siis on ka Pariisi kujutatud külmal talvepäeval.

1890-ndail aastail puudutab Zola oma teostes sagedamini sotsiaalseid probleeme ja muutub kirglikuks publitsistiks. See seletub sellega, et sel ajal tugevneb võitlus prantsuse ühiskonna kodanlike rühmituste vahel ja eriti teravneb klassivõitlus kodanluse ja proletariaadi vahel.

See temaatika tungib esile „Rougon-Macquart'idele" järgnevas romaanide sarjas „Kolm linna". Selle sarja esimene romaan on *Lourdes* (1894), teine *Rome* („Room", 1896) ja kolmas *Paris* (1898). Neis romaanides astub Zola välja peamiselt klerikalismi vastu, mis erakordselt suurenes kolmanda vabariigi olustikus ja eriti 1890-ndail aastail. Need on kõige publitsistlikumad Zola teosed, nende tendentsi pole peagu üldse varjatud.

Tegelikult on Zola klerikalismiga võitluse probleeme puudutanud ka oma eelmistes romaanides. Näiteks „Rougonide õnnes", „Plassans'i vallutuses", „Abbé Mouret patus" jm. Need kolm uut romaani on ühendatud ühise kangelasega, preester Pierre Froment'iga. See on Zolale väga iseloomulik ja tüüpiline mitteuskliku vaimuliku kuju.

Esimeses romaanis külastab Froment „imede linna" Lourdes'i. Ta näeb, kuidas vaimulikud rahvast ekspluateerivad, ja vaatleb nende „imeliste" haige-tervenemiste kogu mehhaanikat; oluliselt kõneldes sobib neile kõigile teaduslik seletusviis.

Teises romaanis „Room" pöördub Pierre Froment demokraatliku katolitsismi poole. Ta tahab reformida ühiskonda, kõrvaldada kuristikku kapitalistide ja tööliste vahelt. Ta püüab kasutada usundi autoriteeti sotsiaalse ebavõrdsuse hävitamiseks, lühidalt — püüab luua kristlikku sotsialismi.

Neist kristliku sotsialismi ideedest ta kirjutabki väga siira raamatu, mis aga ometi satub Vatikani poolt keelatud raamatute nimestikku. Froment sõidab Rooma, et seista oma lapse eest, tutvub paavsti pearesidentsiga, pettub religioonist ja pöördub Pariisi tagasi. Siin ühineb ta anarhistidega, ligineb oma vennale, õpetatud keemikule, veendub teaduse kõrgemuses usundiga võrreldes ja loobub preestrikutsest.

A. 1897 tutvub Zola Dreyfusi protsessiga. See kohtuasi seisis oluliselt järgmises: Prantsuse ohvitseri Dreyfusi, kes põlvnes rikkast juudi kodanlikust perekonnast, süüdistati salakuulamises Saksamaa kasuks; a. 1894 mõisteti ta sõjakohtu poolt sunnitööle ja saadeti asumaale. See otsus oli tehtud monarhistlike ja klerikaalsete ringide pealekäimisel. Tol ajal käis eriti terav võitlus prantsuse kodanluse reaktsiooniliste ja vabariiklik-liberaalsete rühmituste vahel.

Dreyfusi kohtuasja uurides tuli Zola otsusele, et mees on süüdi mõistetud ülekohtuselt. Siis avaldas ta oma kuulsa kirja Prantsuse vabariigi presidendile: „Ma süüdistan" (*J'accuse*, 13. jaan. 1898). Selles kirjas heitis ta ametlikele ringidele, valitsusele ja kohtule näkku süüdistuse selles, et nad on hukka mõistnud süütu, ning nõudis kategooriliselt asja uuestiarutamist.

Zola väljaastumine tekitas ülemaailmse skandaali. Prantsuse reaktsioonilised ringid korraldasid meeleavaldusi, ähvardades kirjanikku tappa; valitsus kutsus ta kohtu ette ja tal tuli Prantsusmaalt põgeneda. Kuid tema väljaastumine ajas ärkvele kogu Euroopa pahempoolse avaliku arvamise ja Prantsuse valitsus pidi nõustuma asja uuesti-läbivaatamisega. Tuli välja, et Zolal oli õigus.

Nende sündmuste ajal ligineb Zola parempoolsele, reformistlikule töölisliikumisele, Jean Jaurès'i parteile. Ta saab kirglikuks publitsistiks ja pamfletistiks ning loobub oma objektivismi ja biologismi seisukohtadest, mida ta nii tuliselt kaitses „Eksperimentaalses romaanis". Õieti eemaldub Zola sel ajal ka naturalismist. Naturalism kui kirjanduslik kool oli ka ise juba surnud. Zola oli kaotanud palju oma endistest illusioonidest, ja selle tagajärg oli, et ta kabinetiõpetlasest ja kiretust vaatlejast ning faktide kogujast muutus propagandistiks ja utopist-sotsialistiks. „Alati," kirjutab Zola oma loomingu viimasel perioodil, „kui ma süvenen mingisse teemasse, põrkan ma sotsialismile." Muidugi pole see sotsialism proletaarne, — Zola jäi kuni elu lõpuni kodanlikuks kirjanikuks.

Oma loomingu kolmandal perioodil ta töötas kolmanda romaanisarja kallal, mille nimeks on „Neli evangeeliumi". Siia kuuluvad *Fécondité* („Viljakus", 1899), *Travail* („Töö", 1901), *Vérité* („Tõde", 1902) ja *Justice* („Õiglus"). Neljas romaan jäi kirjutamata, säilinud on ainult eeltöö selle jaoks; a. 1902 suri Zola oma korteris vingumürgitusse.

Sellest sarjast on kõige huvitavam „Töö". See on romaan kapitali, töö ja talendi koostööst. Siin läheb Zola Fourier jälgedes, kuid kõrvaldades selle utopisti süsteemist tema geniaalselt-dialektilise sotsiaalse kriitika.

Juhtiv osa ühiskonna ümberkorralduses ja sotsiaalse harmoonia loomises määratakse talendile; romaani „Töö" kangelane, insener Luc, ehitab „ideaalse" paradiisi, mis on teisend prantsuse väikekodanlike sotsialistide utoopilistest unistustest 1830—40-ndail aastail.

Oma käsikirjalises visandis selle romaani jaoks kirjutas Zola: „ „Töö" on teos, milles ma tahaksin kehastada Fourier ideed, töö organiseerimist, tööd kui allikat ja reguleerivat alust kogu maailmale. Kasutades Luc'i, Pierre'i ja Marie poega, loon ma Linna, tuleviku linna, omalaadi falansteeri. Raskus seisab selles, et luua neis tingimustes elavat ja inimlikku raamatut. Näidata, et töö on vältimatu füüsiliseks terviseks; hosianna tööle, mis loob linna, töötava mesipuu; näidata, et siit voolab välja igasugune heaolu ... Lühidalt, on tarvis asutada Linn töö abil ... Loomulik järeldus kogu minu loomingust: pärast kauaaegset reaalelu käsitlemist tungimine tulevikku;

see kõik anda lüürilistes toonides, minu armastus jõu ja tervise, viljakuse ja töö vastu, tõe ja õigluse janu, mis võidutsevad. Ma avan ukse tulevaisse aegadesse. Aluseks on teadus. Kõike peab läbistama headusest, õrnusest, vaimustav õitseng, läbitungiv, selge hüüatus."

Siin on väljendatud romaani põhiidee ja nimelt: kuidas Zola aru sai ühiskonna sotsiaalsest reorganiseerimisest. Kirjanik tahab ehitada eeskujulikku Linna, kus „ei ole võitlust peremeeste ega tööliste vahel (palgatöö kaob), klassivõitlust (töö on võrdsustaja) ega isegi perekonnatülisid (armastus). Armastuse riik."

Luc Froment, kes on näinud Pariisi aguleis töölisklassi hirmsat seisukorda, „unistas, kuidas vennalikult kaasa aidata tuleviku töö rahuloovale võidukäigule". Beauclair'i linnas ta näeb sedasama kehvust ja nälga; ta mõtiskleb sellest, et pärast äsjalõppenud ebaõnnestunud streiki töölised unistavad kättemaksust, kapitalistid aga elavad püsivas hirmus proletariaadi viha uute pursete ees. Aga selle kapitalistide ja proletaarlaste vahelise antagonismi kõrvaldamiseks ei pea Luc tarviliseks revolutsioonilisi tegusid, vaid väikekodanliku sotsialismi jutlustamist: „Võib-olla seletub see," kirjutab Zola romaanis, „et Luc valis Fourier, tema vastikusega revolutsioonilise vägivalla vastu." Oma utoopilise harmoonilise ühiskonna ehitab Zola „kapitali, talendi ja töö", s. o. kapitalistide, teaduslik-tehnilise intelligentsi ja tööliste koostööle. Esimeste esindajaks romaanis on Jordan, ühtlasi õpetlane ja leidur; teiste esindajaks on Luc Froment ja kolmandate esindajaiks Bonnaire ja Lange, kes pärast püsivat võitlust revolutsioonilise tegevuse eest loobuvad oma endistest ideaalidest ja saavad Luc'i pooldajaiks (Bonnaire oli kollektivist, Lange aga individualist-anarhist). Oma romaani esimeses osas avab Zola lugeja ees, nagu ta seda mitu korda varemgi oli teinud oma eelmistes teostes, avara pildi vastikust tööliste kurnamisest kapitalistide poolt, ning kirjeldab nende jubedaid elutingimusi. Kapitalistliku ühiskonna kriitika selles esimeses osas on nagu tõestuseks, et on paratamatu muuta olevat ühiskondlikku korda ja üle minna teisele, mida on kujutatud romaani teises osas. See uus kord tekib Crêcherie tehase ümber, mis vastu seatakse kapitalistlikule tehasele „Kuristik" *(L'abîme)*. Nagu tavaliselt tööstuslikku linna kujutades, nii teeb Zola siingi asjadest fetišid ja annab neile koletiste iseloomu. Ta kirjeldab tehase „Kuristik" sulatusahjude tuliseid lõugu, sulametalli pimestavaid voolusi, määratuid verevaid küttekoldeid, ning siis „haamrite tantsu masinate tumeda undamise tagapõhjal, sepavasarate selget rütmi, suurte haamrite sügavaid lööke, mis sarnanesid kauge suurtükimürinaga". Tehas-koletis alistab endale töölise täielikult ja hävitab ta isiksuse. Seda rõõmutut pilti tööliste elust

täiendab romaanis ka maastik: „Söetolm tumestas oma leinalooriga kogu kuristiku, seda valgus tehase katkust-nakatatud hoonete kogumile, paistis, et see tegi poriseks isegi tumedad pilved, mis tormasid üle taeva lõpmatus rongis, sarnanedes suitsutompudega."

Sootu teissugust olukorda paneme tähele Crêcherie tehases, vabastatud töö riigis: „Kuristiku" vastumeelsele ja tõmbistavale tööle on siin vastu seatud proletariaadi oma jõu tundmine, rõõmus töö ja ilu. Kui kapitalistliku tehase kirjelduses Zola tarvitab kujundeid ja metafoore, mis on sündinud asjade ja tehnika fetišeerimisest, siis siin on meil teine pilt. Ta kirjutab Crêcherie tehasest: „Töömaja, kord nii sünge, must ja haisev, oli nüüd valgustatud määratute akendega ja säras üllatavas puhtuses... Peagu kõik töö tehti masinatega. Võimsatena, töötades elektrijõul, seisid nad tihedais ridades, nagu sõjavägi väsimatuid töölisi, kes alati on valmis tegevusse astuma." Mitte asi ei valitse inimeste üle, vaid ümberpöördult — inimene asja üle.

Tuleviku Linna utoopiline ühiskond on eeskätt kõrgelt-arenenud tööstusliku kultuuri ja töö ratsionaalse organiseerimise ühiskond, ilma ekspluataatorite-kapitalistideta. „Töö, kapitali ja talendi" ühisusse kuuluvad ka talupojad, väikemaaomanikud Beauclairi linna ümbrusest. Nii õnnestub farmeril Feillat'l võita „talupoegade umbusku kõigi sotsiaalsete ümberkorralduste vastu, mis puutuvad eraomanduse instituuti", ja organiseerida talupoegade ühistu, kus need kollektiivselt kasutavad suuri maa-alasid võimsate masinate abil.

Romaani lõpul annab Zola idüllilise kujutluse õitsevast uuest ühiskonnast uues Linnas, mis on tekkinud „ümber järjest laieneva tehase, mis järk-järgult on saanud pealinnaks, südameks ja eluallikaks, ühiskondliku elu määrajaks ja reguleerijaks". Uus Linn ei tunne ametivõimusid; nähtavasti kujutles Zola tuleviku ühiskonda väikeste anarhistlike assotsiatsioon-kommuunide näol, nagu ta sellest korduvalt kõneleb romaani eeltöödes. Teose lõpul kirjanik teatab, et ühiskonna reorganiseerimine väljaspool Beauclairi linna toimus teisel teel. „Teistes riikides puhkesid revolutsioonid, voolas veri, möllasid vastastikused tapmised ja tulekahjud." Lõpuks, pärast pikki kodusõdu kogu ühiskondlik areng „voolas pikkamisi üldise kommunistliku evolutsiooni voolusesse, ja avar impeerium, kus võidutsesid anarhistid, astus üleilmsesse föderatsiooni."

Mõistagi oli kogu see utoopia rahulikust, harmoonilisest koostööst „kapitali, talendi ja töö" vahel Zola väikekodanlik illusioon. Aga juba see fakt ise, et Prantsuse suurim demokraatlik kirjanik XX sajandi alguses, otsides väljapääsu imperialismiajastu kodanliku ühiskonna vastuoludest, pöördus sotsialismi poole, on väga tähelepandav. See ühiskond ise ei võinud enam pakkuda positiivset

ideaali oma parimaile kirjanikele. Zola teed mööda lähevad ka teised Lääne kriitilise realismi ja humanismi kirjanikud. Kuid terve rea ajalooliste põhjuste ja kõigepealt Teise Internatsionaali reformismi mõjul oli Läänes nende kirjanike arusaamine sotsialismist enne maailmasõda silmapaistev oma poolikuse, laialivalguva iseloomu ja kompromissikalduvuse poolest.

Kunstilises suhtes on Zola viimased kaks romaanisarja „Kolm linna" ja „Neli evangeeliumi" nõrgemad kui „Rougon-Macquart'id". Nad on üle koormatud abstraktsete jutlustega ja arutlustega, nende tegevus areneb väga nõrgalt.

Zola iseloomustamist lõpetades tuleb toonitada, et tema looming peegeldab kodanliku realistliku kirjanduse allakäigu algust; aga ühtlasi oli ta siiski paljude niitidega seotud realismi parimate traditsioonidega ja tal oli prantsuse kirjanduse arengus progressiivne tähendus, tänu oma kapitalismi kõige reaktsioonilisemate avalduste kriitikale ja tänu oma võitlusele parempoolsete monarhistlik-kiriklike ringidega.

Hilisem reformistlik kirjandus Pierre Hamp'i näol püüab toetuda Zolale, aga teda tunnustab oma õpetajaks ka selline kirjanik nagu Barbusse. Zola looming on kahepoolne: temas leidub kapitalismikriitikat — sellele orienteerus Barbusse — kui ka reformismi, asjade fetišeerimist ja kujutlusi „organiseeritud kapitalismist". Neile negatiivseile joontele Zola loomingus toetubki Pierre Hamp.

NATURALISTIDE „MEDANI RÜHM".

Kui Zola oli veel suur realist, kui tema romaanides leidub veel ühiskondliku elu laia haaret, siis tema järelkäijate loomingus, kes püüdsid tema naturalistliku romaani teooriat teostada õpilasliku pedantsusega, ilmneb juba selgesti realismi üha suurem allakäik ja lagunemine. Naturalistlik kool ei moodustanud endast Prantsusmaalgi mingit ühtlast kirjanduslikku voolu. Üheks katseks luua kirjanik-naturalistide tihedat rühma oli sõjateemasid käsitlevate juttude kogu väljaandmine pealkirja all *Soirées de Medan* („Medani õhtud", 1880). Nimi on laenatud Zola villalt Medanis, kuhu koguteose autorid sageli kokku tulid ja oma teoseid arutlesid. Sellesse koguteosesse kuulus kuus juttu Prantsuse-Preisi sõjast 1870—1871: Zola „Veski piiramine", Maupassant'i „Rasvapallike", Hennique'i „Suure seitsmiku kohtuasi", Céard'i „Verelaskmine", Alexis'i „Pärast lahingut" ja Huysmans'i „Kott seljal". Neist kuuest jutustusest sai kõige tuntumaks „Rasvapallike" *(Boule de suif)*. Selles kirjeldatakse omnibust, milles sõidavad mõned provintsiametnikud, ärimehed, kaks nunna ja prostituut, reisi ajaks on 1870. aasta oma sõjasündmustega. Preisi ohvitser ei anna luba sõidu jätkamiseks, kui

„Rasvapallike" ei nõustu täitma tema soove. Kogu selle „korraliku" publiku poolt põlatud prostituut keeldub sellest patriootilistel põhjustel, tema kaasreisijad-kodanlased püüavad teda ümber veenda, kuna sellest sõltub nende heaolu, kuid pöörduvad temast halvustavalt ära pärast seda, kui ta nende pealekäimistele on järele andnud. See meisterlik asi tähendab teravat satiiri kodanliku moraali pihta.

Üldiselt suhtuvad kõik koguteose autorid militarismisse kriitiliselt, kujutavad sõja mõttetut julmust ja lahinguvälja „kangelastegude" varjatud külge. Kirjeldamisviis on naturalistlik: võetakse mingi väike episood kõigi tema üksikasjadega, inimeste elamusi aga seletatakse bioloogiliste erijoontega, pärivusega, instinktide nõuetega jne.

Enne „Medani õhtute" ilmumist kirjutas Maupassant: „Meie ei pretendeeri kooli nimetusele. Me oleme ainult sõbrad, kes saime kokku Zola juures tänu meie kõigi ühisele imetlusobjektile; pärast seda ühendas meid üha enam temperamentide sugulus, asja nägemise sarnasus ja ühesugune filosoofiline hoiak." „Ühesugusest filosoofilisest hoiakust" kõigi autorite juures võib kõnelda ainult tinglikult, hoolimata sellest, et nad kõik pooldasid naturalistlikku teooriat. Kõige järjekindlam Zola õpilane, oma õpetaja „vari", oli kahtlemata Paul Alexis (1847—1901). Tema viib (näiteks oma neljast jutustusest koosnevas kogus *La fin de Lucie Pellegrin*, „Lucie Pellegrin'i lõpp", 1880) Zola „Eksperimentaalses romaanis" esitatud nõuded nende loogilise lõpuni, pidades orjalikult kinni kirjeldatavate sündmuste ehtsuse loosungist. Et saavutada, nagu talle näis, kujutuse tõelist dokumentaalsust, tõepärasust ja täpsust, väldib ta isegi kõige kaugemat vihjet fantaasiale. Tema keel on kahvatu, ilma värvikuse ja kujukuseta; kodanlikku olustikku on kirjeldatud hallilt ja argipäevaselt. Väsimatu üksikasjade kuhjamises, avaldab Alexis ainult harva temperamenti armastusstseenide kirjelduses. Keskpärase kirjanikuna jälgis ta kaua naturalismi traditsioone; kirjandusajaloosse ta pääses peamiselt tänu oma raamatule Zolast („Sõbra kirjad", 1882).

Samasugune keskpärane Zola õpilane oli ka teine „Medani rühma" kirjanik Léon Hennique (sünd. 1852), kindrali poeg, kes hästi tundis sõjaväelaste ja ametnikkude keskkonda. Tema esimene romaan „Ohver" pidi näitama erandlikku inimest, keda on vallanud leiutamismaania. Zola ei kiitnud seda asja heaks ja oma kirjas autorile a. 1878 ta ütleb: „Vältige tulevikus erakordseid juhtumeid. Elu on lihtne." Ja Hennique pöörduski oma õpetaja nõu kohaselt väikese ametniku „lihtsa" argipäevase elu juurde (romaan „Härra Eberi juhtumised", 1883), kelle reguleeritud olemasolu rikuti

ainult korraks, kui ta oma naise kompromiteeriva ülalpidamise pärast pidi asuma teise linna. Hennique püüdis oma romaanides anda reaalelu fotograafilist kujutust, uppudes tühiste tõikade, majapidamisesemete jne. kirjeldusse, mil polnud mingit tähtsust süžee arengule.

„Medani õhtute" kolmanda osavõtja, André Céard'i (1851—1924) teostes võidutseb staatiline, kirjeldav element lõplikult, surudes välja eepilise elemendi. Tema kõige iseloomulikum romaan ses suhtes on *Une belle journée* („Ilus päev", 1881), millest Leon Deffoux, ühe „Medani rühma" kohta käiva uurimuse autor, ütleb, et see on „naturalismi esteetika lõpuleviidud mudel — kolmsada nelikümmend kuus lehekülge ja mitte ühtki sündmust." Romaani tähelepanu keskuses seisab vihm, mis sajab kogu päeva, vihm, mida on kirjeldatud pisimategi üksikasjadeni. Sel hallil, ähmasel taustal kujutatakse „ilusat päeva", mille veedab ühe arhitekti igavust tundev naine temasse armunud noormehega. Aga see armastus osutub illusiooniks; kui nad kohtuvad restorani erakabinetis ja eine ajal üksteisega ligemalt tutvuvad, kaob nende vastastikune huvi kiiresti; olles sunnitud halva ilma tõttu veetma kogu päeva silm-silma vastu, hakkavad nad üksteist vihkama. Kogu romaan seisabki äärmiselt üksikasjalises kirjelduses selle vihmase päeva kohta, mis endaga kaasa toob ainult pettumust ja igavust. Céard'i romaanid pole üksnes ilma tegevuse ja fantaasiata, vaid ka peagu ilma faabulata.

Siin lühidalt iseloomustatud kolm Zola järelkäijat — Alexis, Hennique ja Céard — olid teise järgu kirjanikud. Mis aga puutub „Medani õhtute" ühte teise osavõtjasse, Joris-Karl Huysmans'isse (1848—1907), siis on tema looming üsna tähelepandav, peamiselt sellega, et seal avaldus kõige selgemini naturalistliku romaani lagunemine ja kodanliku kirjanduse üleminek uuele etapile — subjektivistlik-impressionistlikule romaanile ja müstitsismile.

Huysmans on pärit kodanlikust miljööst, pikki aastaid teenis ta ametnikuna *Surété Générale*'is (politseivalitsuses). Tema loomingu esimene järk (1874—1884) möödub naturalismi tähe all. Siis kirjutas ta olustikuromaane ühiskonna alamkihtide, boheemlaste ja väikekodanlaste elust (*Marthe*, 1878; *Les sœurs Vatard*, „Õeksed Vatard'id", 1879; *En ménage*, umb. „Kodukolle", 1881). Pooldades nagu vennad Goncourt'idki „inimlike dokumentide" ümbertöötamist, on Huysmans'il samuti nagu neilgi eriline kalduvus kujutada patoloogilisi nähtusi, tema eriala on žanripildid Pariisi käsitööliste, kaltsak-proletaarlaste ja prostituutide elust. Nagu Zola on ka Huysmans peamiselt kirjanik-urbanist: teda huvitavad agulid, bulvarid ja kõrtsid, — kuid see maastik ja selle taustal arenevad sündmused on üsna maaliliste detailidega antud kogumik kõigest sel-

lest, mis on inimeses ja linnas haiglast ja hukkumisele määratut. Huysmans ei usalda enam dokumente, ta tahab reprodutseerida ainult seda, mis ta isiklikult nägi ja üle elas, tema loomingu ring kitseneb seepärast üha enam, tegelaste psühholoogia muutub ikka lihtsamaks ja skemaatilisemaks. Romaan saab nagu üksikute impressionistlike piltide ahelikuks, kus pole tegevuse arengut ega iseloomu. Parimaks vormiks selle liigi jaoks Huysmans peab niisugust, milles faabula puudub, ja näiteks tema romaanis *A vau-l'eau* („Pärivoolu", 1882) peagu polegi tegevust.

Romaanis *En rade* („Sadamas", 1887) püüab Huysmans jälgida Zola'd tema tööstusliku temaatika propagandas, ta püüab halvustada „romantilisi looduse ilusid", ja viljalõikuse stseen on tema arust armetu, võrreldes „tehase vaatega või ookeaniauriku kõhuga, mida valgustavad kütteahjude tuled". Kuid samaaegselt või isegi pisut varem ta kirjutab romaani *A rebours* („Vastupidi", 1884), mis on murrangulise tähtsusega tema üleminekus naturalismilt müstilisele impressionismile. Romaani peategelane, aristokraat Des Esseintes, ei leia tuge teda ümbritsevast kodanlikust reaalelust, „sest alanud on kontori ja kaupluse valitsus tema kitsaste turuideaalidega". Rahuldamatuna sest tõsielust, läheb Des Esseintes sellest ära, ümbritseb ennast kunstiteostega, loob endale oma isikliku, erandliku, otsitud maailma, milles kõik on vastupidine, võrreldes reaalse maailmaga. Romaanis antakse vaimustatud hinnanguid Rooma langusaja kirjanikest — Petroniusest, Apuleiusest, Ausoniusest — ja varakristlikest kirjanikest. Samuti püüab Huysmans avada lugejaile Baudelaire'i, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam'i ja teiste sümbolistide ning nende eelkäijate teoste väärtust.

Selles teoses märgitud üleminek müstitsismi saab oma teoreetilise sõnastuse romaani *Là-bas* („Seal all", 1891) alguses, Durtal'i tülis oma sõbraga, kes eitab naturalismi tema sidemete pärast materialismiga ja „vastikute massimaitsetega". Talle vastu rääkides ütleb Durtal: „Materialism on mulle niisama vastik nagu sulle, aga seepärast ei või eitada naturalistide unustamatuid teeneid kunsti alal; nemad ju olid, kes vabastasid meid romantismi surnud nukkudest, vabastasid kirjanduse rumalast idealismist... Nemad lõid nähtavad ja tuntavad olendid ja viisid need kooskõlasse ümbrusega." Endale märgib Durtal, s. o. Huysmans, järgmise loomingutee: „Tuleks säilitada realismi dokumentatsiooni tõepärasus, detailide täpsus ja täiskõlaline ning närviline keel, kuid samuti tuleks hakata hingede uurijaiks, mitte aga seletada saladuslikku ainult tunnete haigusega; romaan, kui see oleks võimalik, peaks iseendast jagunema kaheks osaks, ja need mõlemad üheskoos, kas kokkusulatatuna või ühtesegatuna, nagu eluski, peaksid näitama hinge ja ihu,

nende vastastikust mõju, vasturääkivusi ja kooskõla. Lühidalt, peaks järgnema mööda seda laia teed, mille nii sügavalt ette kaevas Zola, aga tuleks ühtlasi paralleelselt õhku joonistada teine tee, tabada sealpoolset maailma, ühe sõnaga: luua spiritualistlik naturalism; see oleks teistviisi uhke, teistviisi täielik, teistviisi tugev."

Pärastpoole pühendab Huysmans tõepoolest oma jõu selle „spirtualistliku" ehk müstilise naturalismi loomiseks. Ta astub välja sotsialismi kui „tööliste sonimise vastu" ja kutsub katolitsismi juurde (romaan *En route*, „Teel", 1895); ta tunneb huvi keskaegse müstika, arhitektuuri ja demonoloogia kui ka kaasaegsete „okultsete teaduste" — maagia, teosoofia jne. vastu. Romaanis *La cathédrale* (1898), kus kesksek kujuks on ehituskunsti mälestusmärk, tahab Huysmans otsekui kirikumaailma pühadust vastu seada sellele kriitikale, mis on antud Zola „Lourdes'is". Nõnda lõpetab Huysmans, omaaegne ateist ja naturalist ning „Medani õhtute" koguteosest osavõtja, oma tee katoliiklasena ja müstikuna. Selle kirjaniku loomingu arengutee näitab selgesti mitte ainult naturalismi, vaid ka üldse XIX sajandi kodanliku realismi langust ja märgib teed, mida mööda läheb kodanliku allakäigu tähtsam kirjandus XX sajandil, sellel arenenud imperialismi ja kodanliku kultuuri lagunemise ajastul.

Alphonse Daudet.

Peale Goncourt'ide luges Zola naturalistide hulka ka teise suure tolleaegse prantsuse kirjaniku Alphonse Daudet (1840—1897). Seda liigitust võib pooldada ainult rea täiendustega. Alphonse Daudet on provintsi töösturi poeg, kelle isa vabriku hävitasid töölised 1848. a. Nagu enamik prantsuse provintsist-põlvnenud kirjanikke, sõidab ta kaheksateistkümne-aastaselt Pariisi, et seal asuda kirjanduslikule tegevusele.

Daudet on suur kunstnik. Ta tõmbab endale tähelepanu juba oma esimese tähtsama teosega *Lettres de mon moulin* („Kirjad minu veskilt", 1869, e. k. 1931), kus kujutatakse stseene Provence'i oludest. Pildid provintsi elust moodustavadki kõige huvitavama külje Daudet loomingus. Tema teine varane teos *Le petit chose* („Väikemees", 1868, e. k. 1932) on autobiograafilise iseloomuga.

Kõige kõlavam menu sai osaks Daudet triloogiale Tartarinist. Esimese raamatu nimi on *Tartarin de Tarascon* („Tartarin Tarasconist", 1872, e. k. 1928), teine *Tartarin sur les Alpes* („Tartarin Alpides", 1885) ja kolmas *Port Tarascon* („Tarasconi sadam", 1890).

Selles triloogias kujutab Daudet oma üle aisa lööva, spetsiifilise lõuna-prantsuse huumoriga Tartarini suurustlemist, kelle nimi on

muutunud hüüdnimeks. See kuju on saanud maailmakirjanduse omanduseks ja teda tsiteeritakse sageli kui tühise hooplemise kehastust.

Eriti õnnestunud on esimene osa, näiteks Tartarini seiklused Aafrikas, kus ta peab lõvijahti. Tal õnnestub kiskjat maha lasta oma varjupaigast. Tartarin on vaimustuses, kuid siis selgub, et see lõvi on kodune, taltsutatud, nii et asi lõpeb isegi politseiprotokolliga. Kodumaale tagasi tulles kiitleb Tartarin kõikjal oma kangelasteoga ja saab aunimeks „lõvidevõitja". Pisut nõrgem on kolmas osa, „Tarasconi sadam", kus kirjutatakse, kuidas taraskoonlased rändavad välja Vaikse ookeani saartele, Tartarin saab „valitsuse" peaks, aga tema karjäär lõpeb väga haledalt.

Daudet teistest romaanidest tuleb märkida *Fromont jeune et Risler aîné* („Fromont noorem ja Risler vanem", 1874). Selle teosega õigupoolest alles algabki naturalistlik järk Daudet loomingus. Veel on huvitav romaan mahajäetud lapsest *Jack* (1876), ja siis *Le Nabab* (1877). Oma tähtsus on ka romaanil *Les rois en exil* („Kuningad maapaos", 1879) ja ühel Daudet kõige suuremal teosel, romaanil *Numa Roumestan* (1881). Lõpuks viitame romaanidele *L'Evangéliste* (1883), *Sappho* (1884), *L'Immortel* („Surematu", 1888) ja *Soutien de famille* („Perekonna tugi", 1898), mis oli Daudet surmaeelne teos. Selline on Daudet raamatute loend, millest nähtub, et ta oli võrdlemisi viljakas kirjanik.

Harilikult võrreldakse Daudet loomingut Dickensi omaga. Kuid seda sarnasust enamasti liialdatakse. Pole kahtlust, et Daudet raamatuil lastest, nagu „Väikemees" või „Jack", on midagi ühist „David Copperfieldiga" ja teiste Dickensi teostega, kus on kangelaseks laps. Aga Dickens on suuremahaardeline realist; ta asetab oma aja kodanliku ühiskonna sotsiaalseid probleeme tunduvalt sügavamini.

Oma kunstilise loomingu teoorias jagab Daudet varasemaid Goncourt'ide ja Zola põhivaateid. Positivismi peaprintsiipe — miljöö ja füsioloogia mõju ning dokumentaalsete andmete paratamatut tarvitamist, — kõike seda leiame ka Daudet'l. Nagu Zola, nii korjab ka tema fakte ja teeb palju märkmeid. Tema päevikud tunnistavad, et ta alaliselt jälgis igasugu sündmusi ja uuris kohtuprotokolle; kuid hoolimata kõigest sellest ei taotelnud ta sellist „objektiivset" ja „teaduslikku" kunstiloomingut kui Goncourt'id oma kirjandusliku tegevuse esimesel ajajärgul või Zola. Ta pöörab palju enam tähelepanu subjektiivseile elamustele kui teised naturalistid, s. o. teeb just seda, mille vastu välja astus nende õpetaja.

Mis puutub Daudet loomingu temaatikasse, siis on tema parimad teosed need, kus ta kirjeldab temale nii hästi tuntud provanssaallaste olustikku ja kombeid. Daudet elas aastakümneid Lyonis

ja Pariisis, tihedalt asustatud kvartaalides, ta tundis suurepäraselt linna väikekodanlust, tema muresid ja rõõmusid, tundis prantsuse kaupmeeste, ametnike ja käsitööliste elu-olu, ning just kõik see linna väikekodanlus pakkuski talle peategelasi tema raamatute jaoks.

Ent kujutades nende kvartaalide elu, väikekodanlaste, ametnike, kaupmeeste jne. elu, oli Daudet ometi üsna kaugel sellest sotsiaalsest paatosest, mis on iseloomulik kas või hilisemale Zolale. Daudet'd huvitasid vähe ühiskondlikud probleemid. Teise impeeriumi ajal oli ta monarhist ja ta töötas isegi hertsog de Morny sekretärina, kes seisis lähedal Napoleon III-le; kolmanda vabariigi ajal ta oli mõõdukas vabariiklane. Oma kaasaja probleeme kaldus Daudet võtma liiga staatiliselt, nagu alaliseks kindlaks-määratuid; ta ei eemaldu neist küllalt, et saada neist laiemat ülevaadet, ning ainult kerge huumor, mis harva läheb kuni satiirini, näitab tema kriitilist suhtumist kodanliku maailma negatiivseisse nähtustesse.

Milles seisab siis Daudet ja Dickensi sarnasus väikekodanluse kujutamisel? Nagu Dickens, nii idealiseerib ka tema perekonnaelu ja väikekodanlikku sentimentaalsust; samuti nagu Dickens armastab ka tema suurte linnade aguleid ja väikekodanlust; nagu Dickens tahab ka tema parandada kodanlikku ühiskonda, aga mitte teda hävitada, nagu Dickens piitsutab ka tema ühiskonna rikutud ülemkihte ja seab neile vastu väikeste inimeste voorused. Daudet nagu Dickenski näeb inimloomuse heledaid külgi omakasupüüdetus aususes ja tööarmastuses ning tõstab neid „häid" jooni esile vastukaaluks kõrgema seltskonna moraalsele rikutusele.

Erinevalt Dickensist ja Zolast väldib Daudet võimalikult töö ja kapitali probleeme. Teda huvitavad enam hingeelamused, südamedraamad, üksikute isikute elulood, inimeste kombed. Ta kirjeldab ühiskondlikku elu mitte sügavuti, vaid laiuti; seejuures on ta suur detailimeister, mis teda samuti ligindab Dickensile. Erinevalt Zola tüüpi järjekindlaist naturalistidest või ühest osast saksa naturalistidest on Daudet „erapoolik": ta ei suuda kuidagi leppida objektivismiga, sellega, et kirjaniku isik peab täielikult peitu jääma nende faktide taha, mida ta kujutab. Ta armastab alati, haletseb alati, vihkab alati ja ka selles suhtes ta seisab jällegi lähedal Dickensile.

Parimad pildid tema teostes on kujutused Pariisist, selle aguleist ja tänavaist ning visandid provintsilinnade elust. Daudet kirjeldas enamasti elu üksiknähtusi, neid mitte üldistades, neid mitte sidudes ühise sotsiaalse probleemiga. Aga neis nähtustes huvitas teda nii mõnigi asi, ja mõndagi ta ka jäädvustas oma teostes.

Näiteks romaanis „Fromont noorem ja Risler vanem" ta kirjeldab, kuidas tegutseb ettevõte usaldusühingu alusel; „Nabobis" ta

annab pilte teise impeeriumi ajast ja selle spekulatsiooniharrastusest; „Numa Roumestanis" ta joonistab kolmanda vabariigi algaastaid Prantsusmaal; „Kuningates maapaos" näitab ta aristokraatlikke ringe, kes teistest maadest on välja kihutatud Pariisi, ametist eemalseisvaid kuningaid ja väljasurevaid aristokraate, — ja kogu seda lagunemist näidatakse kodanliku ühiskonna võitude taustal.

Väga palju poleemikat äratas romaan „Surematu". See on Daudet satiir Prantsuse Akadeemia ja oma aja prantsuse kodanliku teaduse pihta (40 akadeemikut kutsutakse Prantsusmaal „surematuiks"). Prantsuse Akadeemia on muutunud juba ammugi kõige reaktsioonilise tugipunktiks niihästi kirjakeele suhtes kui ka igal muul alal. Selles romaanis ründab Daudet mehiselt „surematute" kopitanud ja tardunud olekut.

Peatugem Daudet mõnel suuremal teosel. Neis me näeme, et tema juures perekonnateema alati valitseb teiste sotsiaalsete teemade üle. Võtame „Numa Roumestani", mis on kirjutatud provintsielu ainetel. Libe advokaat teeb hiilgavat karjääri ja jõuab kuni ministritoolini. Võiksime arvata, kui suured võimalused siin avanevad kirjanikule nende salavedrude avastamiseks, mis tõukavad ühiskonda! Kuid erinevalt Zolast — kõnelemata Stendhalist ja Balzac'ist — Daudet ei puudutagi neid vedrusid. Ta ei näita isegi küllalt veenvalt oma kangelase edasijõudmise üksikuid etappe, nii et pole näha, mis teel see tühine Roumestan on suutnud lennata nii kõrgele. Parlamentarismi müüdavust kolmandas vabariigis, kodanluse poliitilist põhimõttetust on kujutatud ainult mööda minnes. Selle eest on väga hoolikalt läbi töötatud Roumestani kui provanssaallase, kui poliitilisel alal tegutseva Tartarini iseloomujooned. Daudet põimib teosesse rea anekdoote, mis toonitavad tema kangelase valelikkust ja hooplemist. Ning esialale tõuseb jällegi perekonnaelu, Numa lahkhelid oma naisega.

Samasugune pilt on antud ka „Nais-evangelistis". Analoogilist teemat olid käsitelnud juba Goncourt'id oma „Proua Gervaisais's"! Aga Goncourt'idele on süžee sellest, kuidas naine sai nunnaks või fanaatikuks, põhimõtteline süžee, mida on käsiteldud naturalismi vaimus. Daudet juures aga taganeb Eline Ebseni usuline maania tagaplaanile, ja peatähelepanu pühendatakse Eline'i kokkupõrkele oma tütrega.

Kuid Alphons Daudet loomingule eriti iseloomustav on tema tuntud romaan „Sappho". Selles esitab autor kodanluse moraalile kõlbluse alalt väga hella küsimuse, kujutades Pariisi boheemlaste elu, ametlike ja mitteametlike prostituutide maailma. Tõsine lähenemine sellele teemale oli Daudet poolt mehiseks sammuks. Aga pre-

tendeerides psühholoogilisele julgusele ta „ei söandanud", nagu kirjutab Paul Lafargue oma artiklis sellest romaanist, „avada kodanluse pealuud ja toorelt kõigile nähtavaks teha tema armukese-ideaali, kõigepealt juba seepärast, et ta oli ise liiga sügavalt kodanlik selleks, et värve pehmendamata esitada seda ideaali, mis oluliselt on ka tema enda ideaal". Kodanluse „ideaal" on see, et tal oleks odav ja kasulik armuke, kellest võiks vajaduse korral kergesti lahti saada. Gaussin'i armastuse tragöödia Sappho vastu seisab just selles, et ta vajalisel momendil ei suuda lahkuda oma armukesest ja sellega hävitab oma elu võib-olla igaveseks.

Veel selgemini ilmnevad Daudet väikekodanlik piiratus ja ta konservatiivsed vaated tema näidendis *La lutte pour la vie* („Võitlus elu eest", 1889), mis pidi näitama Darwini teooria paikapidamatust. Selles võitluses darvinismiga, mis kirjaniku arvates sünnitab kõlvatust ja roimarlikkust (sellekohase tõestuse arvab ta olevat antud Dostojevski „Kuritöös ja karistuses"), esinevad selgesti Daudet loomingu tagurlikud jooned. Kuid ta oli Darwini teooriaga tuttav pealiskaudselt, ta mõistis seda vulgaarselt ja tõelise väikekodanliku oletsejana kirjutas ta oma näidendi, nagu ta ise ütleb, selleks, et välja valada oma vastikust nende „peast jalatallani darwinistide vastu, kes on vabad igast eelarvamusest ja kahtlusest, usust jumalasse ja hirmust politsei ees". Akadeemiku arhitekt Paul Astier poja karjääri ja hukkumise kui näite abil tahtis Daudet näidata, kui amoraalne on „võitlus elu eest". Kuid ta ei suuda mõista, et konkurents pole sugugi Darwini teooria sünnitus, vaid et kapitalismi ühiskondlikud tingimused ise loovad selle konkurentsi ja tema tagajärjed, millede puhul oli nii pahandunud kõrgelt-kõlbeline Daudet.

Maupassant.

Guy de Maupassant (1850—1893) on viimane suur realist XIX sajandi Prantsusmaal. Ta pidas ennast Flaubert'i õpilaseks, ühtlasi seisis ta üksvahe väga ligidal Zolale ja prantsuse naturalistidele. Oma loomingu lõpul ta ühineb aga prantsuse impressionistidega.

Päritolult on Maupassant Normandia aadlik. Lapsepõlve veedab ta Normandia mereäärseis linnades. Prantsuse-Preisi sõja ajal a. 1870 astub ta armeesse ja võtab osa sõjakäikudest. See andis talle materjali suurepärasteks lahingunovellideks ja memuaarideks.

Pärast a. 1871 asub Maupassant Pariisi ja astub mereministeeriumi teenistusse. Alates 1873. aastast ta sõbruneb Flaubert'iga, kel-

lele ta loeb ette kõik oma varased teosed. Flaubert, nagu teada, suhtus väga rangelt kirjanduslikku vormisse, ja noor Maupassant pidi alatasa oma käsikirju ümber tegema, kuni tema arvustaja nad heaks kiitis.

1870-ndate aastate lõpul ligineb Maupassant nn. „Medani rühmale", kellest oli juttu juba eespool. Novelliga „Rasvapallike", mis ilmub koguteoses „Medani õhtud", algabki tema kirjanduslik karjäär. Maupassant ei elanud kaua, päritud haigus murdis kiiresti ta jõu. A. 1891 muutus ta nõdrameelseks ja suri a. 1893 vaimuhaiglas.

Maupassant'i looming kuulub kodanliku ühiskonna sellesse ajajärku, kus kodanlus juba lahkus oma „kuld-aja" ideaalidest ja kus ta revolutsioonilisest klassist muutus reaktsiooniliseks, kus vastuolud tootmisjõudude ja tootmissuhete vahel jõudsid oma arengu teravasse faasi. Kuld- ja raudajajärk olid juba ammu möödas. XIX sajandile kõige tema teadusega, tema maailmaturuga ja kolossaalsete tootmisjõududega sai osaks luua p u u v i l l a - a j a j ä r k. See „kuld-aja" asemele tulnud puuvillaaeg ongi selliste kirjanike nagu Flaubert'i ja Maupassant'i peamiseks „tragöödiaks". Kodanliku ühiskonna tootmisjõudude määratu areng muutis maailma ümber, diferentseeris ühiskonna seniolemata mõõtmeteni. Ja kodanlus, selleks et säilitada ülemvalitsust, pidi vabadusideaalidelt minema üle vägivallaideaalidele. See protsess avaldus kõige selgemini Maupassant'i pessimistlikus loomingus. Maupassant'i kirjandusliku tegevuse aeg on kolmanda vabariigi aeg. Kodanlusel oli sel ajal juba suurepärane klassivõitluse kogemus Pariisi Kommuuni 72 päevast. Proletariaadi vabadusliikumise areng ei võinud muidugi jätta vajutamata kindlat pitserit kogu kodanlikule ideoloogiale. Kõigepealt kutsus see liikumine esile teatud pettumuse kodanliku demokraatia traditsioonides. Me nägime seda Flaubert'i, Goncourt'ide ja Huysmans'i puhul, kes astusid välja tema vastu.

Veel teravamini kui need kirjanikud esines kodanliku demokraatia vastu Maupassant. Maupassant'ile oli demokraatlik vabariik tema valimiste pettemänguga vastuvõtmatu. Siit siis tema terav kriitika kodanliku ühiskonna proosalise reguleeritud elu vastu.

„Kui palju ma näen päid, tüüpe, südameid ja hingi," kirjutab ta. „Milline kliinik see on kirjanikule! Vastikus, mida mulle sisendab see inimkond, paneb mind veel enam kahetsema, et ma ei ole võinud saada selleks, milleks oleksin kõige enam saada tahtnud: hävitavaks satiirikuks, kes valdab lõikavat ja väljanaervat irooniat, Aristophaneseks või Rabelais'ks." „Inimsoo grimasside" kujutamise meistriks Maupassant nimetas Anatole France'i.

Maupassant'i kirjanduslik pärand tervikuna on suurepärane dokument XIX sajandi Lääne-Euroopa kodanlikust kriitilisest realismist. Maupassant nägi sajandi lõpu kapitalistliku ühiskonna kogu viletsust, kogu tapvat labasust, ta nägi, kuidas selles ühiskonnas paratamatult peab hukkuma kõik ilus, kirgas, andekas ja aus. Iseloomud ja kired väiksestuvad; kodanlik vabariik on niisama müüdav kui temale eelnenud monarhia. Inimesed kaotavad inimliku ilme, perekond laguneb, inimene muutub poriste pahede peidukohaks. Asjata otsib kirjanik positiivset kangelast: kõik, mis veel on üle jäänud puhast, tervet ja ilusat, osutub elujõuetuks ja ühiskond sõtkutab selle halastamatult porri.

Maupassant'i teostes esineb suur ja siiras armastus elu vastu, sügav humanism ja tõeline kaastunne inimeste vastu. Kogu tema loomingut läbib väsimus ja pessimism ilma ühegi valguskiireta. Kui mitte arvestada kirjaniku mõningaid katseid välja murda fatalistliku hukkamõistetuse ja üksilduse ahelaist, misjuures ta otsib „positiivseid väärtusi" ilus, kunstis ja elunaudinguis, siis on tema teostes põhiline just see positiivsete ideaalide puudus, täielik ükskõiksus kõige ja kõigi vastu. Maupassant ei taha tagasi pöörata möödunud aegu: seal, kus ta kujutab minevikupilte või -tüüpe, teeb ta seda ilmselt irooniliselt, sest ta teab väga hästi, et „konserveeritud seisuse", aristokraatia ning patriarhaalsete suhete valitsus pole tagasitoodav. Aga minevikku ja olevikku eitades ei näe Maupassant ka tulevikku, ta ei näe neid jõude, kes ainuüksi on võimelised hävitama vastikut kapitalismimaailma ja ehitama uut maailma, milles inimlikku väärtust austatakse enam kui kunagi varem. Maupassant ei oska reaalelu kujutamisel eraldada peaasja ja kõige olulisemat, vaid ta liialdab selle reaalelu mõningaid üksikuid, vahel isegi tühiseid külgi. Selles, nagu näeme allpool, kajastub kahtlemata naturalismi mõju, mille algelemente leidus juba selle suure prantsuse realisti kõige varasemas loomingus, mis aga järk-järgult tugevnesid ning tema elu lõpul mandusid kuni haiglase psühhologismi ja impressionismini. Kuid mitte need sajandi lõpu kodanliku kirjanduse dekadentsi jooned ei moodusta peamist ja määravat elementi Maupassant'i loomingus; määravaks on selles veel kõrgel tasemel seisev kriitiline realism.

Kapitalistlikku ühiskonda arvustades ei öelnud Maupassant tema aadressil mitte vähe kibedaid tõdesid. Nagu Flaubert, nii paljastas ka tema kodanliku demokraatia silmakirjalisust. Aga on vaja toonitada, et kodanliku ühiskonna kriitika juures nii Flaubert kui Maupassant jäid ometi selle ühiskonna alusele ega väljunud tema piiridest. Niipea kui riivati omandust või korda, kui ainult asi puutus tööliste rünnakusse kodanluse vastu, siis ilmnes ka Maupassant'i

juures otsekohe eitav suhtumine proletariaadisse, ja ta astus välja vana korra aluste kaitseks.

Maupassant'i looming on kodanliku ühiskonna ideaalide ja kultuuri kriisi kõige p e s s i m i s t l i k u m väljendus. Tema juures omandab see kodanliku ühiskonna kriis igavese ilu ja koletisliku inetuse saatusliku võitluse kuju, hea ja kurja kokkupõrke kuju, milles ilus ja kõrge on paratamatult määratud hukkumisele. See nende kahe alge kokkupõrge ja võitlus ongi Maupassant'i loomingu ja maailmavaate üks probleeme. See läbistab punase niidina kõiki ta teoseid algusest lõpuni.

Maupassant'i kirjanduslik pärand, erinevalt Flaubert'i omast, on väga suur. Ta kirjutas värsse, novelle (üle 300) ja romaane. Kodanliku novelli alal on ta üks maailmakirjanduse parimaid meistreid. Tähelepandavaid romaane ta kirjutas kuus: *Une vie* („Üks inimelu", 1883, e. k. 1927), *Bel-ami* („Armas sõber", 1885, e. k. „Ilus sõber", 1931), *Pierre et Jean* („Pierre ja Jean", 1888, e. k. 1935), *Mont-Oriol* (1887), *Fort comme la mort* („Tugev kui surm", 1889, e. k. 1930) ja *Notre cœur* („Meie süda", 1890).

Kui võtame ühe Maupassant'i esimestest poeemidest *Vénus rustique* („Küla Veenus"), siis näeme juba siin nende kahe alge kokkupõrget, milledest oli juttu eespool. Poeemi lühike sisu on järgmine: keegi külakarjane leiab mahajäetud tüdrukukese, võtab selle enda juurde külasse ja kasvatab ta üles. Sellest tütarlapsest kasvab haruldane iludus ja headuse võrdkuju; kõik armastavad teda väga, välja arvatud ainult vana karjane. See karjane on koletisliku inetuse kehastus ja kogu küla vihkab teda, kuid kuulab ometi ta sõna. Ja seal lükkab mingi deemonlik jõud tütarlast: ta läheb vanamehe juurde, andub talle, ja too tapab ta.

Siin on peagu skemaatiliselt antud hea ja kurja, ilu ja inetuse kokkupõrge ning ilusa paratamatu hukkumine, mis on nii iseloomulik Maupassant'i kogu loomingule. Ta püüab mingi olematu unistuse poole, püüab luua mingit muinasjutulist maailma ja on sunnitud ikka jälle tõdema oma unistuste teostamise võimatust.

Analoogilise sisuga on ka tema varased novellid. Näiteks ühes neist, pealkirjaga *La tombe* („Haud", 1883, e. k. 1929), jutustatakse, kuidas advokaat Courbataille mõistetakse süüdi noore naise haua rüvetamise pärast, kelle surnukeha ta kaevab välja järgmisel päeval pärast matuseid. Courbataille'i kallim, keda ta palavalt armastab, sureb, ja alles pärast matuseid tunneb mees sündinu kogu traagikat. Kogu ta olemus tõuseb mässule looduse mõttetute seaduste vastu. Ta tahab veel kord näha oma armsamat ja kaevab lahti ta haua. Kuid mis ta leiab? „Tülgastav hais, jälk mädanemise lehk ⁊õi mulle näkku.

Oh, tema voodi, mis lõhnas iiristest! Tema nägu oli sinine, tursunud, kole. Must vedelik voolas ta suust."

Ka see novell on ehitatud traagilisele kollisioonile: inimese kogu õnn peitus armastatud naises, ja seal hävitas halastamatu surm selle õnne. Courbataille mõistetakse kohtus õigeks, kuid tema hingeline seisukord ei muutu sellest paremaks.

Veel süngema iseloomuga on teine novell *Lettre trouvée sur un noyé* („Uppunu juurest leitud kiri", 1884). See on enesetapja kiri tundmatule naisele. Ta kirjutab, et teeb endale lõpu elust-pettumise tagajärjel. Pettunud on aga ta seepärast, et ta ei näe olemises mingit harmooniat. Inimkonna sotsiaalne kihistumine, halastamatu egoismi valitsus, kõigi sidemete hävinemine üksikinimeste vahel jne., — kõike seda mõistab Maupassant kui võimatust teostada harmooniat maa peal.

Novelli peakangelane jutustab sellest illusioonide lossist, sellest õnne maailmast, mille ta endale ehitas. See harmoonia kehastus temale armastuses kellegi noore tütarlapse vastu.

