

1.30
J. AAVIK — H. JÄNES — A. MEIESSAAR —
O. PARLO — B. SÖÖT

EUROOPA
KIRJANDUSE
PÄÄJOONI

II

EESTI KIRJANDUSE SELTS

ARH

EUROOPA KIRJANDUSE PÄÄJOONI

II

Haridusministeeriumi poolt koolides
tarvitamiseks lubatud

A-12373

JOH. AAVIK — H. JÄNES — A. MEIESSAAR —
O. PARLO — B. SÖÖT

EUROOPA KIRJANDUSE PÄÄJOONI

II

GÜMNAASIUMIDELE JA ÜLDSUSELE

TOIMETANUD H. JÄNES

KOLMAS, MUUDETUD JA TÄIENDATUD TRÜKK

E E S T I K I R J A N D U S E S E L T S
T A R T U , 1 9 3 9

n° 24113505

**TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU**

O./ü. „Ilutrükk“, Tartu, 1939.

ARHIIVKOGU

SAATEKS I TRÜKILE.

Kuna „Euroopa kirjanduse pääjoonte“ I vihk on leidnud suure tarvitajaskonna meie gümnaasiumides, siis on autorid lasknud sellele kohe järgneda II vihu lootes, et seegi vihk on vajalik maailmakirjanduse viljakamaks käsiteluks koolis.

Käesolev II vihk on koostatud vastavalt praeguste gümnaasiumide IV klassi ja uute gümnaasiumide II klassi maailmakirjanduse kavadele. Kõigepäält on antud ülevaade kreeka tragöödiast ja traagikuist, eriti välja tõstes Sophokles'e „Kuningas Oidipust“. Siis on vaadeldud Shakespeare'i ja ta „Hamletit“. Selle järel on antud ülevaated prantsuse klassitsismist, peatudes eriti Molière'i ja ta „Ihnuri“ juures, ja realismist-naturalismist. Lõpuks on käsiteldud Henrik Ibsen'it ja ta „Rahva vaenlast“.

Oleks soovitav, et gümnaasiumi IV klassis enne maailmakirjanduse käsitelu juurde asumist korrataks üldülevaadet Euroopa kirjanduse ajajärkudest ja tähtsamaist esindajaist (vt. „Euroopa kirjanduse pääjooni“ I), mis tagaks üldpildi saamist maailmakirjandusest.

Samuti kui I vihkus on ka käesoleva vihu lõppu lisatud raskemate teoses esinevate pärisnimede hääldamise jukis.

II vihu käsikirja on läbi lugenud ja redigeerinud mag. J o h. A a v i k, mille eest avaldan talle siinkohal sügavat tänu.

Toimetaja.

SAATEKS III TRÜKILE.

Arvestades gümnaasiumi uusi õppekavu on tulnud III trükis teha suuremaid muudatusi. Ära on jäetud „Henrik Ibsen“, kuna uue päätükina esineb „Ülevaade draama arenemisest“. „Sophokles ja ta „Kuningas Oidipus““ on eraldatud iseseisvaks päätükiks. II trüki kohta avaldatud arvustavate märkmete eest avaldan siinkohal palju tänu hr. P. Viire's'ele ja prl. J. Rõk's'ile. Täna sinjuures ka hr. A. Sibul'at, kes on lubanud lahkesti kasutada oma käsikirja realistliku ja naturalistliku draama üle.

Toimetaja.

Rakveres, 1939. a.

KIRJANDUST.

- A. Anttila**, Sissejuhatus uus-aja kirjanduse peavooludesse. Tõlk. Fr. Tuglas. Tartu, 1938.
- A. Aspel**, Prantsusmaa ja Euroopa. Tartu, 1935.
- Краткий систематический словарь всемирной литературы. Ред. В. В. Битнер. Ч. I, II. С.-Петербургъ, 1906.
- G. Brandes**, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts.
- Г. Брандесъ**, Собрание сочинений. Перев. М. Б. Лучицкой. 2-ое испр. издание, С.-Петербургъ.
- G. Brandes**, William Shakespeare. Paris-Leipzig-München, 1896.
- H. Bulthaupt**, Dramaturgie II: Shakespeare. Oldenburg u. Leipzig, 1920.
- E. Engel**, Geschichte der Englischen Literatur. Leipzig, 1921.
- M. Jürna**, Eessõna „Kuningas Lear'ile“. Tartu, 1926.
- W. Keller** u. **B. Fehr**, Die Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Wildpark-Potsdam, 1928.
- П. С. Коган**, Очерки по истории западно-европейской литературы. Томъ I. Москва-Ленинград, 1931.
Sama II, Москва, 1928.
Sama III, часть I, 1911.
- П. С. Коганъ**, Очерки по исторіи древнихъ литературъ I. Москва, 1907.
- Кранцъ**, Опытъ философіи литературы. Перев. М. Славинской. С.-Петербургъ, 1902.
- Molière**, Ihnus. Tõlk. R. Kask. Tartu, 1923.
- Мольеръ**, Полное собрание сочинений. Редакция П. И. Вейнберга и П. В. Быкова. С.-Петербургъ, 1913.
- H. Paukson**, Romantika ja realism 19. sajandi Euroopa kirjanduses. Tartu, 1933.
- М. Пуэнсо**, Основатели социальной школы въ литературѣ. Переводъ М. Н. Тимофеевой. С.-Петербургъ, 1908.
- A. Raud**, William Shakespeare'i „Hamlet“. (Analüüs.) Tartu, 1929.

- H. Raudsepp**, Dramaturgilised juurdlemised. Skeem draamatüübi ja näitekunsti ajaloolisest arenemisest. „Looming“ 1923 (lk. 201—212).
- J. Roos**, Kirjandusteose analüüs. Tartu, 1934.
- William Shakespeare**, Taani prints Hamlet. Inglise keelest A. F. Tombach-Kaljuvald. Ants Orase sissejuhatus. Tartu, 1930.
- W. Schmidt**, Geschichte der griechischen Literatur I, 2. München, 1934.
- A. Sibul**, Realistlik ja naturalistlik draama. (Käsikiri.)
- Th. Zielinski**, Vana-kreeka kirjandus I. Tõlk. L. Metslang. Tartu, 1926.
- Sama**. II osa. 1927.
- K. Tianderъ**, Отъ Софокла до Ибсена. С.-Петербургъ, 1909.
- P. Wiegler**, Geschichte der Weltliteratur. 16.—20. Tausend. Berlin.
- Fr. Th. Vischer**, Shakespeare-Vorträge. I. Band. Stuttgart u. Berlin, 1905.
- M. J. Wolff**, Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. II. Band. München, 1908.
- R. Wülker**, Geschichte der Englischen Litteratur. Leipzig u. Wien, 1896.

I. ÜLEVAADE DRAAMA ARENEMISEST.

A. Vana-kreeka draama.

1. Draama tekkimine ja kreeka teater.

V sajandil, s. o. pärast Pärsia sõdu algas Kreekas hoo-
gus vaimsete jõudude õitseag. Hääbuva lüürika asemele
astus uus poeesia liik — d r a a m a.

Draama algmeid leidub juba loodusrahvaste juures ja
see on ürgselt usulise algupäraga. Primitiivne draama on
ikka lähedalt seotud mingisuguse kultusega, mida tants ja muusika saadavad. Tantsijad pidid oma
liigutustega matkima loomakujulisi jumalaid, vägevaid
loomi, haldjaid, deemoneid jne. Kaasa mängisid suure-
mad rühmad.

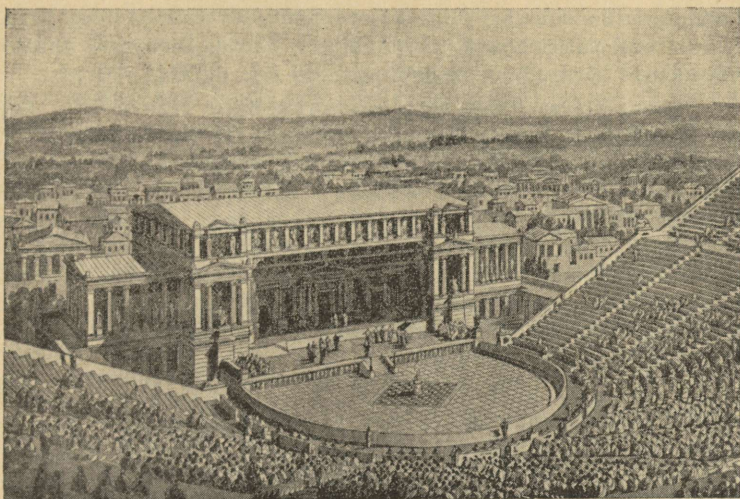
Ka muinaskreeka draama oli usulise algu-
päraga. Siin sai ta alguse Dionysose (viina-
jumala) auks peetud usulistest pidustustest, mida korral-
dati kevaditi rõõmu puhul tärkava looduse üle. See nn.
suur dionüüsia (pääle selle oli veel 3 väikest) vältas
3 päeva. Pidustusel korraldati karnevalitaolisi rongkäike
laulu ja tantsu saatel ning naljateldi vastutulevate
kodanike üle. Sellest Dionysose pidude lõbusamast osast
areneski komöödia. Tragöödia kujunes aga sama kul-
tuse tõsisemast osast. Pidude kolmas päev
pühendati surnud esivanemate mälestusele ja koor laulis
Dionysose auks ditürambe (hümne), mis sisaldasid müüte
ta üleelatud kannatustest ja võitlustest vaenlasega. Hiljem