Aga kuidas hävineb selles novellis harmoonia? See — ja see on väga tüüpiline Maupassant'ile — puruneb mingi tühise juhuse, mingi pisiasja tagajärjel. Kui kangelane paadisõidu ajal imetles oma tütarlast, hakkas see järsku naerma. Mispärast? Sellepärast, et ta nägi tema juustes tõuku. Sellest mõttetust tõigast oli küllalt selleks, et langes varemeiks kogu tema harmoonia ja ilu maailm. „Mulle näis, et ma sain hoobi nuiaga pähe. Ja mul hakkas korraga meeletult kurb, nagu oleksin ma kaotanud kogu oma elu lootuse ja usu."

Sellele probleemile — unistuse ja tõsielu kokkupõrkele, esimese hukkumisele ja teise võidutsemisele — on pühendatud ka Maupassant'i esimene suur romaan „Üks elu" (1883). Selle romaani peakangelane on Jeanne, kelle illusioonid üksteise järel purunevad: mees petab teda, poeg ei too talle rõõmu. Ta ootab üksilduses surma. Maupassant tõstab tema kannatused mingi üldinimliku kategooriani. Ka selles teoses kontrasteeruvad jälle Jeanne'i kõrge armastus ja tema mehe Julien Lamarre'i närusus.

Meie silmade ees hargneb õnnetu Jeanne'i elu, kogu tema vähenõudlike, lihtsale inimlikule õnnele juhitud lootuste purunemise lugu. Nagu juba öeldud, üks pettumus järgneb teisele. Jeanne on noor tütarlaps, kes veel millegagi silma ei paista, kuid veetlev oma puhaste unistustega ja naiivse vaatega elule. Selle oma nooruse üürikese õndsaliku olukorra ajal ta ärkab kord hommikul heredast valgusest: „Kogu mägi purpurseid pilvi heitis verist valgust ärganud maale. Ja pikkamööda, käristades valgustatud pilvi, pildudes tulesädemetega üle puid, lagendikke, ookeani, kogu silmapiiri, ilmus määratu leegitsev kera. Ja Jeanne tundis end meeletuna õnnest. Vai-

mustav rõõm täitis tema nõrkevat südant. See oli tema päike, tema koit, tema elu algus, tema lootuste tõus." Kuid milline on nende lootuste tulemus? Romaani lõpul vananenud Jeanne vaatab veel kord läbi asju, mis on seotud erinevate mälestustega tema kurvast elust, asju, mis üksikule, mahajäetud naisele meenutavad läbielatud rõõmu- ja murehetki. Nagu sageli Maupassant'i teostes, on see romaani viimne stseen sümboolse iseloomuga: just niisamuti vaatas Jeanne'i ema vanaduses oma asju, mis talle meenutasid tema niisama tühja läbielatud elu. Nõnda siis kordub igavesti üks ja sama seletamatu elu ringvool, ja järeldus, millele autor jõuab, on see: „Elu ei ole nii hea ega nii halb, kui temast mõeldakse." Väikesed rõõmud, mis temas juhtuvad, vahelduvad kannatustega, pettumustega ja üksindusega, kuid nende asemele võivad tulla jällegi samasugused tühised rõõmud, ja nõnda ilma lõpmata.

Mineviku hukkumise paratamatust näitab Maupassant pildis Briseville'ide abielupaarist. Ta kujutab aristokraatide Briseville'ide elu satiirilistes toonides. Jeanne küsib vanakeselt, millega nad tegelevad kogu aasta jooksul. Tema küsimus üllatab neid. „Nad on alati tegevuses, veetes aega kord kirjade kirjutamisega oma suursugu sugulastele, kord pidulike tseremooniatega üksteise ees, kord pidulikes kõnelustes kõige tühisemaist asjust. Ja määratu suure, asustamatu, katteriideisse mähitud võõrastetoa mustunud lae all näisid mees ja naine Jeanne'ile sissekonserveeritud suursugu seisusena."

Erinevalt sellest vanapaarist on Jeanne ja tema isa häälestatud pessimistlikult. Nad tunnevad oma illusioonide hävingut ja jäävad üksindusse. Ka seda üksindust hindab Maupassant jällegi kui üldinimlikku saatust. Üldse on üksinduse kultus, väljapääsmatuse kultus Maupassant'i loomingu ja maailmavaate kõige iseloomulikumaid jooni.

Maupassant väidab, et inimene on ikka üksik. Ta toob näite: inimene mõtleb näiteks, et tema naine väga armastab teda. Aga kes teab, mis on naise hinge peal? Võib-olla samal ajal, kui ta kinnitab mehele oma armastust, ta mõttes naerab tema üle?

Maupassant näeb ja mõistab harmoonia teostamise võimatust kodanlikus ühiskonnas. Siit järgnevad ka tema põhilised vaated elule ja tegelikkusele. See lähendab teda suurel määral Flaubert'ile — enam Flaubert'ile kui Zolale ja demokraatlikele naturalistidele.

Maupassant otsib ideaalset maailma, otsib harmooniat unelmas, väljaspool tegelikkust, kultuuri labastumisele seab ta vastu heleda iluideaali, alasti egoismi valitsusele, isiku degradatsioonile ja inimsuhete lagunemisele inimsuse ja humanismi kõrge ideaali. Kuid nagu Flaubert'igi tõmbab miski teda reaalse maailma poole ja ta paljas-

tab seda, näitab selle ebameeldivaid külgi. Ometi ei otsi Maupassant ühiskonna disharmoonia tegelikke põhjusi sotsiaalses miljöös ega ühiskondlikus elus, vaid inimese füsioloogilises loomuses, biologismis.

Maupassant'ile millegi pärast näib, et looduses elu jätkamine toimub harmooniliselt. Inimese juures tekib aga siin terve tragöödia. See idee on eriti selgelt väljendatud novellides nagu „Poeg", „Duchoux", „Erak", „Isatapja" jt. Maupassant oli kodanliku ühiskonna selle ajajärgu pealtvaataja, kus toimus vanade perekonnasidemete lagunemine.

Suur osa on Maupassant'i loomingus ja eriti ta novellides armastusel. Kord kujutab ta seda nagu mingit pühalikku saladust, mis on täis kõrget paatost („Lesk", „Laps", „Haud", „Lonkur" jt.). Kord viib ta selle argipäevsuse ja labase tavalisuse astmele („Pihtimus", „Kärbes", „Hautot, isa ja poeg" jt.). Mõnikord saab armastusprobleemide käsitlus tema juures intensiivselt erootilise iseloomu („Vurrud", „Rooste", „Tarkus" jt.). Vanade perekonnasuhete lagunemise tõelist sotsiaalset alust Maupassant ei näita.

Suur rühm Maupassant'i novelle on pühendatud sõjateemadele („Rasvapallike", „Väike soldat", „Vangid", „Voodi 29", „Walter Schnaffsi juhtumine", „Mademoiselle Fifi", „Metsik", „Duell", „Kaks sõpra", „Hull", „Vee peal"). Seejuures on sõjanovellid enamasti paljastavad: Maupassant kirjeldab šovinismi, sõjaväelaste, rahvuskaardi ohvitseride toorust ja närusust. Kõige paljastavama jõuga on „Rasvapallike". Flaubert kirjutab Maupassant'ile sellest novellist: „See väike jutt jääb püsima, olge selles kindel. Millised totakad on teie buržuaad! Kõik on tehtud hästi, Corduquet mõõdutu ja tõepärane. Nunnake rõugeist uuristatud nahaga on täiuslik, ja krahvi alaline „mu laps", ja jutu lõpp. Vaene tüdruk, kes nutab, kuna naaber laulab „Marseljeesi", on suurepärane."

Reisikirjelduses „Vee peal" näitab Maupassant argliku kodanliku patriotismi omanikulist aluspõhja. „Mitmed täissöönud kodanlased," ütleb ta, „kes on naisestunud oma poelettide taga, ootasid värisedes võitjaid, kartes, kas need mitte ei pea sõjariistadeks nende praepööramise orasid või suuri sööginuge." Väga irooniliselt suhtub Maupassant kodanlikku rahvuskaarti: selle juhid on „endised kalevi ja viljaga, seebi ja rasvaga kaubitsejad, kes juhuslikult on saanud sõjaväelasteks ja tõstetud ohvitserideks kas oma raha või oma pikkade vurrude tõttu," — nad „kartsid omaenda sõdureid, lihtsaid mustatöölisi". Kuid oma pilkes toore militaarsuse vastu teeb Maupassant vahet ohvitserkonna ja sõdurimasside vahel. Preisi ohvitser on „suurepärane näide närususest, mis on omane kõigile võidukaile sõjaväelastele", ja sellele künismi ja toore Preisi militarismi kehas-

tusele seatakse vastu saksa soldatid, kes sageli vennastuvad prantsuse talupoegadega.

Maupassant annab hävitava satiiri rahandusmaailma tuusadest, kõrgelelennanud varastest, avantüristidest, kogu parlamentarismi mädast ja panamaist (just sel ajal toimusid Prantsusmaal suured rahanduslikud skandaalid), ning sellele rämpsule näidates ütleb ta: seal on teie inimlik ühiskond! Selles kodanluse pahede näitamises avaldub Maupassant'i suurepärane paljastav talent.

Oma hiilgavaima maalingu „häbematute ja alatute" elust annab Maupassant oma kõige tuntumas ja paljastuslikumas romaanis „Armas sõber" (1885), kus kujutatakse noore inimese elulugu. See on aine, mis sageli esines juba kodanlike realistide juures. Kuid Maupassant käsitleb seda probleemi plebei ülesronimisest kodanliku ühiskonna tippudeni sootu teisiti kui Stendhal, Balzac ja Flaubert. Balzac'i juures näit. Lucien Chardon romaanis „Kaotatud illusioonid" rikutakse lõpuks samuti kodanliku ajakirjanduse põhimõttetus ja müüdavas maailmas. Aga Lucien, nagu Balzac'i romaanide teisedki kangelased, käib läbi pika vaimse arengutee ausaist ja terveist ideaalidest kuni kapitalistliku rikutuse ja müüdavuseni. Oma illusioonide kaotust elavad Balzac'i kangelased läbi nagu tragöödiat.

Mitte midagi selletaolist ei leia Maupassant'i „Armsa sõbra" kangelaste juurest: neil XIX sajandi lõpu kodanliku ühiskonna „noortel inimestel" ei olegi mingeid „aususe illusioone", nad kõik on küünilised, liiderlikud, teadlikult alatud juba romaani alguses; neil ei ole moraalseid põhimõtteid ega poliitilisi veendumusi, ja seepärast ei tulegi neil võitlust pidada oma südametunnistusega ega loobuda oma illusioonidest: nad on ainult paatunud kelmid ja sahkerdajad, kes on kohanenud kapitalistliku ühiskonnaga.

Georges Duroy, „Armsa sõbra" peategelase elu on märgitud alatise tõusu kõverjoonega. Duroy on osav allohvitser, tal on määratu menu naiste juures ja ta tarvitabki just seda peavahendina oma „ideaalide" saavutamiseks. Millegi eest tagasi põrkamata teeb ta oma karjääri, jõudes viimaks kodanliku ühiskonna tippudeni.

Tema eesmärkide saavutamises aitab teda ka kaastöö väga kahtlases ajalehekeses *La Vie Parisienne*. Ta kirjutab selles mitmel teemal: parlamendist või Maroko ekspeditsioonist, — ning selle tulemusena saavutab ajaleheke sidemed kõrgemate kihtidega ja hakkab avaldama teateid valitsevaist ringidest varemini kui teised ajalehed. Maupassant ütleb: „Teda tsiteeriti, kardeti, hakati austama. Ta ei olnud enam poliitiliste aferistide rühma kahtlane häälekandja — ta sai kabineti tunnustatud organiks."

Ja tänu sidemeile ministritega, tänu äraostmistele ja intriigidele tõusebki Georges Duroy peatamatult ja kiiresti mööda sotsiaalset

redelit. Tema ajalehekese ajalugu on ainult romaani üks episood, kuid Maupassant kujutab ka kogu romaani ulatuses kodanliku ajakirjanduse, parlamentarismi ja kogu kolmanda vabariigi valitsemissüsteemi põhimõttelagedust.

Georges Duroy kõrval leidub selles romaanis veel rida ilmekalt joonistatud tüüpe kolmanda vabariigi poliitika- ja rahandustegelastest. Seal on näiteks finantsist ja rahvasaadik Valter, kes harva esineb parlamendi kõnetoolil, püüdes jääda varju, kuid seda suurema menuga juhib peeni intriige kuluaarides ja ajab osavalt oma äriasju. Teine iseloomulik tüüp on minister Laroche Mathieu, suur pettur, keda Maupassant iseloomustab kui „kahtlast liiki seent, milliseid sadadena kasvab üldise valimisõiguse sõnnikuhunnikul".

Kelmuste võidukäik, sõnnikuhunnikul kasvanud seente triumf ongi romaani „Armas sõber" kandvaks teemaks. Maupassant tuleb järjest enam järeldusele, et armastus, sõprus, ausus ja inimlikud suhted, — kõik see labastub, kõik tuuakse ohvriks rahaahnitsusele.

Reisikirjelduses *La vie errante* („Hulkuv elu", 1890) ta ründab Eiffeli torni kui „kaasaegse tööstuse ja kaubanduse" sümbolit. Ta kirjutab: „See tõestab muide lõplikult demokraatia täielikku võidutsemist. Ei ole enam kaste, puhtaid rasse, valgenahalist aristokraatiat. Meil on ainult rikkad ja vaesed inimesed... Tsivilisatsiooni algaegadel inimese hing tungles kunsti poole. Võib arvata, et siis mingi kade jumalus ütles temale: mõtle ainult oma loomalikule elule, ja ma luban sul teha hulga leiutusi."

„... Ma küsin endalt, milline järeldus tehakse meie põlvest, kui mõni ligem mäss ei purusta seda kõrget ja hoonukest raudredeleist püramiidi, seda inetut ja gigantset luukere, mille jalg on tehtud nagu koletisliku kükloopide monumendi jaoks, kuid mis kängub naeruväärseks ja viletsaks vabrikukorstna profiiliks." Maupassant'ile on võõras see industrialismivaimustus, mis oli nii iseloomulik Zolale. Selles vähe aega enne oma mõistuse kaotust loodud reisikirjelduses väljendab Maupassant kõige selgemini oma vihkamist kodanliku ühiskonna vastu.

Oma teistes töödes ta meenutab vahel seda „õnnelikku aega", kus aristokraatia kaitses kunsti ja oli tema peamine kandja. Ta väidab otseselt, et „kunsti mõistmine, nii peen, õrn, raske, nii tabamatu, nii väljendamatu, ongi õigupoolest valgustatud aristokraatia and, demokraatiale see oli alati võõras".

„Minevik tõmbab mind," kirjutab ta novellis „Juuksed", „olevik hirmutab, kuna tulevik ei ole midagi muud kui surm." Reas novellides Maupassant poetiseerib aega, millal elasid veel pihustamata „tervik-isiksused", millal leidus veel „suuri kirgi" („Lesk", „Testa-

ment", „Hunt" jt.). Vana aristokraatia riismed teeb ta moraalse seaduse kandjaiks („Vanaema nõuanded", „Õlgtoolide punuja"), novellis „Menuett" püüab ta muistset „galantsust" uuesti elustada.

Aga Maupassant oli liiga palju realist, et tõsiselt uskuda „ilusa" mineviku uuestisündi. Mida pessimistlikumaks muutub ta meeleolu, seda tugevamaks saavad löögid, mis ta annab kodanlikule ühiskonnale, seda suurema selgusega ta näitab selle langust.

Selles suhtes on kõige huvitavam tema romaan „Mont-Oriol" (1887). Siin puudutatakse jällegi Maupassant'i lemmikteemat — kauni unistuse, ilu kokkupõrget kodanliku ühiskonna kõlvatusega. Selles romaanis kirjeldatakse uue kuurordi asutamist, mis muutub suureks rahanduslikuks afääriks. Siin on näidatud äritegelase William Andermatt'i maailma. Maupassant selgitab tabavalt, tihendatud realistlike värvidega selle tüübi tegevusplaani:

„Kuulge, teie kõrvalseisjad ei taipagi, kui huvitav on äri teha, — mitte kaupmeeste või kommersantide äri, vaid ajada palju suuremaid asju, meie asju! Jah, mu sõber, sellele, kes mõistab neid nagu vaja, sisaldab see tegevus kõike seda, mida inimesed alati on armastanud, see on samal ajal poliitika kui ka sõda, diplomaatia ja kõik, kõik! Vaja on järjest otsida, leida, välja mõelda, kõike mõista, kõike ette näha, kõike kombineerida, kõike julgeda. Suur lahing antakse ja võidetakse nüüd rahadega. Mulle näivad sajasou'lised rahad olevat väikesed soldatid punastes pükstes, kahekümne-frangilised piletid — kaptenid ja tuhandefrangilised piletid — kindralid. Ja ma võitlen, tont võtku! Võitlen hommikust õhtuni kõigi vastu ja kõigiga! Ja see ongi elu, see lai elu, mida elasid möödunud aegade tugevad inimesed. Meie aga oleme nüüdisaja vägilased, tõelised, ainuüksi vägevad inimesed! Vaadake sellele külale, sellele vaesele külakesele! Ma teen temast linna, mina, suure valge linna, mis kihiseb inimestest, täis hotelle nende tõstetoolidega, toapoistega, sõidukitega, rikaste hulgaga, keda teenib vaeste hulk, ja seda kõike tänu sellele, et mulle tuli pähe fantaasia võistelda naaberkuurortidega ... Ja ma saavutan oma sihi, sest mul on käes ainus vahend selleks." Sellest katkest on näha, kui geniaalselt Maupassant oskas mõista kodanliku ühiskonna liikumapanevat jõudu — raha. Väikeses monoloogis ta annab tühjendava iseloomustuse oma kangelasest.

„Mont-Oriolis" kujutab Maupassant äritsemise ja pettuse maailma, selle Andermatti maailma, kellest ta ütleb, et see on „inimmasin, mis on loodud ainuüksi selleks, et oma vaimuga ette kalkuleerida ja teha igasuguseid tempe ning tehinguid rahadega". Ja sellele Andermatti, ärimehe ja aferisti maailmale seisab vastu teine maailm, Christiane'i ja Paul Brétigny oma, ilu ja armastuse maailm; nende loosung on: „pole midagi muud peale ilu". Nad elavad reaal-

elust isoleeritult, üksinduses, ja suhtuvad põlgusega kodanlikku ühiskonda.

Maupassant otsib seletusi selle maailma ehitusest. Peab ütlema, et filosoofilises suhtes ta oli haritud inimene ja püüdis alati mõtestada eluprotsesse. Ta oli Schopenhaueri ja Spenceri pooldaja. Maupassant tahab tabada, kus on siis see „saladuslik tahteavaldus ja eriti teda määravad, kõigile inimestele ühised instinktiivsed impulsid". Ta ei tunnusta ühiskondliku arengu tõukejõudude sotsiaalset seletust ja pöördub „olemuse" poole, milleks talle lõpuks on bioloogia. Ta laulab hümne tugevale kirele, tugevale tundmusele, ta ootab päästmist erakordseilt loomustelt, väljapaistvailt isiksustelt Spenceri mõttes. Rahva aga, alamkihid, on kapitalistlik ühiskond niivõrd maha surunud, et neil on ainult veel loomalikke instinkte.

Väga ilmekad on ses suhtes tema külajutud. Neis annab Maupassant pildi Prantsuse külast; ta iseloomustab tavaliselt talupoegi toorete inimestena, keda valitseb kapitalistliku omaniku kirg ja kes mingi kasu saavutamiseks ei põrka tagasi millegi ees („Kurat", „Vanamees", „Pihtimus", „Vaadike", „Püha Antonius", „Külakohtud" jt.). See on vilets väikeomanik, keda juhivad kapitalistlikud rikastumisvaistud ja kes suhtub kaastundetult surevale ligimesele. Näiteks novellis „Kurat" (1886) joonistab Maupassant meile pildi talupoja majast: selles lamab vanaeit, kelle juures valvab põetajanna. Vanaeide päevad on loetud, aga ta hoiab veel tugevasti elust kinni. Põetajanna on tüdinud haige eest hoolitsemisest ja ta otsustab kiirendada lahendust: ta jutustab haigele, et surijaile enne surma ilmub kurat. Pärast seda ta moodustab enesest põrandaharja ning käteräti abil viirastuse ja näitab end sel kujul vanaeidele. See peab teda kuradiks ja sureb ehmatusest.

Teistes külanovellides näitab Maupassant vanemate küüniliselt rehkendavat suhtumist oma tütre abielusse rikka vanamehega; „Ristseis" kujutatakse joomise ja perekonna laostumise hirmuäratavaid tagajärgi. Kõik need jooned kutsuvad kirjanikus esile vastikustunde: ta laiendab neid kogu inimsoole ja näeb igas inimeses ta „esivanemat metslast", kes tema arvates eriti alasti esineb rahva „alamais klassides". Tõsi küll, Maupassant'il on ka pehmemais toonides kirjutatud talupojanovelle (näiteks „Ühe talutüdruku lugu"), sügav lürism läbib ka novelli „Väike soldat", milles maalitakse talupoistest sõdurite elu võõrais linnades, eemale kistuna kodustest põldudest. Heasüdamlik on tema suhtumine talupoegadesse ka Normandia novellides („Normandia nali", „Normandlane").

Maupassant'i elu lõpul ta realism madaldub. Alalõpmata piineldes ühe ja sama küsimuse käes — m i s saatus on ette määratud kodanlikule ühiskonnale, m i s järgneb tema hukkumisele, — lan-

geb kirjanik troostitusse meeleheitesse. Ühiskonna arengu tõukejõud näivad temale juba halastamatu saatuse jõuna. Inimene on mängukann stiihiate, irratsionaalsete jõudude käes, liivatera kosmose kaose ees.

Maupassant'i loomingus tugevneb üksinduse kultus. Sümbolistlik novell „Võõrastemaja" (1886) saab inimese hukkamõistetuse kehastuseks. Needsamad üksinduse ja väljapääsmatuse motiivid kõlavad novellides „Horla", „Hullumeelne", „Kas tema?" jt. Maupassant'i paljastav realism, mis on nii tugev sellistes teostes nagu „Riigipööre", „Austatud ordeniga", „Armas sõber", „Mont-Oriol", „Kättemaks" jpt., asendub kirjaniku elu lõpul müstitsismi ja sünge saatusele alistumisega.

Enne surma jõuab Maupassant samasugusele käsitusele inimlikust olemisest nagu Flaubert. Tema jutustused hakkavad realistlikest, rahulikest ja tõepärastest muutuma põhjani müstilisteks, neis mängivad suurt osa hallutsinatsioonid, mingid luupainajalikud pildid, ja tema loomingu põhimotiiv — üksindus — kostab ikka kõvemini ja kõvemini.

Ühes novellis kirjeldab Maupassant inimese kannatusi Pariisis, miljoni elanikuga linnas. Selles inimeste ookeanis kaotab inimene pea; ta väljub tänavale öösiti, üksinda, tundmatud jõud piiravad teda. Maupassant tahab öelda, et isegi seal, kus inimesi on miljoneid, jääb inimene ikka üksikuks. Eriti tugevasti tuleb üksinduse teema esile romaanides „Pierre ja Jean" (1888) ja „Meie süda" (1890). Neis näitab Maupassant, kuidas inimene võõrdub ühiskondlikust keskkonnast.

Neist kahest romaanist on Maupassant'i hilisema loomingu kohta eriti iseloomulik „Pierre ja Jean". Siin avaneb meie ees üksinduse draama kui romaani peategelase Pierre'i pidevalt kasvav võõrdumine tema perekonnast ning muust ümbritsevast maailmast. See Pierre'i üksindus tugevneb seda enam, kui ta veendub ema süüs, kes kord oma mehele truudust murdis. Proua Roland, Pierre'i ja Jeani ema, „õrna hingega kassapreili", romantiline ja sentimentaalne tütarlaps, on abiellunud ilma armastuseta kellegi vulgaarse ja tõmbi Pariisi kullasepa Roland'iga; neil on kaks poega: vanem neist on Pierre, vaimustatud ja tundeherk inimene, „täis utoopiaid ja filosoofilisi teooriaid". Pärast pikki kõhklemisi elukutse valikus ta on saanud arstiks. Teine poeg Jean, temast viis aastat noorem, oli vaikne ja vagur, „eeskujulik" poisike; tema on valinud juristi elukutse. Oma vanas eas elasid vanemad vähestest intressidest, elades Havre'is, kus vana Roland võis vabalt rahuldada oma kalapüügikirge.

Romaani tegevus algabki kalapüügistseeniga. Pierre ja Jean on sõitnud pärast ülikooli lõpetamist vanemate juurde, soovides asuda Havre'is tööle kumbki oma kutsealal. Kuid täiesti ootamatult saab Jean päranduse, mis annab 20 000 franki sissetulekut aastas: vana perekonnasõber Pariisis, Léon Maréchal, suri ja pärandas oma varanduse Jeanile. Ning Pierre jõuab pärast piinarikkaid elamusi viimaks kindlale veendumusele, et Jean ei ole vana Roland'i poeg, vaid Maréchali poeg; see psühholoogiline analüüs moodustabki romaani peasisu. Pärast vendade ägedat tüli, mille ajal Pierre avab Jeanile tema päritolu saladuse, mis seletab ka Maréchali päranduse jätmise motiivid, tunnistab ema nooremale pojale, et ta kümme aastat oli olnud Maréchali armuke: see oli olnud tema ainus rõõm elus. „Elu ei ole hea," ütleb murest murtud ema. „Kui leiad temas vahel pisut meeldivat, siis sellele anduda on juba kuritegelik, ja selle eest tuleb hiljem maksta julmalt."

See maksmine seisab eeskätt vanema poja Pierre'i täielikus võõrdumises perekonnast, kuna ta, erinevalt Jeanist, ei suuda varem nii armastatud emale tema tegu andestada. Kõiki neid Pierre'i elamusi kujutab Maupassant nende peenimais hargnemistes, kõigi üleminekutega kangelase meeleoludes. Need jooned Maupassant'i toodangus jätkavad tendentse, mida võisime märkida juba Flaubert'i ja vendade Goncourt'ide juures. Kirjeldused mererannal ujuvast ning jalutlevast rahvahulgast meenutavad „Pierre ja Jeanis" paiguti impressionistlike maalijate lõuendeid.

Kuid ka rahva hulgas tunneb Pierre ennast täiesti üksikuna. „Pierre käis nende inimeste keskel, tundes ennast palju hajameelsemana ja kõigest lahtirebitumana, üksikumana kui siis, kui teda oleks visatud laevalaelt merre sada miili kaldast eemal." Perekonda pole tema jaoks enam olemas: „Tema perekond! On juba möödunud kaks päeva, kui kellegi võõras ja kuritahtlik käsi, surnu käsi, kiskus üksteise järel katki kõik sidemed, mis ühendasid neid nelja inimest. Kõik on lõpetatud! Kõik purustatud! Temal pole ema, sest ta ei suuda enam armastada seda naisterahvast, kui ta ei või teda austada selle tingimusteta, õrna ja aukartliku austusega, mida vajab nii väga poja süda. Tal ei ole enam venda, sest et see on võõra poeg. Talle on jäänud ainult isa, see paks inimene, keda ta ei armasta, hoolimata oma soovist." Pierre kisub ennast lahti ka kõigest muust teda ümbritsevast maailmast; talle on raske ainult lahkumine apteeker Marovskost, poola revolutsioonilisest emigrandist. Pierre kogeb „äraeksinud koera piinu" ja „kodutu looma kindlusetust". Sellise meeleoluga ta läheb arstiks ookeaniaurikule ja sõidab Ameerikasse. Romaani viimasel stseenil, auriku ärasõidul, on — nagu Maupassant'i juures sageli — sümboolne tähendus. Laeval näeb ta neid-

samu mõttetuid kannatusi, neidsamu murelikke, murtud, hukkamõistetud inimesi, mis mandril — nad asuvad alumisel laevalael. Läbi laeva käies kohtab ta „seda armetut räbalais rahvahulka, seda õnnetute inimeste massi, kes on elu poolt läbi pekstud, lõpuni kurnatud, laiaks tallatud". Ülemisel lael aga on toredad kajutid ja söögisaalid miljonäride jaoks. „Lorraine" liikus kiiresti merele, ja sel aurikul, „mida enam keegi ei võinud peatada", sõitis ära ka piinatud Pierre. Kui saatjad veel kord ümber pöörasid, et heita viimast pilku merele, siis ei näinud nad seal enam midagi „peale halli suitsujoakese, nii kauge, et seda kergesti võis pidada ka uduvöödiks".

1880-ndail aastail tuleb mitmeisse Maupassant'i novellidesse müstiline värving. Eriti on see tähelepandav *Le Horla*'s (1887). Siin jutustab Maupassant sellest, kuidas kangelasega kõrvuti elab teine, temale arusaamatu olend. Kangelane tahab teda mõista, aga see pole temale kättesaadav, kuna inimese tunnetused on piiratud viie meelega. „Aga võib-olla," ütleb ta, „on see tunnetamatu olend, kes on minu kõrval, tulevane inimene. Võib-olla ta kehastub niisugusesse olendisse, mis teeb inimesest sedasama, mis tegime meie hobusest või härjast, — oma asja . . ."

Kogu oma loomingu ulatuses Maupassant püüab kindlustada unelmariiki. Jutustuses *L'inutile beauté* („Kasutu ilu", 1890) ütleb ta: „Kõik, mis maailmas on puhast, ilusat, elegantset ja ideaalset, pole mitte jumala loodud, vaid selle lõi inimene, inimese aju. Meie oleme toonud maailma pisut graatsiat, ilu, arusaamatut võluvust ja salapära, lauldes ja tõlgitsedes seda, imetelles seda luuletaja suu läbi, idealiseerides seda artistidena, seletades seda õpetlastena."

Armastus on Maupassant'ile suurim jõud, mis annab inimesele võimaluse end unustada. See on tõeline reaalsus. Ka armastus on inimese loodud. Alles inimene tegi ta ilusaks ja asetas aukohale. Need aga, „kes pole võimelised end petma, andudes eksaltatsioonile, leiutavad pahe ja peenendavad kõlvatust, mis samuti on vahend, et naerda jumala üle ja osutada häbitut austust ilule."

U n i s t u s, k u n s t, h u l l u m e e l s u s, j a s u r m — need on siis need neli väljapääsu, millele viitab Maupassant. Eriti on seda tunda tema viimastes novellides, nagu näiteks *Madame Hermet* (1877), *L'endormeuse* („Uinutajanna", 1889).

Miks peatusime nii üksikasjaliselt Maupassant'i loomingul? Seepärast, et see looming tähendab sõlmpunkti prantsuse kodanliku kirjanduse arengus. Maupassant on XIX sajandi kriitilise realismi viimane suur kirjanik ja üks kodanliku kultuuri languse esimesi väljendajaid.

Maupassant kirjutas ka rohkesti kirjanduskriitilisi artikleid. Kõige avaramalt ja järjekindlamalt avaldas Maupassant oma vaateid realismi kohta kirjutises „Romaan", mis on asetatud „Pierre ja Jean'i" ette. Erinevalt naturalistidest ja impressionistidest, kellega tal, nagu nägime, on rida kokkupuutepunkte, läheb Maupassant oma realismikäsituses peajoones veel XIX sajandi suurte realistide jälgi mööda, s. o. nõuab *olulise realismi*. Enne kõike eraldab end Maupassant teravalt antirealistlikest vooludest kirjanduses: „Pärast kirjanduslikke koole, mis joonistasid meile elu ebamääraste, üleinimlike, luuleliste, liigutavate, võluvate või uhkete nägemustena, järgnes realistlik või naturalistlik kool, kelle eesmärk on meile näidata tõtt, ainult tõtt, kogu tõtt." Edasi näitab Maupassant, et „nii erinevad koolid", s. o. romantiline ja realistlik, „peavad tarvitama ka täitsa erinevaid loominguvõtteid". Ja nimelt: „Romanist, kes kujundab ümber kindlat, jämedat ja iluta tõde, et teda muuta erakordseks, meeldivaks seikluseks, peab kõhklemata moonutama ka tõenäolisust, peab sündmusi ümber töötama oma tuju järgi, neid ilustama või esitama nii, et meeldida lugejale, teda vapustada või liigutada. Kogu tema romaaniplaan ei ole midagi muud kui rida teravmõttelisi kombinatsioone, mis osavalt viivad lahenduseni. Kõik juhuslikkused on kunstlikult paigutatud nii, et nad järkjärgulises tõusus viiksid pinevuse kõrgeima punktini ja lõpliku täitumiseni, mis ongi kõige tähtsamaks ja otsustavamaks sündmuseks, mis rahuldab kogu alguses äratatud uudishimu, lõpetab huvi ja ümmardab jutustuse nii terviklikult, et lugeja ei tahagi teada, mis saab järgmisel päeval temale kõige ligitõmbavamaist tegelastest." Teisiti peab kujutama reaalsust realistlik kirjanik: „Romanist, kes soovib anda täpset elukujutust, peab hoolega vältima igasuguseid sündmuste ühendusi, mis võivad näida erakordsed. Tema eesmärk ei seisa mitte selles, et meile jutustada mingit lookest, meid lõbustada või liigutada, vaid selles, et sundida meid mõtlema ja mõistma sündmuste sügavamat, peidetud mõtet... Ta näitab meile, kuidas inimese vaimne pale muutub ümbritsevate olukordade mõjul või kuidas arenevad tundmused ja kired, kuidas inimesed armastavad või vihkavad, milline võitlus toimub kõigis ühiskonnakihtides, kuidas põrkavad kokku väikekodanlikud äraelamise huvid, rahalised huvid, perekondlikud või poliitilised huvid."

Maupassant'il leidub vahel realistliku kunstniku ülesannete formuleeringuid, mis meenutavad Goncourt'e või Zola'd. Kuid ühtlasi pole ta realismi *otsustavais* määratlustes nendega ometi ühes nõus. Nii astub ta välja naturalistide seisukoha vastu, mis nõuab pisimategi detailide ja sündmuste reprodutseerimist. Kui kirjanik „kolmesajal leheküljel", kirjutab Maupassant, „kujutab kümmet

aastat mingist elust ja tahab näidata tema erilist, iseloomulikku tähendust teiste elude reas, peab ta oskama väikese argipäevaste sündmuste arvutust hulgast eraldada kõik mittetarvilikud, kasutud nähtused ja valgustada erilisel viisil kõiki neid, mis jääksid vähem teravale vaatlejale tähele panemata, kuid mis ometi annavad raamatule tema tähtsuse, tema üldise väärtuse." Maupassant vaidleb teravalt vastu ka naturalistide „teaduslikule" meetodile, mis avaldub peagu fotograafilises reaalelu jäljendamisviisis. „Kui realistlik kirjanik on kunstnik, siis ei püüa ta näidata meile mitte banaalset elu fotograafiat, vaid anda palju täielikumat, palju haaravamat ja veenvamat pilti kui reaalelu ise." See sünnib, nagu märgib Maupassant, sellepärast, et nüüdisaegses elus „tõeline on sageli mittetõenäoline". Järelikult kirjanik peab tegema teatud v a l i k u neist sündmustest ja faktidest, mis ta näeb enda ees. Kuid „elu koosneb kõige mitmekesisemaist, ettenägematuist, vastuolulistest ja sõgedaist sündmustest; ta on julm, järjekindlusetu, ilma sidevuseta, täis seletamatuid, mitteloogilisi ja vasturääkivaid katastroofe, mida peab kandma lihtsalt „j u h u s l i k k u d e s ü n d m u s t e" lahtrisse. Seepärast kunstnik võtabki romaani sisu valides sellest elust, mis on üle koormatud juhuslikkustega ja tühisustega, ainult temale tarvilikud, iseloomulikud üksikasjad, ning viskab ära kõik ülejäänu kui kõrvalise."

Jätkates üldiselt, nagu juba öeldud, olulise, aga mitte detailide realismi joont, ligineb Maupassant eriti oma elu lõpul ühtlasi dekadentsikirjandusele, realismi lagunemisele. Kunstnik peab kujutama elu vastavalt oma isiklikule, subjektiivsele realiteedi ja tõe mõistmisele, sest „igaühel meist on mõtteis või tundes oma reaalsus. Meie nägemine, meie kuulmine, meie maitsed, igaühel nii erinevad, loovad niipalju tõdesid, kuipalju inimesi on maailmas. Ja iga mõistus, mis allub neile organeile mitmesuguse tundlikkusega, mõistab, analüüsib ja otsustab nii, nagu kuuluks ta erinevale tõule. Nõnda siis loob igaüks meist endale lihtsalt kujutluse kosmosest, ja see on poeetiline, sentimentaalne, rõõmus, melanhoolne, räpane või sünge, vastavalt meie isiklikule iseloomule. Kirjaniku ainus ülesanne on õieti edasi anda seda kujutlust, seda illusiooni kõigi tema poolt õpitud ja tema valduses olevate kunstivahenditega."

Neis Maupassant'i väljendustes on näha „sajandi lõpu" dekadentliku kodanliku filosoofia, relativismi ja agnostitsismi mõju. Kirjaniku kunstipraktikas esinevad need jooned eriti tema hilisemais novellides ja romaanides, mis suurel määral kuuluvad impressionismi ja dekadentismi suunda.

Maupassant rõhutab, et tõeline kunst ei seisa mitte „banaalses elu fotografeerimises, vaid tema reprodutseerimises, mis on palju

täielikum, haaravam ja veenvam kui reaalelu ise". Kuid ta ütleb ühtlasi: „Et saavutada soovitud efekti, s. o. lihtsa reaalelu muljet, ja edasi anda lugejaile oma järeldused, teiste sõnadega — et kujutada kaasaegset inimest sellisena, nagu ta teda endale kujutleb, — peab autor võtma eranditult ainult sellised sündmused, millede muutmatus ja püsivus ei või äratada mingeid kahtlusi. Ning isegi selliste sündmuste reprodutseerimisel on võimatu jutustada k õ i k e; seepärast peab kunstnik paratamatult tegema valiku k õ i g e s t reaalelust."

Ka Maupassant kogub tegelikult „elu tükke", nagu ta väljendub oma kirjutises Turgenevist. Elu „kogu tõe" suhtes teeb ta aga olulise reservatsiooni. Ta kirjutab, et on inimese „salajasi mõtteliikumisi", mis on tabamatud välisele maailmale. Siit siis tema illusionistlik lähenemine tervele reale ühiskondliku elu nähtustele, siit irratsionaalsed elemendid tema loomingus, mis tema loomingu lõpul võtavad ülekaalu realistlike üle. Siit ka Maupassant'i eemaldumine realismist ja naturalismist oma elu lõpul.

Mitte juhuslikult ei loonud Maupassant kodanliku novelli žanri. „Elu tükkide", üksikute nähtuste, üksikute inimese elamuste kujutamiseks, dramaatiliste momentide fikseerimiseks ei ole sobivamat liiki. Ja selles liigis on Maupassant avaldanud kõrgeimat meisterlikkust.

Maupassant'i loomingus ei ole seda reaalelu haaret, mis Balzac'i ja Stendhali teostes, kui mitte arvestada tema niisuguseid romaane nagu „Armas sõber" ja „Mont-Oriol". Aga kui võtta Maupassant'i kogu mitmekesine looming tervikuna, siis kajastub temas kaunis laiade prantsuse rahvakihtide elu: Normandia talupojad, Normandia ja Pariisi kodanlased, mõisnikud ja ametnikud — need on tema teoste põhikangelased ja põhitüübid.

Maupassant on mõnikord sügav, mõnikord pinnaline; ta naerab kaunis rõõmsalt, kuid suuremalt jaolt on ta ometi pessimist, ja tema humoristlikumaistki asjadest kostab ikka kurbust. Tema loomingu põhimotiivid on üksindus, allakäik ja kõigi inimlike sidemete lagunemine, egoismi võidutsemine. Ja Maupassant vaatleb õudusega neid kodanliku ühiskonna jooni. Kuid õigeid järeldusi ta oma kriitikast ei teinud. Ümberpöördult, ta arvas, kordame, et kolmanda vabariigi aegsed nähtused on omased igasugusele inimlikule ühiskonnale.

Maupassant on suur kunstnik. Vapustava jõuga on ta oma loomingus kujutanud kodanliku kultuuri langust tema arengu teataval järgul.

Leo Tolstoi hindas Maupassant'i kõrgelt. Ta pühendas temale iseseisva kirjutise, nimetades teda seal „suureks meistriks".

Niisugune oli möödunud sajandi prantsuse kodanliku realismi viimase suure esindaja looming.

Teine peatükk.

SAKSA NATURALISM.

Saksamaa taasühendamine 1871. aastal ei toonud endaga kaasa saksa kirjanduse õitsengut, nagu seda ootas kodanlus; just vastupidi, kirjandusliku toodangu tase langes aasta-aastalt. Noor Franz Mehring, kuuludes sel ajal radikaalsete kirjanike rühma, kes kaitses 1848. a. revolutsiooni ideaale, kirjutab oma artiklis „Kirjandus Saksa keisririigis" (1874): „...Ei ole puudu 1871. a. ühinemise orjameelseist laulikuist. Triiphoone võikas soojuses kasvatab uus riik üles üha uusi poeetide ja poeedikeste hulki; lüürika muutus „elutuks kõrveks", romaan aga meenutab „madalat võsastikku", milles vilistavad oma viisikesi kanepilinnud ja varblased." 1870. aasta viis saksa kodanliku kirjanduse alussambad, nagu Gutzkow, Auerbachi, Fritz Reuteri, Freytagi, Spielhageni ja teised, „suurimasse segadusse, lihtsalt paralüseeris neid, ja paralüseeris seda tugevamini, mida kohusetruumalt nad püüdsid oma teostes ülistada nende poolt rõõmsalt tervitatavat suurimat poliitilist pööret".

Liberaalse kodanluse vanad kirjanikud — Spielhagen, Heyse jt. — andsid ka 1870—1880-ndail aastail välja mitmeköitelisi, endises laadis ja endistel teemadel kirjutatud romaane ja jutustusi, otsekui poleks saksa tõsielus mitte midagi muutunud. „Näib, et kõige vapustavamad sotsiaalsed küsimused ei puuduta üldse saksa luuletajaid," kirjutas Karl Bleibtreu, üks naturalismi tulevasi juhte, „ning ometi on meie aeg metsikult heitlev ja tiine hädaohtudest. Otsekui vari kataks uut riiki, vaatamata lühiajalisele pimestavale päikesevalgusele. See pole prantsuse romantikuile omane spliin ega pettumus, vaid morn rahulolematus mässib värvitu uduloorina kõiki eluavaldusi. Seepärast olgu luuletajate esimeseks ja tähtsaimaks ülesandeks tutvumine kaasaja suurte küsimustega." Mitte vähema teravusega ei süüdistanud vanu realiste ka teine pärastiste naturalistide juht M. G. Conrad: „Pärast 1870. aastat pole meil ainustki euroopaliku tähtsusega nime ei romaani, novelli, eepose ega draama alal. Saksa kirjanduse kuulsus ei ulata üle uute Saksa keisririigi piiride... Mitte kusagil ei esine probleemi, mis pakuks universaalset huvi, mitte kusagil ei leidu isiksust, kes erineks oma maailma- ja kunstivaadete

algupärasuse ja tehnika uute peenuste poolest... Meie kõige loetavamad ja lugupeetumad saksa kirjanikud olid head kodused suurused, kuid maailmale polnud neil mitte midagi öelda. Meie Dahn, Heyse, Freytag ja Spielhagen jäid varju Turgenevi ja Dostojevski, Tolstoi, Björnsoni ja Ibseni kõrval."

Saksa vana kooli realistid ei tahtnud märgata tohutuid sotsiaalseid ja majanduslikke muutusi, mis toimusid Saksamaal 1870—1890-ndail aastail: laiade käsitööliste ja väikekodanlaste kihtide laostumine, tööstuse ja kapitali keskendumine, militarismi ja imperialismi kasv, töölisliikumise aktiviseerumine ja erakordne tugevnemine. Nende ajalooliste protsesside mittemõistmine, nende ignoreerimine kodanliku kirjanduse poolt oligi peamiseks põhjuseks, miks saksa naturalistide juures, kelle tegevuses oli õige palju väikekodanliku protesti sugemeid, võis tekkida omamoodi „tormi ja tungi" ajastu. Nagu Zola, nõnda arvustasid ka saksa naturalistid oma tegevuse algul siiralt ja järjekindlalt kapitalistliku ühiskonna kõige äbarikumaid ja reaktsioonilisemaid külgi; nagu Zola, nõnda tundsid ka paljud saksa naturalistid huvi töölisliikumise vastu ja paljud neist olid sotsiaaldemokraatliku partei liikmed; kuid nagu Zolagi ei suutnud nad iialgi vabaneda oma piiratusest, sotsiaalse arengu põhiliste tegurite mittemõistmisest, ja seepärast nad ei suutnud paljastada ega kujutada imperialismile ülemineva ajastu sügavaid vastuolusid. Oskamata katkestada sidemeid kapitalistliku ühiskonnaga, tegid nad sellega rahu ja loobusid isegi kapitalismi „sõnnikuhunniku" väikekodanlikust arvustamisest, süvenedes selle asemel „sajandi lõpu" müstitsismi, sümbolismi ja dekadentsi padrikuisse.

Oma teoreetilistes seisukohtades põhjenes saksa naturalism positivismil, Taine'i keskkonna-teoorial, loodusteaduste poolt püstitatud seaduste ja sotsiaalse arengu samastamisel ning iseäranis Zola poolt välja töötatud „teaduslikul meetodil", millele vastavalt ühiskond lõppkokkuvõttes moodustab h a r m o o n i l i s e, orgaanilise terviku. Pannes maksma sotsiaalse arengu kohta selle sisuliselt uuendusliku tõlgendusviisi, ei sattunud saksa naturalistid, tõsi küll, erilisse vastuollu oma eelkäijate — realistidega, nagu see toimus Prantsusmaal, ja seda lihtsalt põhjusel, et 1830—1860-ndate aastate saksa realistid ei jõudnud iialgi sellisele sügavale arusaamisele ühiskonna arengu vastuoludest ja dialektikast, nagu me seda nägime prantsuse realistide juures. Seepärast esines järgivuse probleem saksa naturalistidele hoopis teisel pinnal kui Zolale: nimelt hülgasid nad realismi eeskätt seepärast, et sellele olid ähmased kaasaja sotsiaalsed küsimused. Kuid tuleb alla kriipsutada, et saksa naturalism nii oma teoreetiliselt kui ka poliitiliselt suunalt oli algusest peale vägagi kirju ning ebaühtlane liikumine. Rööbiti algeliselt tõl-

gendatud Darwini ja Haeckeli materialistlike teooriatega, loosungitega, nagu võitlus olemasolu eest ja pärilikkus, rööbiti Taine'i keskkonnateooriaga jne., mängisid kõige pahempoolsemate naturalistide maailmavaate väljatöötamisel suurt osa, tõsi küll, veelgi vulgariseeritumal kujul kui darvinism, marksismi seisukohad majanduslikust alusest ja klassivõitlusest. Kui siia veel juurde lisada mõnevõrra jäljenduslik iseloom, mis oli omane iseäranis varajaste saksa naturalistide loomingule (viimane oli suures ulatuses Zola ja Ibseni mõju all), siis muutub arusaadavaks ebakõla, mida me näeme nende teoreetilistes töödes ning arvamisavaldustes. Kõige suuremat huvi pakub selles mõttes nn. „järjekindlate naturalistide" rühm, mille kesksek kujuks oli mainitud voolu tähtsaim saksa lüürik Arno Holz.

Taine'i keskkonnateooria ning üldse positivismi silmapaistvaim järgija Saksas oli Wilhelm Scherer (1841—1886) nn. „ajaloolis-filoloogilise kooli" rajaja saksa kirjandusteaduses (Schereri kõige tähtsamad pooldajad Saksamaal olid Erich Schmidt, Franz Munckker, August Sauer jpt.). Oma peateoses „Saksa kirjanduse ajalugu" (1883), kuid enne seda juba reas teistes töödes ning ülikooliloenguis astus Scherer välja nii romantilise kui ka Hegeli kooli vastu kirjandusteaduses, nõudes loodusteaduslike meetodite, positivismi ja evolutsiooniteooria rakendamist kirjandusajaloos, muutes viimase seega „täppisteaduseks". Kui aga Scherer oli veel suurel määral seotud Spielhageni ajastuga ja lähenes noortele naturalistidele peamiselt tänu oma visadusele „teaduslikkuse" ja keskkonna mõju allakriipsutamisel, samuti aga ka tänu oma poleemikale Freytagi ajastu juhtiva kriitiku Julian Schmidtiga, — siis nõudsid naturalismi järjekindlad teoreetikud juba täielikku lahkulöömist endise „vaikse" realismi esindajaist, kes nägid kaasaega roosilises valguses ega märganud sotsiaalsete probleemide kogu teravust.

SAKSA VARANATURALISM.

Saksa naturalistide varase perioodi (1882—1890) tegevust iseloomustab võitlus eelnenud kirjanduse vastu, uute kirjanduslike teooriate väljatöötamine, esimeste kirjanike-rühmituste loomine, manifestide väljaandmine ja oma vaadete esitamine; enne kõike arvustasid nad aga äbarikke vorme, milledesse suubus Saksamaa ümbersünd imperialistlikuks riigiks. Saksa naturalistid on urbanistid nagu Zolagi. Nende temaatika keskuses seisab suurlinn oma proletaarsete agulite ja vabrikutega, oma järsu eraldumisega rikasteks ja vaesteks, oma rohkearvulise elu pardalt minema uhutud haritlasboheemiga. Vähesed erandid maha arvatud, on kõik need kirjanikud provintsi väikekodanlased, kes on asunud suurlinna (natura-

lismi peamised keskused olid Berliin, München ja Leipzig) — „suurde retorti, milles korraldas oma katseid sajandi uus, hiiglaslik keemia". Berliinis loodi esimene sõjakas naturalistide häälekandja, ja nimelt vennaste Heinrich (1855—1906) ja Julius (1859—1930) Hart'ide aastail 1882—1884 ilmuv *Kritische Waffengänge* („Kriitilised relvaretked"). „Positiivses mõttes," kirjutasid nad hiljem oma selleaegseist seisukohtadest, „olid meie vaated üsna udused ja hämarad... Poliitilises suhtes me tundsime endid vabariiklastena, sotsiaalses suhtes aga innustusime Proudhonist, Bebelist, Liebknechtist ja Lassalle'ist... Meil õnnestus ilma vaevata liita nende radikaalsete ideedega teatav annus rahvuslikku vaimustust." „Kriitilistes relvaretkis" arvustati hävitavalt tol ajal valitsevat armetut pool-bulvaarikirjandust, mille tüüpilisimaks esindajaks oli Paul Lindau. Vennaksed Hartid pidasid naturalismi saksa „rahvusliku" loomingu uueks õitsenguks ja nõudsid Bismarckilt selle voolu toetamist. Nende teooria nõuab peamiselt „elu, tõe ja tõsielu" kujutamist, ja nimelt selleks, et saavutada ühiskonnas õiglust ja harmooniat: „Meie ei pea võitlust mitte määratluse pärast, mida arvata inetuks ja mida kauniks, vaid mida pidada heaks ja mida halvaks; meie maailmavaade pole mitte optimistlik nagu helleenidel ja meie ideaaliks pole mitte *aisthon*, mitte „sobilik", mitte vormikooskõla, vaid armastus, mis tungib kõige loodu salasügavustesse ja mis oskab ümber kujundada isegi vaesust, isegi haigust." Vennaste Hartide ja nende ajakirja ümber koondunud naturalistide rühma mõõdukuse kohta on iseloomulik, et nende arusaamine naturalismist on veel tugevasti erinev pisut hiljem esinevate saksa radikaalsete „järjekindlate naturalistide" tõlgitsusest. Kõige ilmekamalt tuleb see erinevus nähtavale selles, kuidas vennaksed Hartid hindavad Zola'd. Artiklis „Zola poolt ja vastu" võetakse üksikasjaliselt läbi prantsuse naturalismi rajaja poolt esile nihutatud teooria: „Tõe allakriipsutamine — mille kohta, tõsi küll, on raske leida vastavat kiidusõna — on ainuke moment, mille me oleme üle võtnud Zola teooriaist ja romaanidest iganematu väärtusena." Kuid teisest küljest hülgavad vennaksed Hartid Zola romaanides „kirjeldavate detailide kuhjumist", „fantaasiavaesust" ja kõige „teisejärgulise domineerimist". Samaaegselt nad lükkavad tagasi Zola „teadusliku" meetodi ja kinnitavad, et kunst ei saa iialgi võrduda teadusega, et ta moodustab „teise looduse" ja vajab loodust vaid sel määral, kuipalju näiteks käsitööline vajab toorainet. Viimase seisukohaga valmistasid vennad Hartid pinda „järjekindla naturalismi" teooriatele.

„Kriitilised relvaretked" leidsid kirjandusliku intelligentsi keskel kõige laiemat vastukaja: vennaste Hartide rühmaga liitusid Hermann Conradi, Karl Henckell, O. E. Hartleben, Wilhelm Arent jt.

1885. aastal saatsid nad avalikkuse ette teise tähtsa saksa varanaturalismi programmdokumendi, koguteose *Moderne Dichtercharaktere* („Moodsad luuletajakarakterid"), mille koostasid Conradi ja Henckell ning andis välja Arent. Sel ajal kui vennaksed Hartid arvustasid eeskätt endist romaani ning üldist kirjandusteooriat, oli mainitud koguteoses juba antud näiteid uuest, naturalistlikust lüürikast, eessõnas aga ründasid väljaandjad endist luulet; nad nõudsid kunstnikelt individuaalsust, milles avalduks „suurejooneline protestitunne ebaloomulikkuse ning iseloomutuse, õiglusetuse ning arguse vastu, mis lokkavad kõigil tänavail ja turgudel; silmakirjalikkuse ja obskurantismi vastu; diletantismi vastu kunstis ja elus; toore egoismi ja haleda partikularismi vastu, mis ei võimalda kusagil avalduda suurel ja tugeval ühisustundel, elaval ühtsuse teadvusel." Kuid naturalistliku lüürika uudus piirdus esialgu peamiselt vaid uue, suurlinna, töölisklassi ning üldse sotsiaalsete alamkihtide elust võetud temaatikaga. Nõnda näiteks laulis Praha luuletaja Friedrich Adler töölisstreigist, Henckell kirjutas „Laulu töölisest". Arno Holz pühendas oma luuletused Berliini tänavaelule, aga tema sõber, luuletaja Oskar Jerschke joonistas hirmuäratavaid pilte Berliini eeslinnade vaesusest. Mis puutub vormi, siis puuduvad selles saksa naturalistliku lüürika esimeses tähisteoses veel „vabade mõõtude" otsingud, nagu need pisut hiljem ilmnesid Holzi juures; pearõhk pandi uutele ainetele — programm, mis on esitatud Holzi luuletuses:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unfassliche Idole!
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle!

[Mitte mõni tagasivaatav prohvet, kes on pimestatud käsitamatuist idoolidest!
Moodne olgu luuletaja, moodne pealaest jalatallani!]

Mitte kõik Berliini naturalistide rühmitused ei nõustunud selles koguteoses välja kuulutatud sotsiaalsete tendentsidega. Ei nõustunud nendega ka rühmitus, mis oli koondunud Karl Bleibtreu (1859—1928) ümber; viimane avaldas 1885. a. juba kolmanda varanaturalismi iseloomustamiseks tähtsa dokumendi, laialdaselt tuttavaks saanud brošüüri „Revolutsioon kirjanduses". Ka Bleibtreu arvustab P. Heyset, Spielhagenit, Stormi, Kellerit jt., kuid erinevalt vennaste Hartide eelpool iseloomustatud rühmast ei taotelnud tema mitte täielikku lõhet „realismi ja romantismi" vahel, vaid nendevahelist kompromissi. Ka tema kaitseb täiel määral seisukohta, et kirjandus oleks läbini immutatud kaasaegse temaatikaga. Tema rohkearvulised romaanid ja draamad (iseäranis „Berliini novellid") on pühendatud kõige aktuaalsemate probleemide naturalistlikule esita-

misele, kuid tema peatendentsiks jääb ikkagi „naturalistliku tõe ja kuiva ning ilmetu fotograafia ühendamine ideaalsele kompositsioonile omase kunstilise elavusega".

Saksa varanaturalism on esindatud mitte ainult Põhja-, vaid ka Lõuna-Saksas, kus liikumise keskuseks kujunes München. Siin oli 1850—1870-ndate aastate saksa kodanluse estetiseeriva ning epikureistliku kirjanduse (Bodenstedt, Heyse jt.) peamine kolle, siinsamas tekkis 1880-ndate aastate algul ka tugev naturalistlik opositsiooniliikumine, millel oli suur mõju kogu saksa kirjandusele. Selle voolu peamine esindaja ning algataja oli Michael Georg Conrad, kes alustas oma kirjanduslikku karjääri Zola teooriate ja teoste propageerimisega Saksas. Seni oli saksa kodanlus pidanud Zola'd igasugu „sigaduse" kehastuseks ja riigiprokurörid ja ministrid riigipäevadel olid tema nimes näinud kõige kuritegeliku, amoraalse ja poliitiliselt kahtlase sümbolit, ning äkki nimetab teda Conrad oma artiklis prantsuse naturalismi üle „oma rahva kehastunud südametunnistuseks" ja kinnitab, et naturalistliku kunstniku kutsumuseks on olla „kasvatajaks ja teejuhiks, elu tunnetajaks ja tuleviku kujundajaks, — niisugune on uus ja naturalistlik arusaamine kunsti asendist ja tähtsusest kultuurses riigis".

Kuigi ka Berliini rühmituste liikmed, iseäranis Bleibtreu, kriipsutasid alati alla (ja seda sotsiaalse temaatika äärmise teravnemise juures) ka uue kirjandusliku liikumise rahvuslikke ülesandeid, siiski tõstetakse viimased iseäranis nähtavalt esile Conradi poolt. „Ja teie tõesti arvate," kirjutab ta, „et paarist heast Kelleri ja Meyeri novellist, paarist heast Freytagi ja Fontane romaanist, Wilhelm Raabe geniaalselt-kummalistest lugudest ja mõnedest teistest vähestest hinnalistest asjadest jätkub, et omada imponeerivat rahvuslikku kirjandust ja pöörata endale maailma tähelepanu? Oleme lasknud peagu kaotsi minna, ja nimelt iseendi süü läbi, Euroopa huvi meie kaasaegse kirjanduse vastu, ning venelased, skandinaavlased ja prantslased on meid tõrjunud väljapaistva kultuurrahva kohta lihtsalt haledasse olukorda. Olla edev ja pedantne, akadeemiline ja kuiv — mis ajast peale peetakse seda omaseks sakslasele ja heale kunstnikule?"

Need uued puhangud saksa kodanlikus kirjanduses leidsid kõige ilmekama väljenduse ajakirjas *Die Gesellschaft* („Seltskond", ilmus Münchenis 1885—1901). Ajakirja väljaandjaks oli Conrad; esimene number ilmus 1. jaanuaril 1885 allpealkirjaga: „Kirjanduse, kunsti ning ühiskondliku elu realistlik nädalaleht". Neile, kes uurivad saksa varanaturalismi enne selle ümbersündi sümbolismiks, neile, kes tahavad tutvuda sotsiaalsete ja kunstiliste rühmitustega mainitud kirjandusvoolu piires, pakub *Die Gesellschaft* külluslikku ja

huvitavat materjali. Sest nii nagu naturalistlik liikumine Prantsusmaal pole tühjaksammutatav üksnes Zola ja tema pooldajate nimedega, vaid selle kui „uue realismiga" puutuvad tihedasti kokku ka kirjanikud nagu Goncourt'id, Maupassant ja varane Huysmans, nõnda ei piirdu ka saksa naturalism üksnes väikekodanlike rühmadega: mõningaid tema seisukohti jagas terve rida kodanlikke kirjanikke, nagu Conrad ja Bleibtreu, kes hindasid naturalismi kui võimalust teostada kodanluse „rahvuslikke ülesandeid" kirjanduse vallas. Neid tendentse väljendas sama Bleibtreu ühes *Die Gesellschaft*'i paigutatud artiklis (1887. a. algul) järgmiste sõnadega: „Naturalism on võitnud riigikunstis tänu Bismarcki geeniusele, naturalism on võitnud kirjanduses tänu Balzac'i ja Zola geeniusele (kõnelemata suurtest germaani ja vene kirjanikest), naturalism on võitnud maalikunstis tänu Menzeli geeniusele, naturalism on võitnud muusikas ja muusikalises draamas tänu Richard Wagneri geeniusele." Kuid mitte juhuslikult ei astunud need kirjanikud, kaitstes kirjanduse pöördumist kaasaegsuse küsimustele, kujutuse täpsusele ja tõepärasusele, alati järsult välja sotsiaalsete ja progressiivsete tendentside vastu, mis tulid nähtavale kõige radikaalsemate pahempoolsete naturalistide juures. Enamgi veel, „naturalistlikku maneeri" pooldasid mõni aeg isegi niisugused preisi junkurluse kirjanikud nagu Ernst von Wildenbruch ja Detlev von Liliencron. Kuid kõik need kirjanikud pöördusid meelepahaga naturalismist, kui selle voolu radikaalselt pahempoolse põhituuma juures tulid ilmsiks demokraatlikud sümpaatiad alamkihtide vastu ja kui see vool asus arvustama imperialismiks ümbersündiva kapitalistliku korra kõige reaktsioonilisemaid avaldusi. Seepärast võib ülalmainitud kirjanikke nimetada naturalistideks vaid tingimisi, paremal juhul nad jagasid ainult mõningaid selle varase perioodi seisukohti.

See võitlus „zolaliku naturalismi" eest saksa demokraatlikus kirjanduses, see „naturalistide" eraldumine aastail 1882—1890 ja saksa radikaal-pahempoolse „järjekindla naturalismi" kujunemine, junkurlike ja suurkodanlike kirjanike väljaastumine loosungi vastu: „Täit tõde!", — kõik see tuleb jällegi väga ilmekalt nähtavale ajakirja *Die Gesellschaft* ajaloos. Esimesel kuuel ilmumisaastal olid tema peamisteks kaastöölisteks Conradi ja tema Müncheni rühmkonna kõrval Wilhelm Arent, John Henry Mackay, Max Kretzer, Hermann Conradi, Ferdinand Avenarius, Wilhelm Walloth, Ludwig Scharf, Otto Julius Bierbaum, Gustav Falke, Otto Erich Hartleben, Max Halbe, Peter Hille, Gerhart Hauptmann, Leo Berg, Detlev von Liliencron, Johannes Schlaf, Alberta von Puttkamer, Bertha von Suttner (kõmutekitanud patsifistliku romaani „Maha relvad" autor), Karl Bleibtreu, Conrad Alberti ja palju teisi. Juba sellest loe-

telust üksi võib näha, kuivõrd ebaühtlane oli kaastööliste koosseis sotsiaalses mõttes.

Nõnda siis ajakiri *Die Gesellschaft*, mille tähtsus ulatus kaugele üle Lõuna-Saksamaa piiride (sellele ei teinud kaastööd mitte ainult Saksa, vaid ka Austria ja Šveitsi naturalistide tähtsamad jõud), mängis kaaluvat osa varanaturalismi kujunemises ja diferentseerumises. Kuid tõeline, nn. „järjekindel naturalism" tekkis ja võttis kuju zolaismile kõige lähemate Berliini demokraatlike kirjanike keskkonnas. Ülalvaadeldud varanaturalismi esindajad, kui palju nad ka ei vandunud Zola nimel (kuigi suurem osa neist suhtus temasse kriitiliselt), ei taibanud tema objektivismi olemust, tema poolt kuulutatavat kirjandusliku loomingu sidet täppisteadustega, ühiskondliku arengu seaduste samastamist loodusteadusega, — ühe sõnaga, nad ei taibanud tema „teaduslikku meetodit". Enamik neist pooldas naturalismi kompromissi romantismiga, tõmbus tagasi sotsiaalselt teritatud „madalast" temaatikast ega jaganud Zola vaateid eksperimendi ning vaatluse osatähtsuse kohta kirjanduslikus loomingus. Kõiki neid Zola põhimisi seisukohti püüdis kanda saksa kirjandusse „järjekindlate naturalistide" rühm, kuhu kuulusid W. Bölsche, A. Holz, J. Schlaf, vennad Hart'id, G. Hauptmann jt. See pööre saksa naturalismi arengus toimus 1887. aastal, millal W. Bölsche, kes iseäranis tungivalt nõudis kirjanduse lähendamist Haeckeli materialismile ning loodusteadustele üldse, andis välja programmilise raamatu *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* („Luule loodusteaduslikud alused"), kus ta kirjutab: „Meie kaasaegse mõtlemise aluseks selle kogu-ulatuses on loodusteadused. Iga päevaga kaldume ikka vähem ja vähem vaatlema maailma ja inimest metafüüsilisest seisukohast. Loodusteadusliku uurimise kõige õilsamaks objektiks jäi muidugi-mõista inimene, ja edeneval teadusel läks korda saavutada tema vaimu- ja füüsilise elu olemuse kohta ainulaadset, iga tunniga suurenevat faktilist materjali, mis juba praegu oma veenva jõuga lükkab ümber oluliselt kõik endised kujutelmad, mis inimkond enda olemusest oli saanud vähemtäpsete uurimuste põhjal." Samuti on Bölsche arvates ümber lükatud kõik endised tõekspidamised luule alal; sealt tuleb armutult kõrvaldada vähimgi fantaasia-avaldus, igasugune „romantika", ja muuta ta täppisteaduseks. „Milliseid erisihte luule ka ei taotleks..., ometi on tal kahtlemata kogu aeg tegu inimeste ja loodusnähtustega, ja nimelt niipalju, kuivõrd ta vähegi tahab olla kohusetruu luule, s. o. luule selle ehtsas ja õilsas mõttes, mitte aga laste muinasjutuke — tal on tegu nendesamade inimeste ja loodusnähtustega, millede suhtes teadus praegu avab täpsete andmete varakambri. Paratamatult peab luule võtma need teatavaks ja loobuma oma endistest ekslikest põhi-

vaadetest." Nõudes seejärel „ratsionalistliku psühholoogia" kasutamist luules, jätkab Bölsche: „Selline kokkukõlastamine uurimise uute tulemustega on kahtlemata üks kõige lihtsamaid nõudeid. Terve realism kergendab seda protsessi. Kaitstes ühelt poolt luule kõrgeid hüvesid, asendab ta teiselt poolt iganenud vaated osavasti uutega, mis vastavad täppisteadustele. Rahuldusega veendub ta seejuures, et uus tugi on endisest parem mitte ainult suhteliselt, vaid ka mittesuhteliselt ning et sellise kokkukõlastamisega poogib ta luulele külge värske elulise printsiibi, mis tulevikus soodustab luuleloomingu õilsal puul täitsa uute õite puhkemist, mida varem aimatagi ei teatud. Selline oleks abstraktses napis sõnastuses ainuke mõistlik realismi definitsioon... Meie peame lähenema loodusuurijale, peame arendama oma ideesid tema tulemuste najal ja kõrvale heitma kõik, mis on iganenud."

Püstitanud need kitsalt-positiivsed, Zola nõudeist veelgi kaugemale minevad luuleseadused, määratleb Bölsche eksperimentaalse romaani printsiipe, mis peajoontes ühtuvad Zola teooriaga: „Igasugune luulelooming, mille sihiks on jäädа loomuliku ja võimaliku piiridesse ning lasta asjadel areneda loogiliselt, on teaduslikult seisukohalt võttes vaid lihtne, fantaasias teostatud eksperiment, kui seda sõna mõista täht-tähelises teaduslikus mõttes... Luuletaja, kujutades, kuidas inimene, kelle omadusi ta kirjeldab võimalikult täpselt, satub olude mõjul igasugu konfliktidesse ning isiklike omaduste vastumõjul neist välja tuleb võitjana või võidetuna, muutes ümbrust või muudetuna ise ümbruse poolt, on omamoodi katsetaja, sarnanedes keemikuga, kes teatud temperatuuri juures segab mitmesuguseid aineid ja vaatleb tagajärge. Arusaadav, et luuletajal on tegu inimestega ja mitte kemikaalidega. Kuid ka need inimesed kuuluvad loodusteaduste valdkonda. Nende kired, nende reaktsioon välisolukordadele, kogu nende mõtete mäng alluvad erilistele, uurija poolt kindlaks määratud seadustele, milliseid luuletaja vaba eksperimendi puhul peab arvestama täpselt samuti kui keemik, kes soovib luua midagi mõistlikku, ja mitte mingit väärtusetut segu; ta peab arvestama jõudusid ja vastumõjusid, enne kui asuda tööle ja kombineerida aineid..."

Zola tõeline mõju ja tema loominguprintsiipide kasutamine saksa kirjanduses saab alguse just „järjekindlate naturalistide" väljaastumisest. Alles siit peale saab pärilikkuse ja keskkonna teooria, nagu seda mõistis Zola, Saksamaal täie tunnustuse. Nõnda kujutab Bölsche oma romaanis *Die Mittagsgöttin* („Keskpäeva-jumalanna", avaldatud 1886. a. ajakirjas, eri raamatuna ilmunud 1891. a.) noore õpetlase, Haeckeli ja Darwini õpilase võitluse lugu. Algul vaimustas teda müstika, kuid hiljem ta mõistis, et irratsionalism on mää-

ratud hävimisele, ja veendus ratsionalismi ja täppisteaduste võidus. Bölsche rakendab selles romaanis eksperimentaalse romaani printsiipe; ta annab loodusteadlase-vaatleja täpsusega edasi kõik looduse detailid, kasutab eludokumente reisijate ja õpetlaste päevikute ja märkuste näol, kuid kõik see „objektivism" ning vähimagi erapoolikuse varju puudumine kujutatava suhtes võtab romaanilt selle ühiskondliku tähtsuse, mis kõigele vaatamata oli omane Zola teostele.

Samal 1891. aastal, kui ilmus Bölsche romaan, formuleeris teine silmapaistev „järjekindla naturalismi" teoreetik ja poeet Arno Holz oma kuulsa naturalismi-definitsiooni, mis läks Zola omast veelgi kaugemale. See kõlab järgmiselt: „Kunstil on tendents muutuda taas looduseks; ta saab selleks niisuguses ulatuses, nagu seda antud hetkel võimaldavad tema loomingulised tingimused ning oskus neid käsitella." Sellega kuulutab Holz igasuguse kunsti tinglikkust, kajastades ses suhtes „sajandi lõpu" kodanliku filosoofia relativismi. Holzi järgi võib eksisteerida niipalju kunstiteooriaid, kuipalju on looduse tõlgitsemisviise, ja niipalju kunstiliike, kuipalju leidub vahendeid tema väljendamiseks, sest need „vahendid pole arvuliselt piiratud ega ka igavesed. Nende mõju ammutatakse tühjaks ning uued vahendid või vanade vahendite uued kombinatsioonid astuvad nende asemele."

„Järjekindlad naturalistid" — vennaksed Hartid, Holz, Schlaf jt. — viivad Zola seisukohad äärmuseni; endise realismi tegevuse ja seotud jutustusliku elemendi lagunemine jõuab nende juures viimaste piirideni; oma stiili nimetasid need kirjanikud „sekundistiiliks"; viimases domineeris vaid „seisundite" kujutamine, ja nimelt muljete täpse fikseerimise teel. Nende jutustus koosnebki niisugustest iga sekundiga vahelduvaist muljetest, tuhandeist üksikuist vaatlusdetailidest. Heinrich Hart kujutab niisuguse sekundistiili eripärasusi järgmiselt: „Minevikukunst teatas langevast lehest vaid niipalju, et see vajub õhus keereldes maha. Uus kunst kujutab seda sündmust sekundist sekundisse; ta kujutab, kuidas leht, valgustatuna ühelt poolt, süttib punakas valguses, teiselt poolt aga näib tuhkhallina, järgmisel sekundil aga muutub situatsioon, meie näeme, kuidas leht langeb esialgu vertikaalselt, siis kaldub küljeli, seejärel aga vajub jällegi püstloodis... Üksikasjaliste pisikujutuste, üksikseisundite ahelik, esitatud proosalises keeles, mis püüab loobumisega igast rütmilisest või stilistilisest kaastegevusest täpselt jälgida tõde, andes alalõpmata edasi iga heli, iga puhangut ning iga pausi — see on uue tehnika siht, uus tehnika on aga olnud ühtlasi ka uus kunst." Seda „sekundistiili" rakendasid Holz ja Schlaf oma esimeses ja „järjekindlale naturalismile" kõige iseloomulikumas raa-

matus, kolmest jutustusest koosnevas koguteoses *Papa Hamlet*, mis ilmus 1889. aastal Bjarne Peter Holmseni varjunime all. Esimeses jutustuses „Isa Hamlet" kujutatakse Hamleti osa mängiva näitleja elu tema viletsas toakeses; kogemata lämmatab ta padjaga oma väikese poja ja kaheksa päeva hiljem leitakse ta külmunult suurel maanteel. Teine jutustus „Esimene päev koolis" annab edasi lapse koolimuljeid, aga „Surm", kolmas ja kõige tüüpilisem, kirjeldab, kuidas kaks üliõpilast veedavad ööd duellil haavata saanud seltsimehe voodi juures; siin on edasi antud kõige peenemad muljed jubestavast olukorrast, igast häälest, lambi sisinast, omaenda südame pekslemisest jne. See loobumine seotud tegevusest, eepilise ning jutustava elemendi faktiline hävitamine ja nende asendamine „sekundielamuste" fikseerimisega valmistas pinda psühholoogilisele impressionismile.

MAX KRETZER JA SAKSA NATURALISTLIK ROMAAN.

Saksa naturalism, erinevalt prantsuse omast, andis oma tähtsaimad teosed draama (Hauptmann) ja lüürika (Holz) alal. Kuid ka romaan mängis temas suurt osa, olles ühtlasi tema kõige levinenumaks liigiks. Naturalistliku romaani loomisel Saksas oli ülekaalukas tähtsus juba ülalpool iseloomustatud ajakirjal *Die Gesellschaft*. Ja selle suuna esimeseks tähtsaks romaanikirjanikuks sai mainitud ajakirja väljaandja M. G. Conrad.

Michael Georg C o n r a d (1846—1927), Alam-Frankimaa talupoja poeg, oli algul kooliõpetaja, 1876. aastast peale sai temast aga kutseline kirjanik; 1876.—1882. a. ta elas Pariisis, tutvudes seal Zolaga ja propageerides tema teoseid saksa ajakirjanduses. Enne ajakirja *Die Gesellschaft* asutamist Münchenis oli Conrad juba avaldanud rea kriitilisi teoseid (*Parisiana*, 1880; *Madame Lutetia*, 1882) ja kunstipäraseid esseid („Lutetia tütred", 1883, jt.), sellest peale aga, pidades end saksa Zolaks, alustas ta „Rougon-Macquart'ide" eeskujul kümnest romaanist koosnevat sarja Müncheni elust. Sellest sarjast ta jõudis teostada ainult kolm osa: *Was die Isar rauscht* („Millest Isar kohiseb", 1888), *Die klugen Jungfrauen* („Targad neitsid", 1889) ja *Die Beichte eines Narren* („Ühe narri pihtimus", 1893). Kuid tarvitseb ainult kõrvutada Zola „Pariisi kõhtu" Conradi Müncheni-romaaniga, kui otsekohe torkab silma saksa naturalisti väikekodanlik mõõdukus ja piiratus võrreldes prantsuse eeskujuga. Conrad tahtis näidata, kuidas Münchenisse, tolleaegsesse kunstilinna, tungis raha ja millise segaduse see tekitas väikekodanlaste teadvuses; tegelikult ta joonistas aga ainult värvikullase pildi Müncheni väikekodanlikust elust-olust, tuues kaasa uue puhangu vaid „keelatud teemade" käsitlemises (iseäranis romaanis „Targad neit-

sid"). Conrad tahtis luua naturalistliku romaani spetsiifilist vormi, loobudes kompositsioonist ja hüljates individuaalse kangelase. Tema teostes puudub tegevus peagu täiesti; nad koosnevad üksteisest eraldatud, ainult mehhaaniliselt seotud pisitähelepanekuist; riivamisi iseloomustatud tegelaste igavene vaheldumine, kellede elukäik ning areng on antud ainult teatava punktini, siis aga teeb ruumi uutele muljetele, tingib sagedasi kordamisi, mis on hädavajalikud selleks, et jutustuse niit lõplikult ei katkeks. Niisugust kujutuse pudedust ja pinnalisust tugevdab veel see, et Conrad, taotelles romaani „dokumentaalsust", paigutab sinna hulgana kirju, referaate ja kõnesid, esitades neis oma vaateid kirjandusele, poliitikale jne. Need vahelekiilundid pole jutustusega seotud, vaid neil on teosesse pistetud följetonide ilme. Niisugused on näiteks arutlused vabamüürlaste loožidest, maaga hangeldamisest, traditsioonilisest ja „uuest" moraalist, naturalistlikust kunstist, Zolast, Richard Wagnerist jne. Conradi romaanid on laialivalguvad ja vormitud, meenutades midagi seosetute tähelepanekute ja referaatide kogude taolist.

Ka teiste varanaturalismi esindajate romaanid, nagu Karl Bleibtreu *Schlechte Gesellschaft* („Halb seltskond", 1885), *Grössenwahn* („Suurusehullustus", 1888) jt., Hermann Conradi *Adam Mensch* („Inimene Aadam", 1889) ja Conrad Alberti *Die Alten und die Jungen* („Vanad ja noored", 1889), ei seisa kõrgel tasemel. Nende teoste tavalisteks teemadeks on vastuolud vana ja uue moraali vahel, isiku ning ühiskonna probleem, kunstniku saatus kapitalistlikus ja filisterlikus keskkonnas. Kuid kõike seda käsitellakse kitsapiirilise individualismi vaatekohast, lahus suurtest sotsiaalsetest küsimustest, ja seepärast manduvad need teosed anarhilis-subjektivistlikku ellusuhtumisse või leppimisse olemasolevaga.

Üks saksa naturalistliku romaani kõige pahempoolsemaid esindajaid on kahtlemata Max Kretzer (sünd. a. 1854), nn. „Berliini Zola"; tema kuulub pahempoolsete naturalistide selle rühma hulka, millele avaldas suurt mõju töölisliikumine. Franz Mehring ütles naturalismi kohta, et see on „vastuhelk, mille heidab kunstivalda üha heledamalt lõkkele lööv töölisliikumine", ja see määratlus, omistatud sotsiaalsele naturalistlikule romaanile, käib kõigepealt Kretzeri kohta. Kriis, mis tekkis Saksamaa ülemineku tõttu imperialismile, väiketööstuse hävimine, saksa töölisklassi kangelaslik võitlus sotsialistide vastu antud eriseaduse kehtimisajal, väärtuste ümberhindamine kodanluse maailmavaates, — kõik need faktid pidid mõjuma niisuguste proletariaadile kaasa tundvate kirjanike-naturalistide loomingule, nagu seda oli Kretzer.

Kretzer sündis Poznanis võõrastemajapidaja perekonnas; tulevase kirjaniku 13-ndal eluaastal aga laostus ta vanemate äri. 1867. a.

kolib kogu perekond Berliini, kus poiss astus vabrikusse, töötades seal üksteist tundi päevas ja saades palgaks üks taaler nädalas. Pärast kaheaastast vabrikus viibimist saab temast siltidemaalija; pikemat aega liigub ta Berliini eeslinnade vaesestunud käsitööliste ja proletariaadi keskel ja täiendab intensiivse iseõppimise teel oma haridust. Kord sildi kallal töötades ta kukkus ja murdis jala; haigena ja töötuna voodis lebades kirjutab ta oma esimesed jutustused ühiskonna alamkihtide elust. Järgneva seitsme aasta jooksul ta avaldab rea kirjutisi, uurib sotsiaalteadusi, tutvub „Rougon-Macquart'idega" ja Zola teooriaga ning asub kirjutama naturalistlikke romaane. „Väikese inimese" ekspluateerimise ja hädade, iseäranis aga laostuva käsitöölise tragöödia kujutamine moodustabki tema loomingu põhitemaatika. Seejuures pole need kirjeldused antud mitte eredais toonides ega poliitiliselt teritatuna, nagu näiteks „Söekaevurites", vaid pehmetes värvides, kusjuures hävineva käsitööstuse ja väikekodanluse maailm on mõningal määral idealiseeritud. Selles suhtes, iseäranis ühiskondlike vastuolude lepitamise püüdes ja usuliste motiivide kasutamises, ei lähene Kretzer mitte niipalju Zolale kui just Dickensile ja Daudet'le.

Kretzeri esimene sotsiaalne romaan on *Die beiden Genossen* („Kaks seltsimeest", 1880). Temaatiliselt on mainitud teos selle poolest huvitav, et temas kujutatakse sotsiaaldemokraatlikku liikumist; kuid pigem on see paskvill sotsialismi kohta, kuna töölisliikumise käsitlus on siin tüüpiliselt väikekodanlik: kõik keerleb siin isiksuse „moraalsuse" või „amoraalsuse" küsimuse ümber. Kahest tegelasest-sotsiaaldemokraadist on üks idealist, heasüdamlik unistaja, kes mõlgutleb võrdsuse ja vendluse riigi saabumist; ta võtab endale seltsimehe süü — viimane on nimelt toime pannud varguse — ja läheb tema asemel vanglasse, et säilitada liikumisele väärtuslikumat inimest. Teine „sotsialist", toosama seltsimees, on aga varas, kahekeelne silmakirjatseja, lurjus ja parasiit, kes teeb suuri sõnu kommunismist ja vabaarmastusest ning kaunite kõnede saatel koorib oma sõpra ja võrgutab ta naise. Kui vaeseke vanglast vabaneb ja lõpuks kogu tõe teada saab, tapab ta nii oma valeseltsimehe kui ka naise.

Nõnda siis on selles romaanis veel ülekaalus šablooniline väikekodanlik „sensatsioon"; edasi aga, teostes *Die Betrogenen* („Petetud", 1882) ja *Die Verkommenen* („Allakäinud inimesed", 1883), haarab kirjanik oma tähelepanu keskusse vaeste ning ausate töötajate perekonna, mis laguneb ja hukkub väiketootjat hävitava kapitalide kontsentratsiooni surve all; nälg tõukab laostunud töömehe vargusele, tema tütre aga prostitutsioonile. Teises romaanis on kujutatud uue ühiskonna — spekulantide ja vabrikantide —

maailma. Samuti puudutatakse seal kunstiintelligentsi ja tema asendi probleemi uues, kapitalistlikus maailmakorras: vabrikuomanikust isa poolt hüljatuna, lepib kunstnik hiljem viimasega, kui talle avaneb võimalus kasutada oma talenti isale kuuluvate vabrikute kujutamiseks. Kuid vaatamata nende romaanide väikekodanlikule piiratusele on nad hinnalised seetõttu, et neis on esmakordselt antud pilt Berliini eeslinnade kisendavast vaesusest; pärast Freytagi „asjaliku maailma" apoloogiat „avastasid" nad 1880—1890-ndate aastate kirjandusele sotsiaalsete alamkihtide elu, mis möödus salaurkaid meenutavais kodudes, nad näitasid esmakordselt vabrikuhoove ning ekspluatatsiooni, tööliste vaesust ja nende püüet vabanemisele. Järgmises romaanis *Drei Weiber* („Kolm naist", 1886), mis kohati meenutab Zola „Lõksu", läheneb Kretzer veelgi rohkem naturalistliku romaani teooriale. Kuid oma haripunkti saavutas saksa naturalistlik romaan Kretzeri teoses *Meister Timpe* (1888). Väiketootja laostumise ajalooline protsess leidis siin saksa väikekodanlike naturalistide kohta kõige tüüpilisema kujutuse. Raamatu selgrooks on ausa käsitöölise Johannes Timpe hukkumise lugu vihases, pikalevenivas ja lootusetus võitluses vabrikuproduktsiooniga. Kretzeri romaan puudutab küsimust, mille Fr. Hebbel juba 1840. aastal tohutu jõuga, kuid veidi teissuguses läbilõikes oma draamas „Maria Magdalene" üles tõstis, nimelt küsimust vana, patriarhaalse Saksamaa saatusest, mis oli sunnitud vabastama teed ühes masinatega ilmuvale suurtootmisele.

Romaani algul on puuseppmeister Timpel tema eratöökojas veel kaheksa selli ja ta elab jõuka käsitöölisena; romaani lõpul on töökoda tühi, maja oksjonihaamri all, meister Timpe aga kerjusvaene. Kunagi seisis Timpe majake linna serval ja selle aknaist avanes kaunis vaade väljadele ja jõele. Jutustuse algul ümbritsevad seda kõigist külgedest kõrged kiviehitised, ning ainult hoov ja aiake meenutavad veel mõningal määral endist idülli. Lõpuks on ette nähtud majakese lammutamine, kuna tema kohalt kavatsetakse läbi juhtida linna raudteetammi. Kuid Timpe ei suuda majakese müügi suhtes otsusele jõuda, samuti ei taha ta seda müüa naabrile, äsjaehitatud nööbi- ja jalutuskeppide-vabriku omanikule. Algab võitlus mitte elu, vaid surma peale käsi- ja masinatöö, väike- ja suurkapitali vahel. Timpe asi läheb kiiresti allamäge; ta on sunnitud vallandama ühe selli teise järel; tema hea, kuid kallis kaup ei leia enam ostjaid, samal ajal kui odav vabrikurämps uputab turgu. Majanduslik laostumine toob kaasa ka Timpe perekonna lagunemise — endine patriarhaalne eluviis on kadunud. Timpe ainuke poeg kohaneb „uue eluga" ja reedab isa, müües vabrikandile isa parimate kaupade mudelid.

Kõik need vanale käsitöömeistrile langevad saatuselöögid avaldasid mõju ka tema poliitilistele vaadetele. Kui ta seni oli olnud jumalakartlik kodanik, kes ei nurisenud kapitalistliku korra üle, siis lähendab majandusliku aluse kokkuvarisemine tema huvisid proletariaadi huvidele: kui naabruses asuva vabriku töölised kuulutavad streigi, on ta esimest korda elus nende poolt, astub üles valitseva korra vastu ning annab valimistel oma hääle sotsiaaldemokraatidele. Streikijate miitingul esineb ta leegitseva kõnega tööliste toetamise poolt, kuid tema needused kapitalismi arvel on suunatud vabrikute ja masinate vastu; viimaseid ta peab oma laostumise otsesteks süüdlasteks. „Lükake ümber korstnad, nad mürgitavad õhku... Pühkige maapinnalt vabrikud, purustage masinad!" — kisendab ta raevuhoos. Selle tulemusena süüdistab teda valitsus klassivaenu õhutamises, — samuti on ta maja müümiseni võlgade katteks jäänud veel ainult kolm päeva. Max Kretzer kirjeldab sügava kaastundega oma kangelase kurba elu mainitud aja jooksul; ta ümbritseb oreooliga kõik need perekondlikud ning usulised traditsioonid, milledele ütleb hüvasti vana meister, laskudes müügieelsel õhtul keldrisse, et oma maja põlema süüdata. Hommikul kajab keldrist läbi leekide pragina kokkuvariseva ehituse all hukkuva Timpe laul; ja samal ajal kui põlenud rusude alt kantakse välja meistri laip, kõlab ümberringi tervitav „hurraa" roosidega ehitud linna raudtee esimese rongi — triumfeeriva „uue maailma" sümboli auks.

Valides oma romaani teemaks ajalooliselt tähtsa momendi — väiketootmise hävingu gründertumi ja saabuva imperialismi ajastul, ei tunnusta aga Kretzer „Meister Timpes" seda sotsiaalset jõudu, mis on kutsutud purustama tema poolt arvustatavat kapitalismi. Meister Timpe lähenemine töölisklassile on ajutise iseloomuga, pealegi on see dikteeritud soovist, pääseda proletariseerumisest ja taasäratada väljasuremisele mõistetud käsitöölise maailma. Tendents idealiseerida patriarhaal-käsitööstuslikku keskkonda tugevneb Kretzeri edaspidises loomingus veelgi ja viib teda lõpuks leppimiseni kapitalistliku ühiskonnaga. Iseäranis rõhutab ta usulisi motiive, käsitelles neid „sotsiaalse kristluse" vaimus (*Die Bergpredigt*, „Mäejutlus", 1889, ja *Das Gesicht Christi*, „Kristuse pale", 1897). Juba romaanis *Der Millionenbauer* („Talupoeg-miljonär", 1890) viib Kretzer abielu kaudu leppimiseni rikastunud ja kapitalistiks muutunud talupoja perekonna laostunud aadliperekonnaga.

Romaanis „Kristuse pale" püüab Kretzer, nagu hiljem Upton Sinclair oma romaanis „Mind kutsutakse puusepaks", kasutada kristlust kui „vaeste usku". Kristus ilmub kaasaegses kapitalistlikus linnas (Berliin), ei lähe aga mitte rikaste, vaid vaeste ja näljaste

juurde; teda tunnevad ära ainult viletsad ja kerjused, rikkad aga pööravad temale selja. Kuid see patriarhaalse ja usulise, „uskmatule sajandile" vastu seatud moraali idealiseerimine näitab veelgi kord, kui kaugel seisis Kretzer töölisklassi võitlusest. Hiljem ta loobub sellestki filantroopilisest kaastundest ekspluateeritud alamkihtide vastu ja pärast naturalismi lagunemist lepib ta kodanliku ühiskonnaga.

Teistest saksa naturalistliku romaani esindajaist võib veel nimetada Johannes Schlafi, Otto Julius Bierbaumi, Otto Erich Hartlebenit, Gustav Falket, Hermann Sudermanni, Carl Hauptmanni (Gerharti venda) ja paljusid teisi. Kuid kõik need kirjanikud ei ulatunud oma kapitalismikriitikas isegi Kretzerini. Et saada tõelisteks realistideks, oleksid nad ju pidanud astuma tihedasse kontakti töölisklassiga. „Ainult seal," kirjutab Mehring, „kus naturalism purustas kapitalistliku mõtlemisviisi piirid ning oskas näha selle kriisis uue maailma algeid, ainult seal ta toimis revolutsiooniliselt ja kutsus ellu uusi kunstivorme." Kuid selle asemel, et eralduda kodanlusest ja minna üle proletariaadi laagrisse, kõikusid need kirjanikud alati selle või teise klassi vahel. Tõsi küll, neid kõikumisi kujutasid nad tihtipeale haruldase jõuga, ei sidunud neid aga ajastu suurte sotsiaalsete probleemidega; autorid piirdusid enamasti sellega, et kirjeldasid fotograafilise täpsusega väikekodanluse laostumisprotsessi. Saksa naturalistide võimetus lüüa lahku kodanlikust maailmast oli põhjuseks, miks nad ei taibanud ajastu keskseid probleeme — töölisklassi võitlust kapitalismiga —, ja mis võttis nende kriitikalt kindla aluse. Sellest sotsiaalsete vastuolude mittemõistmisest tuleneski nende temaatika kitsenemine, mis viis kõrvale ühiskondliku elu „suurest teest", mille kujutamisel olid nii tugevad Stendhal ja Balzac. Temaatika kitsenemisega olid aga tihedasti seotud ka saksa naturalistide loominguprintsiibid. Nagu me seda nägime iseäranis „järjekindlate naturalistide" teoorias, piirdusid nad välismuljete ning argielu üksikasjade täpse fikseerimisega, jõudes harva välja kas või „Meister Timpes" saavutatud ajalooliselt tüüpiliste seisukohtadeni. Leidmata tüüpilisi karaktereid tüüpilistes olukordades, hakkasid nad tüüpilise asemel kujutama halli argielu üksiklaike. Seepärast pidi naturalismi „elutõe" loosung sisuliselt manduma pisidetailide mäletsemiseks, ilma et neist oleks leidnud eraldamist tõeliselt tähtis, ilma et neid oleks viidud vajaliku üldistuseni; ja seepärast oli nende kapitalismi kriitika suunatud ainult mõningaile selle laostavaile külgedele, hülgamata kindlaksmääratud printsiipide alusel kapitalistlikku maailma kui tervikut.

Saksa naturalistlik romaan ei saa kiidelda teosega, mis realismi jõulisuselt ja revolutsiooniliselt aktuaalsuselt oleks võrreldav Haupt-

manni „Kangrutega". Samuti puuduvad seal ka teosed, mida oleks tema kasuks võimalik kõrvutada Zola „Rougon-Macquart'idega". Sel ajal kui sotsiaalne paatos ja suurkapitalistliku ühiskonna elav kriitika sidusid prantsuse naturalismi veel tähtsal määral vana realistliku romaani traditsioonidega, oli saksa naturalistliku romaani väikekodanlik piiratus põhjuseks, et Conradi või Kretzeri katsed luua „Rougon-Macquart'ide" taolisi laiu lõuendeid pidid ebaõnnestuma.

GERHART HAUPTMANN JA NATURALISTLIK DRAAMA.

Prantsusmaal ei olnud naturalistliku draama õitsengut; tõsi küll, mõned Zola ja Goucourt'ide romaanid töötati ümber näitelava jaoks, kuid erilist menu neil polnud. Ainus mõnevõrra tähtis draamakirjanik-naturalist oli Henry B e c q u e (1837—1899) oma näidenditega *Les corbeaux* („Rongad", 1882) ja *La parisienne* („Pariisitar", 1885). Tähtsat osa Euroopa naturalistliku draama arengus mängis 1880—1890-ndail aastail Pariisi näitleja Antoine'i poolt organiseeritud „Vaba Teater", kus lavastati Daudet, Goncourt'ide, Zola, Becque'i, Ibseni, Tolstoi ja Dostojevski näidendeid; viimaseks selle teatri suurlavastuseks oli 1893. aastal Hauptmanni „Kangrud", misjärel Antoine läks üle sümbolistlikele näidendeile.

Kuid olemata ise draamakirjanik, andis Zola Euroopa naturalistliku draama arengule tähtsa tõuke oma raamatuga *Le naturalisme au théâtre* („Naturalism teatris", 1881). Arvustades klassikalist ja romantilist teatrit, kirjutab Zola, et need rajanesid „tõe amputeerimisele", et ühele retoorikale seati vastu teine, antiikajale keskaeg, kohuse eksaltatsioonile aga tundmuste eksaltatsioon. Romantilises draamas, samuti kui klassikaliseski, „jäid tegelased samasugusteks marionettideks, olles ainult teisiti riietatud ning erinedes vaid välimuselt ja keelelt". Naturalistlik draama seevastu ei vaja mingit drapeeringut, vaid peab „välja astuma kogu oma alastuses". Nagu naturalistlikule romaanile, nii nõuab Zola ka draamale kaasaegset temaatikat, „reaalsuse väljalõike" täpset kujutamist ning elulist tõde.

See, mida käesoleva osa sissejuhatuses öeldi naturalistlikust romaanist, on üldjoontes rakendatav ka naturalistliku draama kohta. Enne kõike muutub põhiliselt t r a a g i l i s e mõiste: niipalju kui teod ei lähtu „vabast tahtest", nagu seda kinnitas klassitsistide ja romantikute esteetika, vaid on valjult tingitud keskkonnast, pärilikkusest ning üldse loodusteaduslikest seadustest, ei tõlgendata traagilist mitte kui kuritööd mingisuguste „igaveste" eetiliste seaduste vastu ega ka mitte kui isikliku omavoli konflikti kodanikukohusega jne., vaid see muudetakse relatiivseks mõisteks; sest hea ja

kuri on samuti relatiivsed, ja draamakirjanik ise seisab sealpool head ja kurja. Kui inimene juba on keskkonna produkt ja tema iseloom on saadud pärilikkuse teel, siis kaotab oma tähtsuse ka vana kodanliku draama käsitus iseloomu arengust: draamakirjanik-naturalist annab vaid „reaalsuse väljalõike", milles iseloomud on antud valmitena, staatilistena, kuid pisimategi detailideni väljatöötatult. Selle tulemusena saab hoopis teissuguse tähenduse ka t e g e v u s e küsimus.

Kui naturalistlikust romaanist kõrvaldatakse e e p i l i n e element, kujutatavate nähtuste side ajastu üldprobleemidega, siis kõrvaldatakse naturalistlikust draamast peagu täielikult tegevus: nõnda ta nimetabki end „olukorradraamaks" (Zustandsdrama). Niipalju kui tegevus on süžee arendamiseks hädavajalik, viiakse ta teisejärgulistesse stseenidesse, peamiselt on ta antud aga näidendi „eelloos" või autoripoolsete seletuste näol iga vaatuse või etteaste algul.

Edasi — naturalistlikust draamast eemaldatakse igasugune romantilisele draamale iseloomulik juhuslikkus või metafüüsiline saatustragöödia: kõik sündmused peavad tulenema loodusseadustest ja keskkonna mõjutusest. Kuid seegi draama peab ideaalina kujutama koopiat „reaalsuse väljalõikest" ja seepärast kõrvaldatakse temast kõik traditsioonilised efektid, kunstilise väljenduse vanad vahendid, rütmiline kõne, monoloogid jne., sest elus ju ei kõnelda ei värssides ega iseendaga. Kõne põhivormiks olgu igast kunstlikkusest vaba d i a l o o g, tavalise kõneviisi peegeldus: iga tegelane kõnelgu täpselt nõnda, nagu see vastab tema sotsiaalsele seisundile ja elukutsele; seejuures puudugu igasugused stiililihvingu ja r a a m a t u l i s e k e e l e jäljed. Seepärast kasutavad naturalistid oma draamades, samal määral või veelgi rohkem kui romaanides, ametlikus kirjanduses „keelatud" sõnu; nad lähevad isegi nii kaugele, et kirjutavad näidendeid kohalikes murretes (nõnda on Hauptmanni „Kangrud" kirjutatud sileesia murdes) või tarvitavad vähemalt provintsialisme ja vulgarisme.

Kõige loogilisemalt kanti need naturalistliku draama printsiibid ellu „järjekindla naturalismi" esindajate poolt. Nõnda kui Holzi ja Schlafi jutustustekogu „Isa Hamlet" oli omamoodi programmraamatuks „järjekindlate naturalistide" romaaniteooriale, nii nendesamade autorite näidend *Familie Selicke* („Perekond Selicke", 1890) pidi olema eeskujuks, kuidas valjult ellu rakendada naturalistlikku draamakäsitust. „Perekond Selickes" on kujutatud joomari raamatupidaja viletsusse sattunud perekonda; sündmused — kui üldse võib nimetada „sündmusteks" neid katkendlikke muljeid ja situatsioone — arenevad jõululaupäeva jooksul; alalised nääklemised hukutavad perekonna. Dramatismi puudumine asendatakse

näidendi tegelaste riietuse ja mööbli üksikasjalise kirjeldusega. Kõneldakse seosetult, kasutades rohkesti hüüdsõnu ja sõnakordusi, asjaolu, mis peab edasi andma tavalist kõneviisi. Näidend masendab oma passiivsusega, peakangelased (raamatupidaja tütar Toni ja ta peigmees Wendt), kes püüvad välja rabelda ümbruse kopitanud õhkkonnast, ei tee selleks mingisuguseid jõupingutusi.

Väga lähedal „järjekindlate naturalistide" rühmale seisis draamakirjanik Gerhart Hauptmann, kes pühendas oma esimese draama „Enne päikesetõusu" jutustustekogu „Isa Hamlet" autoreile.

Gerhart Hauptmann.

Noore Hauptmanni looming tähistab naturalistliku draama ning üldse naturalismi suurimat õitsengut Saksamaal. Nagu Zola lõi rea suuri romaane, mis tema teooria kiuste olid küllastatud ajastu aktuaalse ühiskondliku temaatikaga, nõnda õnnestus ka Hauptmannil mõnedes oma draamades, iseäranis „Kangrutes", tõusta kõrgele üle saksa naturalismi piiratuse.

Gerhart Hauptmann sündis 1862. aastal väikeses Sileesia suvituslinnas Salzbrunnis; tema esivanemad olid vaesed kangrud, isa pidas aga võõrastemaja. Lapse- ja noorpõlves oli Hauptmannil võimalus tähele panna linna naabruses asetsevais kaevandustes töötavate Sileesia mäetööliste ekspluateerimist, Breslau kunsti- ja Jena ülikoolis aga tutvus ta loodusteaduslike ja sotsialistlike teooriatega, uuris Darwinit ja Marxi ja kuulas Haeckeli loenguid. 1880-ndate aastate lõpul sõlmis ta Berliinis sidemeid „järjekindlate naturalistidega" — vennaste Hartide, W. Bölsche ja A. Holziga.

Hauptmanni varased kirjanduslikud katsed (kolm draamat, kaks poeemi ja üks luuletuskogu) on huvitavad vaid tema arengu iseloomustamiseks; eriline koht kuulub siin tema 1888. a. ilmunud lüürikakogule; rööbiti byronlike maailmamure-motiividega esineb siin ka varanaturalistidele omane sotsiaalne temaatika (Hauptmann hindas väga kõrgelt Kretzeri romaane). 1889. aastal saab Hauptmannist tuline „järjekindla naturalismi" pooldaja ja ta kirjutab saksa naturalismi esimese suurdraama *Vor Sonnenaufgang* („Enne päikesetõusu", 1889).

Selles draamas, nagu Zola oma romaanides, tõstab autor üles pärilikkuse ja alkoholi mõju probleemi. Draama koosneb viiest omavahel nõrgalt seotud vaatusest, mis annavad meile „elu väljalõike" Sileesia kivisöebasseinist. Selles on vastamisi seatud kaks maailma: esimene on võimutsev, kuigi füüsilises ja vaimses mõttes manduv kulaklus; teisesse kuuluvad kõik rõhutud, alandatud ja ekspluateeritavad. Esimest maailma autor vihkab, teist armastab.

Missugused on siin naturalistlikule draamale iseloomulikud ku-

jud ja tüübid? Enne kõike pakub huvi „talupoeg" Krause, kes on müünud oma kivisöekaevandused ja saanud seega miljonäriks. Peagu lakkamatult istub ta õllepoes, räpane ja räbaldunud. Tema liiderlikkus läheb nii kaugele, et ta kipub kallale omaenda tütrele. Meie näeme teda draamas ainult kaks korda, kuidas ta hommikul „enne päikesetõusu" pöördub vaarudes ja lärmitsedes koju.

Teiseks tema naine — see on küüniline, kelkiv naisterahvas, kes täiel määral väärib oma meest. Ta on oma sugulase Wilhelm Kahli, rumala talupojamolkuse armuke. Proua Krause on alati valmis edvistama oma rikkusega ja mõningate Goethest ja Schillerist nopitud tsitaatidega, kuid selle „kultuuri"-kirmega ei saa ta kedagi petta.

Samasse laagrisse kuulub ka Krause tütre Martha mees — insener Hoffmann, kes on samuti joomar; noorena ta innustus sotsialismist, kuid hülgas hiljem oma selleaegsed ideaalid ning asus kokku ajama kapitale. Mõnikord libisevad tema suust fraasid — tüüpilised kapitalistile, kes tahab „sotsiaalset küsimust" kasutada enda huvides.

Krause perekonnal lasub raske pärilikkusekoorem — alkoholism. Isegi insener Hoffmanni ja Martha kolmeaastane laps hukkus seetõttu, et ta, nähes pudelit äädikaga ja pidades viimast napsiks, haaras selle järele; pudel purunes, poiss kukkus kildudele ja vigastas end surmavalt.

Teine maailm, mida kujutab Hauptmann, on vaesuse maailm. Siia kuuluvad talupojad, töölised, kaevurid, teenijad, kuid need on joonistatud küllaltki kahvatult. Rikkad irvitavad vaeste üle: Wilhelm Kahli isa tulistas talupoega Bleibsti nõnda, et see jäi eluks ajaks lombakaks; Bleibsti kaks poega hukkus šahtides. Need šahtid ühes töölistega moodustavad otsekui draama tausta, nad on see maailm, mis on kutsutud tegema lõppu mandumise kõdule, kuid — ja see on jällegi iseloomulik „järjekindlaile naturalistidele" — just seda maailma pole näidatud, temast ainult kõneldakse, ja sedagi sosinal. „Ühed lähevad kaevandusse," kõneleb Krause tütar Helene, „teised tulevad kaevandusest, ja sellel pole lõppu. Vähemalt mina näen alati söekaevureid... Ja kuidas nad meiesugusele ühtelugu otsa jõllitavad, nii hirmuäratavalt mornilt — nagu oleksime mingi kuritöö korda saatnud. Talvel, kui nii mõnigi kord oleme teinud saanisõitu, ja nad tulevad siis pimeduses ja tuisus suurte salkade kaupa üle mägede ja peaksid teed andma, siis astuvad nad hobuste ette ega hoidu kõrvale. Siis haaravad talupojad mõnikord piitsavarre, teisiti nad ei pääse läbi. Ah, ja siis sõimatakse seljatagant. Huu! mõnikord tundsin ma otse pöörast hirmu."

Sellesse alkohoolikute ja laguneva kapitalismi maailma ilmub äsja vanglast vabanenud sotsialist Alfred Loth. Ta tuleb Sileesia

söekaevandustesse agitatsiooni eesmärgil ja kohtab siin oma nooreea sõpra Hoffmanni, kes jagas kunagi tema vaateid. Hauptmann tahtis Lothi kujutada küll „tõelise" sotsiaaldemokraadina, kuid tegelikult tuli ta välja niisugusena, nagu kujutles endale sotsialisti väikekodanlus — doktrinäärina ja jutlustava fanaatikuna. Ta pillab uhkeid fraase eneseohverdusest ning üldisest õnnest: „Minu võitlus on võitlus kõikide õnne eest; tahaksin ma olla õnnelik, siis peaksid enne kõik inimesed minu ümber olema õnnelikud; ma ei tohiks siis enese ümber näha ei haigust ega vaesust, orjust ega alatust. Mul oleks võimalik nõnda-öelda ainult viimasena lauda istuda." Kuid kõik need tiraadid pudenevad põrmuks, kui on vaja tegutseda: Loth armub Helenesse, Krause tütresse esimesest abielust, ainsasse tervesse inimesesse perekonnas. Helene jälestab joomarite maailma, ta tahab sellest välja rabelda; tema üksi mõistis ja hindas Lothi agitatsiooni. Kuid kohalik arst, samuti Lothi endine seltsimees, teatab viimasele, et kogu Krause perekonnal lasub alkoholismi needus ning et Helene on tõenäoliselt samuti haige. Doktrinäär Loth teeb end Helenest otsekohe vabaks, sest ta soovib endale tervet järelsugu. Ta lahkub ning Helene lõpetab enesetapmisega.