(VI saj. e. Kr.) riietusid koorilauljad sikunahkadesse, et sarnelda satüüridega, kes olid Dionysose reisikaaslasteks. Tragöödia tähendabki sõna-sõnaliselt „s i k u l a u l u“ (*tragos* — sikk + *ode* — laul), mis oli määratud koorile laulmiseks, kus osavõtjad olid sikutaoliselt ümber riietatud (maskeeritud). Isik, kes juhtis niisugust koori (teda nimetati k o r ü f e e k s), hakkas omandama üha tähtsamat osa. Sündmuste (s. o. müütide) jutustamine jäi lõpuks tema hooleks, kuna koor tõlgitses muljeid ja meeleolusid, mida kutsusid esile jutustuse episoodid, avaldades sellega päätegelasele (Dionysosele) poolehoidu ja osavõttu ta kannatustest. Aja jooksul laiendati koorilaulude aineala; ei piiratud üksnes Dionysose lugudega, vaid võeti ainet ka vanust kangelaslugudest ja saagadest. Sellistest ditürambidest ja müütidest koosnevaist koorilauludest tekkiski kreeka tragöödia.

Tragöödia pärispõhjendajaks ja esiisaks peetakse ateenlast *Thespis* (VI saj.). Tema ajal koor vabanes täiesti sündmuste jutustamisest ja piirdus üksnes lüürilise elemendiga. Sündmusi enam ainult ei jutustatud, vaid katsuti neid ka tegevuses kujutada. *Thespis* viis edasi draama arengut, eraldades koorist värsside laulja, kes oli ka vastava tegevuse etendajaks, luues seega esimese näitleja. Sellest dialogist korüfee ja ühe kooriliikme vahel ongi tingitud näitleja tekkimine. Näitleja oli tegevuse kandja või lihtsalt sündmuste teadustaja. Sündmus ise oletati suuremalt osalt sündivaks „kulisside taga“. Sel ajal, kui koor laulis, riietus näitleja kulisside taga uude kostüümi ja asetas pähe uue maski, nagu seda nõudis sündmuste käik.

Ehk küll *Thespis* viis näitleja sissetoomisega edasi draama arengut, oli selleaegseis tragöödiais siiski veel palju rohkem lüürilist elementi kui dialogi ja tegevust, nii et näidend meenutas koorilaulu või oratooriumi¹⁾.

1) Oratoorium — tõsisesisuline lüürilis-eepline helitöö.



Kreeka teater

Kreeka teater jagunes kolme ossa: 1) publiku asukoht, nimega teater¹⁾, mis astmelise poolringina piiras 2) ümmargust prügitatud tantsuvälja orkestrat ehk konstrat, kus asus koor, esinendes tantsu ja lauluga; 3) orkestra taga mõned astmed kõrgemal asetses lava, nn. skene²⁾, mis algul oli primitiivne telgikujuline ehitis, mille ees näitleja liikus. Hilisemal ajal kujunes sellest lossikujuline kahekordne ehitis. Vaatlejate ruum (teater) asetses kõrgendikul või mäeveerel. See raiuti kaljusse terrassidena; halvemale maapinnale asetati selleks kiviplaadid. Vaatlejate istmed tõusid seetõttu kontsentriliste poolringidena kord-korralt kõrgemale, moodustades amfiteatri. Alumiselt poolringilt läksid ülemistele raadiusi moodustades trepid, mis jagasid teatri sektoriteks. Antiikteater oli dimensioonidelt suur vabaõhuteater, mis mahutas enesesse kuni 30 000 inimest. Esimene selline teater asutati VI saj. Ateenas Akropolisel edelaküljele.

Orkestra (tantsuvälja) asukoht meenutas nüüdisaja teatrite parterri. Selle keskel oli ohvrialtar, mida vahel kujuteldi

¹⁾ „Teater“ on tuletatud kreeka sõnast *theatron* — vaatla, vaatlejate asukoht.