Draama esietenduse päev — 20. oktoober 1889 — väärib erilist rõhutamist, sest ta tähistab naturalistliku kooli võidulepääsu Saksas. Mainitud lavastus kutsus välja kirjeldamatu skandaali. Hauptmanni loobiti poriga; teda tõsteti kilbile „jälkuse draamakirjanikuna", „poeetilise anarhistina", „sajandi kõige kõlblusetuma lavakirjanikuna". Preisi parlamendis ristiti naturalistlik teater „intellektuaalseks lõbumajaks", Berliini politseimeister ähvardas „Vaba Teatrit" sulgeda, reaktsiooniline kriitika hädaldas, et Hauptmann „kirjeldab sigadusi". Nagu näeme, polnud vastuvõtt kuigi sõbralik.

Esimesele näidendile laskis Hauptmann järgneda kaks perekonnadraamat, *Das Friedensfest* („Lepituspüha", 1890) ja *Einsame Menschen* („Üksildased inimesed", 1891). Neis draamades esinevad sotsiaalsed probleemid vähem teritatuna. Esimeses on asetatud küsimus perekondlikust õnnest: perekond on selles draamas ehitatud vanemate täielikule vaimsele ja vanuselisele ebavõrdsusele: elatanud, haritud ja tark mees abiellub noore, rumala ja väikekodanliku tütarlapsega. See ebasarnasus ja kooskõlapuudus põhjustab palju arusaamatusi ja tülisid: vanemad lähevad lahku, isa ja poeg sõidavad ära; pärast kuueaastast lahusolu kohtuvad nad jõululaupäeval, teevad omavahel rahu, kuid mitte kauaks: skandaalid algavad uuesti ja näidend lõpeb isa surmaga.

Selles draamas on puudutatud küsimust nn. „uuest inimesest", küsimust, mis alaliselt vaevas Ibsenit. Mõlemad mainitud draamad ongi kirjutatud suurel määral Ibseni mõju all.

Draamas „Üksildased inimesed" käsitellakse jällegi uue inimese probleemi. Johannes Vockerat, kes varem on õppinud usuteadust, hiljem aga pühendunud täppisteadustele, on Haeckeli järelkäija. Tema endised veendumused põrkavad kokku uutega; teda piinavad vastuolud usu ja teaduse, sajandite poolt sanktsioneeritud kõlbeliste aluste ja vaba individuaalsuse nõuete vahel; tal tuleb pidada alalist võitlust oma vanematega, kes on endisaegsed inimesed, ja kahe naisega; üks on ta abikaasa, kes pooldab vanemate vaateid, teine aga eesrindlik naine Anna Mahr, kellesse ta on armunud. Vockerat ei suuda kuidagi ummikust välja rabelda, sest ta elab, nagu arvab Hauptmann, „ajatuse epohhil", kui vana maailm pole veel lahkunud, uus aga mitte veel lõplikult võitnud. Närviline ja kergesti ärrituv Vockerat teeb enesele lõpu.

Nagu „Enne päikesetõusu", nii on ka need kaks näidendit kirjutatud vastavalt „järjekindla naturalismi" nõuetele; need on „olukorra-", mitte aga tegevuse-draamad; kangelaste iseloomustused pole antud mitte nende tegude, vaid muljete, situatsioonide ja välistunnuste üksikasjalise kirjelduse abil; eriline tähtsus langeb siin intonatsioonile ja keelelistele vahendeile: tegelaste kõne on katkendlik, laused jäävad pooleli, mõned osalised ei kõnele üldse, vaid ainult pomisevad, — ja kõik see, nagu arvas Hauptmann, aitab täielikult rekonstrueerida elu, nagu see on tõeliselt. Seoses niisuguse ehitusviisiga on tegevuskäigu mõistmiseks hädavajalik materjal antud etteastete juurde paigutatud üksikasjaliste autoripoolsete seletuste ja märkuste näol. Draamas „Enne päikesetõusu" on see detailiseering rakendatud suuremalt jaolt välismuljete ja keskkonna kohta, „Lepituspeos" ja „Üksildastes inimestes" aga, seoses raskuspunkti ülekandmisega psühholoogiale, on see pühendatud meeleolude analüüsile. Kõik need draamad on äärmiselt tegevusvaesed, meenutades oma staatilisuse ja kirjeldava elemendi suure ülekaaluga jutustusi Schlafi ja Holzi koguteoses „Isa Hamlet".

Kuid juba draamas „Enne päikesetõusu" taganeb Hauptmann reas etteastetes „järjekindla naturalismi" teooriast. Veelgi vähem peab ta sellest teooriast kinni oma parimas teoses, draamas *Die Weber* („Kangrud", 1892, e. k. 1929), mis on nii Hauptmanni loomingulise arengu kui ka kogu XIX sajandi lõpu saksa kirjanduse kulminatsioonipunktiks.

Selle draama aineks on Sileesia kangrute ülestõus 1844. aastal, millest laulsid Heine, Freiligrath, Weerth ja paljud teised 1840-ndate aastate revolutsioonilised luuletajad. Uurides Sileesia kangrute selleaegset olukorda, kasutas Hauptmann rikkalikku faktilist materjali, mida pakub Alfred Zimmermanni vastav teos (1885), samuti võttis ta appi oma kangrust vanaisa mälestused.

Muidugi pole niisuguse teema valik — käsitööstusliku tootmise hävitamine masinate läbi — Hauptmanni kohta mitte juhuslik. See teema muutus erakordselt aktuaalseks 1880—1890-ndail aastail, kui tööstuslik kapitalism pääses Saksamaal lõplikult võidule.

See draama on Hauptmanni teostest kõige mässulisem. Sõltumatult autori subjektiivseist soovidest mängis ta revolutsioonilist osa. Autori kavatsuste kohaselt pidi ta rõhutute ja ekspluateeritute vastu välja kutsuma vaid kaastundmust. Tõsi küll, teos keelati valitsuse poolt kui klassivõitlusele õhutav ja Preisi parlamendis nimetasid ministrid seda „mässulise pöörde draamaks", — kuid autor ise seda ei taotelnud.

„Kangrud" pole mitte ainult sotsiaalses suhtes kõige teritatum Hauptmanni näidend, — ta moodustab ühtlasi, nagu juba tähendasime, kõrgpunkti nii Hauptmanni enda kui ka kogu naturalistliku draama kunstilises arengus. Viimane kannatas alaliselt väga olulise nõrkuse, ja nimelt küllaldase tegevuse ja dramatismi puudumise all. Ta oli põhiliselt, rõhutagem seda veel kord, küll olukorra, küll seisundi, küll n ä i t a m i s e, mitte aga tegevuse draama. „Kangrutes" on need puudused aga kõrvaldatud.

Draama sisu koondub kangrute kerjusliku kiratsemise ja nende halastamatu ekspluateerimise ümber vabrikant Dreissigeri poolt; viimase isikus on lavale toodud tuntud vabrikant Zwanziger. Esimene vaatus: ühel maipäeval annavad kangrud oma kaupa edasi Dreissigeri kontoris Peterswaldau külas. Kõik nurisevad ja on näljast nõrkemas, keegi aga ei julge valjult kaevata. Ainult üks noor kangur, Punane Bäcker, julgeb väljenduda teravamalt, mistõttu ta kohe vallandatakse. Siin on ka stseen, kus keegi poiss langeb nälja tõttu minestusse, vabrikant aga lausub silmakirjalikult: Kuidas võib ometi nii näljast last saata kaubaga pikale teele — millised halastamatud vanemad!

Teine vaatus: tuba Wilhelm Ansorge majas Sileesia mägedes. Kui Hauptmann esimeses vaatuses joonistab m a s s i l i s i vaesusestseene, siis näitab ta teises ü k s i kperekondade viletsust. Sellesse mäestikuküla tuleb Moritz Jäger, teenistusest vabanenud sõdur, ja toob kaasa Sileesia kangrute kuulsa laulu. Ta julgustab õnnetuid; need veenduvad, et on asjatu oodata abi väljastpoolt, et oma nõudmiste rahuldamist võib saavutada ainult ülestõusu teel, ja nõnda nad lähevad ühiselt Peterswaldausse, lauldes laulu, mis loodud juba 1840-ndail aastail.

Hier im Ort ist ein Gericht,
Noch schlimmer als die Vehmen,
Wo man nicht erst ein Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.

Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer.
Die Herr'n Dreissiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen,
Davon ein jeder tapfer schind't,
Anstatt was zu verbergen.
Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Dämone,
Ihr fresst der Armen Hab und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne.
Hier hilft kein Bitten und kein Flehn,
Umsonst ist alles Klagen.
„Gefällt's euch nicht, so könnt ihr gehn
Am Hungertuche nagen."
Nun denke man sich diese Not
Und Elend dieser Armen,
Zu Haus oft keinen Bissen Brot,
Ist das nicht zum Erbarmen?
Erbarmen, ha! ein schön Gefühl,
Euch Kannibalen fremde,
Ein jedes kennt schon euer Ziel,
's ist der Armen Haut und Hemde.

[Siin paikkonnas on üks kohus, feemikohtust hullem. Ei seal kuulutata otsust, mis teeks elule kiire lõpu. Pikkamööda piinatakse siin inimest, siin on piinakamber, ja palju loetakse siin ohkeid — hädade tunnistajaid. Dreissigeri härrad on timukad ja nende teenrid timukasellid. Igaüks neist on vapper nülgima ega kingi meile midagi. Oh teie kelmid, saatana sünnitised, põrgulikud deemonid! Teie õgite vaeste viimse vara ja needus saab olema teie tasu. Ei aita siin palved ega anumised ning asjatuks jäävad kõik kaebed. „Kui teile siin ei meeldi, siis võite minna näljakäppa imema." Mõelge nüüd nende vaeste häda ja viletsust. Kodus pole tihtipeale leivapalukestki, kas ei kisenda see mitte halastuse järele? Halastus, haa! Kaunis tundmus, mis teile, inimesesöö-jaile, on võõras. Igaüks teab, et teie sihiks on võtta vaeselt tema nahk ja viimne hame.]

Kolmas vaatus: kangrud kogunevad Peterswaldaus — õllepoodides ja tänavail. Sandarm astub nende vastu välja. Ülestõusnud massid suunduvad Dreissigeri maja juurde.

Neljas vaatus: vabrikandi majas kohtuvad kirikuõpetaja ja politseiülem. Dreissiger põgeneb perekonnaga. Kangrud purustavad tema maja.

Viies vaatus: kangrud suunduvad Langenbielausse — teise külla, kus nad purustavad vabrikuid ja maju. Hilse nimeline vanamees, kes peab kinni vanadest vaadetest, on ülestõusu vastu, kuid see ei takista teda langemast esimese ohvrina maad rahustama saadetud sõjaväe läbi.

Draama lõpeb sellega, et kangrud kihutavad sõjaväe külast. Mis edasi saab, on teadmata. Hauptmann asetas siin küsimusmärgi.

Selle draama kangelaseks on mass, kuid sel massil ei puudu oma pale. Hauptmanni suur kunstiline jõud seisabki selles, et ta oskab võrdselt hästi kujutada nii üksikiseloomusid kui ka kollektiivi tegevust. Tüübid nagu Jäger, Punane Bäcker, Ansorge ja teised annavad oivalisi näiteid selleaegseist kangatöölistest.

Kui Hauptmann oma „Kangrutes" kujutab ekspluateeritavate masside võitlust, siis kahes järgnevas näidendis *College Crampton* („Ametivend Crampton", 1892) ja *Der Biberpelz* („Kopranahast kasukas", 1893) pöördub ta tagasi üksikisikute elusaatuse juurde. Esimest näidendit võib nimetada peagu tragikomöödiaks. Teose kangelaseks on kunstnik, kes hakkab mure pärast jooma, kuna ta on sunnitud oma pilte turul müüma; teda vaevab kapitalistlike suhete sissetung kunstimaailma. Temast saab alkohoolik, ta kõrvaldatakse akadeemiast ja nõnda hulgub ta mööda kõrtse. Lõpuks päästab tema üks ta õpilasi; ta pöördub tagasi endisele elule ning endistele töödele.

„Kopranahast kasukas" on kahtlemata üks paremaid naturalistlikke komöödiaid. Temaatikalt ja intriigilt ta meenutab Kleisti „Purunenud kruusi". Hauptmanni näidendi keskseteks kujudeks on riigiametnik Wehrhahn, Preisi ametnikkonna kehastus, kes näeb kõikjal „demagooge" ja poliitiliselt kahtlasi inimesi, ja tema kaitsealune — kaval vanaeit Wolff. Wehrhahnile viirastuvad igal sammul vandenõulased monarhia ja kehtiva korra vastu (tegevus toimub ajal, millal rakendati sotsialistide vastu antud eriseadust); ta organiseerib terve kampaania „riiklikult kardetavate elementide" jälitamiseks, nagu seda on tema mõttekujutuses täiesti süütu õpetlane doktor Fleischer. Sel ajal kui Wehrhahn tegeleb niisuguste „riiklike asjadega", varastab vanaeit Wolff järjekindlalt puid, näppab oma tütre peremehelt kopranahast kasuka jne. Koomilised situatsioonid tekivad seetõttu, et võimulolevad idioodid, olles kõigi mõtetega hädaohu juures, mis ähvardab doktor Fleischeri poolt, abistavad oma teadmatuses Wolffi tema vargustes. Preisi politseirežiimi kriitika on antud küllaltki teravais joontes, paraku pehmendab seda aga mahe huumor, mis kõlab iseäranis mahlakalt vanaeit Wolffi suus. Sellele vaatamata on Wehrhahni kuju teatud määral Heinrich Manni satiiriliste joonistuste eelkäijaks.

Oma realistliku meisterlikkuse kõige kõrgemad tipud saavutas Hauptmann draama alal „Kangrutes", komöödia alal „Kopranahast kasukas". 1894. a. ilmunud draamas *Hanneles Himmelfahrt* („Hannele taevaminek") loobub ta juba „järjekindla naturalismi" nõuetest, ja seda draamat võib nimetada üleminekuteoseks sümbolismile.

Algul on see draama veel naturalistlik. Esimeses vaatuses näidatakse tuba Sileesia vaestemajas. Eesriide tõustes on näitelaval räbaldunud kerjused ja lõbutüdruk-varas, kes omavahel sõimlevad ja jumalat teotavad. On jääkülm detsembripäev. Külakooliõpetaja Gottwald toob majja neljateistkümneaastase Hannele Matterni, joomarist-müürsepa tütre, kes äsja poolsurnuna järvest välja on tõmmatud. Ta lebab õlgmadratsil. Nüüd algab tüdruku nägemuste viirastuslik segunemine reaalse maailmaga. Hannele hirmud, tema kõige salajasemad unistused — kõik see möödub meie silmade ees. Ja kõik lõpeb arsti ilmumisega, kes konstateerib lapse surma.

„Hannele" tähistab kriisi algust Hauptmanni naturalistlikus draamas. Järgneva kahe aasta jooksul pärast mainitud teose ilmumist ta ei avalda midagi: ta kogus jõudu draamaks, mis oleks meenutanud „Kangruid". Kuid mitte juhuslikult ta ei eelistanud „Kangrute" jaoks teemat töölisliikumise algstaadiumist. Tundes oma loominguliste võimete piiratust ja soovimata loobuda positsioonidest, mis piirdusid ainult kaastundmusega rõhutud alamkihtide vastu, võis ta just selles aines, lähtudes vastuoludest kodanluse ja proletariaadi vahel, käsitella ekspluatatsiooni ja sellest tingitud kannatuste küsimust. Just seepärast tal õnnestuski anda „Kangrutes" kõrge väärtusega realistlikku kunstiteost, mis ei seisnud üksikuna mitte ainult tema loomingus, vaid ka kogu selleaegses saksa kirjanduses. Nüüd aga, pärast „Kopranahast kasuka" ilmumist, püüdis Hauptmann ümber töötada revolutsioonilist teemat XVI saj. talupojasõdade ajastust. Siin pidi ta ettevõte paratamatult ebaõnnestuma, sest naturalistliku liikumise maailmavaade, mida ta pooldas, polnud mitte revolutsiooniline maailmavaade, vaid ainult kompromislik, liberaalne või paremal juhul sotsiaal-filantroopiline ideoloogia.

Nimetatud põhjustes peituski „Florian Geyer'i" (1895) üldine ebaõnnestumine, vaatamata reale kaunitele stseenidele ning üksikdetailidele. Hauptmann tahtis selles draamas näidata sotsiaalseid vastuolusid 1525. a. talupojasõdade ajal — kõrgema ja madalama aadli, vaimulikkonna, linnakodanluse ja talupoegkonna võitlust. Ta uuris hoolikalt paikkonda, kus toimusid sündmused, ajalugu ning iseäranis kirjanduslikke mälestusmärke, et anda naturalistliku täpsusega edasi kõiki talupoegade, munkade, rüütlite jne. keele iseärasusi.

On iseloomulik, et Hauptmann algab oma draamat momendist, millal talupoegade liikumine hakkas vastu minema l a n g u s e l e; võitlus Weinsbergi juures, Florian Geyeri suur võit on juba seljataga; kuulsad kuusteist teesi, mis mängivad draamas umbes samasugust osa kui „Kangrute laul" „Kangrutes", teevad meile teata-

vaks liikumise eelloo; rida rüütleid läheb üle võidukate talupoegade laagrisse ja viimaste juht, Florian Geyer, suhtub liiga usaldusrikkalt uutesse „liitlastesse"; algavad sisetülid — rüütlite, talupoegade ja endiste munkade huvid on liiga erinevad, et neid oleks võimalik ühendada; liikumine käib kiiresti alla ja saab ühe löögi teise järel, iseäranis pärast Götz von Berlichingeni reetmist. „Paistis," kõneleb pahempoolne reformaator Karlstatt, „nagu oleks kõikjal pidanud tärkama kevad, kuid jällegi on kõik määndunud pimeduses". Florian Geyer ei tea õieti isegi, kuhu ta püüab: „Ma peagu kahetsen" — niisugune on järeldus, kuhu ta viimaks jõuab. Pole jällegi juhus, et talupoegade liikumist ennast, et t e g e v u s t ennast pole peagu üldse näidatud — näidend koosneb suuremalt osalt küsimustest ja vastustest, igasuguste tegevuskavade esitamisest, targutustest, mälestustest, ettekannetest, vaidlustest jne. Põhiliselt on „Florian Geyer" dialogiseeritud novell. Ainult mõned massistseenid ja viimased, Floriani hukkumisega seotud etteasted tunnistavad autori võimsast talendist. Draamal polnud kaugeltki seda menu, mis sai osaks „Kangrutele".

Nõnda siis on „Florian Geyer" iseenesest teos, mis osutab sügavale kriisile Hauptmanni loomingus: püüd käsitella ja lahendada suuri probleeme, nagu revolutsiooni kokkupõrked reaktsiooniga, osutusid temale, kuivõrd ta püsis kodanliku ühiskonna pinnal, üle jõu käivaiks. Ja kirjanik oli selles, vähemalt instinktiivselt, ise teadlik. Tal puudus mehisus kiskuda end lahti kodanlikust ideoloogiast ja minna üle töölisklassi poole, ja seepärast pidi ta looming võtma edaspidi paratamatult teise suuna. Kuna saksa „järjekindla naturalismi" maailmavaateline ja kunstiline krahh avaldus kõige tüüpilisemal kujul just Hauptmanni arengus, siis meie peatumegi siin naturalismi lagunemisel ja selle ümbersünnil impressionismiks ja sümbolismiks.

Naturalistid ise ei selgitanud endile täiel määral sotsiaalseid põhjusi, milledest oli tingitud nende maailmavaate ja kunstiliste printsiipide piiratus. Võimetud looma küllaldaselt tugevat lähtekohta kapitalismi arvustamiseks, kitsendades oma teoste temaatikat üksikute „tõsielu väljalõigete" kujutamiseni, üleni kinni detailide ja välismuljete fotograafilise edasiandmisega, ei suutnud naturalistid tõusta „tüüpiliste karakterite" loomiseni „tüüpilistes olukordades". Seepärast puudub nende „võltsimatus tõsielu kujutuses", nende äripäevaste pisidetailide kirjeldustes, nagu seda juba varsti märkisid naturalismi reaktsioonilised arvustajad, igasugune „suurus" ning igasugune „luule". Kuivõrd naturalistid ise tõlgitsesid reaalse kujutuse kunstilist printsiipi suurel määral formaalselt (dokumentatsioon, üksikmuljete fikseerimine, kõne fonograa-

filiine täpsus jne.), niivõrd piirdusid ka „suuruse" ja „luule" otsingud jällegi ainult formaalsuse raamidega, kusjuures väljendusvahendid viidi äärmise peenuseni, kuid jäädi ühtlasi „tõsielu väljalõigete" täpse edasiandmise juurde. Praktiliselt viisid need otsingud, mis ilmnesid juba selgesti Hauptmanni „Hanneles", ühelt poolt hüpertrofeeritud psühhologismini, teiselt poolt aga igasugu romantiliste atribuutide tarvituselevõtuni naturalistlikes piltides; viimased pidid siis käsiteldavaile kujudele andma vajalikku „suurust".

Kuid nende „formaalsete" otsingute all peitus põhiliselt sügav sotsiaalne mõte: naturalistlik liikumine Saksas ei seisnud algusest peale mitte ainult sotsialismi ja töölisliikumise, vaid ka selle ajastu kodanliku ideoloogia mõju all. Ja 1890-ndate aastate keskel, koos naturalismi kriisi süvenemisega, tema loobumisega lühiajalisist sümpaatiaist proletariaadi vastu ja naturalistide üleminekuga liberaalse kodanluse laagrisse, pididki nende loomingu teoorias ja praktikas, mis oli kahepaikne juba algusest peale, paratamatult saavutama ülekaalu need kunstilise loomingu elemendid, mis kihutasid sellelt minema realistlike nõuete viimasedki jäänused ja mis kohandasid kirjanduse kodanliku ideoloogiaga. Ja kuivõrd see protsess areneb, muutub naturalism psühholoogiliseks impressionismiks ja sümbolismiks; sotsiaalse temaatika väljasurumisega suureneb temas nietzscheaanluse, sel ajal tekkiva saksa imperialismi-filosoofia mõju. Meister Timpe, Alfred Lothi või kangrute asemel saab kangelaseks „väljapaistev" isiksus; üldse nihkub tugeva individuaalsuse probleem esiplaanile. See teema esines naturalistide loomingus ka varem, nüüd ta on aga ülekaalus ja saab teissuguse värvingu.

Teos, mis annab kogu jõuga tunnistust Hauptmanni üleminekust sümbolismile, on *Die versunkene Glocke* („Uppunud kell", 1896). Sellele eelnesid kaks sümbolistliku muinasjutu loomise katset; mõlemad kuuluvad lühikesse ajajärku „Florian Geyeri" ja „Uppunud kella" vahel. Üks neist, „Elga", pool poeem, pool draama, (1896) algab vaimustatud hümniga meelelisusele ja lõpeb pessimistliku akordiga; teine teos, muinasjutudraama „Helios", jäi lõpetamata ja on otseseks üleminekuks „Uppunud kellale", viimasesse on temast võetud rida üksikkohti.

„Uppunud kell" on kellavalaja Heinrichi tragöödia, kelle kell puhkab järve põhjas. Tundmata rahuldust oma teostest, kannatades sügavalt lahkheli all, mis valitseb tema kunstnikupüüete ja nende teostamisvõimaluste vahel, jätab meister Heinrich maha oma koduküla ja perekonna ja läheb mägedesse, kus ta loodab terveneda pessimismist ja kahtlustest oma võimete suhtes.

Stseenides, mis kujutavad meister Heinrichi looduse rüpes ja mägedes, jäljendab Hauptmann, nagu paljus muuski selles draamas, Goethe „Fausti"; kuid ka meister Heinrich ise on mõeldud omamoodi Faustina. Ent kui erinev on inimese suhtumine loodusse ja tõsiellu mõlema kirjaniku juures! Sel ajal kui Goethe Faust alistab endale looduse, muutub meister Heinrich selle orjaks. Sel ajal kui Faust muudab tõelisust ja püüab avastada „looduse saladusi", kardab meister Heinrich reaalset maailma ja põgeneb selle eest.

Meister Heinrichi mõtete ning aimuste edasiandmiseks võtab Hauptmann appi terve rea sümbolistlikke kujusid, alates muinasgermaani mütoloogia tegelastega ja lõpetades temale kaasaegse „päikeseinimese" muinasjutuga; Heinrichi ähmased püüded kehastuvad romantilistes vormides; haldjad tantsivad tiikidel, metsas hulguvad härjapõlvlased, veevaim hirmutab inimesi, võimas loodus aga kehastub vägevas Metsavaimus. Selles muinasjutulises ümbruses, elf Rautendeleini kaisus, unustab Heinrich oma loomingulise võimetuse ning umbse väikekodanliku maailma ja koostab suurejoonelisi tööplaane. Kuid nende teostamine osutub võimatuks: vaenulikud loodusjõud, kehastunud vanaeit Wittichen'is, ja väikekodanluse rõhuv tardumus, mille esindajaks on pastor, koolimõpetaja ning juukselõikaja, püüavad põgenikku tagasi tuua kodukülla, perekonna ning tavalise filisterliku elu juurde. Heinrichi tragöödia ei seisa mitte ainult selles, et ta ei suuda end lõplikult lahti kiskuda vanast väikekodanlikust maailmast, vaid ka selles, et ta ei suuda loobuda kaastundest, armastusest nõrkade vastu, et temast ei või saada „tugevat isiksust", kes seisab sealpool head ja kurja. Tõsi küll, kui tema juurde mägedesse tuleb ta igatsev naine ja palub teda tagasi pöörduda, jätkub tal jõudu keeldumiseks; ka väikekodanlastel-naabritel ei õnnestu teda veenda. Kuid seal ilmuvad ta lapsed — kahvatud, kõhnad ja räbalais, nad toovad isale raske kandami — kruusitäie kibedaid ema pisaraid. Siis hakkab uppunud kell helisema. Heinrich tõukab Rautendeleini kõrvale ja kahetsusest piinatuna jookseb ta koju. Haldjas hüüab talle veel järele: „Tule mõistusele, Heinrich!" Siis pikk paus: Rautendeleini silmad kustuvad, ta käed laskuvad alla ja ta kaob. Meister Heinrich on veel mõni aeg õnnelik, lohutades end mälestustega, siis aga valdab teda lõpmatu kurbus, ja ta sureb.

„Uppunud kell", millel oli kodanluse juures tohutu menu, viib lõpule Hauptmanni ülemineku „järjekindlalt naturalismilt" sümbolismile. Selles draamas on veelgi kujukamalt kui „Hanneles" nähtav naturalistide loobumine realistlikust tõsielu kujutamisest. Kuid on iseloomulik, et nii Hauptmann kui ka teised saksa naturalistid peavad seejuures kinni naturalistliku kirjanduse lähtekohtadest,

„täiendades" neid „suuruse" ja „luule" elementidega, — romantilise sümboolikaga. Nii on „Uppunud kella" keskkond saksa naturalistidele tüüpiline; antud juhul on see Sileesia küla selle väikekodanlik-patriarhaalses olukorras; samuti kui naturalistlikus draamas on siin esitatud ainult „tõsielu väljalõige", ja nimelt kellavalaja perekond; samuti on siin käepärast ka naturalistide eelistatud armastusintriig — mees kahe naise vahel —, ning ometi ei tee need „alused" draamat naturalistlikuks: sümboolika, mis peab hallile argielule andma „poeetilise" iseloomu, lammutab naturalismi printsiibid; saladuslik kell ja Rautendelein muutuvad draama peamiseks teljeks.

Seoses naturalistliku draama ümbersünniga sümbolistlikuks kaovad enesestmõistetavalt ka endised nõudmised keele kohta: proosa asemel, mis kajastab tavalist kõnet, ilmub impressionistlik värss ühes heliseva riimiga; monoloog saavutab uuesti kodanikuõiguse; keele ülesandeks on aga anda võimaluste piirides edasi meeleolu lürismi ja sümbolismi muinasjutulist värvingut.

„Uppunud kellaga" lõpeb Hauptmanni loomingu esimene, käesoleva peatüki raamesse kuuluv ajajärk. Peale mainitud näidendi kirjutas ta veel rohkesti draamasid, komöödiaid ja romaane, millede analüüs aga kuulub juba XX sajandi kirjanduse juurde. Need on „Voorimees Henschel" (1898), „Schluck ja Jau" (1900), „Michael Kramer" (1900), „Punane kukk" (1901), „Vaene Heinrich" (1902), „Rose Berndt" (1903), „Ja Pippa tantsib" (1906), „Gabriel Schillingi põgenemine" (kirjutatud 1907, avaldatud 1912) jt. Tema romaanidest võib märkida: „Emanuel Quint" (1910), „Atlantis" (1912, e. k. 1937), „Soana ketser" (1918), „Suure ema saar" (1924) jt. XIX sajandi lõpul ja XX algul ei asu Hauptmann veel kindlaile positsioonidele, kaldudes kord naturalismi, kord sümbolismi poole. Kuid vaatamata mõningaile kõikumistele teeb Hauptmann, alates „Uppunud kellast", järk-järgult saksa kodanlusega rahu ja muutub selle tunnustatud bardiks. Sõja ajal oli ta saksa imperialismi šovinist; siis kohanes ta Weimari vabariigiga, kui aga võimule pääses fašism, läks ta selle poole üle.

Hermann Sudermann.

Vaevalt kuu aega pärast Hauptmanni „Enne päikesetõusu" lavastust möödus Berliini teatris suure menuga Sudermanni *Die Ehre* („Au", 1889) esietendus. Draama- ja romaanikirjanik Sudermann ei kuulunud „järjekindlate naturalistide" hulka, kuid pooldas mitmeid uue teooria seisukohti, püüdes neid liita moraliseeriva kodanliku draama traditsioonidega. Kuigi tal puudus noore Hauptmanni

talent, sai temast 1890-ndail aastail ja XX saj. algul ometi saksa kodanluse ja väikekodanluse kõige populaarsem draamakirjanik. Nimelt ei šokeerinud tema neid kapitalistliku tõelisuse eri külgede naturalistliku esitamisega, vaid heitis kodanliku ühiskonna kõige süütumalegi kriitikale sentimentaalse ja moraliseeriva katte.

Hermann Sudermann (1857—1928) sündis õllepruuli perekonnas Ida-Preisimaal; ta oli apteekriõpilane, siis kodukooliõpetaja ja hakkas viimaks kutseliseks kirjanikuks.

Oma loominguteed alustas ta jutustuste ja romaanidega. Esialgu ta jäljendas neis teataval määral Maupassant'i erootilisi novelle, kuid ilma viimase andekuseta. Sudermanni kõige tuntum romaan *Frau Sorge* („Emand Mure", 1887) kujutab nooruki Paul Meyhoferi lugu: kuidas see vaene unistaja, taga kiusatud isa ja välja naerdud seltsimeeste poolt, muutub perekonna toeks, võitleb puuduse vastu ja päästab lõpuks isa ja pruudi au. Vaatamata kangelaste nõrgale iseloomustusele ja ülemäärasele moraliseerimisele kuulub see teos, milles nähtavasti ei puudu autobiograafilisi jooni, parima hulka, mida Sudermann on kirjutanud. Mis aga puutub tema järgmistesse romaanidesse, nagu *Der Katzensteg* („Kassipurre", 1888), *Es war* („Oli kord", 1893) jt., siis astub neis iseäranis teravalt päevavalgele Sudermanni loomingu epigooniline iseloom; ta jätkab Spielhageni traditsioone, segades sinna sel määral naturalistlikke elemente, kuipalju see oli võimalik, riskimata kaotada kodanlikule kirjanikule vajalikku „respektaablust".

Kuid euroopaliku populaarsuse saavutas Sudermann tänu oma draamaloomingule. Tema esimest ja kõige tuttavamat draamat „Au" on eespool juba nimetatud. Autor puudutab selles kaasaegset temaatikat ja täidab naturalismi nõuet, esitada „väljalõiget tõsielust". Draamas on lavale toodud kaks perekonda: rikka Mühlingki perekond, kes elab „majas, mille fassaad on tänava poole", ja töölise Heinecke oma „tagahoovis asuvas majas". Heinecke tütar Alma on rahamehe poja armuke: neljakümne tuhande marga eest ostab vana Mühlingk end tema nõudmistest vabaks. Heinecke perekonnas valitseb sel puhul suur rõõm, ning ainult töölise poeg Robert, kes teenis üheksa aastat Indias sama Mühlingki firmas, revolteerib niisuguse auhaavamise vastu. Tema kõned meenutavad mässajate kõnesid naturalistlikes draamades. „Meie töötame teie jaoks," ütleb ta Mühlingkitele, „. . . meie anname teie eest oma higi ja südamevere . . . Vahepeal teie võrgutate aga meie õdesid ja tütreid ja maksate meile nende häbi kinni sama rahaga, mida me teile oleme teeninud . . . Seda te nimetate heategude osutamiseks! — Küünte ja hammastega olen ma teie tulude eest võidelnud, küsimata ühtegi tasu. — Te varastasite minult mu maja au, sest see maja oli aus,

kuigi ta asus teie tagahoovis ... Te varastasite minult rahu, häbitunde ja puhta südametunnistuse ... Teie olete vargad — teie!" — Kuid mis maksavad need sõnad, kui kõneleja saab mõne minuti pärast „varaste" tütre peigmeheks ning astub täisõigusliku liikmena nende perekonda?

Nõnda siis lahendatakse „au" küsimus kodanlikus vaimus; kuid see ongi Sudermanni juures iseloomulik, et ta vürtsib kodanlikku „moraali" tugeva annuse sentimentaalsusega. Ses suhtes ta jätkab sajandi keskpaiga saksa väikekodanliku draama kui ka prantsuse — Sardou, Scribe'i ja Dumas-poja — draama traditsioone. Viimaste mõju avaldub iseäranis tugevasti kalduvuses välise teatraalsuse ja rabavate efektide poole.

„Tõsise" sotsiaalse draama loomist üritas Sudermann „Aule" järgnevas teoses *Sodoms Ende* („Soodoma hukkumine", 1890): selles näidendis ta tahtis anda kriitilist ülevaadet Berliini aristokraatliku läänekvartaali elust, kujutada tema elanike rikutust, kõlblusetust, kultuurihuvide puudust. Selle maailma ohvriks langeb maalikunstnik Willy Janikow, auhinnaga kroonitud pildi „Soodoma hukkumise" autor. Kuid seda keskkonda ei esita Sudermann ainult eitavais joontes, autori suhtumises sellesse ei puudu sümpaatia; tema kangelane kohaneb mainitud seltskonnaga ja saab selle liikmeks.

Kõige lärmikam menu Euroopas langes osaks Sudermanni kolmandale draamale *Die Heimat* („Kodu", 1893); siin valitseb autor jällegi suure meisterlikkusega teatraalseid välisefekte. Näidendi kangelannaks on vanematekodust välja aetud ohvitseritütar, kes pärast kaheteistkümneaastast eemalviibimist pöördub tagasi kuulsa näitlejannana. Ta peab tuliseid jutlusi isikuvabadusest ning armastusest; ta mõistab hukka perekonna ning iganenud moraali, kuid kõik see kõlab ta suus koomilisena, sest ta käitumine pole ta kõnedega kooskõlas. „Kodu" on sisuliselt saksa „Sittenstück", kommetenäidend, mis on pühendatud kodanluse elu-olule ja suupärastatud mõnede tuliste fraasidega progressist, uutest alustest jne. Selleaegne saksa radikaalne kodanlik kriitika sidus seda näidendit XIX sajandi „klassikalise" väikekodanliku draamakirjaniku August Kotzebue teostega.

Hiljem, seoses naturalistliku draama ümbersünniga sümbolistlikuks, vahetab ka Sudermann oma tähiseid. Kahes esimeses pärast „Kodu" ilmunud näidendis *Die Schmetterlingsschlacht* („Liblikate lahing", 1893) ja *Das Glück im Winkel* („Õnn nurgas", 1895), hiljem triloogias *Morituri* (1896) ning ajaloolises tragöödias *Johannes* (1898) pidid käsitlemist leidma „suured" sotsiaalsed ja ajaloolised probleemid, nagu need esinevad Ibseni ja Hebbeli juures, kuid sel-

lest ei tulnud midagi välja. „Liblikate lahingus", selles tulevikupildis, muutub ideaalne naiskangelane Rosy tüüpiliseks väikekodanlannaks sel ajal laialt tuntud naiskirjaniku Marlitti romaanidest, gootide ajalugu käsitava „Morituri" tegelased aga esinevad „sajandi lõpu" salongikomödiantidena. Sellelt temaatikalt läheb Sudermann hiljem üle sümbolistlikule draamale — „Kolm kullisulge" (1898), „Jaanituli" (1900), „Elagu elu!" (1902) jt. Kuid need näidendid ei saavutanud enam niisugust menu nagu enne 1896. aastat kirjutatud draamad. Radikaalsemad kodanlikud kriitikud, iseäranis selle aja väljapaistev publitsist Maximilian Harden ja tähtis teatriarvustaja Alfred Kerr pilkasid õelalt Sudermanni püüdeid „tõsielu teatraalselt ümber ehitada"; nad nimetasid teda kirjanikuks, kes „töötleb iga teemat vastavalt kogu maailma praegustele maitsetele".

Arno Holz ja naturalistlik lüürika.

Eespool, kõneldes saksa varanaturalismist, me juba osutasime uue kirjandusvoolu esimesele luuletuste koguteosele *Moderne Dichtercharaktere* (1884). Selles kohtame juba naturalistliku luule tähtsamaid esindajaid. Kuid mainitud algperioodil piirdus naturalism lüürikas peaaegu eranditult „puhta kunsti" sõjaka eitamisega, kuhu liitus veel kirglik aktuaalse sisu taotlemine ja kaastunne ekspluateeritavate alamkihtide vastu. Selles mõttes on väga iseloomulik ühe mainitud suuna tähtsama luuletaja, ajutiselt töölisklassiga liitunud Karl Henckelli looming.

Karl Henckell (1864—1929) andis 1884.—1890. a. välja rea luuletuskogusid (*Poetisches Skizzenbuch*, „Poeetiline visanditeraamat", 1885; *Amselrufe*, „Muusträsta hüüded", 1888, jt.), milledest mõned olid sotsialistide vastu antud eriseaduse ajal keelatud; nende peamiseks sisuks on võitlus valitsevate klasside vastu ja tööliste ning käsitööliste ülistamine. Henckelli laulud olid proletariaadi hulgas laialt levinenud ja neid lauldi koosolekuil. Sel ajal tegi Henckell ohtrasti kaastööd sotsiaaldemokraatlikele häälekandjaile, oli kirjavahetuses Engelsiga, ja teda peeti naturalistliku liikumise üheks kõige radikaalsemaks luuletajaks. Kuid neilgi oma loomingu parimail aastail ei ületanud ta iialgi väikekodanliku radikalismi piire ega läinud kaugemale lihtsast tõsiasjade konstateerimisest. Kui aga 1890-ndate aastate algul saabus naturalismi kriis, siis eemaldus Henckellgi töölisliikumisest (luuletuskogu *Zwischenspiel*, „Vahemäng", 1894). Hiljem ta areneb parempoolses suunas, nutab taga aega, millal ta oli teeninud revolutsiooni „trummilööjana" ja lipukandjana ning püüab saada „üksikuks" luuletajaks.

Henckelli tee oli tüüpiline reale naturalistlikele kirjanikele, kes 1880-ndail aastail ja 1890-ndate algul liitusid töölisliikumisega. Siin võib osutada „Proletaarsete laulude" (1885) ja „Tormihäälte" (1888) autorile Maurice von S t e r n'ile, kes samuti kui Henckell läks revolutsiooniliselt luulelt üle individualismi kultusele ja puhtale estetismile. Lüürikuna on tähtsam John Henry M a c k a y (1864—1933); temagi esines sotsialistide vastu antud eriseaduse perioodil radikaalsete luuletustega (värsikogud *Arma parato fero*, 1887, *Sturm*, „Torm", 1887, jt.). Kuid juba üsna varakult näitab Mackay end anarho-individualistina; ta „avastab" Max Stirneri filosoofia ja pühendub sellest peale anarhismi propageerimisele.

Nende nimedega pole loeteldud kaugeltki kõik kirjanikud, kes ühinesid sotsiaaldemokraatiaga ja 1880-ndate aastate lõpul sellest eemaldusid. Pahempoolsete naturalistide tung töölisliikumise poole oli küllaltki tugev. Kuid need kirjanikud pidasid endid maa soolaks, töölisklassi kutsutud juhtideks. Algul nad rühmitusid ümber 1889. a. Otto Brahmi jt. poolt Berliinis rajatud *Die freie Bühne* („Vaba Teater"; lavastas Hauptmanni „Enne päikesetõusu") ja samanimelise ajakirja, naturalistide kõige pahempoolsem tiib aga, astudes sotsiaaldemokraatlikku parteisse, asutas 1890. aastal teatri *Freie Volksbühne* („Vaba Rahvateater"), mille eesotsas seisid Bruno Wille, Wilhelm Bölsche ja Julius Türk. Nende individualistlike ning anarhistlike haritlaste kohta on iseloomulik, et „Vaba Rahvateatri" repertuaar koosnes peamiselt niisugustest Ibseni draamadest nagu „Seltskonnatoed" ja „Rahvavaenlane" (mis kõige lähemalt väljendasid nende kirjanike meeleolusid — isikukultust ja põlgust masside vastu). Ja pole juhus, et 1890.—1892. a. peaaegu kõik „noorte" poolanarhistliku opositsiooni liidrid saksa sotsiaaldemokraatlikus parteis (Bruno Wille, K. Wildberger, G. Landauer, P. Ernst jt.) kuulusid neisse kirjanike rühmitustesse. Kuni 1892. aastani olid nad teatri juhatuses enamuses, kuid nad lahkusid sealt mainitud aastal töölismasside survel ning asutasid uue organisatsiooni, „Rahva Teater" läks aga sotsiaaldemokraatide kätte; tema etteotsa astus Franz Mehring.

Endiseid pahempoolseid naturaliste, kes hiljem muutusid „õilsateks anarhistideks", pilkab oma komöödias „Sotsiaalaristokraadid" (1896) kogu naturalistliku liikumise suurim lüürik Saksas, Arno H o l z (1863—1929). Mainitud komöödia kuulub kolme valminud teose hulka Holzi poolt kavatsetavast, kümnest näidendist koosnevast seeriast „Berliin. Ühe ajastu lõpp draamades". Neid näidendeid, samuti kui „Rougon-Macquart'e", pidi „liitma keskkond" ja nad pidid andma „laialdase pildi kaasajast". Kuid see kavatsus ebaõnnestus ja Holz pöördus uuesti lüürikale.

Holzi nime kohtasime juba eespool, „järjekindla naturalismi" iseloomustamisel. Peale Hauptmanni on ta suurim kuju selleaegses saksa kirjanduses. Holz sündis apteekri perekonnas Ida-Preisimaal. Ta sattus varakult Berliini, õppides seal kesk- ja ülikoolis. Berliinis ta ühines ka varanaturalistidega ja temast sai üks nende juhte.

Holzi esimene suur luuleteos oli *Buch der Zeit* („Aja raamat", 1885), milles tulevad juba nähtavale naturalistliku lüürika kõik põhitendentsid. Just siin leiab uue luule linlik iseloom kõige teravamat allakriipsutamist: hüljates endise sentimentaalse ning armastust käsitleva temaatika, kinnitab Holz, et telegraafitraadi undamine, masinate lärm, mööduva raudteerongi mürin, linnahäälte kaootiline segunemine jne. on niisama poeetilised kui ööbiku laul ja metsa kohin ning et neis kajavad kaunid „meie aja" meloodiad. Kuid sellega pole öeldud, et autor ülistaks kapitalistliku tehnika võimsust. Tema sümpaatia kuulub vaesrahvale, kelle näljast kiratsemist ta kõrvutab rikaste muretu eluga; ta otsib alandatuid ja solvatuid, leides neid töölislinnaosades, haiglais ja tänavail; ta ennustab sotsiaalse revolutsiooni paratamatut saabumist ning usub, et selle ülesandeks on „ajastu mustuse väljapühkimine". „Kaasaja mustas võlaraamatus," kirjutab Holz, „on minu värsid punasteks märkusteks."

Raamatul ei olnud menu. Holz seletab seda asjaoluga, et vana luulevorm on aegunud ning et uus, „teaduslik" epohh vajab ka uut, „teaduslikku" lüürilist vormi. Autor sõidab Hollandisse, sealt Pariisi, kus ta uurib Zola'd, Taine'i jne., ja tagasipöördumisel Berliini esineb ta juba „järjekindla naturalismi" teooriaga. Viimase olemusest ja sellest, kuidas Holz ja Schlaf seda püüdsid teostada jutustustekogus „Isa Hamlet" ja draamas „Perekond Selicke", me kõnelesime juba eespool. Nüüd aga, pärast komöödia „Sotsiaalaristokraadid" loomist, asub Holz naturalistlikku luulet teoreetiliselt põhjendama ja loob sellele suurejoonelise mälestusmärgi teoses *Phantasus* (1898—1925). 1898. a. ilmus mainitud poeemi kaks esimest raamatut, 1899. a. aga brošüür „Revolutsioon lüürikas", kus on esitatud naturalistliku luule teooria. Holz ütleb, et esimesena leidis tee l o o d u s e juurde romaan, siis jõudis sinna draama; mis aga puutub lüürikasse, siis pole see mainitud teed veel leidnud. Eespool me juba märkisime, et naturalistid rõhutasid eeskätt uue kirjandusliku voolu formaalseid saavutusi; nad nägid selle väärtust uute väljendusvormide tarvituselevõtmises. Vastavalt mainitud seisukohale vaatleb Holz kunsti ajalugu väljendustehnika, s. o. eeskätt vormi ajaloona. Siiani, kirjutab Holz, oli luule ülesandeks „tung kindlaksmääratud sõnalisele muusikale kui omaette sihile,... või õigemini ... tung rütmile, mis ei rahuldu mitte ainult sellega, et ta püüab väljenduda mainitud rütmi kaudu, vaid mis ühtlasi tunneb rõõmu

oma olemisest endast." Kuid see tung on puhtväline; temal pole Holzi arvates mitte midagi ühist lüürilise kunsti olemusega. Tõsi küll, temast sugenesid järk-järgult kõik endise lüürika vormid, kuid need olid vaid vormid, mis võtsid sõnadelt — mainitud kunsti vahendeilt! — nende loomupärase, või õigemini — nende ürgse väärtuse. Sellele vananenud „printsiibile" seab Holz vastu uue, vananenud lüürikale — niisuguse „lüürika, mis loobub igasugusest sõnalisest muusikast kui omaette sihist, puhtformaalse lüürika, mis valab end välja ainuüksi rütmis, mille ainsaks õigustuseks on asjaolu, et ta püüab ainuüksi selles väljenduda". See tähendab, et lõpptulemusena on igas lüürikalaadis „formaalseks" ja „vältimatuks" osiseks rütm, vanadel või vanimail vormidel nagu parallelismil, assonantsidel, riimil ja stroofidel on „teisejärguline" tähtsus. „Kui süsteem" osutus endine lüürika seetõttu alusetuks, et maailm muutus tema „piiratud mehhanismi" tarvis liiga avaraks. Uus lüürika peab loobuma kõigist traditsioonilistest väljendusvahendeist „mitte seepärast, et nad on traditsioonilised, vaid seepärast, et kõik sedalaadi asjad on ammu kaotanud väärtuse edaspidise arengu seisukohalt".

Nõnda siis peavad Holzi nõuete kohaselt uuest lüürikast kaduma riimid, meloodia, stroof ja meetrika. „Iga sõnakunst, alates kõige kaugemast muinasajast kuni meie päevini, rajanes meetrikale kui viimasele, kõige sügavamal asuvale formaalsele printsiibile. Mina purustasin selle meetrika ja seadsin ta asemele temale rangelt diametraalse vastandi. Nimelt rütmika. See tähendab — permanentse, igavesti asjadest taassündiva, kõige komplitseerituma paratamatuse, endise primitiivse omavoli asemel, mis iialgi ei lange ühte asjadega, või siis paremal juhul viimases järjekorras ja otsekui juhuslikult."

Lähtudes „järjekindla naturalismi" põhiseisukohast, et „kunstil on tendents muutuda looduseks; ta muutub selleks oma vahendite ja nende käsitlemisvõimaluste ulatuses", jõuab Holz järeldusele, et kõik endised lüürika vormid pole vajalikud. „Milleks riim?" küsib ta, ja vastab: „Päev, millal meie kirjandusse toodi sisse riim, oli tähtis; veel tähtsamaks saab kirjandusajalugu aga nimetama päeva, kus see riim, pärast oma ülesannete täitmist, juhatati tänusõnade ja kummarduste saatel kirjandusest jälle välja . . . Samuti ka stroofiga. Kui palju suurepäraseid mõjuefekte on tema abil sajandite jooksul saavutanud arvutud luuletajad! . . . Kuid niisama vähe kui püsivad tingimused, milledes kunstiteoseid luuakse, niisama sageli muutuvad ka tingimused, milledes neid nauditakse. Tänapäeval kuuleb meie kõrv märksa peenemalt. Iga stroofi, ka kõige kaunima, kordumisel kajab temast läbi salajane leierkast. Ja just see leierkast tuleb lõppude-lõpuks meie lüürikast välja heita."

Holzi ei rahulda Goethe ega Heine valged värsid; nende rütmis, nagu ta ütleb, kuuldub „meetrilisi reministsentse". Holzi ei rahulda ka „vabad rütmid": nendes, ütleb ta, libiseb läbi vale paatos, mis võtab sõnadelt nende esialgse esteetilise väärtuse. Isegi Whitmani rütmid näivad temale loogiliselt põhjendamatuina. Whitman, kinnitab Holz, „ei kuulu mitte suurte kunsti loojate, vaid selle suurte jutlustajate hulka. Viimaste keskel ta oli võib-olla suurim." — Uus lüürika seevastu aga ei talu ei „paatost" ega „deklamatsiooni". Ta püüdleb „äärmise lihtsuse", „kõige võimalikuma loomulikkuse" poole; mõlemad on aga saavutatavad „intensiivseima kunstilise vormi" abil. Kogu kunsti praktika on väljendatav sõnades: Väljenda, mida sa tunned, ja ta ilmub (s. o. rütm). Valitsedes asju sa valitsed ka teda. Ta on neile kõigile immanentne. Kõigest muust (riimist, stroofist jne.) aga loobu.

Holz ei aimanud, et ta neid nõudmisi esitades põhiliselt juba lahkub naturalismi „teaduslikult aluselt" ja läheb üle subjektiivsele impressionismile. „Väljenda seda, mida tunned, ja sa saavutad luule rütmi" — see on ju maalijate-impressionistide nõue muljete puhta ning vahenditu edasiandmise kohta: „Kujuta maastikku, nagu seda antud hetkel tajuvad su meeled, ja nõnda sa saad oma pildi." Kui Arno Holz ütleb: „Sama kunstiteos, nähtuna kahe eri isiku poolt, pole enam üks ja seesama. Jah, ta pole isegi enam üks ja seesama, kui üks inimene teda erinevatel aegadel vaatleb", siis läheneb ta siin jällegi impressionismile ja jõuab oma lähtepunkti suhtes vastupidisele tulemusele: tõelisuse eitamisele ja täieliku relativismi kinnitamisele.

Subjektivismi all kannatab ka tema katse määratella erinevust proosa ja lüürika vahel; selleks erinevuseks on „loogiliselt põhjendatud rütm", mis aga siiski pole „vaba": „Ta kasvab igakord uuesti välja sisust, otsekui poleks enne teda veel üldse midagi kirjutatud." Ühtlasi ta pole ka proosa: sest proosa ei hooli kõlade mõjust, kuna rütmi üksnes kõlade mõju huvitab. „Lause „kuu tõuseb õunapuu õitsvate okste tagant" on proosastiili seisukohast suurepärane. Kuid ma tõrguksin selle lause vastu, kui mulle tehtaks ettepanek, alustada temaga luuletust. Temast saab luuletus ainult siis, kui ma teda järgmiselt muudan: „Õunapuu õitsvate okste tagant tõuseb kuu." Esimene lause üksnes jutustab, teine aga — kujutab. Alles nüüd ma tunnen, et kõlad moodustavad sisuga terviku. Ning et selgesti väljendada seda ühtsust ka välispidiselt, kirjutan ma parema trükikunstilise vahendi puudumisel (ebaühtlaselt jaotatud, nägematu telje ümber rühmitunud ridades):

Õunapuu õitsvate okste tagant
tõuseb kuu."

Neid seisukohti püüdis Holz teostada oma „Phantasuses". Tema XX sajandi alguse tragöödiad oleksid pidanud andma üksikuid „tõelisuse" väljalõikeid", kuna ta „Phantasuses" aga tahtis kujutada „maailmakõiksuse", kogu „loodusteadusliku ajastu" pilti. Autori kavatsuse kohaselt pidi see teos tähendama kaasajale sama, milleks olid „paganlikule muinasajale" Homerose laulud ja kristlikule keskajale Dante „Jumalik komöödia". Huvitaval kombel jõudis Holz järeldusele, et seda pilti on võimatu kujutada e e p i l i s t e vahenditega: siin on kõlvulised, kirjutab ta, ainult lüürilised vahendid. „Piirata tänapäeval „maailmapilti" mingisuguse „valmi või tegevuse" raamidega oleks lapselik julgustükk! See, mis tänapäeval „kuulub" „maailmapilti", on oma osistes liiga laiali pillatud, oma elementides liiga kaleidoskoobiliselt kirju, et kõige komplitseeritum, kõige rafineeritumgi „legend" saaks olla vajalikuks aluseks niisugusele „sisule". Jõudsin otsusele, et ma loon ja kujundan maailma, kui mul õnnestub anda tema vastuhelki oma hinges. Ja mida rikkamalt, mitmekülgsemalt ja värviküllasemalt ma seda teen, seda tõepärasem, sügavam ja võimsam saab minu teos!"

Siin avaldub väga ilmekalt naturalismi ning üldse kodanliku realismi langus. Holzi poolt kujutatud „maailmapilt" koosneb „meeleoludest": „Phantasuse" esimene raamat sisaldab viiskümmend niisugust „meeleolu", teine samapalju, kogu poeemis pidi neid olema tuhat. Holzi ülesandeks on siin luua „kompositsiooni, mis esmakordselt nii paljude värviliste kiirte murdumise teel püüab anda maailmapilti lüürika vahenditega." Kogu poeem (kolm köidet — 1345 lehekülge) ei sisalda küll kavatsetud tuhandet „meeleolu", kuid selle eest paisusid mõned neist uskumatult suureks. Ülilühikesed värsiread vahelduvad kummalisel viisil tohutult pikkadega, kerged, katkendlikud lausekesed koletislike perioodidega. Ja neisse ridadesse, mis nende subjektiivses rütmis on rühmitatud nägematu telje ümber, valgub kõik, mida on iganes võimalik ammutada mõttekujutusest ja teadmisest, minevikust, olevikust ja tulevikust, päevapiltidest ja nägemustest. Kogu kosmos on paisatud ühte hunnikusse, alates pisimaist instrumentidest ja lõpetades „kinnistähtede" ja planeetide süsteemiga. Holz arvestab biljoneid aastaid; seejuures äratab temas rohuliblekese omapärane kuju samapalju tähelepanu kui suurimad sotsiaalsed maailmasündmused. „Phantasus" sisaldab tohutut sõnalist ja faktilist materjali, milles kõik on kaootiliselt segi aetud: seal on heroiline eepos ja kokaraamatud, arvud ja muuseumi kataloogid, vabrikud ja kaubalaod; suurepärased looduspildid troopikast, nabamaadest, Jaapanist ja mujalt on antud hiilgavas kõlamaalingus. Kuid poeem otsekui sulaks

laiali „meeleoludes", detailides ja groteskis, mis vahelduvad peene huumori ja subjektiivsete elamustega.

„Phantasuses" ei säilinud peagu mitte midagi „järjekindla naturalismi" nõuetest. Holz ei soostunud mitte teadlikult kodanliku dekadentsi kirjandusega, nagu seda tegi Hauptmann. Peagu kogu elu jooksul kannatas ta suurt puudust, mõnikord tuli tal sõna tõsises mõttes nälgida; et teenida elatist, tegeles ta mõni aeg mänguasjade valmistamisega; 53-nda eluaastani elutses ta katusekambris. Kuid vaatamata kõigile oma sümpaatiaile töölisliikumise vastu ei leidnud ta eneses julgust katkestada sidemeid kodanliku ühiskonnaga ja liituda proletariaadiga, ja seepärast pidi ta kogu oma tohutu luuletalendiga jääma täielikku üksindusse. Tema loomingus peegeldus iseäranis teravalt kodanliku realismi ümbersündimine impressionismiks; vanade lüüriliste kaanonite purustamisega avas Holz tee vormi lagunemise protsessile, püüdes ühtlasi kogu aja jooksul säilitada vähemalt „teadusliku" luule näilisustki. Kuid niipalju kui Holz püüdiski anda „Phantasusele" väliselt formaalset — „teaduslikku" ilmet, lõpuks pidi ta ikkagi konstateerima oma teooria ja praktika vastuolulisust. Seepärast loobus ta uuenduslikest otsinguist ja pöördus tagasi riimi ja XVII—XVIII saj. vana saksa luule juurde. Nõnda ülistab ta kogus *Dafnis* (1904) XVII sajandi saksa üliõpilasi ja „karjuseid". Kuid oleks ekslik pidada Holzi pööret saksa barokklüürikale tema isiklikuks kapriisiks: see on tema naturalismist loobumise ja impressionismile ülemineku loomulik tulemus. Seda valmistas ette juba „Phantasus" oma materjalide kaootilise kuhjumisega. Riimi juurde pöördub Holz tagasi ka oma teises, „Phantasuse" järel kõige suuremas poeemis *Die Blechschmiede* („Plekisepa-töökoda", 1901, ümbertöötatud väljaanne 1924), selles „suures lüürilis-dramaatilises, haaravas, muusikalis-maalilises, plastilises, fantastilises, orgialises, kõlalises, eeskujulikus ja sõnalises müsteeriumis". „Plekisepa-töökoda" on esijoones satiir kaasaegse kirjanduse pihta, kuid temas on küllaltki kohti, mis väljendavad autori filosoofilisi, kunstilisi ja sotsiaalseid vaateid.

Naturalismi lagunemine lüürikas ja tema üleminek impressionismile ja sümbolismile leiavad teravat peegeldust ka kahe teise selle aja tähtsa luuletaja, O. E. Hartlebeni ja O. J. Bierbaumi loomingus; mõlemad olid koos Arno Holziga koguteose *Moderne Dichtercharaktere* kaastöölised. Kuigi nad polnud nii silmapaistvad vormiuuendajad kui Holz, kuid selle eest on nende loomingus iseäranis ilmsesti nähtav nende kohandumine kodanliku languskultuuriga.

Otto Erich Hartleben (1864—1905) käsitles esialgu samuti kui teisedki pahempoolsed ja äärmuslikud naturalistid oma lauludes ühiskonna alamkihte; katkestades õigusteadliku karjääri provintsis,

asus ta 1890. aastal Berliini ja liitus seal „Vaba Rahvateatri" ümber rühmitunud pahempoolsete kirjanikega. „Ma oletasin," kirjutab ta, „et mõne aja möödudes saab minust sotsiaaldemokraat." Kuid pärast „Noorte" opositsiooni lagunemist loobus ka Hartleben sotsiaalsest temaatikast.

Hartleben kirjutas rohkesti jutustusi, draamasid ja luuletusi; erinevalt Holzist on tema luuletused kirjutatud ranges, peagu klassikalises vormis; antiiksuse uuestisünd on tema juures seotud Nietzsche filosoofia harrastusega: kui ta 1890-ndate aastateni ennustas veeuputuse ning uue võrdsuseriigi saabumist, siis naturalistliku liikumise lagunemisega peab ta end, järgnedes Nietzschele, suureks „paganaks" ja kangelaslikuks isiksuseks, „nõrku" aga, s. o. sotsiaalseid alamkihte — orjadeks. Vastavalt Hartlebeni kohanemisele kapitalistliku ideoloogiaga tungivad temagi lüürikasse peenendatud erootika ja ilukultuse languslikud tendentsid.

Ka Otto Julius B i e r b a u m (1865—1910) muutus naturalistlikust lüürikust kodanliku dekadentsi esindajaks. Tema 1885.—1905. a. kirjutatud luuletused on kogutud raamatusse *Irrgarten der Liebe* („Armastuse eksiaed"). Bierbaum kuulutab otsekoheselt, et ta peab paremaks laulda kauneist nümfidest ja karjusneidudest kui „näppamiskalduvusega pesutüdrukuist" ja talle näib meeldivam olla rokokoo-stiilis lõbus patustaja, kui pühak, kes muudab tõelisuse kurbuse hädaoruks. Tema loomingu varasel järgul esineb tema, nagu kõigi naturalistide juures, veel ennustusi õnnelikust vendluseriigist, kuid need ennustused on riietatud muinasjutulisse ja müstilisse vormi. Tema poeemide tühjus on täidetud sümbolitega; „naturalistliku tõepärasuse" asemel nihutab ta esile elust kaugenemise ning igavese ilu jutlustamise; üksindus ja kurbus on antud eredais impressionistlikes värves, ja luuletuses „Must rüütel" leiavad kujutamist surmasaared ja marmorist jumalate kujud õitsvatel aasadel. Näib, nagu püüaks Bierbaum impressionistlikku maalikunsti üle kanda lüürikasse. Hetkeliste, üksteise külge lükitud muljete tugevdamiseks loob ta uusi sõnaliiteid. Bierbaum peatub ainult üksikuil katkendlikel pisielamustel, mida ta pealegi alatasa kordab, ja seetõttu meenutab ta värsiraamat paiguti Rilke teoseid. Bierbaumi püüe viia lugejad karmist tõelisusest imede saarele, kus elavad kaunid karjusneiud ja kus kõlab valitud muusika, — saarele, kus võib veeta elu iharas unustuses, — osutab ilmsesti naturalismi mandumisele ja selle muutumisele langusajastu estetismiks ja sümbolismiks. Nõnda siis läks naturalistlik lüürika sama teed, mis naturalistlik romaan ja draama.

Naturalism oli viimane XIX sajandi kodanlik vool, mis pidas veel kinni r e a l i s t l i k e s t traditsioonidest. Peale selle liikumise

lagunemist on kõik kodanlikud kirjandussuunad Läänes enam või vähem antirealistliku või pseudoreälistliku iseloomuga. See muidugi ei tähenda, et realismi lagunemine toimub mingil mehhaanilisel teel: ka XX sajandil nihutab kodanlik kirjandus esile veel rea suuri kriitilise realismi esindajaid (A. France, Rolland, Galsworthy, Shaw, H. Mann, Dreiser jt.), kuid neile kirjanikele asetseb küsimus, kuidas suhtuda kodanlikku kultuuri, juba hoopis teistviisi. Lääne-Euroopa astumisega imperialismi epohhi avanevad veelgi suuremal määral kui eelneval ajastul kõik kodanliku ühiskonna vastuolud. „Tsiviliseeritud ja eesrindlikus Euroopas," kirjutas Lenin imperialistlikust Euroopast, „tema hiilgava ning areneva tehnikaga, tema rikka, igakülgse kultuuri ja konstitutsiooniga, on saabunud niisugune ajalooline hetk, kus valitsev kodanlus, hirmul kasvava ja tugevneva proletariaadi ees, toetab kõike mahajäänut, väljasurevat ja keskaegset. Oma päevi lõpetav kodanlus ühineb kõigi aegunud ja aeguvate jõududega, et säilitada vankuvat palgaorjust [36]." Naturalismi asendavad kirjanduslikud liikumised (impressionism, sümbolism, neoromantism jne.) peegeldavadki vana kodanliku kultuuri lagunemisprotsessi.

Kolmas peatükk.

SKANDINAAVIA KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL.

Samal ajal kui Lääne-Euroopa eesrindlikel maadel vana, 1840—1860-ndate aastate realismi asemele tuli naturalism, oli Skandinaavia maade (Taani, Norra, Rootsi) kirjandus oma enamikus romantiline, seejuures, nagu märkis juba Brandes, isegi mitte varasema, Hugo laadi mässulise romantika, vaid „vaikse" bürgerliku romantismi mõttes. Skandinaavia kirjanduses me ei leia realistliku õitsengu ajajärku XIX saj. keskel, siin ei olnud tol ajal kirjanikke nagu Stendhal, Balzac või Flaubert, Dickens või Thackeray, Keller või isegi Spielhagen. Kui võtta näitena kõige rikkalikumalt esindatud kirjandus, nimelt taani oma, siis valitsesid tema „kuldajal" (1820—1860-ndail aastail) romantikud H. Chr. Andersen, Fr. Paludan-Müller, P. A. Heiberg, Henrik Hertz, M. Goldschmidt ja enne kõike Oehlenschläger ja Grundtvig. Tõsi, rühm taani romantikuid, koondunud kriitik J. L. Heibergi ümber, kaldus juba realismi poole, püüdes ühendada seda voolu romantismiga, kuid see ei muutnud asjade üldist seisukorda, ja me peame märkima, et ka taani kirjandus kuni 1870. aastani ei tõstnud esile ühtki suurt realisti.

Veel halvem oli asi norra kirjandusega. Enne Ibsenit oli

norra kirjandus pigem taani kirjanduse haru. Ta oli Taani kultuurilise mõju all ega olnud tal isegi oma kirjakeelt. XIX saj. algupoole Norra suurimad lüürikud J. S. Welhaven ja H. Wergeland olid samuti romantikud ja norra kirjanduses oli realistlikke tendentse veel vähem kui taani omas.

Mitte palju parem polnud ses suhtes ka rootsi kirjanduse olukord. Selles võis näha küll tähelepandavat romantismi õitsengut (P. D. A. Atterbom, E. Tegnér, E. G. Geijer jt.), ja kuulda isegi kajastusi „Noor-Saksa" ideedest (Frederica Bremer, A. Blanche), aga nagu muil Skandinaavia maadel, nii polnud ka Rootsis enne 1870. a. ühtki suurt realismi esindajat. Nii rootsi kui ka taani kirjandus oli sel ajal suures sõltuvuses saksa omast, ja Engels näiteks kirjutab ühes oma artiklis 1848. a., et „Taani saab kõik oma kirjanduslikud nagu materiaalsedki elatusvahendid Saksa kaudu" ja et „taani kirjandus, välja arvatud Holberg, on kahvatu koopia saksa omast [37]".

See asjade seisukord muutub põhjalikult 1870—1890-ndail aastail, kui norra, rootsi ja taani kirjandused, eriti kaks esimest, annavad terve rea ülemaailmse tähtsusega kirjanikke, kes asuvad Lääne-Euroopa kirjandusliku liikumise esimestesse ridadesse. Peaosa mängib seejuures norra kirjandus, ja see pole juhus, sest kriitilise realismi õitseng skandinaavia kirjandustes 1870—1890-ndail aastail on lõppkokkuvõttes sügavate sotsiaalmajanduslike protsesside tagajärg, mis muutsid Skandinaavia maad oma enamikus väiketoodangu maadest kapitalistlikeks maadeks. Norra kirjandus kajastab selle maa arengu ajalooliste, kultuuriliste ja majanduslike iseäralduste tõttu seda protsessi kõige selgemalt ja tüüpilisemalt. Neist Norra arengu iseäraldustest ja Norra väikekodanlase erijoontest, võrreldes saksa väikekodanlasega, ütleb Engels kirjas saksa kirjanik P. Ernstile (5. juunil 1890): „Kogu Norra ja kõik, mis seal sünnib, te viite väikekodanluse mõiste alla ja riputate siis ilma vahet tegemata selle Norra väikekodanluse külge ka kõik selle, mida peate iseloomuliseks Saksa väikekodanlusele. Kuid siin eksitavad kaks asjaolu. Esiteks, kui võit Napoleoni üle tähendas kogu Euroopas reaktsiooni võitu revolutsiooni üle, ja ainult ta kodumaal, Prantsusmaal, sisendas revolutsioon veel sellist hirmu, et tagasipöörduva legitiimse võimu käest välja kisti kodanlik-liberaalne konstitutsioon, siis oskas Norra endale võita konstitutsiooni, mis oli demokraatlikum kõigist teistest tolleaegses Euroopas. Teiseks elas Norra viimase kahekümne aasta jooksul läbi sellise kirjandusliku õitsengu, millega ei või uhkustada ükski teine maa, välja arvatud Vene. Kas pidada neid väikekodanlasteks või mitte, kuid igal juhul norralased loovad enam vaimseid väärtusi kui teised rahvused ja vajutavad oma pitseri

ka muile kirjandustele, nende hulgas ka saksa omale." Ja nimetades saksa väikekodanlust „mitteõnnestunud revolutsiooni, katkestatud ja pidurdatud arengu viljaks," jätkab Engels: „Norras aga tähendab paljude sajandite jooksul väiketalupoeglus ja väikekodanlus vähese keskkodanluse lisandiga — nagu ta seda oli Inglis- ja Prantsusmaal XVII sajandil — ühiskonna normaalset olukorda. Siin ei saa juttugi olla vägivaldsest tagasipöördumisest vananenud arenguastmete juurde suure liikumise ja mingi Kolmekümneaastase sõja tagajärjel. Oma isoleeritud asendi ja looduslike tingimuste tõttu oli see mahajäänud maa, aga tema üldine olukord vastas alati tema tootmissuhetele ja oli seetõttu normaalne. Alles kõige hilisemal ajal esinevad siin-seal suurtööstuse alged, kuid kapitalide kontsentratsiooni kõige võimsama vahendi, börsi jaoks pole siin kohta, peale selle avaldab pidurdavat mõju merekaubanduse suur ulatus. Samal ajal kui kõigis muudes riikides aurulaev tõrjub välja purjekad, suurendab Norra veel ikka oma purjelaevandust, ja tal on kui mitte maailma suurim, siis ometi teisel kohal seisev purjelaevastik, mis kuulub peamiselt väikestele ja keskmistele laevaomanikele. Nii või teisiti, see tõi liikumist vanasse seisvasse olukorda ja see liikumine kajastub nähtavasti ka kirjanduse õitsengus [38]."

Tõime selle iseloomustuse Norra erisuguse arengu kohta selleks, et hiljem selliste autorite nagu Ibseni, Björnsoni jt. loomingu analüüsi puhul meile oleksid selgemad nende iseärasused isiku, väikekodanliku moraali jne. küsimuste käsitusel.

Skandinaavia kirjanduse pöördumine romantismist kriitilise realismi poole toimub umb. 1870. a. paiku. Selle pöörangu teoreetiliseks väljendajaks oli taani kriitik Georg Brandes (1842—1927).

Brandes alustas oma võitlust liberalismi ja religioosse vabamõtluse eest juba 1860-ndail aastail. Aa. 1870—1871 reisis ta Prantsusmaal, Inglismaal ja Saksas, kus ta tutvus Stuart Mill'iga, Taine'iga ja teiste positivismi ja naturalismi suurte teoreetikutega. Tulnud 1871. a. tagasi Kopenhaagenisse, hakkas ta ülikoolis lugema Euroopa kirjandusajaloo kursust, mis hiljem ilmus pealkirja all *Hovedströmninger i det 19-e Aarhundredes Litteratur* („Peavoolud XIX sajandi kirjanduses", 1872—1890). Neis loenguis arvustas ta teravalt sajandi algupoole reaktsioonilist romantikat ja ründas eriti skandinaavia väikekodanlikku romantikat, avastades selles vasturääkivusi, ja vastuolusid „uue ajajärgu nõuetega". Loenguil oli määratu menu Skandinaavia ühiskonna radikaalse ja liberaalse osa juures ja nad tekitasid reaktsioonilistes ringides vihast klaperjahti Brandese vastu. Kui ta esines kandidaadina Kopenhaageni ülikooli kirjanduse kateedrile, hääletati ta maha ja ta sõitis 1877. a. Saksasse; pöördudes tagasi Kopenhaagenisse 1883. a. luges ta siis eraviisil

taani kirjanduse kursust, ning need loengud kujunesid tema täielikuks triumfiks.

Brandese kirjandusteooria ning esteetika on erakordselt eklektilised. Toetudes üldistele positivismi väidetele ja pidades end isiklikult Taine'i õpilaseks, leidis ta, et „kirjandus peab endale seadma kindlad loogilised ülesanded, mis otseselt ühte puutuvad eluga". Ta loengute eesmärk, nagu ta ütleb, on „kutsuda luulet uude ellu, uude tegevusse, avada uks väljastpoolt ja lasta suletud skandinaavia maailma enam õhku ja valgust". „Mu peamine ülesanne," kirjutab Brandes, „seisis selles, et mitmete kanalite kaudu juhtida Skandinaaviasse uusi ideevoolusid, mis on saanud alguse revolutsioonis ja progressiivseis ideaalides, ja peatada reaktsiooni neis punktides, kus temale asetatud ülesanded tuleb pidada täidetuks." Jälgides miljööteooriat ja toonitades tihedat sidet kirjanduse ja ühiskondliku elu vahel, pooldab Brandes Taine'i meetodit siiski rea reservatsioonidega ja nõuab tagasipöördumist Sainte-Beuve'i juurde. Mis aga puutub viimase meetodisse, siis iseloomustab ta seda järgmiselt, formuleerides ühtlasi ka enda meetodi põhiseisukohti: „Sainte-Beuve läks teoste analüüsi puhul tagasi kuni nende tekkimiseni: tükikese paberi tagant ta avastab inimese. Ta õpetas kaasaeglasi ja järgmisi põlvi aru saama, et meie ei tunne veel ühtki mineviku teost, kuni meil pole õnnestunud selgitada endale hingelist olukorda, millest see sündis, ja luua endale kujutlus isikust, kes selle meile jättis." Sama teed mööda läheb ka Brandes: ta tuntud monograafiad Kierkegaard'ist, Ibsenist, Björnsonist, Shakespeare'ist, Disraeli'st, Voltaire'ist, Goethest, Lassalle'ist jt. on pigem biograafilised esseed, täis kultuuriajaloolisi fakte, mis mängivad tagapõhja osa, millele maalitakse kirjaniku isiksus. Kuid need portreelis-psühholoogilised iseloomustused on ikka küllastatud selgelt publitsistliku käsitlusega, kirjaniku loomingut on nähtud ühenduses ajajärgu ideedega. Just see sõjakas publitsistlikkus 1870—1880-ndate aastate vasempoolse liberaalse intelligentsi vaimus, see Brandese võitlus reaktsioonilise pimestamisega poliitikas, usundis, teaduses ja kunstis ja ta hiilgav stiil tõid talle euroopalise kuulsuse. Kuid minna üle piiratud liberalismi raja Brandes ometi ei suutnud, positivismi ja naturalismi kriisi ajal 1880—1890-ndail aastail hakkas ta Skandinaavias propageerima Nietzsche filosoofiat, jäädes ühtlasi poliitiliselt ometi vasempoolseks kirjanikuks.

Brandese kirjanduskriitiliste tööde, eriti ta 1871. a. peetud loengute mõju skandinaavia kirjandusele oli erakordselt suur. Taani kirjanik ja kriitik Ola Hansson ütleb neist loenguist oma raamatus „Noor Skandinaavia" (1891): „Mõlemad suured norra kirjanikud, Ibsen ja Björnson, jätsid ideedraama ja talupojaidülli ning pühen-

dusid sotsiaalseile probleemidele, mil oli ajajärgu aktuaalsus. Kielland rändas läbi kõik salongid ja pidas kokkuvoolanud daamide ees loenguid ühiskondlikust anatoomiast; Drachmanni pea kees ja kihas, täis vihkamist rõhujate ja kaastundmust rõhutute vastu. Schandorph, kes oma elurõõmsa, jämedavõitu, ausa poisi näoga juba ammu vaatas hardumusega sinisele lillele, asus otsustavalt vagurate külaelanike keskele ja hakkas kujutama maastikke Tegneri vaimus, J. P. Jacobsen jättis põllutaimed, millest ta varem õpetatud traktaate kirjutas, ja hakkas loodusuurija täpsusega kopeerima seda imepärast taimestikku, mis elab oma üksildast elu inimhingedes." Aga arusaadavalt polnud see skandinaavia tähtsamate kirjanike pöördumine sotsiaalse temaatika ja oleva ühiskondliku korra kriitika juurde mitte Brandese väljaastumise tagajärg, vaid sündis neist ühiskondlik-majanduslikest muutustest skandinaavia maade arengus, millest oli juttu eespool. Ja isegi see väljaastumine võis saada niisuguse ühiskondliku ja kirjandusliku vastukõla ainult neis tingimustes.

NORRA KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL.

1860—1890-ndate aastate skandinaavia kirjanduse olulisemate autorite loomingu ülevaates ja iseloomustuses me ei piirdu selle järguga, kus nad olid naturalistid, vaid anname lühikese arenguloo kogu nende loomingust. Niisamuti me ei piirdu selle kirjandusvoolu analüüsiga, mida võib kitsamas mõttes nimetada naturalistlikuks: asetades naturalismi oma analüüsi keskusse, oleme ometi sunnitud puudutama ka nende kirjanike ja voolude rida, kes valmistasid teda ette või kasvasid temast välja pärast tema kriisi 1890-ndail aastail. Esikohal on siin niihästi oma ühiskondliku ja kunstilise tähtsuse kui ka oma osa poolest Skandinaavia ja Euroopa kirjanduse üldises arengus norra kirjanik Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen (1828—1906) sündis mereäärses linnakeses Skien'is kaupmehe ja laevaomaniku perekonnas, mis laostus 1836. a. Kuueteistkümne-aastase poisina astub ta apteegiõpilaseks Grimstadi linnas, kus ta töötab kuus aastat. Ta esimesed värsid kuuluvad sellesse ajajärku.

Noor Ibsen reageeris tuliselt 1848. a. revolutsioonile. Sel ajal trükis avaldamata jäänud luuletustes tervitab ta ungarlaste ülestõusu, kuid samal ajal ilmuvad temas ka panskandinaavilised meeleolud ja ta kutsub norralasi üles kaitsema Schleswig-Holsteini.

Mässulis-romantiline paatos, millest on kantud ta esimesed luuletused, läbistavad ka tema esimest draamat *Catilina* (1850). Selles

draamas võttis ta oma ülesandeks rehabiliteerida mässajat, vana Rooma vandeseltslast. Teos on väga laialivalguv ja abstraktne. Tol ajal valdas Ibsen veel nõrgalt draamakunsti tehnikat.

1848. a. Euroopa revolutsiooni lüüasaamisele järgnevad aastad veedab Ibsen ajalehetöös, olles Norra väikekodanliku revolutsioonilise ajakirjanduse kaastööline. Ta kirjutas rea artikleid, mis pühendatud käsitööliste ja tööliste liikumisele, uurib Louis Blanc'i sotsialismi ja esineb juba 1850-ndate aastate algul värssidega töölisaineil. Eriti on tähelepandav ta selle ajajärgu luuletus „Mäekaevur".

Ibsen ei kirjuta ainult pateetilisi romantilisi värsse, vaid ka satiire oma kodumaa revolutsiooniliste kui ka liberaalsete tegelaste kohta. Eriti huvitav on ses suhtes „Norma, ehk ühe poliitikategelase armastus" — liberaalset kodanlust paljastav ja parlamendiliikmete müüdavuse vastu sihitud satiir. Neil aastail tutvub Ibsen Heine revolutsioonilise luulega ja taani poeetide M. A. Goldschmidti ja Henrik Hertzi loominguga. Samal ajal kritiseerib ta teravalt skandinaavia esteete, s. o. kirjanikke, kes propageerivd loobumist poliitikast ja aktuaalsest ühiskondlikust temaatikast.

Ibseni loomingutee algus langeb ühte kapitalismi kiireneva arenguga Norras, mis lammutab sõltumatut väikekodanlust, mis oli Skandinaavias eriti tugev. Et mõista õieti Ibsenit ja teisi selle aja skandinaavia kirjanikke, on vaja, nagu juba ülal märkisime, eriti alla kriipsutada Skandinaavia maade iseäraldust, mida iseloomustab, erinevalt muust, tööstuslikul alal eesrindlikust Lääne-Euroopast, eriti see, et temas suurkapitalistliku ühiskonna areng on hilinenud ja esikohal on väiketoodang.

Ibseni loova tegevuse 50 aasta jooksul muutus niihästi tema kapitalistliku ühiskonna vastu sihitud protesti sisu kui ka vorm. Sõltuvalt sellest võib märkida mitut järku tema loomingu arengus: esimene neist on rahvusromantiline, umbes 1864. aastani, teine kriitilis-realistlik (naturalismi teooria suure mõju all) ja kolmas sümbolistlik.

Esimese ajajärgu avab väike ühevaatuslik näidend *Kjaempehöjen* („Sangarikalm", 1850), kirjutatud üliõpilasaastail Kristiaanias (Oslos). Selle draama tegevus sünnib Lõuna-Euroopas, ühel Vahemere saarel. Tüki lõpul paneb autor kangelanna suhu romantilisi unistusi põhjast, vanadest viikingeist, kes peavad sisendama võitlusvaimu ka kaasaeglastesse:

> Veel elavad seal võimsad viikingid,
> kuid möödas võitluspäevad, lahingud,
> on kustund julma kättemaksu leegid
> ja Thori haamer kattund roostega
> ja kogu Põhjamaa — üksainus kalm.

Ibseni arvates aga on luuletaja ülesandeks äratada see hiiglane, kes oma kalmus magab, ja panna ta oma vabaduse eest võitlevate rahvaste etteotsa.

Ibsen on suurimaid võitlejaid Norra rahvusliku rippumatuse ja norra kirjakeele loomise eest. Enne teda oli peagu reegliks, et Norra kirjanikud ei kirjutanud norra keeles. Viimast peeti tooreks, talupoeglikuks, kirjandusteosed ilmusid suuremalt jaolt taani keeles.

Ja kui siis 1851. a. Bergenis asutati norra rahvusteater, vastukaaluks taani teatrile Kristiaanias (nüüdses Oslos), kutsuti Ibsen sinna teatrijuhiks ning draamakirjanikuks, kes pidi iga aasta andma ühe näidendi. Aa. 1857—1864 juhtis ta norra rahvusteatrit Kristiaanias.

Sellesse Ibseni esimesse, rahvusromantilisse loomingujärku kuuluvad teosed nagu *Sankthansnatten* („Jaaniööl", 1853), *Fru Inger til Östraat* („Proua Inger Östraatist", esietendus 1854, trükitud 1857), *Gildet paa Solhaug* („Pidu Solhaugis", 1856), *Haermaendene paa Helgeland* („Sõjamehed Helgelandis", 1858), *Kjaerlighedens Komedie* („Armastuse komöödia", 1862), *Kongsemnerne* („Trooninõudlejad", 1864). Nende draamade (välja arvatud „Armastuse komöödia") süžeed võtab Ibsen Skandinaavia ajaloo sangariajajärgu pärimustest.

Neis teostes romantiseerib ja ülistab ta Skandinaavia muinasaega ja keskaega, mil Norra oli veel tugev riik. Kuid see armastus keskaja ning muinsuse vastu ei tähenda kaugeltki romantilist põgenemist tegelikkusest. Vastupidi, ta kasutab keskaegset temaatikat selleks, et kutsuda oma kaasmaalasi võitlusse Norra iseseisvuse eest, ta kaotatud tugevuse uuendamiseks.

Neis draamades ülistab Ibsen põhja viikingeid, rüütleid ning skalde ja rakendab seejuures kangelasdraama traditsioonilisi vorme. Kui ta esimene näidend „Catilina" on veel kirjutatud viiejalgseis taani jambides, siis neis näidendeis on kinni peetud juba heroiliste skandinaavia saagade vaimust ning nad on kirjutatud proosas. Kaasaegsete kompromissitsemisele ja tahtenõrkusele seab Ibsen siin vastu viikingiaja ning keskaja inimeste tugevad kired, ja kapitalistliku toodangu kujunevaile vormidele varasema bürgerluse ja talupoegade kui norra rahvuse „omapärase" vaimu kandjate rahvuslikud vormid ja iseärasused.

Suure menu saavutas „Proua Inger Östraatist", sest selles lausutud sütitavaid sõnu Taani ülemvalitsuse vastu, kuigi need käisid XVI sajandi kohta, mõistis publik protestina kaasaegse Taani ülevõimu vastu. „Ja kõigil neil aastail ei julgenud keegi olla mees, olla kangelane!" hüüab proua Inger, vastuseks aga kõlab: „Oo, jah, mannetud on meie aja inimesed!"

Skandinaavia keskajast ja muinsusest võetud aineid töötab Ibsen ümber ka draamades „Pidu Solhaugis" ja „Sõjamehed Helgelandis". Viimases näidendis esineb mässulise vaimuna jällegi just naine, Hjördis, kes seisab oma iseseisvuse eest ja astub võitlusse ümbritseva maailma ja jumalate vastu: „Las pigem langen ma kui elutsen ses elus armetus."

Näidendis „Armastuse komöödia" puudutab Ibsen juba meieaegset temaatikat ja näitab perekonnasidemete väljasuremist ja võlskust. „Sõjamehed Helgelandis" peakangelane Hjördis eelistas surma viletsale elule. „Armastuse komöödia" kangelanna Svanhilde aga, tundes end perekonnas „kutsumata külalisena keset käratsevat pidu", veendub, et „sellel maal enam ei vajata valküüre", ja kõik tema katsed vastu seista ümbritseva olukorra madalusele lõpevad ainult sellega, et ta läheb guvernandiks. See näidend, mis on õieti satiir väikekodanliku abielu pihta, kutsus Norras esile pahameeletormi.

Kõrgpunktile jõuab Ibseni looming oma esimesel, rahvusromantilisel ajajärgul draamas „Trooninõudlejad"; siin läheb Ibsen üle juba „probleemidraamale": ideaalina kujutatakse siin inimest, kes on endale ja oma ideele truu kuni lõpuni. Tegevus toimub Norra kuninga Haakoni valitsuse ajal XIII sajandil, trooni pärast võitlevad tema ja ta võistleja hertsog Skule. Viimane jääb alla, sest ta pole endas kindel, on ikka valmis kompromissile ja kõhkleb alati, samal ajal kui Haakon läheb otse määratud sihi poole. Siin esineb juba täies selguses see isiksuse probleem, mis hiljem saab Ibseni loomingu peamiseks kandjaks.

Juba oma loomingu rahvusromantilisel ajajärgul oli Ibsen täiesti väljakujunenud draamakirjanik. Esmalt oli ta taani romantiku Oehlenschlägeri mõju all. Aga varsti vabaneb ta sellest mõjust ja tema tähelepanu köidavad noore Hugo ajaloolis-romantilised draamad. Siiski Ibsen — ja see on talle väga iseloomulik — püüab väga hoolsalt säilitada Norra „omapärasust" ka draamatehnikas.

Sel ajal — 1850-ndail aastail ja 1860-ndate algul — jätkab Ibsen artiklite ja värsside kirjutamist aktuaalseil poliitilistel teemadel. Selle tegevuse peamine õitseng kuulub 1860-ndate aastate algusse, pärast seda muutub Ibsen sõjakast Norra patrioodist ägedaks panskandinaavluse pooldajaks. Ta avaldab üleskutse võitluseks Inglismaa vastu, kes on peamine kapitali sissevedaja Norrasse, ja Saksa-Taani sõja ajal ta kirjutab luuletused „Vend hädas", „Usu põhjus" jt., milledes soovitab rootslastel ja norralastel Taanit aidata.

Skandinaavia ühendamise lootuste purunemine viib Ibseni täieliku pettumiseni oma rahvusromantilistes illusioonides. Hiljem nimetab ta seda ajajärku oma loomingus „valeks ja unistusteks".

Et iseloomustada seda „skandinaavlust", mis mängib nii suurt rolli Ibseni loomingu esimesel ajajärgul, ja mitte ainult Ibseni, vaid XIX saj. skandinaavia kirjanike loomingus üldse, toome Engelsi hinnangu, mis ta avaldas 1848. a. ühes oma artiklis *Neue Rheinische Zeitung*'is: „Skandinaavlus," kirjutab ta, „oli selleks vormiks, milles taanlased palusid toetust rootslastelt ja norralastelt. Kuid juhtus see, mis on tavaline kristlik-germaanilise rahva juures: tekkis otsekohe tüli selle üle, kes on tõeline kristlane-germaanlane, kes tõeline skandinaavlane. Rootslane kuulutas taanlased „saksastunuiks" ja mandunuiks, norralane nimetas samasugusteks rootslasi ja taanlasi, aga islandlane kõiki kolme. Muidugi, mida vähem kultuurne rahvas on ja mida ligemal on tema olustik ja kombed vanapõhjamaisele olustikule ja kommetele, seda „skandinaavlikuma" iseloomuga ta on." Samas artiklis kirjutab Engels, et „skandinaavlus seisab julma, räpase, piraatliku, vana-põhjamaise rahvuse harrastamises, selle loomuse sügavuse harrastamises, kes on võimeline avaldama oma mõtteid ja tundeid mitte sõnades, vaid ainult tegudes, ja nimelt naiste toores kohtlemises, alalises purjusolekus ja berserkerlikus metsikuses, mis vaheldub pisarliku sentimentaalsusega [39]."

Eriti mõjus Ibsenisse ükskõiksus, mida avaldasid Rootsi ja Norra tol ajal, kui Preisi ja Austria purustasid Taanit; ta pettus skandinaavluses lõplikult. 1864. a. saab ta sõprade kaasabil stipendiumi Norra stortingilt (parlamendilt) ja sõidab välismaale, kus elab Saksamaal ja Roomas. Alles 1891. a. tuleb ta uuesti tagasi Norrasse.

Ibseni ärasõiduga Norrast algab tema loomingus teine, kriitilis-realistlik järk. Pettudes oma isamaa rahvuslikus uuestisünnis, ta loobub keskaja romantiseerimisest ja idealiseerimisest („mis surnud, seda ei kutsu millegagi ellu; mis surnud, see peab vajuma pimedusse") ja siirdub ümbritseva „pettuse ja vale maailma" võlskuse ja saagiahnuse teravale kriitikale.

Kuid selle „pettuse ja vale" maailma tekkimise põhjuseid näeb Ibsen i s i k s u s e v ä i k s e s t u m i s e s, kapitalistliku ühiskonna amoraalseis printsiipides. Seepärast seab ta poolikule, põhimõteteta isiksusele vastu tervikliku ja tugeva eetilise, kõigist kompromissidest keelduva isiksuse ideaali.

Eriti tähelepandavad sel üleminekuajal Ibseni loomingu esimesest järgust teise järguni on kangelased tema draamades *Brand* (1866) ja *Peer Gynt* (1867, e. k. 1938).

„Brandis" võitleb Ibsen poolikusega ja püüab muuta tahtejõuetuid inimesi tervik-isiksusteks. Brandi kõrgeim ideaal on vaba tahe, isiksuse eetiline ümbersünd, loosung *enten-eller* (embakumba) ja nõue: „kas kõik, või mitte midagi".

Pastor Brand läheb nende koguduseliikmetega, kes teda pooldavad, üles mägedesse. Jälgides oma põhimõtet: „kas kõik või mitte midagi", ei peatu ta millegi ees, ei lähe ühelegi kompromissile, ei allu ühelegi tundmusele. Ta loobub oma vanast emast, kes ei taha täielikult teostada oma elus Brandi nõuet maha jätta oma kogutud varandus. Kui karmi mägedekliima tõttu Brandi laps sureb ja ta naine ei jaksa loobuda igatsusest tema järele, leides lohutust ainult mälestustes, sunnib Brand teda ära andma isegi kõik väikese rõivad, et naisele miski teda meelde ei tuletaks. Brandi naine sureb, ta koguduse liikmed jätavad ta maha. Ta jääb täielikku üksindusse ja hukkub laviini all.

Brand oli Ibsenile positiivseks, traagiliseks kangelaseks. Ta negatiivne kangelane, kes on vastu seatud Brandile, on aga Peer Gynt, alati muutlik inimene, kes ennast olukorraga mugandab ja kohandab, kompromissidele läheb ning tagasi tõrjub loosungi: „kas kõik või mitte midagi". Ta asendab selle reegliga: „ole endaga rahul". Sel ajal, kui Brand ohverdas oma ideele oma õnne ja oma lähedaste õnne, ohverdab Peer Gynt oma idee oma isiklikele mõnususte ega kohku isegi vale eest tagasi. Draama „Peer Gynt" toimub eelmistest erinevalt fantastilises, muinasjutulises maailmas.

Järgmine Ibseni näidend on *De unges forbund* („Noorte liit", 1869). Selles paljastab kirjanik advokaat Steensgaardi kelmusi. See näidend on üks suuremaid satiire norra draamakirjanduses; eriti teravalt ründab ta noorsookasvatust, milles peatähelepanu pööratakse karjääriks tarvilise painduvuse ja välise hiilguse harrastamisele, kuna iseloomu positiivsete joonte arendamisest ei hoolita; selline kasvatussüsteem — arutleb Ibsen — loob põhimõteteta, egoistlikke ja auahneid inimesi nagu Steensgaard, kes oma sisemist tühjust peidavad välise säraga ja hoolimata oma tühisusest saavutavad seltskonnas silmapaistvaid kohti. — „Jah, oodake ainult, härrased, aasta kümne või viieteistkümne pärast istub Steensgaard linnavalitsuses või riiginõukogus, aga võib-olla ka üheaegselt nii siin kui seal."

Enne kui üle minna Ibseni toodangu teise, realistlikuma perioodi iseloomustusele, vaatame veel üht näidendit — *Kejser og Galilaeer* („Keiser ja galilealane", 1873, e. k. 1928), mis arendab edasi „Brandi" temaatikat. Selle ajaloolise draama peategelane on Rooma keiser Julianus Taganeja. Teda on kujutatud tugeva isiksusena, Brandi ideaalide kehastajana. Julianus kaitseb järeleandmatult kristluse vastu seda, mida ta peab palju kõrgemaks, nimelt paganust, ja tahab taastada vana usundit. Kuid ajalookäik on tema vastu ja ta hukkub.

Siin tõstab Ibsen esile oma vaatekohalt väga huvitava küsimuse ajaloolise isiku osa piiridest. Ka kõige suuremad inimesed, ütleb ta selle teosega, ei suuda minna ajajärgu vastu. Ja Julianus, püüdes kaitsta paganust, saab vastu tahtmist kristluse arengule kaasaaitajaks. Tema tragöödia seisab selles, et ta ei aimanud „oma ajajärgu ideid". Selles draamas arendab Ibsen ka kolme riigi ideed. Esimene riik on paganus, aine riik; teine on kristlus, vaimu riik, ja viimaks kolmas riik, alles tulevane, on ideaal, süntees kahest esimesest.

Need Ibseni kujutlused mingist ideaalsest tulevikust kolmandas riigis on tagajärjed tema hegelianismiharrastusest. Sel ajal uurib ta Saksamaal Hegeli filosoofiat ja loob oma „Keisri ja galilealase" Hegeli õpetuse mõjul inimsoo ajaloo kolmest arengujärgust. Kuid teisest küljest see draama näitab jällegi võitlust vana ja uue vahel, nii et tuleb meelde paralleel Ibseni endaga sel ajal, kui ta püüdis ammuiganenut ellu äratada.

Järgmine Ibseni draamadesari tõi talle maailmakuulsuse. Need draamad, loodud 1870—1880-ndail aastail, käsitlevad juba otseselt sotsiaalseid küsimusi. Sellel perioodil tõuseb Ibseni looming oma kõrgeima õitsenguni.

Kui Ibseni paljud tööd olid kirjutatud värssides, siis nüüd, vastavalt naturalismi esteetika nõudeile, püüab ta draamas värssi täiesti vältida ja tarvitada ainult proosat. „Värsivorm," kirjutab ta, „on draamakunstile toonud ainult kahju. Ma ise olen viimase seitsme-kaheksa aasta jooksul vaevalt kirjutanud ühtki värsirida, tegutsedes palju raskema kunstiga — kirjutada lihtsa, tõelise tegelikkuse keelega. Ma kahtlen, kas värsivorm võiks märkimisväärset rakendust leida ka tuleviku draamas, sest luule taotlused vaevalt temaga lepivad. Seepärast ta hukkub. Ka kunstivormid surevad välja, niisamuti nagu surid koletislikud veeuputus-eelsed elajad, kui nende aeg oli läbi."

Ibsen saab üheks suuremaks realistiks Euroopa kirjanduses XIX sajandi teisel poolel. Kuid ühes sellega on tema realismile vajutanud juba omapärase pitseri naturalistlik kunstiteooria: Ibsen rõhutab eriti miljöö tähtsust inimese arengus ja pärilikkuse osa psüühika kujunemises.

Ibseni toodangu teise ajajärku kuulub eeskätt tema kõige tuntum draama *Samfundets stötter* („Ühiskonnatoed", 1877). Sel teosel on ääretu tähtsus Ibseni mõistmiseks. „Ühiskonnatugedes" näidatakse väikese Norra linna elu, kelle kogu saatus on draama peakangelase konsul Bernicki käes.

Bernick, uuskapitalist, on kokku ajanud määratu varanduse. Kuid kogu ta rikkus põhjeneb valel, ta on petnud, on varastanud,

ühe sõnaga, ta kehastab kõiki kapitalistliku ühiskonna pahesid. Kõik ta elu on ehitatud valele, ja see kisub teda alla ikka sügavamale ja sügavamale. Ibsen paljastab Bernicki egoismi, mis ei peatu millegi, isegi mitte kuritööde ees. Bernicki näol kujutab Ibsen kodanliku ühiskonna moraalset langust. Esmalt arenevad sündmused usutavalt, kuid lõpp on tõest üsna kaugel: konsul Bernick kahetseb oma patte kõigi ausate inimeste ees linna turul. Kui midagi niisugust kunagi juhtuski, siis ei saa seda ometi pidada tüüpiliseks kodanlik-väikekodanlikus ühiskonnas.

Järgmine kuulus draama *Et dukkehjem* („Noora" ehk „Nukukodu", 1879, e. k. 1910) on pühendatud naisküsimusele.

Noora Helmer ja tema mees elavad väikekodanliku moraali seisukohalt ideaalses abielus. Helmer on puhta südametunnistusega ametnik, kes saab head palka. Kõige enam vihkab ta võlgu. „Ei mingeid võlgu!" räägib ta Noorale. „Mitte iialgi laenata! Kodukoldele, mis on rajatud laenule, võlgadele, langeb nagu mingi vari, see kaotab oma vabaduse, oma ilu." Võiks arvata, et niisugustele „mõistlikele põhimõtteile" ehitatud kodukolle on hävimatu. Ja Noora pidas ennast õnnelikuks. Kuid järsku puhus tuul ja hävitas kogus selle idüllilise õnne nukumaja: ootamatu juhus hävitab kõik need illusioonid, millele oli ehitatud see näiline õndsus. Sest varsti pärast pulmi, kui Helmer oli aineliselt veel vähe kindlustatud, jäi ta haigeks, ja arstid nõudsid, et ta saadetaks arstimiseks lõunasse. Et päästa oma mehe elu, laenas Noora nõutava summa ja kirjutas vekslile oma isa perekonnanime. Helmer sai terveks, Noora aga maksis järk-järgult võlga oma väikestest kokkuhoidudest, mida ta tegi talle majapidamiseks antud summadest. Mees ei teadnud sellest kõigest midagi. Kuid siis tuleb saladus avalikuks. Mees külvab naise üle etteheidetega, ilmutades sellega kogu oma argust ja egoismi. See teguviis avaldab Noorale vapustavat mõju. Ja kuigi üks tema sõbrannadest seab veksliasjad korda ja mees „annab talle andeks", on Noora hingeline rahu kadunud: talle sai selgeks, et ta perekonnaõnn on rajatud ettekujutusele, et ta kõik need aastad on elanud alandavat mängukanni rolli. Ta ütleb mehele: „Papa kätest ma läksin edasi sinu kätesse, sa tegid kõik oma maitse järgi, ja ka minul arenes sinu maitse... Kui ma nüüd tagasi vaatan, siis näib mulle, et ma olen siin elanud kõige haletsusväärsemat elu: mind toideti, joodeti, riietati, aga minu asi oli sulle meeldida ja sind lõbustada... Ma kujutlesin, et olen õnnelik, aga tegelikult ma polnud seda kunagi." Ja Noora läheb oma mehe juurest ära, hoolimata sellest, et ta teab, et tema vastu on avalik arvamine ja kirik. Kuid tal on, ütleb ta, peale perekondlike kohustuste

„veel teised pühad kohustused, need on kohustused iseenda vastu... Vaja on kasvatada iseennast."

Ka see naisküsimuse käsitlus on jällegi tüüpiliselt individualistlik, kuid sellest hoolimata põhjustas isegi niisugune lahendus Skandinaavias terve tormi. Ibsen paljastas meisterlikult väikekodanliksilmakirjatsevaid kujutlusi perekonnast ja abielust ja nende valet. „Nukukodu" on Ibseni selle ajajärgu kõige populaarsemaid draamasid.

„Nukukodu" dramaatiline tehnika paistab silma oma suure meisterlikkusega: Ibsen saab suurepäraselt hakkama raskustega, mis seisavad selles, et tõeline tegevus sündis enne näidendi algust ja draama on õieti selle „eelloo" paljastamine. Tegelasi on vähe, ajaühtsusest on rangelt kinni peetud, dekoratsioonid ei vaheldu, ei ole monolooge, ei kõrvale-kõnelusi, kõik dialoogid on sisukad ja vaimukad.

Milleni viib ebaõnnestunud abielu, kui naine ei tee sellest neid järeldusi, mida tegi Noora, seda näitab Ibsen oma järgmises draamas *Gengangere* („Kodukäijad", 1881). Helene Alving armastas oma nooruses kedagi pastorit. Vastu tema tahtmist anti ta mehele noorele ohvitserile. Ta läheb mehe juurest armsama juurde, kuid see „korralik inimene" saadab ta tagasi. Tal sünnib poeg Osvald.

Proua Alving elab kogu oma elu, hingel raske saladus: kõik ümberseisjad on veendunud, et ta mees on suutnud loobuda oma nooruse eksimustest — kõlvatust elust ja prassinguist — ning paraneda. Tegelikult ta aga on jäänud endiseks inimeseks. Proua Alving otsustas lapse päästmiseks tarvitusele võtta kõige raskema ohvri: et hoida meest kodus, tuli tal olla tema seltskonnaks, osa võtta tema joominguist, „kuulata ta kõlvatut, sisutut loba, ning siis peagu temaga riidu minna, et teda vedada voodisse".

Kõik proua Alvingu püüded peita poja Osvaldi eest isa tegelikku elu, kõik tema hoolitsemised, et temast ära pöörata ähvardavat saatust, osutuvad lõpuks viljatuiks. Pärast oma mehe surma ta otsustab asutada heategeliku vaestekodu ja sellega teataval määral hüvitada Alvingu varasemaid kõlvatusi, lepitada saatust, mis ripub ta poja kohal. Aga Osvald tunneb, et temal lasub kohutav pärilikkus, kuigi tal pole selgust, milles see seisab. Ta armub Reginasse, kes on tema isa tütar selle varasemast suhtest väljaspool abielu, millest Osvald midagi ei aima. „Kui ma kuulsin," kõneleb proua Alving, „seal söögitoas Reginat ja Osvaldit, mulle tundus, et mu ees seisavad kodukäijad teisest maailmast. Kuid ma olen valmis mõtlema, et me oleme kõik sellised kodukäijad. Meis ei tule ilmsiks mitte ainult see, mis tuli meisse isa ja ema pärandusena, vaid tunda annavad end ka kõiksugu vanad, äraelanud uskumused, mõisted ja

muu selletaoline. Kõik see enam ei ela meis, kuid ikkagi istub tugevasti sees, ja me ei jaksa seda välja ajada. Vaevalt saan kätte võtta ajalehe, kui juba näen, kuidas ridade vahel tantsivad need hauast tulnud viirastused. Jah, on õigus, kogu maa on täis selliseid kodukäijaid. Nähtavasti nad on lugematud nagu liiv mere ääres. Aga meie oleme sellised haledad argpüksid. Meie nii kardame valgust!" Draama algab õhtuga enne heategeva kodu sissepühitsemist. Draama sisu seisab selles, et Osvald maksab isa pattude eest. Tabatud raskest päritud haigusest, läheb ta hulluks, ja ühes temaga hukkub see, millega proua Alving tahtis õigustada oma elu mittearmastatud inimesega. Selles draamas Ibsen tõstis äärmise teravusega esile abielu ja pärilikkuse probleemi.

Järgmine draama, kõige huvitavam Ibseni poliitiliste seisukohtade iseloomustamiseks, on *En folkefiende* („Rahvavaenlane", 1882, e. k. 1928). Doktor Stockman määratakse raviasutise arstiks. Ta saab teada, et raviv allikas on mürgine, ja nõuab selle otsekohest sulgemist. Kuid tema vend, linnapea, ja osa kuurordi aktsiate omanikke kuulutavad Stockmani rahvavaenlaseks ja ajavad ta minema. Doktor Stockman omalt poolt paljastab kapitalistlikku egoismi, mis on nakatatud valega nagu katkuga. „Pole tähtis, et hukkub valelik ühiskond. Ta tuleb maha pühkida maa pealt! Tuleb hävitada kahjulike loomadena kõik, kes elavad v a l e s!"

Need ongi neli kuulsat draamat, mis kuuluvad Ibseni loomingu teise ajajärku, draamad, mis on kõige enam ühiskondlikult teritatud. Milline on nende probleemistik? Enne kõike nad tõstavad esile isiku ja massi, seejärel perekonna ja abielu, ning viimaks töö ja kapitali probleemi.

Sel ajal kui Ibsen need draamad kirjutas, lootis ta kapitalistliku ühiskonna kiiret kokkuvarisemist. Ta oli ju 1873. a. kriisi pealtvaatajaid gründertumi ajajärgul ja see kriis jättis temasse kõige sügavama mulje.

Ibseni toodangu esimese järgu romantilis-rahvuslikele draamadele on iseloomulikud monoloogid ja deklamatsiooniline paatos. See paatos taganeb nüüd sügava psühholoogilise analüüsi eest. Ibsen saab üheks kõige suuremaks oma aja dramaatilise dialoogi meistriks.

Inimliku ühiskonna ümbertegemist kujutleb Ibsen isiksuse ümberkasvatamisena tugeva isiku mõju all. Seepärast ei näe ta väljapääsu mitte masside solidaarsuses, vaid egotsentrismis, üksildases võitluses. Kõik Ibseni kangelased on vaenulikud solidaarsuse ja kollektivismi ideele.

Näiteks doktor Stockman kõneleb: „Mass on ainult toormaterjal, millest meie, paremad inimesed, peame looma rahva." Ja ta jätkab: „Kõige tugevam on see, kes on täiesti üksi."

Oma kirjades ja draamades väljendab Ibsen väga mittemeelitavalt „suurest enamikust": „Mul pole kunagi olnud," kirjutab ta, „suuremat kalduvust solidaarse poole, ja kui meil oleks mehisust seda täiesti ära heita, oleks meil võib-olla võimalik vabaneda isiksust kõige enam rõhuvast ballastist."

Ning edasi: „Vähemikul," kirjutab ta Brandesele, „on ikka õigus... ma mõtlen seda vähemikku, kes käib ees, kuhu enamik veel pole jõudnud." Kuid ei tule siiski arvata, et Ibsen selle vähemiku all mõtleks klassi eelväge — parteid. Ta mõtleb tugevat isiksust, individualist-intelligenti.

Ibsen, kes sel ajal on naturalismi mõju all, lähtus ka sotsiaalsete küsimuste käsitlemisel Darwini teooriast ja kavatses isegi „loomuliku valiku" teooria kujul luua alust tugeva, kriitiliselt mõtleva isiksuse mõjule ühiskonnas.

Seepärast doktor Stockman põhjendab intelligendi osa „teaduslikult" järgmiselt: „Inimlikus ühiskonnas kordub see, mida me näeme kõikjal, kus on elu. Vaadake harilikku talupoja kana. Missugune liha on sel armetul linnul? Sellest ei maksa kõneldagi! Ja milliseid mune ta muneb? Iga vähegi korralik vares muneb peagu samasuguseid. Ja nüüd võtke kultiveeritud hispaania või jaapani kana,... ja te näete midagi sootuks teist! Edasi ma luban endale juhtida teie tähelepanu koertele, kellele meie, inimesed, seisame nii üllatavalt lähedal. Kujutelge esmalt harilikku talupoja karjamuri... Siis pange selle karjakoera kõrvale puudel, kelle esivanemad mitme põlve jooksul elasid heades majades, kus nad kuulsid harmoonilisi hääli ja muusikat. Kas teie ei arva, et puudli aju on palju arenenum kui õuekoera aju? Jah, te võite selles olla päris kindel! Just selliseid tsiviliseeritud puudleid panevad tsirkusemehed tegema igasugu tempusid. Harilik karjakoer aga ei õpi niisuguseid asju tegema iialgi ega miski hinna eest."

See „suure enamiku" terav kriitika on kahesuguse iseloomuga. Ühelt poolt Ibsen paljastab oma aja kodanliku ja väikekodanliku „demokraatia" egoismi, rikutust, müüdavust ja labasust ja seab sellele vastu kõrgelt kõlbelise isiku aususe, eetilise paatose ja humanismi. Selles suhtes on norra kirjanikul, vaatamata põhjalikule erinevusele loomingus, rida ühisjooni selliste suurte realistide ja humanistidega nagu Flaubert ja Maupassant. Teiselt poolt ühiskondlik tegevus ja poliitiline võitlus Ibseni arvates üldse rikuvad inimest ja tema iseloomu, sundides teda tarvitama „ebakõlbelisi" vahendeid. Seepärast on ühiskondlikud tegelased tema draama-

des ikka kelmid ja karjeristid. Nii Steensgaard „Noorte liidus", Hovstad ja Billing „Rahvavaenlases" ja teised.

See kapitalismikriitika, indiviidikultus, eitav suhtumine masside organisatsioonidesse ja solidaarsuse ideedesse lähendavad ajuti Ibsenit nn. „õilsale anarhismile". Ibsen armastas ikka toonitada, et temal pole oma riigiteooriat, et ta tunneb kaasa „moraalse ja poliitilise anarhia" ideaalidele. Ta pani muuseas suuri lootusi Pariisi Kommuunile, oletades, et see teostab tema ideaalid. Kui ta aga nägi, et Kommuun ei loobunud tugevast keskendatud riigivõimust, pettus ta temas. Kirjas 18. mail 1871 ta kirjutab: „Kas pole Pariisi Kommuuni poolt kole, et ta on täiesti hävitanud minu riigiteooria, või pigem — riigiteooria puudumise minu juures?"

Aga kui terav olekski kapitalismi ja väikekodanluse kriitika Ibseni draamades, tuleb siiski öelda, et sel kriitikal on ainult eitav iseloom; midagi positiivset tuleviku jaoks Ibsen omalt poolt ei esita. Tõepoolest, mis seadis ta vastu tema poolt nii vihatud „valede maailmale"? Ibseni „vaimuaristokraadid", tugevad isiksused nagu Brand, rõhutavad puhtabstraktseid loosungeid; nad kutsuvad inimesi üles „kogu maad läbi käima", et „vabastada hingi, kes on sattunud vangi", ja „muutma riiki templiks". „Valede maailma" asemel, mida ta eitab, ei kujuta Ibsen mingit uut, reaalset, positiivset maailma. Ta ainult seab küsimusi, kuid ei lahenda neid.

1880-ndail aastail Ibsen pettub üha enam võimaluses ühiskonda ümber kasvatada isiku ümberkasvatamise kaudu. Sõjakas kapitalismikriitika, kapitalistliku anarhia ja väikekodanluse poolikuse arvustus muutub ikka nõrgemaks. Nii lõpeb teine periood Ibseni kirjanduslikus loomingus ja algab kolmas, s ü m b o l i s t l i k järk. On arusaadav, et teise ja kolmanda perioodi vahele ei saa tõmmata teravat piiri; sümbolismi ja impressionismi elemente esineb ka teise ajajärgu draamades, kuid seal on neil kõrvaline osa, kolmanda ajajärgu draamades aga nad juba valitsevad.

Millised on siis need draamad? Esimene neist on *Vildanden* („Metspart", 1884).

Kommersant vana Werle aitab Hjalmar Ekdalil asutada fotograafiaäri, annab talle raha ja paneb ta abiellu oma majapidajanna Ginaga (Hjalmari isa istus kunagi vangis Werle süütegude pärast). Varsti pärast pulmi sündiv Hjalmari tütar Hedvig on tegelikult Werle tütar. Kuid Ekdal, kes sellest midagi ei aima, elab õnnelikult. Seda petlikku õnne kehastab sümbolistlikult murtud tiivaga metspart, kes elab Ekdalite pööningul. See pööning on omakorda nagu taeva sümbol, kust Hjalmar ja ta isa saavad lohutust oma igatsuses kadunud tõelise õnne ja vabaduse järele. Pööningul elavad peale metspardi ka veel kanad ja kodujänesed. Vana Ekdal

ja ta poeg tulid siia jahti pidama kodujänestele, kujutelles, et nad peavad karujahti; see tegevus viib neid sügavale muinasjutumaailma. Siin seisab mitu kuiva jõulupuud, milledele olid asunud kukk ja kanad; Ekdalitele oli see tihe metsasalk, kus elutsevad mõtused. Kuid kõige huvitavamaks olendiks pööningul on metspart. Teda oli kommersant Werle kunagi jahil haavanud ja pärast seda sattus ta teenri kaudu Ekdalite juurde; pööningul ta tundis ennast väga hästi, läks rasva ja unustas juba ammugi avarused ja vaba elu. See metspart ongi vana Ekdali ja tema poja sümbol.

Kui vana Werle jahil parti laskis, sukeldus see vette kuni põhjani, vesikasvudesse ja porisse. Kuid sealt tiris ta välja Werle koer. Ja samasuguse ülesande, s. o. Ekdalite väljakiskumise nende väikekodanliku oletsemise porist ja valest, võtab endale Werle poeg, noor Gregers. „Sa oled vajunud mädasohu, Hjalmar," kõneleb Gregers, „sa oled uimane soohaisudest ja sa sukeldasid põhja, et surra pimeduses. Ma püüan sind tagasi kiskuda pinnale." Kuid kõik Gregersi püüded kaovad asjatult. Vana Werle ja väikekodanlane Relling, kes Hjalmarit hästi tunnevad, soovitavad Gregersile mitte hävitada tema fiktiivset õnne, Hjalmari poolt loodud valede-maailma, ja neil on õigus. Hjalmar pole võimeline tõusma üle väikekodanliku taseme; isegi tema tütre Hedvigi surm, kes tahtis isale tagasi anda tema usku oma armastusse, liigutas teda ainult momendiks, kuid siis imes illusioonide ja valede soo ta jälle endasse.

Teine draama on *Rosmersholm* (1886). Pastor Rosmer unistab „õilsast", ideelisest inimesest, teiste sõnadega — tugevast isiksusest. Teda mõistab ainult Rebekka West, uus naine. Et mitte segada mehe õnne, pastori abikaasa lahkub vabatahtlikult elust. Kuid väikekodanlik moraal protesteerib Rosmeri ja Rebekka ühenduse vastu; Rebekka tunneb südametunnistusepiina, tal pole jõudu purustada vanu kõlbluse aluseid. Ja tulemus on, et Rosmer ja Rebekka mõlemad lõpetavad enesetapmisega. Selle draama sümboliks on valged hobused, mis ilmuvad igakord, kui Rosmersholmi maja ähvardab hädaoht.

Teine silmapaistvam draama on *Bygmester Solness* („Ehitaja Solness", 1892). Kunagi oma nooruses ehitajameister Solness, püstitanud palju ilusaid maju, ronis kõrgesse torni ja kinnitas selle tipu külge lillepärja. Selle eest suudles teda väikene Hilde, kellega ta lubas kümne aasta pärast naituda. Need kümme aastat on möödas; Solness on unustanud oma lubaduse ja on abiellunud väikekodanlannaga, kuid Hilde tuletab talle ennast meelde. Ta on nõus uuesti ronima kõrge torni otsa, kuid ta pole enam endas kindel, langeb tipust alla ja saab surma. Sümboli osa selles draamas mängib torn. Kui inimene on endas kindel, kui ta on terviklik isik, võib ta saavu-

tada kõige kõrgemaid tippe; kui tal seda usku enesesse ei ole, on ta jõuetu.

Peale eelmainitute kuuluvad Ibseni draamade viimasesse rühma veel: *Hedda Gabler* (1890), *Lille Eyolf* („Väike Eyolf", 1894), *John Gabriel Borkman* (1896) ja *Naar vi döde vaagner* („Kui meie, surnud, ärkame", 1899).

Selles viimases draamasarjas astub kapitalistliku ühiskonna terava kriitika ja uhkete loosungite: „Ole, mis sa oled", „Kõik või mitte midagi" asemele fatalism, ettemääratus, usk, saatus. Keskset osa kolmanda ajajärgu draamades mängivad indiviidi kannatused, kes pole suutnud teostada oma püüdeid. Kunagine „valedemaailma" paljastaja läheb oma elu lõpul sotsiaalselt probleemistikult üle psühhologismi ja tunneb huvi intiimsete elamuste maailma vastu. Sõnad, kujundid, asjad saavad temale sümboolse tähenduse.

Väljapääsu ummikust oleks Ibsen võinud leida liitumises proletariaadiga, kes aga muide tol ajal oli Norras veel nõrk. Kirjanik, elades 1864.—1891. a. väljaspool Skandinaaviat, nägi küll Lääne-Euroopa sotsiaal-demokraatliku liikumise kasvu. Ta tundis kaasa saksa töölisklassile sotsialistide vastu antud erakordse seaduse ajal. Kuid see kaastunne oli puht-filantroopilise iseloomuga. Ta ütleb: „Mõnes punktis ma tulin, ilma et ma seda ise oleksin teadnud ja soovinud, samade järeldusteni, mis sotsialistlikud moraalifilosoofid." Ibsen nägi proletaarlastes „omapäraseid isiksusi", seevõrra kui töölisklass, nagu ta ütles, veel polnud „rikutud" kapitali poolt. Ses suhtes on iseloomulik tema kõne Trondhjemi töölisühingus 1885. aastal. Ta ei olnud sotsialist, nagu teda püüdsid kujutada mõned Teise Internatsionaali kriitikud. Temal ja proletariaadil oli ühine vaenlane, kuid nende sihid ja võitlusmeetodid olid erinevad.

Ibseni teene seisab kapitalistliku ühiskonna kriitikas, kuigi see on piiratud, kodanliku ja väikekodanliku „valede-maailma" kujutamises. „Ja millised oleksidki Ibseni draamade puudused," kirjutab Engels 1890. aastal, „neis on ometi kujutatud, kuigi väikest ja keskkodanlikku, kuid Saksa omast siiski palju kõrgemal seisvat maailma, kus inimestel on veel iseloomu, kus nad on veel algatusvõimelised ja tegelevad iseseisvalt, kuigi välismaise vaataja silmale sageli imelikult [40]." Sellega seletubki Ibseni määratu mõju maailmakirjandusele XIX sajandi lõpul. Eriti tugev oli see mõju naturalistlikule voolule Saksas 1880—1890-ndail aastail. Varasema naturalismi väikekodanlikud mässajad Saksas nägid Ibsenis nagu Zolaski oma õpetajat, oma prohvetit.

1888. aastal, pärast „Ühiskonnatugede" esitamist Berliini laval, kirjutas tuntud Saksa teatrikriitik Paul Schlenther: „Sellise mõjuga pidi 90 aastat tagasi olema Schilleri draama „Salakavalus ja armas-

tus" mitte just enam valmimata noorsoole. Seni oli Ibsen meile ainult nimi. Ma võin tunnustada oma paljude eakaaslaste nimel, et selle praegusaegse realistliku teose mõjul on meie elu otsustaval ajajärgul sündinud meie elu otsustav maitsesuund."

Venemaal tõusis Ibseni populaarsus oma tipule enne 1905. a. revolutsiooni. Erilist menu nautisid niisugused draamad nagu „Brand" ja „Rahvavaenlane". Neid võeti kui revolutsioonilist üleskutset, kui protesti rõhumise vastu.

Pärast 1905. a. revolutsiooni said eriti populaarseks Ibseni sümbolistlikud draamad, kuna nad olid kaugel aktuaalsest problemaatikast ja seetõttu kõige enam vastasid revolutsiooni juurest põgenenud intelligentsi meeleoludele. Neis Ibseni ebamäärastes püüetes nägid nad oma ideaali.

Björnstjerne Björnson.

Norra suurim draamakirjanik pärast Ibsenit oli Björnstjerne Björnson (1832—1910). Tema loominguteel oli palju ühist Ibseni teega: 1850—1860-ndail aastail oli temagi üks rahvusromantilise liikumise ja skandinaavluse juhte Norras, ja olles samuti nende suurte sotsiaal-majanduslike protsesside mõju all, mis muutsid tema kodumaa väiketoodangu maast kapitalistlikuks, loobus ta muinsuse idealiseerimisest ja lõi rea kriitilis-realistlikke teoseid, et siis oma elu lõpul leppida kodanliku ühiskonnaga.

Björnson sündis külapastori perekonnas Dovrefieldis; pärast kooli lõpetamist naaberlinnas Moldes sõitis ta Kristiaaniasse, et õppida sealses ülikoolis. Ta liitus siin kiiresti Norra intelligentsi selle vooluga, kes võitles uniooni vastu Rootsiga ja Norra poliitilise iseseisvuse eest, kui ka oma kirjandusliku keele loomise eest vastukaaluks valitsevale taani keelele. XIX sajandi keskel võttis see iseseisvusliikumine, mida luules Wergeland oli alustanud, õige suure hoo. Tol ajal kogutud ja välja antud norra rahva muinasjutud, saagad ja laulud said kirjanduses väga populaarseks; ja rahvusromantilised kirjanikud, nagu me nägime juba noore Ibseni puhul, töötasid innuga nende ainete kallal. Björnson liitus vaimustatult selle liikumisega ja võttis osa Norra üliõpilaste meeleavaldustest Upsalas 1856. a.

Björnson astus oma ideede kaitseks välja publitsistina ja belletristina, niihästi draamas kui lüürikas. Ained oma esimesteks teosteks ta laenas Norra talupojaelust. „Norra talupoeg," kirjutas Engels 1890. a., „p o l e k u n a g i olnud pärisori, ja see asjaolu, samuti nagu Kastiilias, vajutab oma pitseri kogu tema arengule. Norra väikekodanlane on vabatalupoja poeg, ja seetõttu on ta t õ e l i n e

i n i m e n e, võrreldes viletsa Saksa väikekodanlusega [41]." Just Björnsoni esimeste kirjanduslike väljaastumiste aega kuulub selle talupoegluse laostumisprotsess kapitalismi sissetungi mõjul külasse. Nõnda siis kujutab Björnstjerne Björnson, samuti nagu B. Auerbach Saksamaal, talupoega idüllilistes toonides, seades teda vastu rikutud linnale (jutustused *Synnöve Solbakken*, 1857, e. k. „Päivila Synnöve", 1926; *Aarne*, 1858, e. k. 1904; *Den glade gut*, „Lõbus poiss", 1860; *Fiskerjenten*, „Kalapüüdja tütar", 1868; jt.). Kuid need jutustused olid selgemad olustikupildid kui Auerbachil. Üheaegselt kirjutas Björnson ka näidendeid; kõige varasem on neist *Mellem slagene* („Lahingute vahel", 1857, Norra talupojaelust keskajal), sellele järgnesid *Halte Hulda* („Lonkav Hulda", 1858), *Kong Sverre* („Kuningas Sverre", 1861), *Sigurd Slembe* („Sigurd Metsik", 1862) ja *Sigurd Jorsalfar* („Sigurd Ristikandja", 1872). Need olid enamikus lõiv, mida kirjanik maksis Skandinaavia muinsuse harrastusele.

Neis näidendeis Björnson idealiseerib Norra minevikku: vanade saagade tegelased elavad sügavalt ja tegutsevad otsustavalt, nad pole tegevuseta, nagu kirjaniku inetud, tahtenõrgad kaasaeglased.

Aga juba neis ajaloolis-romantilistes näidendeis puudutab ta tervet rida ajajärgu ühiskondlikke probleeme, peamiselt perekonnasuhete küsimusi. Nagu Ibsen oli ka tema direktoriks norra teatreis — Bergenis (1857—1859) ja Kristiaanias (1865—1867). Selle tegevuse viljana ilmus kaks draamat: *Maria Stuart i Skotland* („Maria Stuart Šotimaal", 1864) ja *De nygifte* („Noorpaar", 1865); esimeses on kangelannat kujutatud reaalsemana ja ajaloole vastavamana kui Schilleril; teises läheb autor juba igapäevase väikekodanliku elu käsitlemisele. Ja mida keerulisemaks läks sotsiaalküsimus Norra kapitalistlikus arengus, seda enam pettus Björnson oma rahvusromantilistes unistustes, seda tähelepanelikumalt ta koondas oma pilgu kaasaja teemadele.

Peagu üheaegselt Brandese väljaastumisega ja Ibseni üleminekuga sotsiaal-kriitiliste draamade kirjutamisele hakkas ka Björnson 1870-ndaist aastaist peale kasutama teatrilava ühiskondliku moraali kriitikaks ja poliitiliseks propagandaks. Nagu Ibseni juures oli ka tema loomingu arengus pöördepunktiks panskandinaavluse kokkuvarisemine 1864. a. Björnson saab ajakirjanikuks ja pamfletistiks, tõustes radikaalse väikekodanliku partei üheks kõige suuremaks tegelaseks; 1870-ndate aastate algul esineb ta loosungiga: „Kui kirjandus on täis elujõude, las ta asetab küsimusi ühiskondliku võitluse keerises!" Ja kõige aktuaalsemaks kaasaegseks probleemiks peab Björnson r a h a. Just 1870-ndad aastad olid Norras kapitalismi kasvamise, täispuhutud ettevõtete tekkimise ja talupoegade

laostumise ajaks: sellele gründertumi-ajajärgule järgnes kokkuvarisemine.

See rahandusliku palaviku, kiire rikastumise iha, endiste perekonnasidemete kriisi jne. maailm andiski ainet Björnsoni draamale *En fallit* („Pankrot", 1875). Selles tuleb ta väga ligidale naturalistlikule draamale, kus toonitatakse miljöö mõju tegelaste iseloomu kujunemisele. Tõsi, ta ei vallanud draamatehnikat sellise meisterlikkusega nagu Ibsen, kuid ikkagi on ta tähtsamad näidendid Norra kodanliku draama kõige kõrgemaiks näiteiks. Björnsonil õnnestus erakordse jõuga näidata suurkapitalismi kiskjalikku iseloomu; kuid ta kapitalismikriitika väikekodanlik iseloom selgub kohe, kui ta püüab näidata väljapääsu ummikust. Mainitud näidendis viib see selleni, et pankrotti jäänud kapitalist leiab tõelise õnne, kui ta ainult laseb avalduda oma „inimlikel" omadustel, mis tegelikult pole muud kui väikekodanlike vooruste ja korralikkuse ideaal. „Pankrotis" ähvardab kokkuvarisemine suurärimees Tieldet; kolm aastat on ta meeleheitlikult püüdnud tagasi hoida selle tulekut, kuid just pärast julget sammu, mis talle kaotatu tagasi pidi tooma, peab ta end siiski pankrotti kuulutama ja ära kuulama tema poolt petetud inimeste karme etteheiteid. Kogu ta perekond hakkab visalt töötama ja mõne aasta pärast võib Tielde oma võlad tagasi maksta ja elada väikeomaniku õnnelikku elu.

Kõige paremad on kahtlemata draamas kolm esimest vaatust, mis kujutavad kõrgemat rahamaailma; neljas näitab ülalmainitud väikekodanlikku idülli. Pole kahtlust ka selles, et Björnson tol ajal uskus sellist „väljapääsu"-võimalust kapitalismi vastuoludest; ta on „tõeliselt veendunud, et võib maailmast kaotada kõik ühiskondlikud hädad, kui hoida ühiskonna areng väikekodanlikul astmel. Nende piiride ulatuses on ta aga suurepärane, värske ja täisvereline draamakirjanik ... „Pankroti" kolm esimest vaatust kuulub nüüdisaegse draamakirjanduse parima hulka. Need on täis elulisi kujusid ja tegevus neis kasvab võimsa, katkematu pinevusega" (Mehring).

Samal 1875. a. ilmus Björnsoni teine tuntud näidend *Redaktören* („Redaktor"), milles autor halastamatult paljastab kodanliku ajakirjanduse maailma, ja viimaks 1877. a. näidend *Kongen* („Kuningas"), kus piitsutatakse kaasaegset riigivalitsemise süsteemi, mis on ehitatud valele ja pettusele. Aga ikka jälle läheneb Björnson, veel enam kui Ibsen, ühiskondlikule pahele usu ja moraali mõõdupuuga ja peab võimalikuks selle kurja ületamist individuaalsete pingutustega. Need hoiakud said eriti selge väljenduse näidendeis *Leonarda* (1879), *Det ny system* („Uus süsteem", 1879) ja *En handske* („Kinnas", 1883). Kurja ning ülekohtu võitmise pandiks tunnistatakse isiku kõlbeline tublidus.

Björnson paljastab võrdse jõuga niihästi võlskust ühiskondlikus ja poliitilises elus kui ka võlskust üksikinimeste omavahelistes suhetes; tema tähelepanu paeluvad peamiselt perekonnaelu probleemid, ja „Uues süsteemis" nõuab ta ühesuguseid õigusi mehele ja naisele. Kuid ka oma parimais kriitilistes draamades soovitab ta vastuolude silumist ja kannatlikkust: „Inimese üle ei tule otsustada mitte selle järgi, mis ta on patustanud, vaid selle järgi, mis ta on saavutanud, mitte ta vaadete järgi, vaid ta tahte järgi, mis on suunatud heale ja tõele." Nõnda siis kujutellakse väljapääsu ühiskondlikest konfliktidest kõlbelise täienemise kujul; „Uue süsteemi" kangelane väljendab seda programmi sõnades: „Ka kitsas ühiskondlikus piiris elades võib kuulutada tõde, ei tule ainult karta süüdistust väärõpetuses!"

Oma ande tipule jõudis Björnson draamas *Over aevne* („Üle jõu", I 1883, II 1895). See draama tähistab samasugust pööret Björnsoni loomingus, nagu seda tähendas „Metspart" Ibseni omas, nimelt pööret sümbolismi ja müstika poole, sest ta peaidee, hoolimata näilisest müstikapaljastusest, jääb müstiliseks. Esimeses osas on peategelaseks pastor Sang, kes tahab oma naist päästa ime abil; ime ei õnnestu ja Sang hukkub. Teises osas selle pastori poeg, Elias Sang, arvestab samuti imega, et kindlustada streikivaile töölistele võitu nende võitluses kapitalistidega. Elias liitub kerjusvaeste proletaarlaste streigiga, kelle elamud on ehitatud vanasse jõesängi, kuhu ei tungi ükski päikesekiir, kuna aga ülal, üle valatud päikese särast, toretsevad kurnajate majad. Ta annab kogu oma varanduse streikijaile, kuid saadab seejuures raha osade viisi maa mitmest otsast nõnda, et tekiks mulje, nagu toetaks streikijaid kogu rahvas. Aga kui Eliase varandus on läbi, jäid töölised päris abita ja pidid anduma vabrikantide armu hooleks, kes töötasid välja ülikarmid tingimused kehvistu orjastamiseks.

Kulutanud ära oma vara, otsustab Elias Sang ohverdada tööliste heaks ka oma elu; toapoisi riietuses hiilib ta lossi, kus istuvad koos vabrikandid, ja paneb lõhkema sinna varem asetatud miini: plahvatuse ja lossi hävinemisega lõpebki kolmas vaatus. Aga ka siin, samuti nagu „Pankrotis", järgneb veel neljas: lavale ilmub usk noormehe kujul ning lootus neiuna, ja nad kuulutavad õrna muusika saatel, et vastuolu töö ja kapitali vahel peab kaduma, sest kapitalismi soodustatud tehnika täienemise tõttu tööliste elu paraneb.

Nõnda siis siin mitte ainult ei ülistata individuaalset suurtegu, mis arvatakse võivat päästa inimsugu, vaid jutlustatakse ka kurnaja ja kurnatava lepitamist. Aga nagu „Pankrotis", nii sisaldavad ka teoses „Üle jõu" kolm esimest vaatust hulga suurepäraseid stseene (tööliste koosolek, töölissaadikute läbirääkimised vabrikantidega jne.), mis teevad tasa neljanda vaatuse puudused.

Kapitalismikriitika nõrgenemine ja lepitustendentside tugevnemine iseloomustab ka Björnsoni järgnevaid dramaatilisi ja eepilisi teoseid (näidendid *Geografi og kjaerlighed*, „Geograafia ja armastus", 1885; *Laboremus*, „Töötagem!", 1901; *Naar den ny vin blomstrer*, „Kui õitseb noor viinapuu", 1909; ning romaanid *Det flager i byen og paa havnen*, „Lipud üle linna ja sadama", 1884, e. k. 1935; *Paa Guds veje*, „Jumala teedel", 1889, e. k. 1936; *Mary*, 1906, e. k. 1937; jt.). Neis esineb Björnson kodanlike vooruste jutlustajana, kodukolde kaitsejana jne. Nii kujutatakse „Geograafias ja armastuses", kui „hukutavalt vahel inimese ühiskondlik tegevus mõjub ta perekonnaelule, kuna ta ei jäta tarvilist aega naise, lapse ja kodukolde kõigi vaiksete rõõmude jaoks". Jälgides ja joonistades ka oma hilisemais teostes pärilikkuseprobleeme ja miljöö mõju, tuleb Björnson järeldusele, et nende tegurite „halvad tagajärjed" on kõrvaldatavad õige kasvatusega ja isiku kõlbelise enesetäiendamisega.

Sotsiaal-majanduslik protsess, mis arenes Norras XIX saj. teisel poolel, ei sünnitanud mitte ainult suuri draamakirjanikke nagu Ibsen ja Björnson, vaid kajastus ka terves reas realistliku ja naturalistliku r o m a a n i esindajais (J. Lie, A. Kielland, A. Garborg jt.). Seejuures läks norra selle ajajärgu romaani areng umbes sama teed kui draama oma: 1870-ndail aastail ja 1880-ndate algul valitses selles kriitiline realism teatud kallakuga naturalismi, kuid 1880-ndail ja 1890-ndail aastail jõudis võimule juba teatav „järjekindel naturalism", et siis üle minna impressionismiks ja sümbolismiks.

Üheks esimeseks selle voolu esindajaks Norras oli naiskirjanik Camilla C o l l e t t (1813—1895), kuulsa lüüriku Wergelandi õde; tema teos *Amtmandens dötre* („Kohtuniku tütar", 1855) on norra esimene realistlik romaan kaasaja elust. Selle peateemaks on naisküsimus. Collett kritiseerib uusi perekonnasuhteid, mis on kujunenud kapitalistlikel alustel; ta on täis pahameelt naisterahva rõhumise pärast, kuid teda peagu sugugi ei huvita naise emantsipatsiooni sotsiaalne ja poliitiline külg. Tema jaoks seisab esiplaanil õigus vabalt valida oma armastatut: „Ma püüdsin näidata, et naise tõelisel armastusel peab alati olema objekt, kelle poole ta võiks suunduda . . ." „Ma püüdsin kujutada, kui ükskõikselt, millise andestamatu hooletusega ühiskond suhtub sellesse kõige õilsamasse, kallihinnalisemasse tundmusesse; püüdsin näidata, et kõik õnnetused, abielulised ja perekondlikud, juurduvad just selles asjaolus, et mainitud tunne tallatakse porri." Hoolimata naisküsimuse ühekülgsest ja piiratud käsitlusest oli Collettil suur mõju sama küsimust käsitlevaile Ibsenile ja Björnsonile ja selle probleemiga tegelevaile romanistidele.

Peale Colletti olid selle aja tuntud norra naiskirjanikud ka Magdalene Thoresen (1819—1903) oma juttudega talupojaelust varasema Björnsoni vaimus, ja Maria Colban (1814—1884), kes esines nagu Collettki romaanidega naisküsimusest.

Teiseks suureks norra kirjanikuks, kes saavutas üleeuroopalise kuulsuse, oli Jonas Lie (1833—1908). Tema loomingus oli erakordne tähtsus „isade ja laste" teemal; kirjaniku kogu sümpaatia oli töökate vanade pool, „kes oma rikkused on kokku korjanud kümne küünega", ja ta ründab noort põlvkonda, kes on üles kasvanud finantsspekulatsiooni palavikus, põlvkonda, kes pillab tuulde isade kapitalid. Lie oli Norras kapitalismi arengu väga tähtsate järkude kaasaeglaseks; kuid temale nagu Ibsenile ja Björnsonilegi muutub sotsiaalne küsimus moraalse täiustamise küsimuseks; seda, mis tegelikult põhineb üldistel tingimustel, seletab tema ühe või teise kodanlase üksikute pahedega.

Jonas Lie sündis advokaadiperekonnas; õppis Kristiaania ülikoolis, kus sõbrunes Björnsoniga; töötas ajakirjanikuna ja 1859. a. astus teenistusse ühe juristi juurde. A. 1868 kaotab ta ebaõnnestunud spekulatsioonide tagajärjel kogu oma varanduse ja jääb peale selle veel võlgu mõnisada tuhat krooni. Nagu Walter Scott ja Balzac töötab ta väsimatult, avaldades ühe teose teise järel, et kogu oma võlga tasa maksta.

1870. a. ilmub Lie esimene jutustus *Den fremsynte* („Selgeltnägija"), milles ta teatud määral maksab lõivu romantismile ja rahvaelu idealiseerimisele. Oma järgmistes teostes *Tremasteren Fremtiden* („Kolmemastine „Tulevik" ", 1872), ja *Lodsen og hans hustru* („Loots ja tema naine", 1874) kujutab Lie tõepäraselt meremeeste ja kalurite elu ja elutingimusi Põhja-Norras, selle karmi loodust, selle jääliustikke ja Jäämere tinaseid laineid. Seejärel ta kirjutas rea nõrku draamasid ja jutustusi kõrgemate klasside elust, kuid siis pöördus tagasi oma armastatud Põhjamere ja Norra rannaelanikkude juurde (jutustused *Rutland*, 1880; *Gaa paa*, „Ikka edasi", 1882, e. k. 1939). Kuid kunstniku arengus sündis sel ajal otsustav muutus: enne seda juhtis ta oma peatähelepanu detailide ja looduspiltide kujutamise täpsusele; nüüd aga nihutab ta raskuspunkti ideerikkusele. A. 1878—1906 elas Lie välismaadel (Saksas, Prantsusmaal, Itaalias), tutvudes kodumaast enam arenenud kapitalistlike maadega ja tutvudes ka uute kirjandusvooludega. Siis aga loobub Lie, niihästi Norras kui ka Läänes teravnevate sotsiaalsete vastuolude mõjul, meremeeste ja kalurite maaliliste, omapäraste elutingimuste kujutamisest ja läheb üle kapitalistliku ühiskonna põhiprobleemidele; nüüd huvitab teda alandatute ja solvatute elujärg, kusjuures nende saatuses suurt osa mängib miljöö. Nii antakse

romaanis *Livsslaven* („Eluajaks orjastatud", 1883) meisterlike realistlike olustikupiltide kõrval peen analüüs kehvik Nikolai hingelisest olukorrast. Lugejale selgub järk-järgult, miks see lõpuks tapab oma vaenlase, rikka Ludvig Wejergangi. See meeleheitlik tegu ei too talle loodetud pääsmist, vaid tõukab teda veel suuremasse orjusse. Pisut teissuguses perspektiivis on näidatud kahe tütarlapse lugu Lie järgmises romaanis *Familien paa Gilje* („Perekond Giljes", 1883), kellede käest õnn ära libiseb ebasoodsate olukordade ühismõjul. Oma armastusega kodukolde vastu, olustikuliste üksikasjade kujutamise maneeriga, ühiskondlike vastuolude tasandamisega teravuseta huumori abil, ja viimaks oma alandlikkusejutlusega meenutab Jonas Lie mitmeti Dickensit.

Norra gründertumi ajajärku käsitlevas romaanis *En malström* („Veekeeris", 1884) kujutab Lie kaubanduse ja rahanduse maailma; teatud inimringile tähendab elu veekeerist ühe keskuse — börsi — ümber; igasugu tegelased kisuvad oma ülespuhutud ettevõtteisse kogu linna, mille tagajärjel üks pankrot järgneb teisele. Laostatud väikekodanlased ütlevad petisele „lordile": „Kas teate, et olete kiskja metsloom, kel pole õigust elada?" Kuid autor pehmendab teadlikult selle romaani sünget koloriiti ja silub teravaid nurki, viies ta lõpule leplikus vaimus. Sama tendentsi võib tähele panna ka tema kahes teises teoses: *Kommandoerens doetre* („Komandöri tütred", 1886, e. k. 1937) ja *Et samliv* („Ühiselu", 1887). Neis nagu ka eelmistes romaanides kujutatakse perekonnaelu, kuid puudutatakse ka sotsiaalseid probleeme: seisuslikkude eelarvamuste tõttu oma õnnest ilma jäänud õdede Marthe ja Cecilie saatust on kujutatud sellise jõuga, et „Komandöri tütred" on saanud üheks Lie kõige paljastavamaks teoseks. „Ühiselus" on antud Ibseni eeskujul pilt vanatestamentliku väikekodanliku perekonna lagunemisest, kusjuures, mis jällegi on väga iseloomulik autorile, ta ei näita olukorrast mingit väljapääsu.

Kõige ligemale jõuab Jonas Lie naturalismi temaatikale ja kunstilisele meetodile *Maisa Jons*'is (1888). See on „vaese õmblejanna elulugu"; nagu Nikolai romaanis „Eluajaks orjastatud', nii on ka tema ekspluateeritav orjatar, kes on langenud „põhja" ja kannatab kõigi pahede all. Kangelanna saatus äratab autori siirast kaastunnet, kuid filantropismist kaugemale see ei arene.

1890-ndail aastail, ühenduses Skandinaavia naturalismi kriisiga, loobub ka Lie aktuaalsest temaatikast, hakates viljelema romantilist muinasjuttu ja müstitsismi (romaanid *Dyre Rein*, 1896, *Niobe*, 1893, ja muinasjutudraama *Lindelin*, 1897, jt.).

Teine suur Norra romanist 1870—1880-ndail aastail on Alexander K i e l l a n d (1849—1906). Tõsi küll, tema realism erineb tuge-

vasti Lie realismist. Kui Björnsoni romaanid ja jutustused meenutavad Auerbachi, Kellerit või Stormi, kui Lie'l on rida ühisjooni Dickensiga, siis analoogia alusel võib Kiellandit võrrelda Daudet'ga. Sest ta on norra kirjanduses kõige vähem „omapärane": tema loomingus ei ole romantilist Skandinaavia muinsuse ega provintsiaalse „omapärasuse" harrastamise perioodi.

Kielland põlvneb jõukaist kaupmeestest, kellel ammust aega oli piiramatu mõju Stavangeri linnas, ja ta on enne kõike vabamõtteline liberaal, kosmopoliit; teda huvitab vähe Norra provints: tema teoste põhitüüp on linnabürger; ta läheneb oma süžeele nagu valgustatud patriits, kes ironiseerib Norra mahajäänuse, ta eelarvamuste, variserlikkuse jne. üle. Kielland on sõna täies mõttes „läänlane" Norra oludes, kes püüab istutada „edumeelseid ideesid" oma kodumaale.

Kolm raamatut Kiellandi „Novelle" (1879, 1880, 1882) ilmusid siis, kui Skandinaavia kirjanduses jõudsid võidule Brandese kooli nõuded; Kielland liitus selle uue vooluga. Tema novellid on meisterlikult joonistatud olustikupildid, kuid autor piirdub rahuliku faktide registreerimisega ja laseb ainult harvadel juhtudel esineda oma suhtumist kujutatavasse hävitava iroonia näol.

Kielland oli väga viljakas kirjanik; kolme aastaga avaldas ta neli suurt romaani, mis tõstsid ta kaasaegses norra kirjanduses Ibseni ja Björnsoni kõrvale. Need on *Garmen og Worse* (1880, e. k. 1899), *Arbeidsfolk* („Töölised", 1881), *Else* (1881) ja *Skipper Worse* („Kippar Worse", 1882). Vastandina oma novellidele on autor siin teravalt tendentslik ja suhtub kirglikult oma kangelastesse. Romaanides on säravalt kirjeldatud norra seltskonda 1870-ndail aastail, kuid iseloomustused on kahvatud ja pinnalised; erinevalt Liest ei valda Kielland hästi psühholoogilise analüüsi oskust, ja Brandes märgib, et ta „pole seevõrra hingede tundja kui füsiognoomik... Nagu jaapani kunstnikud joonistab ta imeosavalt viie reaga asjade või inimeste välispildi ja oskab mõne sõnaga jutustada kangelase eluloo; see seletabki, miks ta algas jutustuste kirjutamisega. Kuid seesugune hingeline elu, mis on liiga sügav või liiga keeruline, et teda saaks edasi anda viie reaga, seisab väljaspool Kiellandi võimeid. Tal on and viidata, aga mitte laialt maalida."

Neist neljast romaanist tähendab „Töölised" teravat satiiri Norra kodanliku seltskonna pihta. Ta pealkirigi on irooniline: teoses endas autor pilkab bürokraatiat ja pealinna intelligentsi, eriti ministeeriumiametnikke, alates riiginõunikust kuni viimase kantseleiteenijani; kogu see maailm on mäda ja müüdav. Nende inimeste käes on elanikkonna saatus, kuid nemad on aetud vaid egoismist ja isiklikust kasust ning põlgavad rahvast. Kõike seda tõstab Kielland küüniliselt esile; raske on leida „korralikku inimest" neis „kõrgemais"

seltskonnakihtides; seda on vaja otsida kurnatavas talupoegkonnas, keda laostavad lõpmatud kohtuprotsessid ja kes on sunnitud Ameerikasse välja rändama.

„Kippar Worses" kritiseerib Kielland juba Norra lahkuske ja üldse igasugu variserlust. Fanatismi hukutavat mõju kujutatakse loos sellest, kuidas oma veendumuste vangis olev naissektant Torvestad hukutab oma kaks tütart ja oma väimehe, terve ja elurõõmsa kippar Worse. Need sündmused rulluvad lahti Norra väikese rannalinna majandusliku tõusu tagapõhjal — selles miljöös, mida hiljem nii meisterlikult kujutas Knut Hamsun. Kielland näitab, kuidas usuline fanatism ei takista silmakirjatsejaid ajamast omi asjakesi, kuidas nad kasutavad ebateadlike masside uskumusi oma erahuvides. Nende ohvriks langeb ka vana „merehunt" Worse, muutudes abituks ärahirmutatud, murtud inimeseks, keda alati piinab mõte põrgu piinadest.

Seejärel alustab Kielland kolmest romaanist koosnevat sarja, mida seob ühine kangelane — Abraham Loevdahl. Romaanides kujutatakse Loevdahli kurba elulugu, alates koolipingilt kuni küpse eani; nende kriitika on juhitud romaanis *Gift* („Mürk", 1883) kooli kasvatuse ja vaimulike osa vastu selles, *Fortuna*'s (1884) gründertumi ja sellele järgneva kriisi vastu; romaanis *Sankt Hans fest* („Jaanipäevapidu", 1887) norra riigikiriku ja tema esindajate vastu.

Peategelane kõigis neis romaanides on, nagu öeldud, Abraham Loevdahl. „Mürgis" on ta veel koolipoiss. Realist Kielland nägi selgesti kapitalistliku ühiskonna esindajate nürimeelsust ja tahtenõrkust; kuid nagu Lie'gi ei otsinud ta selle põhjusi mitte tol ajal Norras areneva kapitalismi uue järgu loomuses endas, vaid noorpõlve vääras kasvatuses. Ja nii seabki ta Loevdahli loos endale sihiks vastata küsimusele, kust on siis tekkinud see „rikutud põlvkond". Isa käitub poisikesega halvasti, ema, et pääseda „valede-maailmast", lõpetab enesetapmisega. Väike Abraham on nüüd tervenisti isa võimuses: iga tema isikliku tahte avaldus, iga iseseisvuse vihjegi langeb mahasurumise ja karistuse alla. Parem pole asi ka koolis. Abrahami sunnitakse tegelema mehhaanilise tuupimisega, ta aju aetakse täis surnud formelite rämpsu. Mis aga puutub tegelikku ellu, siis on ta siin täielik võhik: „Raske oli see aeg neljateistkümnendal ja viieteistkümnendal eluaastal. Silmad on avatud . . . Ärkavad võimed ja soovid kõike tajuda, kõike mõista; tuntakse leekivat tungi võita maailma ja seda, mis on tema piiride taga, — ja järsku on su ees tolm, muistne, erakordselt peen tolm, mis tungib läbi kitsaimate pragude ja katab nagu pimedusega iga tekkiva küsimuse." Nende teotuste ja karistuste kirjeldus, mida kannatab Loevdahli seltsimees väike Marius, samuti karistuste kirjeldus, mis viivad ta surma, mee-

nutab selle kooli „kasvatuse" koledusi, mida kujutavad Dickens ja Charlotte Brontë. Abraham Loevdahl lahkub koolist elavana, kuid moraalselt vigasena.

Edasi näitab Kielland, kuidas kirik ja katekismus tapavad noorukese iseseisva mõtlemise viimased jäänused; ja nii on inimene „valmis" astuma kodanluse vale ja pettuse maailma. Abraham Loevdahl on muutunud, nagu väljendub Brandes, „üheks kõrgemate klasside normaaleksemplariks. Kui tõepärane on see elav kuju! Kes poleks tuttav temaga ühiskondlikust või eraelust! Kui tüüpiline on see arengukäik! Ei ole meie päevil Skandinaavias ühtki inimest, kes poleks selliste nähtuste tunnistajaks — seltskonnas, kirjanduses, poliitilises elus."

Kodanliku ühiskonna kirjanduslik ja poliitiline elu, millesse astub noor Loevdahl, täiendab tema kui selle seltskonna liikme „kasvatust".

Sarja järgmises romaanis „Fortuna" jätkub Loevdahli elutee; siin arvustatakse teravalt Kristiaania ülikooli ja kõrgemat seltskonda. Kuid teose keskkohas seisab siiski Norra gründertum ja sellega seotud pankrotid: firma „Fortuna", millesse paigutab oma raha peagu kogu linn, laostub. Abraham Loevdahl, kes salaja tunneb kaasa proletariaadile, pole küllalt mehine, et teha vastavaid järeldusi; ei, vaid oma isa nõudel annab ta tööliste hoiused ettevõtjale ja petab neid. Romaan lõpeb kangelase täieliku, nii majandusliku kui moraalse pankrotiga.

Pastor Morten Kruse, kes „Fortunas" mängib veel kõrvalist osa, saab peategelaseks sarja kolmandas romaanis „Jaanipäevapidu". Siin piitsutab Kielland varjamatu teravusega ametlikku kirikut ja tema teenijaid. Ammutades oma veendumused XVIII saj. valgustajailt (eriti Voltaire'ilt) ja toetudes ka moodsaile loodusteaduslikele teooriaile, paljastab autor pastorite tumedaid tehinguid ja näitab, kuidas papid tarvitavad elanikkonna eelarvamusi enda kasuks. Kasuahnus ning rikastumiskirg teevad ka Kruse firma „Fortuna" aktsionäriks; aineliste kasude eest on ta valmis igaks reetmiseks. „Jaanipäevapidus" pole Kruse enam ainult „Fortuna" kontserni osanik, vaid oma „vaimuliku" agitatsiooni abil on ta saanud kogu linna piiramatuks valitsejaks. Kavalate intriigide ja terve silmakirjatsevate abiliste („kodujäneste") võrgu abil tal õnnestub ära jätta jaanipäevapidu ja saada selle jaoks kogutud raha enda korraldusse.

Vaimulike vastu on sihitud ka romaan *Sne* („Lumi", 1886), kuid siin langeb kriitika alla ka maa poliitiline elu, mis on mähitud nagu lume valge vaiba alla ja talvisesse unne. Väljapääsu sellest olukorrast

näeb autor „valgustuslike" ideede levitamises rahva hulgas; alles siis sulab talvine lumi ja hakkab särama hele maipäike.

Aastail 1886—1888 Kielland kirjutab kolm kaunis nõrka näidendit („Kolm paari", „Betty hooldaja" ja „Professor"), aga 1891. a. avaldab ta oma viimase suure romaani *Jacob* (e. k. 1913), kus ta juba kogu jõuga ründab Norra valitsevaid ringe. „Jacobis" jutustatakse sellest, kuidas noor talupoeg, kes külast linna on asunud, kiiresti kogub endale määratu varanduse; vaimulike ja vanameelsete partei toetusel valitakse ta parlamenti ja ta teeb riigimehekarjääri: Suurepäraselt kujutatakse selle endise talupoja ning poodniku ja nüüdse pangadirektori kulla- ja naudingujanu, valelikkust, egoismi ja julmust. Kielland mõistab, et ainus „positiivne" jõud kapitalistlikus ühiskonnas on raha jõud. Ja tema, see valgustatud patriits, kurdab selle üle, et kõrge kultuuri ja peenendatud ideede jutlustamine pole suutnud takistada kõigi madalate jõudude vaba juurdepääsu seltskonda. Oma loomingutee lõpetab Kielland pessimistliku akordiga.

1880-ndate aastate keskel esineb Norras rühm kirjanikke, keda võib nimetada „järjekindlaiks naturalistideks". Nad eitavad Björnsoni, Lie ja Kiellandi realismi, kuna need polevat küllalt jälginud Taine'i ja Zola programmi nõudeid. Björnsoni sotsiaalne paatos, Kiellandi avar tegelikkuse kujutus — kõik see lükati kõrvale kui väikekodanlikkus ja kompromiss olevaga. Noored naturalistid taotlesid „täielikku lahtilöömist" „mädast ja haigest" ühiskonnast ja püüdsid viimast näidata veel suurema avalikkusega kui Zola oma romaanides „Nana", „Raha" jt. Seejuures tõstsid nad nagu Zolagi esile „teadusliku meetodi" loosungi ja rõhutasid, et paratamatult peab kujutama ainult „lõigendit tegelikkusest".

See „lõigend tegelikkusest" piirdus norra „järjekindlate naturalistide" juures temaatiliselt kirjanduslike boheemlastega, kaltsakproletariaadiga ja seksuaalsete küsimustega; nad pildusid välku ja kõmistasid valelikkude ja silmakirjatsejate vastu suguelumoraali alal ja kujutasid enamasti perekonna lagunemist. Kuid hoolimata kõigest oma pahempoolsest radikalismist polnud need kirjanikud kuigi kodus sotsiaalseis küsimustes: sotsiaalsed „alamkihid" olid neile ainult materjaliks ühiskonna selle või teise „haiguse" iseloomustamiseks; nad ei pääsenud kaugemale väikekodanliku kirjandusboheemi huvide ringist, ning nad loobusid õige pea oma radikalismist ja suundusid müstitsismi, sümbolismi jne.

Selle suuna tüüpiline esindaja oli Hans J a e g e r (1854—1910); tema esimene käratekitanud romaan *Fra Christiania-Bohemen* („Kristiaania boheemlaste elust") ilmus a. 1885. Autor kujutab võõrastemaja, kohvikuid, poissmehe korterit ja lõbunaise tuba; tege-

lasteks on deklasseerunud literaadid ja igasugu ebaühiskondlikud tüübid intelligentide ringidest, kes tavaliselt lõpetavad oma elu enesetapmisega. Romaan oli mõeldud protestina väikekodanliku abielu ja moraali vastu. Raamat keelati otsekohe ja Jaegeril tuli mõni kuu istuda vangis. Norra konservatiivsed kiriklikud ringid märatsesid ja organiseerisid terve sõjakäigu „kõlblusvastase" naturalistliku kirjanduse vastu. Samasuguse pahameeletormi kutsus neis esile ka teine Jaegeri romaan *Syk kjärlighet* („Haige armastus", 1893). Mõlemad teosed on iseloomulikud mitte ainult norra „järjekindlale naturalismile", vaid ka selle laostumisele; neis puudub peagu täiesti tegevus; üksikute „olukordade" kujutus muutub üksteisega vähe seotud episoodide reaks. Naturalismi kokkuvarisemise järel saab Jaeger Nietzsche pooldajaks, millest tunnistab eriti ta „Anarhismi piibel" (1906).

Palju ühist Jaegeri teostega on teise „järjekindla naturalisti", Christian K r o g h'i (1852—1925) romaanil *Albertine* (1886). Selles järgneb autor pimesi Taine'i teooriale: miljöö, rass ja moment määravad Albertine saatuse; kehvuses kasvanud ilus ja kergemeelne tüdruk satub boheemlaste kombelõtva seltskonda ja saab ühe politseiametniku „saagiks". Prostituutide politseilikku ülevaatust näitab Krogh naturalismi kõigi reeglite kohaselt. Raamat põletati kohe pärast ilmumist võimude poolt pidulikult.

Norra naturalistlikest kirjanikest võiks mainida veel Amalie S k r a m'i (1847—1905) tema sotsiaalsete romaanide tsükliga, mis kõnelevad ühe perekonna ajaloost *(Hellemyrsfolket)*. Selle voolu suurim esindaja on aga Arne G a r b o r g (1851—1924).

Garborg sündis talupoja-perekonnas, lõpetas õpetajate-seminari, töötas siis mõne aasta ajakirjanikuna ja astus a. 1873 Kristiaania ülikooli. Neil aastail oli ta tervenisti taani ja norra romantikute mõju all, hiljem huvitus ta Kierkegaardi „eetilisest kristlusest", et siis saada „vabamõtlejaks" ja hakata ägedalt kaitsma norra talupoeglikku kirjakeelt (landsmaali), mille aluseks pidid saama murded. Erinevalt Ibsenist, Björnsonist, Lie'st ja Kiellandist kirjutas ta ise ses „rahva", aga mitte „riigi" keeles.

Garborgi esimene ilukirjanduslik teos, kui mitte arvestada mõningaid luuletusi, oli jutustus *En fritenkjar* („Vabamõtleja", 1878). Selles näitab autor end liberaalina ja loodusteadusliku materialismi pooldajana; vabamõtleja saatust Norras kirjeldatakse siin kui pidevat kannatuste ahelat, nagu piina ilma valguskiireta. Jutustusele järgnevais kahes brošüüris jätkab Garborg võitlust ortodoksliku teoloogiaga, siis aga pühendub ta täielikult ilukirjandusele. Selle ajajärgu suurim romaan on *Bondestudentar* („Talupoeg-üliõpilased", 1883). Selles kujutatud sündmused kuuluvad 1870-ndaisse aas-

taisse, aega, kus toimus põhjalik murrang maa majanduslikus elus. Peab ütlema, et see raamat on üks paremaid teoseid norra naturalismis, millega Garborg liitus, kui oli haihtunud ta varasema romantikaharrastuse hoog. Selle romaani kangelane on talupoiss, kes on astunud ülikooli, et vabaneda raskest tööst külas. Linn meelitab teda oma välise hiilgusega. Kuid mida enam see „põldude elanik" end seob linnakultuuriga, seda enam imevad teda endasse kapitalistliku ühiskonna „pahed", seda sügavamale ta vajub kõlbeliselt.

Garborgil õnnestusid selles romaanis eriti talupoegade ja linlaste kujud; toetudes oma talupoeglik-„narodniklikele" ideedele, tahab autor norra talupoegi eemale peletada linnast, sisendada neile austust nende endi töö vastu, kasvatada neis mehisust ja energiat. Ühevõrra tõepäraselt kujutab ta niihästi küla viletsust kui ka kapitalistliku linna näilikku kultuuri. Sest ajast saadik, kui ilmusid Björnsoni idüllilised külajutud, oli Norra külas toimunud suur diferentseerumine: traditsiooniline taluomanik, keda rahvusromantika esindajad ülistasid suure armastusega, on Garborgi silmis muutunud müüdiks; talupoegade tegelik seisukord oli sootu teine; nende maad ja hooned olid panditud pankadele, ja nad ei valitsenud enam maad, millel nad olid üles kasvanud, vaid harisid seda kapitalisti orjadena. Talupoeg vihkab oma tööd, tema ideaal on saada ametnikuks. Ja nii algab talupoja tung linna, püüe kõrgema hariduse poole ükskõik millise hinna eest, kui ainult pääseks inimeste hulka. Norras ei olnud suurtööstust, riik vedas välja ainult viina, õlut ja emigrante; rahvastiku majanduslik ja vaimne langus oli kasulik vaimulikele, ja need püüdsid rahvast hoida sel tasemel. Talupoeg, hoolimata oma lakkamatust piinavast tööst, ei suutnud nõnda karvaväärtki parandada oma elutingimusi. Garborg nägi selgesti talupoja-majanduse laostumist kapitalismi pealetungi all ja kujutas seda realistlikult, aga „kurja juur" jäi temale seitsme pitseriga varjatud saladuseks.

Romaan algab psalmide laulmisega vaeses talupojaonnis: jumal annab oma truudele teenritele riiet ja toitu ja magusat und. Väike Daniel ei suuda kuidagi mõista, miks siis inimesed töötavad. Ja kui õpetaja talle seletab, et töö on karistus pattulangemise eest, siis peab väike Daniel seda ainult kehalise töö kohta käivaks; „haritud inimeste" töö aga on jumala and, kuna see tema arvates annab võimaluse elada muretut elu. Sellest ajast peale käivad kõik tema mõtted sellele, kuidas saada pastoriks, et pääseda sunnitööst põldudel, et ära visata oma kaltsud ja puukingad ning saada ametnikuks, rikkaks ja õnnelikuks. Daniel astub ülikooli; ta isa ja kogu ta pere laostuvad ja hukkuvad; tema aga jätkab õppimist, hoolimata näljast ja puudusest, teda vaimustavad ta unistused. Üksvahe tunneb ta huvi pahempoolsete õpetuste vastu, aga hülgab need peagi. Pärast

ülikooli lõpetamist sõidab ta provintsi, kus töötab koduõpetajana, ilma et ta enam mõtleks poliitikast ning vabadusest: „Siin Norras on vabadust täiesti küllaldaselt, kui ainult oleks küllalt raha." Romaan lõpeb sellega, et Daniel loobub oma armastusest kehva tütarlapse vastu ja abiellub vanapoolse ning ebasümpaatse naisega, kellel on suur kaasavara. Nüüd pole tal enam vaja töötada ja ta vaatab põlgusega näljastele talupoeg-üliõpilastele, eriti neile, kes on täis „usku talupojasse".

„Talupoeg-üliõpilaste" temaatika ja realism tegid selle teose üheks kõige tuntumaks selle aja norra kirjanduses. Garborgi loomingu edasine areng tähendab süvenemist linna „boheemlaste" elu ainetesse. Novellis *Ungdom* („Noorus"), mis on trükitud kogus *Fortejlingar og Sögur* („Jutustused ja saagad", 1884) ta jätkab pool humoristlikult, pool kriitiliselt linlaste ja talupoegade elu-olu kirjeldust. See novell on nagu eelkäija tollele „boheemlikule" naturalistlikule kirjandusele, mida me vaatlesime juba ülal Jaegeri ja Kroghi toodangu iseloomustamisel. Täiesti selles vaimus on kirjutatud ka Garborgi *Mannfolk* („Mehed", 1886), romaan, mille pärast autor „kõlblusvastase" kirjanikuna oma riigiametniku-kohalt vallandati.

Pärast seda pealesunnitud ametist-lahkumist elas Garborg üksinduses Norra mägedes; sel ajal kirjutas ta poliitilise näidendi *Uforsonlige* („Leppimatud", 1888) ja rea romaane, kus ta lahkub linnatemaatikast ja pühendub looduse ja väikekodanliku perekonnaõnne kirjeldamisele. Neil aastail tekkis skandinaavia naturalismis kriis; Garborg pettus samuti selles kirjandusvoolus ning üldse materialismis ja langes usundlikku müstitsismi. Seda pööret tema loomingus väljendab romaan *Traette maend* („Väsinud inimesed", 1891): selle kangelane Gram, kelle elamustes autor kavatseb näidata talupoeg-intelligendi ideoloogilist kriisi, pettub poliitikas, hakkab huvi tundma Nietzsche „tuleviku-aristokraatia" vastu, ja kuigi ta alguses on skeptik, otsib ta varsti varjupaika religioonis. „Uus sajand," öeldakse romaanis, „peab saama fantaasia, usu ja südame sajandiks."

Järgmistes jutustustes esineb see pööre veel selgemini. Oma lõpule jõuab kirjaniku areng naturalismist müstitsismi kahes romaanis: *Den burtkomne faderen* („Kaotatud isa", 1899) ja *Heimkomin son* („Tagasitulnud poeg", 1908); esimeses neist tuleb kangelane linnast tagasi oma isa aasadele ja vahetab ateismi oma esivanemate usuga. Pärast ülal-iseloomustatud norra „järjekindla" naturalismi lagunemist siirdus siis ka tema suurim esindaja jumalaotsimise kaudu teosoofiasse ning spiritismi.

Sellel norra naturalismi lagunemise ja impressionismiks ning müstitsismiks muutumise ajajärgul astus välja ka nüüdse Norra kuulsaim kirjanik Knut Hamsun (sünd. 1859). Ta sündis

külarätsepa perekonnas, oli rätsepasell, siis pealelaadija; 1878. a. sõitis ta Ameerikasse, töötades seal mustatöölisena, puuraiujana, raudtee-konduktorina jne. Pärast ligi kümneaastast Ühendriikides viibimist pöördub ta tagasi kodumaale ja kirjutab mürgise satiiri kiidetud „kõigi võimaluste" ja „vabaduse" maast (pamflett *Fra det moderne Amerikas aandsliv*, „Modernse Ameerika vaimsest elust", 1888).

Hamsuni esimene jutustus, kirjutatud seitsmeteistkümneaastaselt, kuulub veel Björnsoni talupojaidüllide liiki. Aga kui pärast pikka vaikimist a. 1888 ilmus katke ta romaanist *Sult* („Nälg", eri väljaanne 1890, e. k. 1925), sai autor erakordselt populaarseks nii kodus kui ka välismaal, eriti Venes. „Näljas" kujutatakse nälgiva altruisti elu; naturalismile lähendavad seda teost ebaharilikult heredad pildid füüsilistest kannatustest. Ja ühes sellega on juba Hamsuni varaseis romaanides ülekaalukalt rohkesti hetkeliste muljete kujutusi, mis lubavad temast juba siis kõnelda kui impressionistist.

Järgmised teosed on *Mysterier* („Müsteeriumid", 1892, e. k. 1929) ja *Redaktor Lynge* (1893). Neis Hamsuni esimese perioodi kolmes tähtsamas töös on juba selgesti tunda kirjaniku sotsiaalne pale: ta jätkab enamalt jaolt sama temaatika käsitlemist, mida nägime Ibseni, Björnsoni, Garborgi jt. juures. Aga Hamsun loob juba sellel ajal, kui Norra väikekodanluse häving oli arenemas katastroofiliseks. Teda huvitavad talupoja püüded säilitada oma iseseisvust kapitalismi pealesurumise all: ta esimeste romaanide tegelased on inimesed, kes rööpast on välja löödud, kes on kaotanud põhja jalgade alt. Hamsuni lemmikkuju on linnaintelligent, haiglaselt egotsentriline ja sobimatu eluks ning võitluseks. Hamsuni arvates sõltuvad inimese teod näljast ja armastusest. Ja kui see intelligents vahel protesteeribki, siis on selline väljaastumine, nagu näit. Nageli oma „Müsteeriumides", ainult protest väikekodanlike oletsejate hallituse vastu. Hamsun ei mõista oma kangelaste häda tõelist põhjust; ta peab nende ebaõnnestumiste põhjustajaiks tumedaid, müstilisi jõude, mis teevad inimese oma mängukanniks, seepärast viibki ta realistliku tõsielu kujutuse detailsete üksikmuljete näitamiseni ja juhib jutustuse meeleldi fantastika ja impressionistlike meeleolude maailma.

A. 1894 ilmunud romaan „Paan" (e. k. 1928) tähendab pööret Hamsuni toodangus: linnaboheemlase elu kujutamisest ta läheb üle looduspiltide maalimisele; kuid tema maastikud pole kohisevad kosed või möllav meri, vaid lehtede tujukas põiming, päikeselaikude mäng rohul, iga tolmukübemekese, iga putuka imetlemine. Maastikud „Paanis" meenutavad impressionistlike maalijate lõuendeid.

Oma loomingu esimesel ajajärgul Hamsun ainult näitab väikese inimese rasket seisundit, juhib tähelepanu ta üksindusele, ta murtud

olukorrale, ta irdumisele elust; hiljem aga pöörab ta tähelepanu katseile sellest seisukorrast väljapääsemiseks. Dramaatilises triloogias *Ved rigets port* („Kuningriigi väravail", 1895), *Livets spil* („Elu mäng", 1896) ja *Aftenröde* („Õhtueha", 1898) katsub ta süvendatud filosoofilisel, traagilisel plaanil leida väikekodanlase karilejooksu sotsiaalseid põhjusi ja märgib ära võitluse põhijooni, mille abil teostada oma ideaali. Triloogia kangelane on filosoof Ivar Kareno. Isegi proletariaadi paljas olemasolu näib talle ähvardavana nende ühiskonnakihtide suhtes, kelle esindaja on ta ise. Ja et viimaseid hukatusest päästa, paneb Kareno ette sisse seada „kõrged leivatollid, mis kaitsevad talupoja huvisid ja sunnivad töölist nälga surema". Triloogia kolmandas osas ta saab Nietzsche õpetuse pooldajaks, kuid ka see ei aita tal toime tulla väikekodanliku ülevõimuga ja ta langeb ühes kõigi oma unistustega.

Niisiis lõpevad ummikust pääsemise katsed krahhiga. Pärast seda kirjutab Hamsun romantilise värssdraama *Munken Vendt* (1902) ja väikesi jutustusi, kuid alustab siis romaanisarja Norra ühiskondlikust elust, milles erakordse jõuga näidatakse vastuolusid kapitalistliku linna ja küla vahel (*Börn av tiden*, „Aja lapsed", 1913, e. k. 1936; *Segelfossby*, „Segelfossi alevik", 1915, e. k. 1936; jt.). Selle tsükli üks kõige iseloomulikumaid teoseid on *Markens gröde* („Maa õnnistus", 1917, e. k. 1935). Kui, nagu Hamsun tahtis näidata draamas „Kuningriigi väravail", proletariaat on „parasiit", ja kui ka feodalismi juurde pole tagasipöördumist („Aja lapsed"), kapitalism aga viib kultuuri täielikule hävinemisele, siis „võib elada kas kultuuriga, nagu aristokraatia, või loodusega, nagu talupojad" („Aja lapsed"). Ja Hamsun tuleb järeldusele, et inimkonna ainsaks eluvõimeliseks jõuks on talupoeg, kes on tihedalt seotud maaga ja end toidab omaenda tööga. Siit peale tõstab ta ideaaliks reaktsioonilis-patriarhaalse külaelu, sest Norral tema arvates pole vaja raha, vaid inimesi nagu „Maa õnnistuse" kangelane Isak, on vaja „põlluharijat kodukootud riides omaenda lammaste villast ja saabastes omaenda vasikate ning lehmade nahast".

ROOTSI KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL.

Rootsi kirjanduses võitsid realism ja naturalism romantismi hiljem kui Taanis ja Norras. Brandes, Zola, Ibsen, Björnson on need nimed, mille ümber siin lõid põlema tulised vaidlused 1880-ndail aastail. Noorte naturalistide kriitika oli juhitud selliste realismile ülemineku aja kirjanike vastu nagu Victor Rydberg (1828—1895), Carl Snoilsky (1841—1903) ja Carl David Wirsén (1842—1912). Neist kaitses eriti viimane kõige tagurlikumaid ideesid nii poliitikas kui ka kirjanduses; olles Rootsi Akadeemia sek-

retär, lükkas ta tagasi isegi Strindbergi kandidatuuri. Kuid realistlikke nõudeid tõusis esile ka juba enne 1880-ndaid aastaid. Nii kirjutas C. R. Nyblom (1832—1907) juba 1867. aastal kirjanduse ülesandeist: „Kunstnik ei tohi nagu häbelik tütarlaps karta alastiolekut; kui osutub tarvilikuks, kui seda nõuab kunstiline tõepärasus, siis peab ta alastiolekut kujutama selgelt ja täpselt, — kuid ta peab seda kasutama ainult abinõuna teatud kõrgema eesmärgi jaoks." Sellised arad ja vastuolulised väited ei võinud muidugi rahuldada rootsi naturalistide kasvavat rinnet. Selle rühma juhiks 1880—1890-ndail aastail oli Rootsi suurim kirjanik August Strindberg.

August Strindberg.

August Strindberg (1849—1912) sündis Stokholmis; ta isa oli aadlik, kes oli abiellunud oma teenijannaga. Tulevase kirjaniku lapsepõlv möödus tema vanemate alatiste tülide õhkkonnas. A. 1867 astus Strindberg Upsala ülikooli, kuid jättis selle peagi ning hakkas rahvakooliõpetajaks Stokholmis. Siis õppis ta arstiteadust ja sellest pettudes hakkas näitlejaks, kuid ei saavutanud siingi soovitud edu. Uuesti astub Strindberg Upsala ülikooli, töötab siis mõne aasta jooksul ajakirjanikuna pahempoolsete liberaalsete väljaannete juures; jätab maha ka selle tegevuse ja läheb skääridesse telegrafistiks; viimaks õnnestub tal saada koht Stokholmi kuninglikus raamatukogus (1874—1882). Ühenduses algava klaperjahiga tema vastu ta teoste „kõlvatuse" pärast lahkub ta ametist ning sõidab välismaale (Prantsusmaale, Šveitsi, Itaaliasse, Saksamaale); kuni 1898. aastani viibib ta kodumaal ainult külaskäikudel; sel aastal aga pöördub ta Rootsi tagasi, kus elab täielikus üksinduses kuni surmani.

Strindbergi loomingutee kajastab selgesti ja veenvalt naturalismi tõusu ja langust Skandinaavias, ja mitte ainult Skandinaavias. Strindbergi teosed mängisid suurt osa ka Euroopa naturalismi ümberkujunemises müstitsismiks ja sümbolismiks.

Strindberg hakkas kirjutama 1869. a., ja kohe sellele järgnevail aastail avaldas ta rea näidendeid, millest kõige tähtsam on *Mäster Olof* („Meister Olof", 1872). See on ajalooline draama. Ta peakangelane on Rootsi usupuhastaja Olaus Petri, kes astus võitlusse vana maailmaga, paiskas ümber puuslikke, kutsus üles vastuhakule, kuid oli oluliselt ainult teguvõimetu sõnadetegija. Ta on sunnitud tunnistama oma mässu võimetust. Sellele pooliku mässu teemale on pühendatud ka Strindbergi teised varased draamakatsed („Jeesus Naatsaretist", „Vabamõtleja", jt.). Esimeses teatab ta otseselt, et tahab „purustada ebajumalad ja hävitada kristluse ta juurtes", kuid ei leia jõudu selle püüde teostamiseks.

1870—1880-ndail aastail on Strindbergi Rootsi radikaalse naturalistliku voolu juht; ta pooldab ägedalt „teaduslikku" meetodit kirjanduses ja mõistuse, loodusteaduste ja materialismi valitsust sotsioloogias. „Puhta mõtlemise ajajärk seisab nüüd ukse ees", kirjutab ta a. 1886. Oma paljudes jutustustes ja novellides kritiseerib Strindberg vihaselt kõigepealt senikujunenud ühiskondlikku korda ja kodanlikku perekonda. Esimene selline romaan, mis sai rootsi naturalismile programmiliseks, oli *Röda rummet* („Punane tuba", 1879, e. k. 1910); see on jutustus Stokholmi kunstnike ja kodanluse elust; autor juhib oma rünnaku riigiteenijate ja parlamendiliikmete müüdavuse, rikaste, kurnajate, karjerist-„intelligentide" egoismi jne. vastu. Ja sellel kapitalismi lagunemise ning mädanemise taustal vilguvad vahel siit ja sealt läbi mõned vihjed sotsiaalsele revolutsioonile. Kuid hoolimata oma teoste suurest sotsiaalsest paatosest ei ületa Strindberg oma kodanliku ühiskonna kriitikas kunagi teatud piire. Romaani kangelane, ajakirjanik Falk, kes omal nahal tunneb kõiki kapitalistliku korra võlusid ja tõuseb mässule tema vastu, lepib temaga ometi kohe esimesel võimalusel.

Terve sarja naturalistlike draamade kõrval kirjutas Strindberg 1880-ndail aastail ka suure hulga naturalistlikke novelle ja romaane, mis on samuti pühendatud oleva ühiskonnakorra kriitikale. Mõned neist novellidest on ühendatud tsüklisse *Svenska öden och äfventyr* („Rootsi saatusi ja sündmusi", 1882—1891); need on pildid Rootsi minevikust, mis aga puudutavad nüüdisaegseid probleeme. Teise tsükli moodustavad kakskümmend jutustust *Giftas* („Abielud", 1884—1886, e. k. valik 1928), kus Strindberg astub välja naise emantsipatsiooni vastu; siin ilmub esmakordselt antifeministlike ideede jutlustus, millele ta hiljem andub sellise fanatismiga (eriti „Ühe hullu pihtimustes", 1888).

Aastail 1884—1885 kirjutas ta (Šveitsis) novelle, mis on ühendatud pealkirja all *Utopier i verkligheten* („Tõsielulised utoopiad", 1885, e. k. 1930), mis enam kui teised ta teosed on täis sotsialistlikke ideesid: tema poolt kritiseeritud kapitalistlikule ühiskonnale seab ta vastu mingi utopistlik-kommunistliku ühiskonna, kosmopolitismi ja patsifismi. Aga kogu viimases novellis, „Ajude võitluses", asetab autor oma ideaalide taha küsimärgi, ja kui ta hiljem puudutabki seda küsimust, siis taotleb ta juba „talupoeglikku sotsialismi" ja astub välja Marxi teadusliku sotsialismi vastu. Muide lakkab ta varsti huvi tundmast igasuguse sotsialismi vastu, esitades uue ideaalina „individualismi" ja Nietzsche „tugevat isiksust". See pööre kajastub näit. novellis *Tschandalą* (1889), milles jutustatakse, kuidas õpetatud magister Törner, kultuuri esindaja, tõestab oma üleolekut mustlasest, kes Strindbergi arvates kuulub madalamasse

tõugu. Ja ka teistes tema naturalistliku ajajärgu jutustustes, nagu *Hemsöborna* („Hemsö talupojad", 1887, e. k. 1929), *Skärkarlslif* („Elu skäärides", 1888), jt., käsitellakse peamiselt üksildase isiku eluvõitluse probleemi. Romaan *I hafsbandet* („Mere rüpes", 1890, e. k. 1929) oma nietzscheaanlasest peakangelasega on aga juba täielik vastand „Tõsieluliste utoopiate" kollektivistlikele ideedele. Doktor Borg otsib tõtt üksindusest; ta eitab kristlust kui „kättemaksu janunevate orjade ja kurjade naiste" leiutust; teda veetleb sõjakas antiikaeg, mille kehastuseks tema silmis oli Herakles. Jõulu ajal sõidab Borg merele oma ideaale otsima. „Sinna, vastu sellele, kes põletas iseenese, kes võis langeda omaenda tugeva käe läbi, palumata halastust mürgikarika kaudu, vastu Heraklesele, kes vabastas Prometheuse, selle valgusetooja, kes ise oli sündinud jumalast ja naisest emast, kelle metslased hiljem võltsisid neitsi pojukeseks, kelle sündimist olevat tervitanud piimast toituvad karjased ja karjuvad eeslid. Sinna, vastu uuele jõulutähele, läks sõit, sinna, merre, selle ühise ema juurde, kelle sülest läitus kord elu esimene säde, sinna, vastu viljakuse ja armastuse tühjendamatule allikale, elu algusele ja elu vaenlasele."

On loomulik, et selle Strindbergi pöördega pidi käima kaasas loobumine „naturalistlikust tõsielu näitamisest". Siit peale saavad ta loomingus müstika ja sümboolika elemendid, mille olemasolu võis märgata isegi tema kõige naturalistlikemais jutustustes, ikka suurema ülekaalu.

Analoogilise arengu tegi Strindberg läbi oma draamaloomingus, kusjuures ta 1880-ndate aastate draamad avaldasid määratut mõju Euroopa naturalistlikule draamale. Naturalistliku romaani alal oli ja jäi Zola lähtepunktiks eksperimentaalse romaani arengule, naturalistlik draama oli aga Prantsusmaal esindatud nõrgalt. Selles suhtes mängis suurt osa just skandinaavia kirjandus, eriti Strindberg, ning peamiselt Saksamaal.

Oma draamapõhimõtted formuleeris Strindberg kõige selgemini eessõnas draamale *Fröken Julie* („Preili Julie", 1888). Tragöödiaks nimetab autor seda näidendit, mille kangelanna aristokraat Julie lõikab endal kõri läbi oma „võrgutatud" võrgutaja, tema enda majateenri habemenoaga. „Kui ma," kirjutab autor, „selle aine elust võtsin, nägin ma, et ta sobib tragöödiale, sest kui on kurb vaadata õnnelikes oludes elava üksikisiku hukkumist, siis veel masendavam on vaadelda sugukonna väljasuremist. Aga võib-olla tuleb aeg, kus me võime ükskõikselt vaadata sellele toorele, küünilisele ja südametule etendusele, mida pakub meile elu." Erinevalt klassitsistide ja romantikute vaatekohast saab „tragöödia" seega Strindbergile täiesti relatiivseks mõisteks: selles puudub traagiline selle sõna

vanas mõttes, puudub traagiline kangelane, puudub ka traagiline süü. Inimene on miljöö produkt, ta iseloom on tingitud pärilikkusest, — kuidas saab siin rääkida heast ja kurjast! Pole midagi tardunut, igavesti muutmatut, igaüks on, arvab Strindberg, hea ja kuri, rumal ja tark jne. Seepärast seisab naturalistliku draamakirjaniku ülesanne selles, et kujutada iseloomu ja seda sünnitanud miljööd; mis aga puutub t e g e v u s s e, siis on see kõrvaline asi ja võib, välja arvatud miinimum, mis on vajalik süžee arendamiseks, ka üldse puududa. Vastavalt sellele ei sünnigi Strindbergi draamades enamasti midagi kogu näidendi ulatuses. Kõige meelsamini oleks Strindberg tõmmanud maha igasuguse vaatusteks jagunemise, et mitte rikkuda illusiooni, nagu oleksime „tüki elu" otsesed pealtvaatajad, nagu oleks lava ainult aken, mille kaudu me vaatleme „miljööd". „Traagilisest süüst" ei saa Strindbergi arvates juttu olla sellepärast, et kõik teod on põhjendatud loomulik-teaduslikult, või, nagu ta väljendub oma eelmainitud eessõnas: „Naturalist tõmbas ühes jumalaga maha ka süü, aga teo tagajärgi, karistust, vastutust või hirmu tema ees ei saa maha tõmmata juba sel lihtsal põhjusel, et nad on olemas." On endastmõistetav, et sellises draamas pole kohta kõigel sellel, mis ei vasta karmilt tegelikkusele; seevõrra kui elus ei kõnelda värssides, ei või tarvitada värsse ka laval; dialoog peab olema ehitatud katkendlikest lauseist ega tohi arendada järjekindlalt üht mõtet; kangelane peab „oma ajusid laskma töötada takistamatult, nagu see toimub tegelikkuses, kus kõneluse puhul teemat ei tühjendata lõpuni." Sellest järgneb ka „motiivide" rohkus naturalistlikus draamas, sest kuna kangelane ei hukku saatuselöökide all ja kõlbelise või traagilise süü tagajärjel, siis peab seda hukkumist näitama kui tagajärge miljöö ning pärilikkuse mõjutustest kõigis nende avaldustes. „Ma olen uhke," kirjutab Strindberg, „sellest motiivide mitmekesisusest, sest see on kooskõlas ajajärgu nõuetega."

„Preili Julie" peakangelase viivad hukkumisele kaks tegurit: pärilikkus (aadliperekonna väljasuremine) ja halb kasvatus. See näidend tähendab igas suhtes Strindbergi naturalistliku draama kõrgpunkti. Peale selle lõi ta veel terve rea teisi draamasid samas suunas, nagu *Fadren* („Isa", 1887), *Kammraterna* („Seltsimehed", 1888) ja paljud teised. Aga juba 1890-ndate aastate algul eemaldub ta draamas naturalismist ja läheb üle müstitsismi, nagu näit. „Taevariigi allikais" (1892), mis on fantastiline muinasjutt seitsmes pildis.

1890. a. algul tekib Strindbergi loomingus kriis, mis kajastab kodanliku ideoloogia ja „sajandi lõpu" kunsti lagunemist: ratsionalist muutub teosoofiks, müstikuks ja metafüüsikuks. Oma loobumist naturalismist formuleeris ta deviisis: „Kummarda oma pead, uhke hiiglane! Palveta selle ees, mis sa ära põletasid, põleta see,

mille ees palvetasid!" See, mille poole ta püüdles 1880-ndail aastail oma loodusteaduslike otsingute ajal, see, väidab ta nüüd, on „ratsionalistlik müstitsism". Uus harrastus viib teda kuni hallutsinatsioonideni, kuni tagakiusamismaaniani, kuni raske närvihaiguseni. Sellest pääsemist loodab ta leida Swedenborgi müstikas. See üleminek kajastub kahes autobiograafilises teoses: *Inferno* („Põrgu", 1896) ja *Legender* („Legendid", 1898). Strindbergi sellesse loominguperioodi kuulub hulk draamasid ja jutustusi. Kõige iseloomulikum ja tuntum teos selles suunas on triloogia *Till Damaskus* („Teekond Damaskusse", 1898—1904). See on huvitav ka selle poolest, et ta tähendab naturalistliku draama täit lagunemist ja üleminekut ekspressionismi. Triloogia esimene osa ei jagune mitte vaatusteks, vaid seitsmeteistkümneks „jaamavaheks": need on ehitatud kontrapunktiliselt. Esimeses kaheksas jaamavahes draama tõuseb, jõudes oma kõrgkohale üheksandas, siis aga järgmise kaheksa pildi jooksul vaibub, lõppedes sealsamas kus algaski. Esimeses osas alustab kangelane Tundmatu sümboolselt oma teekonda võitluses „maisega" — puudusega, perekondliku koormaga jne. Üheksandas stseenis (jaamavahe „Varjupaik" — „Heaabi klooster") ta tunneb elumurede asjatust; viirastuste pidulauas kohtab ta kõiki neid inimesi, keda ta piinas ja kes teda piinasid; ja siin, samuti nagu triloogia teises jaos, tuleb Tundmatu uuesti tagasi tegelikkuse maailma; draama kolmandas osas aga jääb ta alaliseks „Varjupaika" ja pärast pikki sisevõitlusi leiab viimaks rahu „Vaikimise templis". „Noormees... Sa algasid elu sellega, et sa ikka jaatasid, siis hakkasid sa kõike juurteni eitama. Lõpeta siin oma tee sellega, et sa kõike mõistad! Ära ole siis leppimatu! Ära ütle: emba-kumba, vaid: nii — kui ka! Ühe või kahe sõnaga: humaansus ja alandlikkus!"

Triloogias „Teekond Damaskusse" pole enam üldse tegevust; isegi raha- ja perekonnaasjad on värvitud sümboolikaga, ja kujutatud tegelased sarnanevad mütoloogiliste olenditega. Nad on ilma igasuguse individuaalsuse joonteta, olles ainult teatud probleemide skemaatilised kehastused, — nimesidki pole neil, vaid neid märgitakse sõnadega nagu Tundmatu, Daam, Üliõpilane, Arst, Haige jne.

Pärast seda triloogiat kirjutas Strindberg veel terve hulga draamasid ja jutustusi, millel pole põhjust siin peatuda. Mainime ainult draamat *Ett drömspel* („Unenäomäng", 1902), mis jätkab „Teekonda Damaskusse" ja on väga iseloomulik selle rootsi XIX saj. lõpu ja XX saj. alguse kodanliku kirjanduse kõige tähtsama kirjaniku sügavale pessimismile. Küsimustele — miks on olemas kannatused, kurjus, miks on inimesed õnnetud — võib Strindbergi arvates ainult vastata „unistuste mäng", aga mitte tegelikkus ja mõistus. Sest on ju maailm ise, maa ja inimkond ise ainult kellegi uni,

ja sellest košmaarist võib päästa ainult surm. On arusaadav, et selle kujutamisel Strindberg jällegi purustab viimased „ratsionalistliku", s. o. naturalistliku draama jäänused. „Aega ja ruumi pole olemas, minut tähendab sama, mis mitu aastat; aastaaegu ei ole: lumi katab suvemaastikku, pärn kolletab ja haljendab... Meelekujutus, põrgates tagasi tühisest tegelikust sündmusest, koob selle alusel uusi ilustusi: segu mälestustest, elamustest, absurdsustest ja improvisatsioonidest... Mõnikord vilguvad mööda inimeste visandlikud äärjooned; nende siluetid segunevad, üks nägu muutub mitmeks, mis jällegi sulavad ühte... Kuid kõige üle valitseb üks teadvus — unistaja teadvus; tema jaoks pole ei saladusi ega ebajärjekindlusi, ei kahtlusi ega seadusi. Ta ei mõista kohut, ta ei mõista õigeks, — ta ainult esitab; ja kuna uni toob sagedamini valu kui rõõmu, siis selles fantastilises jutustuses kostab mure ja kahetsus kõigi elavate pärast. Uni, vabastaja, on sageli piinarikas; aga kui valud muutuvad talumatuks, järgneb ärkamine, mis lepitab kannatajat tõsieluga, sest kui raske ta aeg-ajalt olekski, see hetk ikkagi tundub naudinguna, võrreldes piinava unega." Need seisukohad haaravad ette ekspressionistliku draama teooriat.

Peale Strindbergi ei andnud rootsi naturalism ühtki euroopalise tähtsusega nime, ja selle voolu õitseng ise piirdus ainult vaevalt ühe aastakümnega (1880—1890-ndail aastail). Teistest kirjanikest, kes liitusid naturalismiga, võib mainida Gustav Geijerstam'i (1858—1909). Oma üliõpilasaastail ühines ta naturalistliku noorusega; tema esimesed novellikogud *Gråkallt* („Hallkülm", 1882), *Strömoln* („Laialipillatud pilved", 1883), *Fattigt folk* („Vaesed inimesed, I sari 1884, II — 1889) on pühendatud rootsi talupojale. Tema naturalistliku loomingu kõrgkohta märgivad romaanid *Erik Grane* (1885) ja *Pastor Hallin* (1887) — selgejoonelised pildid üliõpilaselust Upsalas. Neis romaanides näitab Geijerstam end rootsi tolle aja suurima proosakirjanikuna pärast Strindbergi.

Kuid Skandinaavia naturalismi lagunemisega läheb ka Geijerstam üle impressionismile: ta olustikupildid asenduvad meeleolukujutustega. Geijerstami lemmikala on abielu- ja perekonnaküsimused, ta lemmikmiljöö — ametnikud ja väikekodanlik intelligents, kes elab läbi kriisi suurkapitalismi arengu mõjul. Seistes vahepealses asendis kodanluse ja proletariaadi vahel, püüdes ikka veel kaitsta omi, nagu „iseseisvaiks" peetud positsioone, sulgub see intelligents isiklike elamuste kitsasse ringi. Geijerstamil ei võinud nägemata jääda perekonna lagunemine, aga ta püüdis ikka veel selle lagunemise põhjusi otsida mitte sotsiaal-majanduslikust sfäärist, vaid seletada seda individuaalsete ebaõnnestumiste ja „saatuse" tagajärjena. Geijerstami pööranguliseks teoseks naturalismist psüh-

holoogilisse impressionismi on *Medusas hufvud* („Meduusa pea", 1895); just siin tema naturalistlike romaanide reformipüüded ja poleemiline teravus asenduvad püüetega tungida „inimhinge saladustesse". Sellele teosele järgnevad samasuunalised romaanid: *Kampen om kärlek* („Võitlus armastuse pärast", 1896), *Det yttersta skäret* („Äärmised skäärid", 1898) jt. Kangelased leiavad endale väljapääsu kas leppides tegelikkusega või üksinduse pessimismis; neile teemadele pühendas Geijerstam mitu romaani XX saj. alguses (*Själarnas kamp*, „Hingede võitlus", 1904; *Karin Brandts dröm*, „Karin Brandti unenägu", 1905; *Den eviga gåtan*, „Igavene mõistatus", 1907; *Farliga makter*, „Saatuslikud jõud", 1907, jt.).

Muist rootsi kirjanikest, kes esmalt ühinesid naturalismiga, kuid hiljem nagu Strindbergki said müstikuiks ja sümbolistideks, väärib tähelepanu veel Ola Hansson (1860—1925) — jutukirjanik, lüürik ja kriitik, kes kirjutas rootsi, norra, taani ja saksa keeles; ta oli Strindbergi epigoon ja tegi ühes oma õpetajaga läbi evolutsiooni Nietzsche „üliinimese", antifeminismi ja müstitsismi juurde. „Järjekindel naturalist" oli oma toodangu esimesel järgul ka Tor Hedberg (sünd. 1862), kui ta oma peene psühholoogilise analüüsiga juttudes ja draamades kujutas ühiskonna „alamkihtide" elu ja olu; hiljem ta läks üle sümbolistlikule draamale. Kui sellele lisada veel Victoria Benedictsson (1850—1888; romaanid *Pengar*, „Raha", 1885, ja *Fru Marianne*, „Marianne", 1887) ning Axel Lundegård (1861—1930), siis oleme lõpuni ammutanud rootsi realismi ja naturalismi kõige tuntumad nimed.

Nagu juba öeldud, kuulub rootsi naturalismi kriis ja lagunemine 1890-ndate aastate algusse. Pärast seda leidub ju küll ka veel kirjanikke, kes pooldavad realistlikke nõudeid, kuid sellest hoolimata hakkab kodanlikus kirjanduses domineerima „uusromantika", mille peamiseks esindajaks on Selma Lagerlöf (sünd. 1858). Tema unistab endise patriarhaalse Rootsi uuestielustamisest: „Hästi elasid endised maainimesed, nende aeg jagunes töö ja lõbustuste vahel, nad külvasid rukist, kuid istutasid ka roose. Nende riided olid kodukootud rõivast, kuid nad elasid muretult ja keegi ei rõhunud neid." Peagu kõik Lagerlöfi tööd on pühendatud mõisnike või talupoegade maaelu kujutamisele. Ta esimene ja kõige suurem jutustus on *Gösta Berlings saga* („Gösta Berlingi saaga", 1891, e. k. 1939). Siin avaldub kõige silmapaistvamalt Lagerlöfi protest kapitalistlike suhete tekkimise vastu Rootsis, aga see protest lähtub konservatiivseist veendumustest. Romaani kangelane Gösta Berling — vanade aadlivooruste kehastus — muutub lihtsaks inimeseks, „kahetseb", püüab „elada nii kehvasti nagu elavad talumehed" ja rabeleb oma armastuses „nende jämedaid särke ja haisevaid saa-

paid kandvate armetute inimeste vastu". Kuid see mõisniku ja talupoja „liit" peab kirjaniku arvates sündima nii, et ühed (alluvad) muutuvad tagasihoidlikeks, aga teised (isandad) saavad filantroopideks; ja ainult vanade, kapitalismieelsete kommete, uskumuste, moraali ja sotsiaalmajandusliku olukorra uuestielustumise teel on võimalik võita sotsialismi ideesid, mis tol ajal näivad Lagerlöfile Antikristuse suurima kiusamisena, kes jutlustab materiaalset naudingut vastukaaluna taevasele õndsusele (romaan *Antikrists mirakler*, „Antikristuse imed", 1897).

Lagerlöf on väga andekas ja viljakas kirjanik; peale eelmainitute võib märkida veel rootsi talupoegade romaani *Jerusalem* (1901—1902, e. k. 1936), teoseid *Kejsarn av Portugallien* („Portugali keiser", 1914), *Troll och människor* („Gnoomid ja inimesed", 1915—1921) jt. Selle andeka kirjaniku loomingus sai Rootsi naturalismi lagunemine oma kõrgeima väljenduse. Hiljem liitus Lagerlöf fašismivastase kirjandusfrondiga.

TAANI KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL.

Taani realismi ja naturalismi ei iseloomusta nii terav ühiskondlik laad ja need voolud ei saanud ka nii laia ulatust kui Norras, kuigi Georg Brandese tegevus, nagu ülal mainitud, andis tugeva tõuke nende kirjandusvoolude arenguks kogu Skandinaavia kirjanduses.

Esimeseks suureks Brandese ideede jälgijaks Taanis oli Jens Peter Jacobsen (1847—1885). Silmapaistva ärimehe poeg, oli ta esmalt looduseuurija ning Darwini õpetuse populariseerija; 1869. a. lähenes ta Brandesele ja, kuulanud selle kriitiku kuulsat loengutesarja Kopenhaagenis 1872. a., esines ta jutustusega *Mogens*. Varsti järgnesid sellele kaks tema kõige tuntumat romaani, *Fru Marie Grubbe* („Proua Marie Grubbe", 1876, e. k. pealkirjaga „Ühe naise saatus", 1932) ja *Nils Lyhne* (1880, e. k. 1930) — suured teosed, milledest viimane sai nimetuse „ateismi piibel".

„Marie Grubbe" kannab alapealkirja „Kodusest elust seitsmeteistkümnendal sajandil'; peategelane Marie Grubbe viibib oma nooruses kuningakoja juures; ta isegi abiellub kuninga poolvennaga, aga lõpetab oma elu kutsari naisena, ühiskonna „põhjas". Seda kuju joonistades peatub Jacobsen üksikasjaliselt sotsiaalsel keskkonnal. „Nils Lyhnes" esineb eriti selgesti autori pessimism, kelle loomingut algusest peale iseloomustab impressionistlik kallak. Nils Lyhne on „kangelane", kelle deviisiks on: „Oodata, mitte aga teha!", „kangelane", kes püüab paljugi poole, kuid otsustaval hetkel ikka loobub tegevusest. Jacobsen uuris detailselt tema poolt kujutatavat miljööd, kuid oma peatähelepanu pühendas ta siiski

psühholoogiale, püüdis psühholoogilisi nähtusi seada ühendusse füsioloogilistega ja isegi patoloogilistega. Ta laiendas ka kirjanduse temaatikat, andes selles kodanikuõiguse värdjalikule, rõhutades eriti ilu ja inetuse, hea ja kurja relatiivsust. Kuid kõike seda kujutatakse üksikute joonekestega, mis pole ühendatud terviklikuks lõuendiks, vaid mis jäävad tõtt-öelda katkendlike muljete reaks. Passiivsus, tumm alistumine, piinav uuristamine omaenda hinges — kõik see on antud maskidena, mis meenutavad hollandi maalijaid: värvilisus, varjude õhulisus, liikumine, — lugeja näeb enda ees ilmsi iga kuju. Ja kõik see teeb Jacobseni, selle esimese tähtsa Brandese pooldaja, ühtlasi ka impressionismi ettevalmistajaks, mis Taanis levines eriti laialt. Jacobsen avaldas küllalt suurt mõju ka saksa kirjanike Schnitzleri ja Rilke loomingule.

Samasugune Brandese ideede pooldaja oli ka teine silmapaistev taani naturalismi esindaja Sophus Schandorph (1836—1901). Ta kuulus nende kirjanike hulka, kes ilmusid provintsist Kopenhaagenisse enne 1864. aastat täis romantilisi illusioone ja pettusid siin 1870-ndail aastail. Kuid Schandorphi ei takistanud see pettumus jäämast heatahtlikuks Taani provintsilinna olude kujutajaks; ta paljastab halastamatult kodanluse elu tühjust, kuid püüab ikka seda paljastust nõrgendada pehme huumoriga. Tema paljudest romaanidest on erilise väärtusega *Uden Midtpunkt* („Ilma keskpunktita", 1878) ja *Smaafolk* („Väikesed inimesed", 1880). Esimese kangelane on iseloomutu, poolharitud filosoofia-üliõpilane, kes on poleeritud väljast, kuid tühi seestpidi. Romaanil on teatud ajalooline väärtus kui dokumendil, mis kujutab tolle aja kodanliku, dekadentliku nooruse vaimset tühisust.

Naturalistlikum on „Väikeste inimeste" teema: vaese teenijapiiga elulugu. Sellest kirjutab Brandes: „Ühelt poolt näeme ilusat, väikest, vaevalt väljakasvanud tütarlast, lihtsat ja arglikku... Ta sattus teenima Kopenhaagenisse, mida ta ei tunne ja mis teda rõhub oma määratu suurusega; teiselt poolt aga on meie ees tuhandepäine koletis, kes on pöördunud oma lõugadega noore tütarlapse vastu. Algab võitlus nende kahe mittevõrdse jõu vahel, võitlus, mis on seda huvitavam, et koletis esineb Proteusena. Nii nagu Proteus karvasest lõvist muutub leopardiks, siis vulisevaks ojakeseks, siis mägedes kasvavaks puuks, nii ka Taani pealinn puutub kokku teenijapiigaga mitmes kehastuses; kord on ta sõjaväe ülemkomissar, siis — torisev kaupmehelesk; mitmed isikud tõttavad üksteisega vahelduma, kuni viimaks määratu linn juhib vaese tütarlapse vastu kogu oma ühendatud jõu, haarab teda oma hiilguse, kirevate värvide, tormilise muusika, särtsuvate rakettide, sidumata, kõrvulukustava ja pimestava nõiamängu kaosega. Linn meelitab ta oma vahu-

tavasse veekeerisesse... Koletis valdab tütarlast ikka enam ja enam, et siis varsti teda ära visata nagu tarbetut asja ning jätta õnnetu täiesti saatuse hooleks."

Kuid leidub ometi häid inimesi alamklassidest, kes päästavad tüdruku; ta omandab uuesti tahtejõudu ja saab tööarmastajaks „korralikuks inimeseks": „Ta pääses välja viletsast olukorrast, ta võitis endale parema saatuse, tänu headele inimestele ja neile headele omadustele, mis peitusid temas endas."

Filantroopilise värvinguga „Väikeste inimeste" saatuse kujutamisele ja vastuolude lepitamise jutustamisele on pühendatud ka hulk Schandorphi teisi romaane ja jutustusi („Metsavahi lapsed", 1884; „Vana apteek", 1885, jt.).

Nagu norra ja rootsi, nii ka taani kirjanduses muutub naturalism varsti impressionismiks. Naturalismi kriisi ajal muutub osa taani kirjanikke dekadentideks, kes kajastavad kodanliku kultuuri kriisi ning kõdunemist, teine, pahempoolsem osa aga jätkab ning süvendab neid sotsiaalse protesti tendentse, mida võib tunda ka Schandorphi filantroopilistes teostes.

Dekadentliku impressionismi kõige andekamaks esindajaks võib pidada Herman B a n g'i (1857—1912). Tema loomingule vajutas kustumatu pitseri Taani lüüasaamine 1864. a. sõjas Saksaga. Bang tuleb pastori perekonnast, näeb kultuuri langust ja teda haarab sügavaim pessimism. Juba oma esimeses romaanis *Haablöse slaegter* („Lootusetud suguvõsad", 1879, e. k. 1912) ta kujutab vana aadliperekonna väljasuremist. Soo viimane esindaja lõpetab elu enesetapmisega oma suurima edu silmapilgul, tundes ette, et halb pärilikkus ei võimalda tal püsida saavutatud kõrgusel. Keskseks probleemiks Bangi nagu Jacobsenigi juures on nõrga ja endasse mitte uskuva isiku suhtumine ümbritsevasse maailma. Selles mõttes tähendab Wilhelm Hegg „Lootusetuis suguvõsades" Jacobseni Nils Lyhnega võrreldes juba allakäigu järgmist astet. Lyhne on niisamuti võimetu looma, sest ta on passiivne loomus. Kui võrrelda teda Zola romaani „Teos" (*L'œuvre*) kangelasega, siis seisab Zola juures kunstniku tragöödia selles, et ta ei taipa vahet ühiskonna arengu ja looduse arengu seaduste vahel ja püüdleb looduse täieliku „kordamise", kopeerimise poole. Ka need „Teose" kangelase püüdlused, mis on küll madalad, kuid ikkagi mõjusad, on võõrad Lyhnele. Aga kui Nils Lyhne t a h t i s tegutseda, aga ei suutnud, siis Bangi kangelane seda ei tahagi. Bangi kangelaste pessimismi, seesmist rahutust ja välist passiivsust kujutab autor visandlike joontega; katkendlikult, kramplikult, ühest meeleolust teise, ärritatult ja närviliselt järgneb sõna sõnale, väsinult voolavad laused. Bangi kangelased mitte ainult ei tegutse, vaid ka kõnelevad väga vähe,

ja kui kõnelevadki, siis enamasti kõrvalistest asjadest. Harva sunnivad nad end mõtlema; kõik nad on lõpmata väsinud, põdedes, nagu on öelnud keegi Bangi arvustaja, laguneva kultuuri veresoonte lubjastust. „Lootusetute suguvõsade" teema varieerub ka Bangi teistes romaanides ja novellides (*Ved Vejen*, „Tee ääres", 1886; *Tine*, 1889; *Excentriske Noveller*, „Ekstsentrilised novellid", 1895, e. k. 1928; *Det hvide Hus*, „Valge maja", 1898; *Det graa Hus*, „Hall maja", 1901; *Michael*, 1904; *De uden Faedreland*, „Isamaatud", 1906, e. k. 1938, jt.).

Tee naturalismist uusromantismi ja dekadentismi juurde tegi läbi ka taani uusima kirjanduse tähtsaim lüürik Holger Drachmann (1846—1908). Elades Londonis ja liikudes inglise tööliste ja prantsuse emigrant-kommunaaride ringides huvitub Drachmann revolutsioonilistest ideedest ja kirjutab rea luuletusi proletaarseil teemadel ja jutustusi taani meremeeste elust. Taanis ta liitub Brandese kooliga ja saab 1870-ndail aastail üheks naturalismi ja poliitilise radikalismi kandejõuks. Kuid anarhilis-individualistliku kallakuga, kõikuva väikekodanlasena pettub ta 1880-ndate aastate algul oma demokraatseis ideaalides, kaotab lootuse kodanliku korra kokkuvarisemisse ja hakkab harrastama natsionalistlikke motiive, et 1890-ndail aastail saada „joobumuse ja sõja" laulikuks, siis aga jälle romantiseerida boheemlust ja ühiskonnast kõrvalolijaid, kes seisavad väljaspool head ja kurja.

Naturalismiga oli seotud ka tähtis jutukirjanik Henrik Pontoppidan (sünd. 1857), kes oma loomingu varasemas järgus samuti käsitles sotsiaalseid teemasid. „Onnidest" (1886) — nii on pealkirjastatud ta kümnest väikesest jutustusest koosnev kogu. See on vaeste talupoegade elu kujutus, tähelepanekud, mida on teinud kirjanik-filantroop, kes tunneb kaasa kurnatuile, näeb sotsiaalset ebavõrdsust, aga ei lähe kaugemale oma kaastunde avaldamisest rõhutuile. Pontoppidan eemalduski varsti nendest süžeedest.

Täielikult aga pühendus sellele temaatikale kirjanik, kes ise võrsus kõige vaesemast talupojamiljööst, Johan Skjoldborg (1861—1936). Juba 1866. a. avaldas ta „Rahvakalendris" oma esimese naturalistliku, sotsiaalse jutustuse „Lõpp". Selles avaldub talupoja igavene hirm sattuda „vaestekodusse", mis on silmakirjatsev asutis, loodud kapitalistliku ühiskonna poolt näiliselt selleks, et aidata inimesi, kes oma töövõime on kaotanud. Talupojad näevad õigusega selles vaestekodus mitte abi, vaid karistust, ja püüavad sellest igal viisil eemale jääda.

Skjoldborg töötas kaua aega oma isa kingsepatöökojas ja elas siis töölismiljöös; ta oli väga hästi tuttav talupoegade ja talusulaste maailmaga, mida ta kujutas. Oma lapsepõlvemuljeid kirjeldab ta

oma esimeses romaanis „Varjus" 1893. Ta tutvustab meid talupoja elu ja muredega, kes harib oma viletsat maalappi uskumatu energiakuluga ja kõige nigelamate tulemustega. Kuid kujutades seda rasket tööd ei esita autor veel süüdistusi kapitalistliku ühiskonna aadressil. Sedasama võib öelda ka Skjoldborgi teise romaani *En Stridsmand* („Võitleja", 1896) kohta, mille kangelaseks jälle on kehviktalupoeg (husmand). Ka siin pole talupoeg sugugi revolutsionäär: ta piinleb aastast aastasse, päevast päeva, ilma nurisemata, ja ta mõtted on juhitud vaid sellele, kuidas rikastuda.

Kuid Skjoldborg hakkab pikkamisi mõistma, et kehviktalupoja unistused rikkusest on määratud jäämagi unistusteks. Ta näeb, et nende armetud maalapikesed haaratakse suurtalunike, mõisnike ja kapitalistide poolt. Kaks tema järgmist teost on ta parimad raamatud taani sulasest; need on romaanid *Gyldholm* ja *Per Holt*. Gyldholmiks nimetatakse mõisniku talu, kuhu on palgatud palju sulaseid. Autor taotleb näidata sotsiaalset erinevust juba oma kangelaste välimuses. „Gyldholmi" alguses on kujutatud kolme tüüpi: mõisnik-kammerhärra, kes laisalt kõikudes oma tõlla patjadel vaevalt viitsib vaadatagi oma räbaldunud sulastele, kes töötavad ta mõisas; edasi suurtalunik, kes peab end peagu härraks ja põlgab sulaseid; tema arvates on need peagu loomad, „nagu olendid, kes äsja maa alt välja on roninud ja sellest vaevalt erinevad, nagu küll miski elav, mida aga veel pole puutunud elu hingus". Skjoldborg ei säästa värve, kujutades sulasrahva kohutavat vaesust, mustust ja alandust. Kuid kannatlike tööliste hulgast erineb Per Holt, kes püüdleb vabaduse poole. Lugedes sotsialistlikku ajalehte, hakkab ta läbi nägema; tõsi küll, esialgu ta nagu teisedki sulased ei astu välja protestiga, kui vallandatakse propagandist-tööline, aga selle sõnu ta ei unusta. Hiljem, olles juba „vaba" (s. o. töötades lepingu alusel), ta kaotab oma kolm last, sest neid polnud kellegi juurde ega kuhugi jätta ja nad hukkusid tules. See mure paneb teda oma elu põhjalikult läbi mõtlema, ja ta tuleb järeldusele, et ainus tee vabaneda on tööliste, sulaste ja vaeste talupoegade klassisolidaarsus. Ta hakkab agiteerima taluteenijate hulgas, kuid ta vallandatakse kiiresti. Sellega lõpebki romaan „Gyldholm", et viisteistkümmend aastat hiljem jätkuda „Per Holt'is". Siin ei piirdu Skjoldborg enam mõisnike ja sulaste vaheliste klassivastuolude kujutamisega, vaid laiendab oma temaatikat, näidates, et samasugune antagonism valitseb ka suurtaluniku ja tema töölise vahel. Kui Per Holt hakkab agiteerima klassisolidaarsust sulaste keskel, kes teenivad suurtalunike juures, leiab ta eest ikka ühe ja sama „võtte": teda kiusatakse taga. Leidmata kusagilt tööd ja mõistmist, olles alati taga aetud, läheb Holt üksindusse. Skjoldborg ei suutnud lõplikult

ületada oma ideaale iseseisvast väikeperemehest: hoolimata solidaarsuse propagandast jms. on Per Holtil esiplaanil üsna piiratud nõudmine — perekonnapea palgakõrgendus sel määral, et naine ei tarvitseks töötada, vaid võiks koju jääda ning laste järele vaadata.

Taani (Jüütimaa) talupoja olude kirjeldaja oli ka Jeppe Aakjaer (1886—1930). Ta oli ka lüürik, kes kujutas Jüütimaa loodust kõigil aastaaegadel. Kuid suurima kuulsuse tõid talle siiski romaanid kõige vaesemate talupoegade ning sulaste elust.

Ta esimene romaan „Talupoja poeg" on autobiograafilise iseloomuga. Seal kirjeldatakse talupoisikese mõtteid ja kannatusi, kes vara on tundma õppinud rasket tööd ja keda piinavad usulised kahtlused. Teine romaan *Vredens Börn* („Viha lapsed", 1904) kannab alapealkirja „Teenija lugu". Piinad, mida peab kannatama sulaspoisike Per, on tüüpilised tolle aja kümneile tuhandeile talupojalastele. Per sündis vastikus „vaestekodus", ta kasvas ilma hellituseta ja kõige lihtsamategi rõõmudeta. Ja kui ühel ilusal päeval suurtalunik palub kirikuvanemat anda talle odav tööline, „lubab" see temale vaestemajast väikese Peri. Aakjaer annab nagu Skjoldborgki hirmuäratavaid pilte ekspluatatsioonist, kuid nagu seegi ei lähe ka tema kaugemale faktide nentimisest ja rõhutuile kaastundmuse avaldamisest. Ta kujutab suurepäraselt, kuidas kiriklik „heategevus" kasutab oma hooldust vaestemajade üle, et sealt kiriku teenijaile hinnata tööjõudu saada jms. Per, selle kehvistu hulgas kõige teadlikum, nõuab oma töö eest palka, aga ta aetakse minema ilma pikema jututa. Püüdes pääseda sellest seisukorrast, kavatseb Per astuda õpetajateseminari. Seda plaani aga takistab pastor, kes pooldab arvamist, et „Issand Jumal nähtavasti ei taha, et meie, inimesed, läheksime välja raamidest, mis on kindlaks määratud tema sõrmega". Ja Peril ei õnnestugi täita oma soovi; pärast seda, kui vaestemajas juhtunud tuleõnnetuses on hukkunud ta vanad vanemad, on ta sunnitud välja rändama Ameerikasse.

Nii ei jõudnudki Aakjaer ja Skjoldborg ühiskondliku protsessi proletaarse mõistmiseni. Kuid teisel kõige suuremal taani nüüdisaja kirjanikul Martin Andersen-Nexö'l (sünd. 1869), kelle varasem toodang mitmeti sarnanes eelmainitute omaga, õnnestus proletariaadi kujutuses paljast olustikutsemisest üle jõuda. Ta sai kõige tähtsamaks revolutsiooniliseks kirjanikuks mitte ainult Taanis, vaid kogu nüüdisaja Skandinaavia kirjanduses („Skandinaavia Gorki"). Ise põlvnenud müürsepa perekonnast ja töötanud oma nooruses sulasena, kingsepa õpipoisina, olnud siis rahvakooliõpetaja, tegi Andersen-Nexö looming läbi rikka arengutee, mida märgivad romaanid „Varjud" (1891), *Pelle Erobreren* („Pelle Võitja",

4 k., 1906—1910), *Ditte Menneskebarn* („Inimeselaps", 1917—22). Nexö oli juba enne maailmasõda ligidal proletariaadile, pärast seda läks ta otsustavalt üle Oktoobri poolele.

Mitmed ühiskondlikud kirjanike rühmad, keda Taanis harilikult peetakse naturalistideks, arenesid niisiis pärast selle voolu kriisi ja lagunemist 1890-ndail aastail mitmel teel: kodanlik-dekadentlik kirjandus läks impressionismi ja müstitsismi teed, kuna selle ajajärgu taani kirjanduse parimad esindajad tulid proletariaadi poole ja liitusid lõplikult temaga.

ALLIKAVIITED.

[1] Ленин. Сочинения, 2. tr., XXIV, lk. 304.
[2] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 194.
[3] Маркс. Избранные произведения в двух томах, II. Москва, Партиздат, 1933, lk. 244—245.
[4] Маркс и Энгельс. Сочинения, III, lk. 673.
[5] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 194.
[6] Sealsamas, lk. 194.
[7] Маркс. Капитал III, 8. tr. Москва, Партиздат, 1936, lk. 36.
[8] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 195.
[9] Маркс. Капитал, III, 8. tr. Москва, Партиздат, 1936, lk. 36.
[10] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 198—199.
[11] Маркс и Энгельс. Сочинения, III, lk. 348.
[12] Sealsamas, VI, lk. 65.
[13] Sealsamas, XI, I osa, lk. 5.
[14] Sealsamas, VIII, lk. 360.
[15] Ленин. Сочинения, 2. tr., XV, lk. 465.
[16] Sealsamas, XVI, lk. 331.
[17] Маркс и Энгельс. Сочинения, XI, I osa, lk. 5—6.
[18] Sealsamas, IX, lk. 41.
[19] Sealsamas, II, lk. 336.
[20] Sealsamas, VIII, lk. 281.
[21] Sealsamas, VIII, lk. 287.
[22] Sealsamas, VIII, lk. 287—288.
[23] Sealsamas, VIII, lk. 289.
[24] Sealsamas, II, lk. 340.
[25] Sealsamas, VIII, lk. 281—282.
[26] Sealsamas, XIV, lk. 677.
[27] Sealsamas, II, lk. 82.
[28] Sealsamas, II, lk. 87.
[29] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 194.
[30] Маркс и Энгельс. Сочинения, XXVII, lk. 140.
[31] Sealsamas, XXVII, lk. 564.
[32] Письма К. Маркса, Фр. Энгельса и др. к Ф. Зорге и др. СПБ, 1908, lk. 427.
[33] Маркс и Энгельс. Сочинения, XXVII, lk. 607.
[34] Sealsamas, XVI, II osa, lk. 471—472.
[35] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 195.
[36] Ленин. Сочинения, 2. tr., XVI, lk. 395.
[37] Маркс и Энгельс. Сочинения, VI, lk. 428.
[38] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 200—201.
[39] Маркс и Энгельс. Сочинения, VI, lk. 428.
[40] Маркс и Энгельс об искусстве. Москва, 1933, lk. 201.
[41] Sealsamas, lk. 201.

KIRJANDUSE LOETELU.

A. ÜLDINE KIRJANDUS.

KOGU TEISE KÖITE KOHTA.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Составили Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц под ред. А. В. Луначарского. Москва, 1933.

В. М. Фриче. Очерк развития западных литератур. Москва, 1931.

А. В. Луначарский. История западно-европейской литературы. Часть II. Изд. 2-е. Москва-Ленинград, 1930.

П. С. Коган. Очерки по истории западно-европейской литературы. Том II. Изд. 8-е. Москва, 1934.

Франц Мерінг. Литературно-критические статьи. Том II. Москва, 1934.

Из истории реализма XIX века на Западе. Сборник статей под редакцией и с предисловием Ф. П. Шиллера. Москва, 1934.

Французский реалистический роман XIX века. Сборник статей под редакцией В. А. Десницкого. Москва-Ленинград, 1932.

Ж. Пелисье. Литературное движение в XIX столетии. Москва, 1895.

Г. Лансон. История французской литературы. Современная эпоха. Москва. Изд. Лепковского. 1909.

Fortunat Strowski. Tableau de la Littérature française au XIX et XX siècle. Nouv. éd. Paris, 1924.

Hanns Heiss. Die romanischen Literaturen des XIX. und XIX. Jahrhunderts. Potsdam — Wildpark, 1923.

Victor Klemperer. Geschichte der französischen Literatur. V. Band. II. Teil. Der Positivismus. Leipzig—Berlin, 1926.

Ch. Brun. Le roman social en France au XIX siècle. Paris, 1910.

Cambridge History of English Literature. Vols. 13—14. 1916.

Legouis and Cazamian's History of English Literature. Revised edition. London & Toronto, 1934.

Louis Cazamian. L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre (1660—1914). Paris, 1920.

Oliver Elton. A Survey of English Literature 1830—1880. 2 vols. London, 1920.

И. Тэн. История английской литературы. Том V. Современники. Москва, 1904.

R. M. Meyer. Die deutsche Literatur im XIX. und XX. Jahrhundert. 6. Aufl. Berlin, 1921.

Friedrich Kummer. Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. 2. Band. Dresden, 1924.

The Cambridge History of American Literature, edited by W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Sherman, C. van Dongen. Vols I—IV. New York, 1931.

Walther Fischer. Die englische Literatur der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. Wildpark—Potsdam, 1929.

Vernon Louis Parrington. The Beginnings of Critical Realism in America 1860—1920. New York, 1930. (Main Currents in American Thought. Volume three.)

В. Трент и Дж. Эрскин. Великие американские писатели. Петербург, 1914.
Георг Брандес. Скандинавская литература. (Собр. сочин., том I—III. Петербург, изд. „Просвещение".)
Фредерик-Винкель Горн. История скандинавской литературы с древнейших времен до наших дней. Москва, 1894.
Ph. Schweitzer. Geschichte der skandinavischen Literatur. Bd. 1—3. Leipzig, 1886—1889.
Hilma Borelius. Die nordischen Literaturen. Potsdam—Wildpark, 1932.
Kristian Elster. Illustreret Norsk Literatur Historie. I—II. Kristiania, 1923—1924.
Schück och Warburg. Illustrerad Svensk Litteratur Historia. Fjarde delen. Första bandet 1915. Senare bandet 1916.
Hans Brix. Danmarks Digtere. Köbenhavn, 1926.

B. SPETSIAALNE KIRJANDUS.

ESIMENE OSA.

Esimene peatükk.

Г. Лукач. Теория романа. („Литературный критик", кн. 2—3, 1935.)
Б. Г. Реизов. Стендаль. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 11—44.)
Edouard Rod. Stendhal. Paris, 1911.
Pierre Martino. Stendhal. Paris, 1914.
Jean Rodes. Bréviaire Stendhalien. Paris, 1926.
Maxime Leroy. Stendhal politique. Paris, 1929.
Pierre Jourde. Stendhal. L'homme et l'œuvre. Paris, 1935.
В. А. Десницкий. Онорэ Бальзак. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 45—66.)
В. Гриб. Мировоззрение Бальзака. („Литературный критик" 1934, № 10.)
Н. Четунова. О социальных корнях реализма Бальзака. (Сб. „Из истории реализма XIX века на Западе". Москва, 1934, стр. 20—87.)
П. Сухотин. Бальзак. Москва, 1934. (Жизнь замечательных людей.)
Pauline Bernheim. Balzac und Swedenborg. Einfluss der Mystik Swedenborgs und Saint-Martins auf die Romandichtung Balzacs. Berlin, 1914.
L.-J. Arrigon. Les débuts littéraires d'Honoré de Balzac d'après des documents nouveaux et inédits. Paris, 1924.
André Bellessort. Balzac et son œuvre. Paris, 1924.
Anton Bettelheim. Balzac. Eine Biographie. München, 1926.
H. Clouzot et R.-H. Valensi. Le Paris de la Comédie Humaine. Balzac et ses fournisseurs. Paris, 1926.
F. Baldensperger. Balzac. 1927.
Helene Altszyler. La génèse et le plan des caractères dans l'œuvre de Balzac. Paris, 1928.
William Hobart Royce. A Balzac bibliography. Writings relative to the life and works of Honoré de Balzac. Chicago, 1929.

Teine peatükk.

F. Harrison. Studies in Early Victorian Literature. London, 1895.
Hugh Walter. The Literature of the Victorian Era. Cambridge, 1910.
Leon Kellner. Die englische Literatur der neuesten Zeit von Dickens bis Shaw. Leipzig, 1921.

Louis Cazamian. Le roman social en Angleterre. Paris, 1904.
М. Елизарова. Реализм Диккенса и проблема комического. (Сб. „Из истории реализма XIX века на Западе". Москва, 1934, стр. 151—199.)
J. Forster. Life of Dickens. 3 vols. London, 1872—1874.
Wilh. Dilthey. Charles Dickens und das Genie des erzählenden Dichters. Leipzig, 1887.
G. Gissing. Charles Dickens. A Critical Study. London, 1898.
M. B. Saunders. The Philosophy of Dickens. A Study of his Life and Teaching as a Social Reformer. London, 1905.
Ferdinand Schultze. Charles Dickens als Schilderer der Londoner Armen- und Verbrecherwelt. Halle a/S., 1909.
W. Walter Crotch. Charles Dickens, social reformer. London, 1913.
Wilh. Dibelius. Charles Dickens. Leipzig, 1916.
Arthur L. Hayward. The Dickens Encyclopaedia. London, 1924.
Arthur Quiller Couch. Charles Dickens and other Victorians. Cambridge, 1925.
E. Schaub. Thackerays Entwickelung zum Schriftsteller. Basel, 1901.
Lewis Melville. William Makepeace Thackeray. 2 vols. London, 1909.
Sidney Dark. William Makepeace Thackeray. London, 1912.
Anthony Trollope. Thackeray. London, 1912.
Gudrun Vogel. Thackeray als historischer Romanschriftsteller. Leipzig, 1920.
Ф. Шиллер. Шарлотта Бронте. (Сб. „Из истории реализма XIX века на Западе". Москва, 1934, стр. 200—229.)
Mrs. Gaskell. The Life of Charlotte Bronte. London, 1908.
Clement Shorter. Charlotte Bronte and her circle. London, 1896.
H. H. Bonnel. Charlotte Bronte, George Eliot, Jane Austen. New York, 1902.
Ф. Шиллер. Элизавета Гаскель. (Сб. „Из истории реализма XIX века на Западе". Москва, 1934, стр. 230—247.)

TEINE OSA.

Esimene peatükk.

Pierre Martino. Le Roman réaliste sous le Second Empire. Paris, 1913.
Fr. Klincksieck. Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg, 1890.
М. К. Клеман. Густав Флобер. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 93—122.)
М. Д. Эйхенгольц. Вступительные статьи к Собр. соч. Флобера Москва, 1933—1936.
Т. Перимова. Творчество Флобера. Москва, 1934.
René Descharmes. Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. Paris, 1909.
Emile Faguet. Flaubert. 3 éd. Paris, 1913.
E.-L. Ferrère. L'esthétique de Gustave Flaubert. Paris, 1913.
Б. Г. Реизов. Шанфлери и реализм 50-х годов. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 67—92.)
J. Dornis. Essai sur Leconte de Lisle. Paris, 1909.
J. H. Whiteley. Etude sur la langue et le style de Leconte de Lisle. St. Helens, 1910.
Ed. Estève. Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre. Paris, 1922.
A. Cassagne. Versification et métrique de Baudelaire. Paris, 1906.
E. Raynaud. Charles Baudelaire. 1922.

Teine peatükk.

Л. К. Давыдова. Джордж Элиот. Ее жизнь и литературная деятельность. Петербург, 1891. (Жизнь замечательных людей Ф. Павленкова.)

J. W. Cross. G. Eliot's Life, as related in her Letters and Journals. 3 vols. London, 1885—1887.

O. Browning. George Eliot. London, 1890.

Helene Richter. George Eliot. London, 1907.

G. M. Trevelyan. The Poetry and Philosophy of George Meredith. London, 1906.

E. E. J. Bailey. The Novels of George Meredith. New York, 1907.

E. Sieper. Das Evangelium der Schönheit in der englischen Literatur des XIX. Jahrhunderts. Dortmund, 1904.

Holman Hunt. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. 2 vols. London, 1905.

H. W. Singer. Der Präraffaelitismus in England. München, 1911.

W. G. Collingwood. Life and Work of John Ruskin. 2 vols. London, 1893.

Ch. Waldstein. The Work of John Ruskin. New York, 1893.

J. Bardoux. John Ruskin. Paris, 1900.

P. W. Nicholson. D. G. Rossetti, Poet and Painter. 1886.

H. W. Singer. D. G. Rossetti. Berlin, 1905.

F. S. Boas. Rossetti and his Poetry. London, 1914.

Max Beerbohm. Rossetti and his circle. 1922.

Fr. Harrison. Tennyson, Ruskin and Mill. London, 1899.

T. A. Fischer. Leben und Werke Alfred Lord Tennysons. Gotha, 1899.

Emil Koeppel. Tennyson. Berlin, 1899.

R. B. Johnson. Tennyson and his Poetry. London, 1913.

Harald Nicolson. Alfred Tennyson. London, 1923.

Stopford A. Brooke. The Poetry of Robert Browning. London, 1902.

Edw. Dowden. The Life of Robert Browning. London, 1904.

Emil Koeppel. Robert Browning. Berlin, 1912.

Ernest Rhys. Browning and his Poetry. London, 1914.

Ayme Vallance. William Morris. His Art, his Writings and his Public Life. 2-nd ed. 1898.

J. W. Mackail. The Life of William Morris. 2 vols. London, 1899.

Kolmas peatükk.

Harry Maync. Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte. München, 1921.

Anton Bettelheim. Berthold Auerbach. Der Mann. Sein Werk. Sein Nachlass. Stuttgart und Berlin, 1907.

Albert Köster. Gottfried Keller. Leipzig, 1907.

Hans Dünnebier. Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach. Zürich, 1913.

R. Faesi. C. F. Meyer. Leipzig, 1925.

H. Maync. C. F. Meyer und sein Werk. Frauenfeld und Leipzig, 1925.

Alfred Biese. Theodor Storm und der moderne Realismus. Berlin, 1888.

Victor Klemperer. Die Zeitromane Friedrich Spielhagens und ihre Wurzeln. Weimar, 1913.

M. Geller. Friedrich Spielhagens Theorie und Praxis des Romans. Bonn, 1917.

Wilhelm Bücher. Grillparzers Verhältnis zur Politik seiner Zeit. Marburg, 1913.

Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Hrsg. von Karl Glossy. Jahrgang 1—28. Wien—Zürich, 1892—1926.

Г. Лукач. К. Маркс и Фр. Фишер. („Литературное наследство", кн. 15, 1934, стр. 1—56.)

С. А. Адрианов. Фридрих Геббель и его трагедии. (Вступ. статья к „Фридрих Геббель. Трагедии". Переводы В. А. Зоргенфрея и Н. А. Холодковского. Москва, 1934.)
Emil Kuh. Friedrich Hebbel. Bd. 1—2. Wien, 1877.
Heinrich Steves. Friedrich Hebbels Verhältnis zu den politischen und sozialen Fragen. Greifswald, 1909.
R. Müller-Ems. Otto Ludwigs Erzählungskraft. Berlin, 1905.
Ad. Stern. Otto Ludwig. Ein Dichterleben. 2. Aufl. Leipzig, 1906.

Neljas peatükk.

W. C. Brownell. American Prose Masters. New York, 1909.
J. Erskine. Leading American Novelists. 1910.
Carl van Doren. The American Novel. New York, 1921.
Carl van Doren. Contemporary American Novelists. New York, 1922.
F. L. Pattee. The Development of the American Short Story. New York, 1923.
D. H. Lawrence. Studies in Classic American Literature. New York, 1923.
B. Weirick. From Whitman to Sandbury in American Poetry. New York, 1924.
Walther Fischer. Amerikanische Prosa 1863—1922. Leipzig, 1926.
Norman Foerster. American Criticism. Studies in Literary Theory from Poe to the Present. Boston, 1928.
Henry Seidel Canby. Classic Americans. A Study of Eminent American Writers from Irwing to Whitman. New York, 1932.
H. C. Goddard. Studies in New England Transcendentalism. New York, 1908.
Van Wyck Brooks. Emerson and others. New York, 1927.
J. B. Atkinson. Henry Thoreau, the Cosmic Yankee. New York, 1927.
Newton Arvin. Hawthorne. Boston, 1929.
Herbert S. Gorman. Hawthorne. New York, 1927.
К. Чуковский. Уот Уитмэн. Поэзия грядущей демократии. Изд. 6-е Москва-Ленинград, 1923.
Дж. Уоллес. Уот Уитмэн и мировой кризис. Перевод под ред. А. Н. Горлина. ГИЗ. 1922.
P. Jannacconne. Le Poesie di Walt Whitman e l'Evoluzione delle Forme Ritmiche. Torino, 1898.
Henry Bryan Binns. A Life of Walt Whitman. London, 1905.
G. R. Carpenter. Walt Whitman. London, 1909.
Charles N. Elliot. Walt Whitman as Man, Poet and Friend. Boston, 1915.
J. Bailey. Walt Whitman. New York, 1926.
E. Holloway. W. Whitman. 1927.
C. F. Furness. W. Whitman's Workshop. 1928.
H. O'Higgins. W. Whitman. 1930.
C. E. & L. B. Stowe. Beecher-Stowe. 1911.
T. Edgar Pemberton. Life of Bret Harte. New York, 1903.
H. W. Bouynton. Bret Harte. (Contemporary Men of Letters Series.) London, 1905.
H. C. Mervin. Life of Bret Harte with some Account of the Californian Pioneers. Boston, 1911.
H. R. Hawels. Mark Twain. (American Humorists.) London, 1882.
S. K. Bolton. Mark Twain. (Famous American Authors.) New York, 1887.
Albert Bigelow Paine. Mark Twain. A Biography. Three vols. New York & London, 1912.
Van Wyck Brooks. Mark Twain. New York, 1920.
F. Schönemann. Mark Twain. Jena, 1925.

Esimene peatükk.

Louis Hubert. Le roman naturaliste ou l'Assommoir moral. Le Puy, 1885.
P. Martino. Le Naturalisme français. Paris, 1923.
Émile Zola. Le Roman expérimental. Paris, 1880.
Émile Zola. Les Romanciers naturalistes. Paris, 1881.
Émile Zola. Le Naturalisme au thèâtre. Paris, 1881.
Émile Zola. Nos Auteurs dramatiques. Paris, 1881.
Ferdinand Brunetière. Le Roman naturaliste. Paris, 1893.
К. К. Михайлов. Братья Гонкуры. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 123—141.)
Erich Köhler. Edmund und Jules Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Leipzig, 1919.
Georg Lösch. Die impressionistische Syntax der Goncourts. Nürnberg, 1919.
P. Sabatier. L'esthétique des Goncourts. Paris, 1920.
М. Д. Эйхенгольц. Вступительные статьи к „Полному собранию сочинений" Золя. Москва, 1928—1936.
М. К. Клеман. Эмил Золя. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 142—178.)
М. К. Клеман. Эмиль Золя. Сборник статей. Ленинград, 1934.
Анри Барбюс. Золя. Москва, 1934.
Paul Alexis. Emile Zola. Notes d'un ami. Paris, 1882.
Georg Brandes. Emile Zola. Berlin, 1889.
E. Wolf. Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft. Kiel, 1891.
Th. Engwer. Zola als Kunstkritiker. Berlin, 1894.
A. Laporte. Le naturalisme ou l'immoralité littéraire. E. Zola, l'homme et œuvre. Paris, 1898.
E. Bürger. E. Zola, A. Daudet und andere Naturalisten Frankreichs. Dresden, 1899.
J. G. Patterson. The characters of the Rougon-Macquart novels of Emile Zola. London, 1912.
Н. Я. Рыкова. Альфонс Додэ. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 179—197.)
L. Daudet. A. Daudet, sein Leben und seine Werke. Berlin, 1900.
M. Burns. La langue d'Alphonse Daudet. Paris, 1916.
Лев Толстой. Предисловие к книге Мопассана „На воде". Москва, 1894.
И. И. Гливенко. Мопассан и Чехов. Киев, 1904.
Э. Мениаль. Мопассан. Перев. Н. Кашина. Москва, 1910.
М. Д. Эйхенгольц. Мопассан-новеллист. В кн. Мопассана „Новеллы". Москва, 1927.
П. Н. Берков. Ги де Мопассан и французский реалистический роман. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 198—222.)
М. Елизарова. Мотивы творчества Мопассана. (Сб. „Из истории реализма XIX века на Западе". Москва, 1934, стр. 115—150.)
P. Mahn. Guy de Maupassant, sein Leben und seine Werke. Berlin, 1908.
G. de Lacaze-Duthiers. Guy de Maupassant, son œuvre. Paris, 1926.
R. H. Sherard. Life, work and evil fate of Guy de Maupassant, gentilhomme de lettres. London, 1926.
И. Альтман. Творческая тема Мопассана. („Литературный критик", 1935, кн. IX.)
Г. В. Рубцова. Меданская группа. (Сб. „Французский реалистический роман XIX века". Москва-Ленинград, 1932, стр. 223—234.)
Leon Deffoux et Emile Zavie. Le groupe de Medan. Paris, 1927.
H. Bachelin. J. K. Huysmans, du naturalisme littéraire au naturalisme mystique. 1926.
L. Deffoux. J. K. Huysmans sous divers aspects. 1927.

Wilhelm Bölsche. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig, 1887.
Edgar Steiger. Der Kampf um die neue Dichtung. Leipzig, 1889.
A. Fried. Der Naturalismus, seine Entstehung und seine Berechtigung. Wien, 1890.
M. G. Conrad. Von Zola bis Hauptmann. Leipzig, 1902.
L. Benoist-Hanappier. Le drame naturaliste en Allemagne. Paris, 1905.
Г. Лукач. Реализм в современной немецкой литературе. („Литературный критик" 1934, № 6.)
H. Stümche. Conrad. Bremen, 1893.
I. E. Kloss. Max Kretzer. 2. Aufl. Leipzig, 1905.
Günther Keil. Max Kretzer. New York, 1928.
Adalbert von Hanstein. Gerhart Hauptmann. Leipzig, 1898.
Paul Schlenther. Gerhart Hauptmann. Berlin, 1898.
S. Bytkowski. G. Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg, 1908.
M. Janssen. Henckell. Ein Dichterbild. München, 1911.
R. Ress. Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung. Dresden, 1913.

Walther Hjalmar Kotas. Die skandinavische Literatur der Gegenwart. Wiesbaden, 1925.
Illit Groendahl and Ola Raknes. Chapters in Norwegian literature. London, 1923.
Lilly Heber. Norsk Realisme i 1830 og 40 Aarene. Kristiania, 1914.
Helmut de Boor. Schwedische Literatur. Breslau, 1924.
В. Г. Плеханов. Г. Ибсен. Петербург, 1906. (Собр. соч., т. XIV, Москва, 1925.)
А. В. Луначарский. Генрик Ибсен. („Литературный критик" 1934, № 12.)
Henrik Jaeger. Henrik Ibsen. Köbenhavn, 1888.
Auguste Ehrhard. Henrik Ibsen et le théâtre contemporain. Paris, 1892.
Edgar Steiger. Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik. Berlin, 1898.
Leo Berg. Ibsen-Studien. Berlin, 1901.
B. Kahle. Ibsen, Björnson und ihre Zeitgenossen. Leipzig, 1908.
Joseph Collin. Henrik Ibsen. Heidelberg, 1910.
Otto Heller. Henrik Ibsen. Plays and problems. Boston, 1912.
Monty Jacobs. Ibsens Bühnentechnik. Dresden, 1920.
Otto Brahm. Henrik Ibsen. Verm. Aufl. Berlin, 1922.
Bernhard Shaw. The Quintessence of Ibsenism. 3-th ed. London, 1922.
Roman Woerner. Henrik Ibsen. In 2 Bänden. 3. Aufl. München, 1923.
Emil Reich. Henrik Ibsens Dramen. 13.—14. Aufl. Berlin, 1925.
Erik Lie. Arne Garborg. En Livsskildring. Kristiania, 1914.
Hermann Esswein. August Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke. München, 1909.
P. A. Rosenberg. Herman Bang. Kjobenhavn, 1912.
K. K. Nicolaisen. Jeppe Aakjaer. En lille Biografi og Karakteristik. Kjobenhavn, 1913.
K. K. Nicolaisen. Johan Skjoldborg. En lille Biografi og Karakteristik. Kjobenhavn, 1918.
K. K. Nicolaisen. Martin Andersen-Nexö. En litteraer skitse. Kjobenhavn, 1919.

ISIKUTE REGISTER.

Aakjaer [oo'kjäär] **393**
Ackerman 129
Addison [ä'disən] 82
Adler, Fr. 311
Alberti, C. 313, 318
Alexis, P. [aläksi'(s)] 282, **283,** 284
Andersen, H. Chr. 347
Andersen-Nexö 393—394
Angelico [andže'liko] 145
Antoine [atua'n] 323
Apuleius 285
Arent 310, 311, 313
Aristippos Kürenaikalane [-ti'-] 155
Aristophanes [-o'f-] 291
Arnold, Matthew [aa'nəld mä'θjuu] 155
Assézat [asseza'] 111
Atterbom 348
Auerbach 160, **165,** 187, 307, 366, 372
Augier [ožjee'] 216
Ausonius 285
Avenarius 313

Bacon [bei'kən] 136
Balzac [balza'k] 5, 7—10, 18, 21, 22, 24, 25, **29—54,** 73, 83, 90—93, 95, 102, 108—110, 112—114, 157, 160, 186, 200, 243, 247—250, 252, 255, 257, 261, 262, **266,** 267, 269, 271, 275, 276, 289, 297, **306,** 313, 322, 347, 370
Bang 390—391
Banville [bavi'l] 115, **127—128**
Baratõnski 28
Barbusse [barbü's] 282
Barrett-Browning [bä'rit brau'niŋ] 146, **151,** 152
Baudelaire [bodlää'r] 115, 116, 119, **120—122,** 126, 127, 285
Bauernfeld 216
Baumgarten 191
Beaumarchais [bomaršee'] 15, 91
Bebel 310
Becket [be'kit] 197
Becque [bek] **323**
Beecher-Stowe [biitšə(r) stou] 216, 218, **234—235**
Benedictsson [-i'-] **387**
Benedix 216
Bentham [be'ntəm] 137, 141
Beranger [beražee'] 11, 110, 120
Berg 313
Bernard [bernaa'r] 249—251, 262
Bierbaum 313, 322, 345, **346**
Bismarck 165, 178, 198, 310, 313
Björnson 308, 349, 350, **365—369,** 370, 372, 375—377, 379, 380
Blanc [bla] 352
Blanche [blaš] 348
Blanqui [blaki'] 123
Bleibtreu 307, **311—312,** 313, 318
Boccaccio [boka'tšo] 153, 181, 194
Bodenstedt 179, 312
Boileau [bualoo'] 121
Bonald [bona'ld] 37
Bonnetain [bontä'] 276
Brahm 340
Brandes 31, 347, **349—350,** 361, 372, 374, 380, 388, 389, 391
Bray [brei] 130
Bremer 348
Brontë [bro'nti], **Anna** 86
Brontë, Charlotte 55, **85—88,** 89, 130, 131, 374
Brontë, Emily 86
Browning [brau'niŋ] 146, **150—151,** 152
Bulwer-Lytton [bu'luə(r) litn] 74
Burne-Jones [bəən džounz] 151
Burns [bəənz] 234
Börne 9, 161
Bölsche 314—316, 325, 340
Büchner 158, 161
Byron [bai'rən] 7, 72, 95, 147

Cabanis [kabani's] 11
Calderon [ka'lderon] 201
Calvin 53
Carlyle [kaalai'l] 60, 61, **139—144,** 146, 152—154, 219, 224
Cavour [kavuu'r] 198
Céard [seaa'r] 282, **284**

Cervantes [θerva'ntes] 40, 55, 110, 181
Champfleury [šaflöri'] 109—111, **112—114,** 115, 187
Channing [tšä'niŋ] 219, 220
Chateaubriand [šatobria'] 24
Chaucer [tšoo'ssə(r)] 148, 153
Chénier, A. [šenje'] 128, 129
Cladel [klade'l] 127
Cobbett [ko'bit] 142
Colban 370
Coleridge [kou'lridž] 146
Colet, Louise [kole'] 117
Collett, Camilla [ko'let] **369,** 370
Collins [ko'linz] **134,** 136
Comte [kot] 130—133, 244
Condillac [kodija'k] 11, 22
Conrad 307, **312,** 313, **317—318,** 323
Conradi [konra'di] 310, 311, 313, 318
Coppée [kope'] 127, **129**
Courbet [kurbe'] 110, 113
Crane [krein] 242
Cromwell [kro'muel] 140, 142
Cruikshank [kru'kšänk] 56
Cuvier [küvje'] 32

Dahn 308
Dante 29, 152, 197, 224, 344
Danton [dato'] 25, 74, 142
Darwin 249, 250, 290, 309, 315, 325, 361, 388
Daudet [dode'] 276, **286—290,** 319, 323, 372
Deffoux [defu'] 284
Defoe [difou'] 55, 91, 137
Descaves [dekaa'v] 276
Dickens [di'kinz] 7—9, 54, **55—71,** 72, 73, 82, 84—89, 91, 97, 130, 133—138, 147, 160, 170—172, 175, 183, 185, 215, 216, 236—239, 241, 255, 287, 288, 319, 347, 371, 372, 374
Diderot [didro'] 22, 91, 110
Dierx [djärks] 127, **128**
Disraeli [dizre'ili] 154, 350
Dostojevski 290, 308, 323
Drachmann [dra'kman] 351, **391**
Dreiser [drai'zə(r)] 347
Dreyfus [drefü's] 278
Droste-Hülshoff 165, 187
Dubarry [dübari'] 257
Dumas-isa [düma'] 135, 248
Dumas-poeg 216, 338
Dupont [düpo'] 116
Duranty [dürati'] 109—112, **114—115,** 187
Dürer 145

Eliot [e'ljət] **130—133,** 216
Emerson [e'məsn] **219—221,** 224, 225
Engels 8—10, 31, 40, 88, 90, 138, 139, 141—144, 157, 158, 164, 169, 217, 218, 249, 252, 255, 339, 348, 349, 354, 364, 365
Enghaus, Christine 204
Ernst 340
Eugénie Montijo [öženi' motijo'] 28

Falke, G. 313, 322
Feuerbach 130, 131, 159, 181, 189—192
Fielding [fii'ldiŋ] 55, 74, 83, 138, 185
Fitz-James [fitsdžei'mz] 37
Flaubert [flobää'r] 8, 10, 23, 33, 53, 70, 83, 92, **93—108,** 109, 111—115, 117, 119, 123, 124, 127, 156, 195, 241, 243, 244, 248, 256, 260, 263, 290—293, 295—297, 301, 302, 347, 361
Follen 189
Fontane 312
Fourier [furje'] 46, 220, 222, 279, 280
France [frass] 125, 127, 291, 347
Freiligrath 189, 328
Frenzel 160, 186
Freytag 92, 158, 160, 163, **182—184,** 187, 307—309, 312, 320
Fuller [fu'lə(r)] 219—221, **222**

Galsworthy [goo'lzuəði] 347
Galton [goo'ltən] 250
Garborg 369, **376—378,** 379
Garland [gaa'lənd] 242
Gaskell [gä'skəl] 55, 85, **88—89,** 130
Gautier [gotje'] 96, 112, 115—117, **118—120,** 121, 127, 156
Geibel 179
Geijer [je'ier] 348
Geijerstam [je'ierstam] **386—387**
Geoffroy Saint-Hilaire [žofrua' sätilää'r] 250
George, Stefan [geo'rge] 198
Gilbert [gi'lbət] 216
Giorgione [džordžo'ne] 193
Glatigny [glatinji'] 127
Godwin [go'duin] 226
Goethe 7—9, 29, 40, 72, 91, 110, 130, 139, 144, 156, 164, 167, 170, 180, 181, 190, 200, 201, 222, 223, 249, 326, 331, 335, 343, 350
Gogol 28
Goldschmidt 347, 352
Goldsmith [go'uldsmiθ] 55
Goncourt'id, vennad [gokuu'r] 28, 96, 115, **256—263,** 264, 276, 284, 286, 287, 289, 291, 302, 304, 313, 323
Gorki 393
Gozzi [go'tsi] 201
Gozzoli [go'tsoli] 151
Gotthelf 160, **187—188**

Grabbe 158, 161
Grillparzer **200—204,** 211, 216
Gringoire [gräguaa'r] 127
Grundtvig 347
Guiches [giš] 276
Gutzkow [gu'tskoo] 158, 161, 163, 164, 166, 185, 204, 307
Görres 164

Haeckel [he'kel] 250, 309, 314, 315, 325, 328
Halbe 313
Hallam, Henry [hä'ləm] 149
Haller 139
Hamilton [hä'miltn] 137
Hamp [ap] 282
Hamsun **378—380**
Hanska, Eva 32
Hansson, Ola 350, **387**
Harden 339
Harte, Bret [haat bret] 216, 218, 235, **236—237,** 238
Hart'id, vennad **310,** 311, 314, 316, 325
Hartleben, O. E. 310, 313, 322, **345—346**
Hauff 170
Hauptmann, C. 322
Hauptmann, G. 207, 313, 314, 317, 322, 323, **325—336,** 340, 341, 345
Hawthorne [hoo'θoon] 219, 220, **221—222**
Hebbel 161, 166, 199, 200—202, **204—212,** 214, 216, 320, 338
Hebel **164—165,** 187
Hedberg 387
Hegel 7, 8, 137, 156, 166, 198, 199, 205, 207, 226, 309, 357
Heiberg, J. L. 347
Heiberg, P. A. 347
Heine 7, 161, 162, 166, 178, 185, 204, 328, 343, 352
Helvétius [elvesjü's] 22
Henckell 310, 311, **339,** 340
Hennique [eni'k] 282, **283—284**
Herakleitos [-a'-] 155
Herder 156
Heredia [eredia'] **128—129**
Hertz, H. 347, 352
Herzen 115
Herwegh 189
Hettner 189, 213
Heyse 159, 179, **180—182,** 183, 187, 193, 307, 308, 311, 312
Hille 313
Hlebnikov 233
Hobbes [hobz] 11, 22, 37
Hoffmann, E. T. A. 113, 118, 162, 170, 212
Hofmannsthal 198
Holbach [olba'k] 11, 191
Holbein 145
Holberg 348
Holz 233, 309, 311, 314, 316, 317, 324, 325, 328, 339, **340—345,** 346
Homeros 123, 124, 148, 344
Howells [hau'əlz] 235
Hugo [ügo'] 7, 26, 27, 34, 45, 95, 110, 112, 113, 118, 120, 124, 127, 129, 264, 347, 354
Hunt [hant] 151
Hutten 197
Huysmans [üisma's] 282, **284—286,** 291, 313
Hölderlin 156

Ibsen 134, 207, 216, 308, 309, 323, 327, 338, 340, 347, 349, 350, **351—365,** 366—372, 376, 379, 380
Immermann 160, **161—164,** 187

Jacobsen 351, **388—389,** 390
Jaeger [jee'ger] **375—376,** 378
Jaurès [žore's] 246, 279
Jefferson [dže'fəsn] 226
Jerschke 311
Josephus Flavius 209

Keats [kiits] 152
Keller 159, 160, 187, 188, **189—194,** 195, 196, 311, 312, 347, 372
Kelly-Wischnewetzka 217
Kerner 164
Kerr 339
Kielland [tšje'llan] 351, 369, **371—375,** 376
Kierkegaard [ke'rkegoor] 350, 376
Kinkel 185
Kleist 331
Kretzer 313, **318—322,** 323, 325
Kotzebue [ko'tsebuu] 338
Krogh [kroog] **376,** 378
Kurz, H. 182

La Bruyère [la brüjää'r] 75
Lafargue [lafa'rg] 250, 271, 272, 276, 290
Lagerlöf **387—388**
Lamartine [lamarti'n] 110, 127
Lamennais [lamne'] 122
Landauer 340
Lasker 185
Lassalle [lasa'l] 184—186, 310, 350
Latouche [latu'š] 35
Laurentie 37
Leconte de Lisle [löko't dö liil] 115—117, **122—127,** 128
Lemaître [lömee'tr] 129
Lenin 7, 115, 347
Lermontov 28
Lesage [lösaa'ž] 55, 157

Lessing 91, 145, 156, 158
Lewes [lju'is] 87, 130
Lie [lii] 369, **370—371**, 372, 375, 376
Liebknecht 310
Liliencron 313
Lindau 310
Lingg 179
Locke [lok] 37
Lombroso [lombro'zo] 250
Longfellow [lo'ŋfelou] 219, **222—224**, 233
Lope de Vega 202
Louis Philippe [lui' fili'p] 12, 22, 25, 35, 36, 116
Lucas 268
Ludwig 161, 172, 193, **212—216**
Lundegaard [lu'ndegoord] 387
Luther 184
Löwe-Kalbe 159, 185

Macaulay [məkoo'li] 130, **136—137**
Macchiavelli [makjave'lli] 195
Mackay [məkei'] 313, **340**
Majakovski 233
Mallarmé [mallarme'] 127, 128, 285
Malthus [mä'lθəs] 141
Mann, H. 331, 347
Margueritte, Paul [margri't pol] 276
Margueritte, Victor [margri't vikto'r] 276
Martino [-o'] 129
Marx 9, 10, 31, 34, 40, 52, 55, 67, 90, 91, 133, 137, 138, 185, 217, 245, 251, 254, 272, 273, 325, 382
Massey [mä'si] 133
Mazzini [matsi'ni] 130
Maupassant [mopassa'] 5, 10, 107, 241, 263, 282, 283, **290—307**, 313, 337, 361
Mehring 158, 159, 170, 172, 182—185, 214, 307, 318, 322, 340
Mendés [made's] 127
Menzel 313
Meredith [me'rədiθ] 130, 133—134
Mérimée [merime'] **26—28**, 121, 126, 152
Metternich 12, 166, 201, 202
Meyer, C. F. 160, 187, **194—198**, 312
Michelangelo [mikela'ndželo] 197
Mill 146, 349
Milton 197
Mirabeau [mirabo'] 37
Moleschott 191
Molière [moljää'r] 110
Montesquieu [moteskjö'] 37
Morny [morni'] 288
Morris [mo'ris] 151, **153—154**
Muncker 309
Murger [müržää'r] 109, 114
Musset [müsse'] 14, 110, 127, 264
Müller, A. 139
Müllner 201

Napoleon I 11, 12, 14, 15, 19, 20, 25, 27, 32—37, 53, 75, 76, 78, 116, 201, 202, 348
Napoleon III 28, 109, 257, 265, 267, 268, 288
Nerval [nerva'l] 115
Nestroy 216
Newmann [njuu'mən] 146
Nietzsche [nii'tše] 156, 169, 186, 346, 350, 376, 378, 380, 382, 387
Noëlle [noe'l] 37
Norris [no'ris] 242
Novalis [novaa'lis] 139
Nyblom [nüü'blum] 381

O'Connell [ouko'nəl] 32
Oehlenschläger [öö'lenšläger] 204, 347, 354

Paine [pein] 226
Paludan-Müller 347
Pascal [paska'l] 110
Pater [pei'tə(r)] **155—156**
Patmore [pä'tmoo(r)] 151
Paul, Jean [paul, ža] 9, 144
Pellico 21
Petronius 285
Peuchet [pöše']
Planche [plaš] 216
Platen 162, 164
Platon 146, 153
Plehhanov 116—118, 251
Poe [pou] 121, 152
Pompadour [popaduu'r] 257
Pontoppidan [-to'-] **391**
Prevost d'Exiles [prevo' degzi'l] 110
Protagoras [-ta'-] 155
Proudhon [prudo'] 272, 310
Puškin 28
Puttkamer 313
Pückler-Muskau 164

Raabe 160, **170—175**, 176, 312
Rabelais [rable'] 291
Raffael 119, 145, 151, 155
Raupach 164
Reade [riid] **134—135**, 136
Régnier [renje'] 128
Reuter 160, **178—179**, 307
Ricardo [rikaa'dou] 7, 137, 146
Richardson [ri'tšədsən] 86, 273
Richelieu [rišöljö'] 37
Rilke 346, 389

Ripley [ri'pli] 219, 220
Robertson 216
Robespierre [robespjää'r] 53
Rochefort [rošfoo'r] 265
Rolland [rola'] 347
Rosenkranz 199, 200
Rossetti [-e'-] 119, 151, **152—153**
Rotschild 272
Rousseau [russo'] 37, 53, 167, 221
Rudolf II 203
Ruge 182, 189, 204
Ruskin [ra'skin] **144—146,** 152—154
Rydberg [rüü'dbärj] 380

Sainte-Beuve [sät bööv] 114, 350
Saint-Simon [sä̃ simo̧'] 46, 47
Sand, George [sa̧d ̃žorž] 105, 107, 264
Sardou [sardu'] 216, 338
Sauer 309
Savonarola [-ro'-] 133
Schandorph [ša'ndorf] 351, **389—390**
Scharf 313
Scherer 159, 309
Schiller 9, 139, 156, 162, 200, 207, 212, 214, 216, 326, 364, 366
Schlaf 313, 314, 316, 322, 324, 328, 341
Schmidt, Erich 309
Schmidt, Julian 158, 182, 183, 309
Schnitzler 389
Schopenhauer 159, 170, 181, 300
Schoppe, Amalie 204
Schurtz 184
Schwab 164
Schäffle 273
Scott [skot] 7, 35, 72, 73, 82, 146, 170, 370
Scribe [skrib] 338
Seneca [se'neka] 136
Seymour [sii'moo(r)] 56
Shakespeare [šei'kspiə(r)] 11, 22, 29, 110, 193, 200, 201, 212, 216, 350
Shaw [šoo] 347
Shelley [še'li] 7, 147
Sinclair [siŋ'kläə(r)] 321
Skjoldborg [skjo'lbor] **391—393**
Skram 376
Smith [smiθ] 137, 146
Smollett [smo'lit] 55, 83, 138, 185
Snoilsky 380
Sobolevski 28
Sorge 217, 218
Spencer [spe'nsə(r)] 130, 250, 300
Spielhagen 158—160, 163, **184—186,** 307—309, 311, 337, 347
Spinoza [spinoo'za] 130
Steele [stiil] 82
Stendhal [stada'l] 5, 7—10, **11—25,** 26, 27, 40, 46, 83, 90—93, 102, 108—110, 112, 160, 200, 243, 247, 248, 255, 262, 289, 297, 306, 322, 347
Stern 340
Sterne [stəən] 83, 185
Stifter 158, 160, **166—170,** 171, 172, 176
Stirner 340
Storm 159, 160, **175—178,** 186, 187, 311, 372
Strachwitz 179
Strauss 130
Strindberg [stri'ndbärj] **381—386,** 387
Strodtmann 184
Sudermann 322, **336—339**
Sue [sü] 135, 170
Sully Prudhomme [süli' prüdo'm] 127
Suttner 313
Swedenborg [sve'denborj] 385
Swift [suift] 83, 91, 138, 157
Swinburne [sui'nbəən] 155

Zimmermann 328
Zola [zola'] 40, 45, 80, 115, 129, 135, 242, 244, **245—255,** 257, 261—263, **264—282,** 283—290, 295, 297, 304, 308—310, 312—315, 317—320, 323, 325, 341, 364, 375, 380, 383, 390

Žukovski 165

Taine [teen] 23, 29, 83, 100, 108, 115, 147, 148, 159, **244—245,** 262, 308, 309, 341, 349, 350, 375, 376
Tegner [tei'nər] 351
Tegnér [teŋnee'r] 348
Tennyson [te'nisn] 139, 146, **147—150,** 152, 154
Thackeray [θä'kəri] 7—9, 54, 55, **72—85,** 86, 87, 89, 97, 131, 135, 137, 138, 157, 160, 170, 216, 238, 255, 347
Thoreau [θorou'] 219, **221,** 226
Thoresen [too'resen] 370
Tieck 181
Tizian 193
Tolstoi 19, 29, 165, 233, 307, 308, 323
Trollope, Anthony [tro'ləp, ä'ntəni] 130, **135,** 136, 137
Trollope, Frances [tro'ləp, fransis] 135
Tšukovski 233
Tupper [ta'pə(r)] 137, 138
Turgenev, A. I. 28

Turgenev, I. S. 28, 106, 107, 165, 233, 306, 308
Twain [tuein] 216, 218, 235, 236, **237—241**
Türk 340

Wagner 200, 313, 318
Waldeck 185
Walloth 313
Warner 241
Weerth 328
Welhaven [vee'lhaven] 348
Wergeland [ver'gelan] 348, 365, 369
Verhaeren [verhaa'rən] 233
Verlaine [verlää'n] 127, 129
Werner 201
Whitman [ui'tmən] 216, 218, 219, 222, 223, **224—233,** 343
Whittier [ui'tjə(r)] **233—234**
Wieland 181
Vigny [vinji'] 26, 110, 124
Wildberger 340
Wildenbruch 313
Wilhelm II 186
Wille 340
Villiers de l'Isle-Adam [vilje' dö lil adą'] 127, 285
Winckelmann 145, 155
Wirsén [virsee'n] 380
Vischer 192, 199, 200
Voltaire [voltää'r] 18, 181, 350, 374
Woolner [uu'lnə(r)] 151

ÕIENDUSI.

Lk.	32	— 6. r. ülalt	on	O'Connel'il,	p. o. O'Connell'il
„	82	— 16. r. ülalt	„	Jacob,	„ James
„	87	— 8. r. alt	„	Lewisiga,	„ Lewesiga
„	123	— 6. r. alt	„	Blanc'i,	„ Blanqui
„	151	— 11. r. alt	„	Patmor,	„ Patmore
„	164	— 12. r. ülalt	„	Körneri,	„ Kerneri

SISUKORD.

Lk.

Autorilt 5
Esimese trüki eessõna 5

Esimene osa.

KLASSIKALINE REALISM 1830—1840-NDAIL AASTAIL.

Sissejuhatus 7
Esimene peatükk: **Prantsuse realism 1830—1840-ndail aastail** 9
Stendhal 11
Mérimée 26
Balzac 29
Teine peatükk: **Inglise realism 1830—1840-ndail aastail** 54
Dickens 55
Thackeray 72
Charlotte Brontë ja Elizabeth Gaskell 85

Teine osa.

REALISM 1850—1860-NDAIL AASTAIL.

Sissejuhatus 90
Esimene peatükk: **Prantsuse realism 1850—1860-ndail aastail ja parnaslased** 93
Flaubert 93
Prantsuse „demokraatlik realism" 1850—1860-ndail aastail 108
Parnaslased 115
Théophile Gautier 118
Charles Baudelaire 120
Leconte de Lisle 122
Teine peatükk: **Inglise realism 1850—1860-ndail aastail ja prerafaeliidid** 130
George Eliot 130
Thomas Carlyle 139
Alfred Tennyson 147
Prerafaeliidid 151
Kolmas peatükk: **Saksa realism 1850—1860-ndail aastail** 156
Saksa realistlik romaan enne 1848. a. revolutsiooni 161
Väikekodanlikud „kodukoha" realistid 166
Adalbert Stifter 166
Wilhelm Raabe 170
Theodor Storm 175
Fritz Reuter 178
Liberaalse kodanluse kirjanikud 179
Gustav Freytag 182
Friedrich Spielhagen 184

Lk.
Šveitsi-saksa realistid 187
Jeremias Gotthelf 187
Gottfried Keller 189
C. F. Meyer 194
Saksa draama XIX sajandi keskel 198
Friedrich Hebbel 204
Otto Ludwig 212
Neljas peatükk: **Põhja-Ameerika kirjandus XIX sajandi teisel poolel** . . 216
Transtsendentalistid 219
Walt Whitman 224
Bret Harte 236
Mark Twain 237

Kolmas osa.

NATURALISM.

Sissejuhatus 243
Esimene peatükk: **Prantsuse naturalism** 256
Vennad Goncourt'id 256
Zola 264
Naturalistide „Medani rühm“ 282
Alphonse Daudet 286
Maupassant 290
Teine peatükk: **Saksa naturalism** 307
Saksa varanaturalism 309
Max Kretzer ja saksa naturalistlik romaan 317
Gerhart Hauptmann ja naturalistlik draama 323
Gerhart Hauptmann 325
Hermann Sudermann 336
Arno Holz ja naturalistlik lüürika 339
Kolmas peatükk: **Skandinaavia kirjandus XIX sajandi teisel poolel** . . 347
Norra kirjandus XIX sajandi teisel poolel 351
Henrik Ibsen 351
Björnstjerne Björnson 365
Rootsi kirjandus XIX sajandi teisel poolel 380
August Strindberg 381
Taani kirjandus XIX sajandi teisel poolel 388
Allikaviited 395
Kirjanduse loetelu 396
Isikute register 403
Õiendusi 408

Tõlgitud teose järgi: Франц Шиллер. История западно-европейской литературы нового времени. II. Изд. 2-е. 1937.
Tõlkijad: [redacted].

Peatoimetaja L. Voore. Vastutav toimetaja [redacted] Tehniline toimetaja J. Ots. Korrektor A. Sang. Ladumisele antud 5. IV 1941. MB — 1393. Trükkimisele antud 29. IV 1941. Laotihedus trpg. 44 830. Trükipoognaid 25,75. Autoripoognaid 27. Paberi formaat 67×95 1/16. Trükiarv 3000. Trükitud „Tartu Kommunisti" trükikojas, 1941. Tartu, Ülikooli 21. Tellim. nr. 955. Hind 14 rubla.

Франц Шиллер. История западно-европейской литературы нового времени. II. На эстонском языке.
Эгосиздат „Научная Литература", Тарту.

HIND 14 RUBLA