²⁾ Siit on tuletatud sõna „stseen“; kreeka sõna *skene* tähendab telki.

kalmuna. Selle ümber liikles koor tantsides või lauldes. Kui polnud veel päristeatreid, tõsis näitleja lihtsalt Dionysose altarile või mõnele kõrgendatud kohale ja pidas sääl dialoogi.

Skene (lava) löikus orkestra sõõrisse kitsa segmendina. See oli 10—12 jalga orkestra pinnast kõrgemal ja kujutas harilikult lossiesist platsi. Näitleja mäng toimuski sellel lavaesisel platsil, mida nimetati proskenioniks. Hiljem selle avardamisel kujunes siit juba tõeline näitelava. Lava taga asetsevas seinas (lossil) oli 3 ust. Keskmine neist tähendas kuningakoda, parem- ja vasempoolne kõrvalisi elamuid. Lavale pääses vasemal ja paremal pool asetsevate treppide kaudu. Kummalgi käigul oli oma tähendus. Parevalt poolt tuldi välismaalt või maalt, kuna vasem käik tuli linnast või sadamast.

Eesriiet kreeka teatris ei tuntud, seepärast ei saanud näidendil olla ka vaatusi ja teatris vaheaegu. Dekoratsioonid praeguses mõttes asendas valmishetis. Hiljem täitsid külgekulisside aset kolmetahulised vertikaalselt püstitatud ja dekoratsioonideta maalitud prismad, mida võidi telgedel pöörata.

Kreeka teatris olid puuduliku dekoratsiooni kõrval tarvitusel masinad. Lossi vasaku ukse kohal asetsesid masinad, millede abil ilmusid lavale jumalad, kes lahendasid keerduläinud sündmustiku, mõistes kangelaste üle kohut ja ennustades nende saatust. Selleks lasti lihtsalt keegi näitleja ploki abil tegelaste pää kohale. Siit ongi pärit väljendus *deus ex machina* (jumal masinast). Kõue ja pikse sünnitamiseks oli ka eriline masin.

Näitleja kandis karaktermaski, mis kattis näo täielikult. Maskide kuju, värv ja jooned iseloomustasid tegelast. Nii näit. tume näovärv tähendas mehi, valge naisi, haigust kujutati kollase maskiga, kavalust — punasega jne. Maskid sisaldasid suuavauses häälekõvendusvahendeid, et näitleja sõnad oleksid kuulda suure teatri kaugemaisse nurkadesse. Hääle suurendamise otstarbel olid teatri seintes vaakujulised resonaatorid. Näitleja kandis ka kõrgeid ($\frac{1}{4}$ m) puutaldadega kingi — koturne ja kõrget traagilist parukat või asetati mask üles pää kohale. Et selle kunstliku pikendusega ka teisi kehaosi tasakaalustada, polsterdati näitleja rinda, õlgu ja käsivarsi, kättetorgatud hiiglakindad pidid suurendama käsi; lisaks riietuti ka laiusse mantleisse. Nõnda vastas näitleja suurus ja pikkus kreeka teatri ruumilisele ulatusele ja neile hiidudele (pooljumalaile), kelledena kreeklane kujutles draama kangelasi, kes olid laenatud päämiselt kangelasmüütidest. Liikumine oli sel nagu kõmpidel kõndival hiiglanäitlejal vaevaline, puine, nii et ta võis teha kõige hädatarvilikumaid ja „suursugusemaid“ liigutusi. Et vähegi energilisem tegevus oli võimatu, siis

kujuteldi, et see sünnib näitelava taga. Neist lavataguseist tegevustest (tapmisest, sõjast, abiellumisest jne.) teatasid käskjalad.

Kreeka näitleja ei mänginud meie aja näitekunsti mõttes, vaid deklameeris või laulis muusika saatel. Laul oli tollal deklamatsioonile lähedasem kui nüüdisaegne ja kõneline osa esitati laulmist meenutaval viisil. Üldse oli klassiline tragöödia värsikujuline ja selle keel pidi olema ülev ning pidulik.

Naisnäitlejaid ei olnud, nende osi mängisid meesnäitlejad (eriti poisikesed). Osalt ka sellest seigast oli tingitud maski vajadus. Suflööri (etteütleva) puudumisel pidid näitlejad osad pähe õppima. Koor, kes asus orkestras, harva ka laval, saatis oma lüürilise lauluga lavasündmuse ja avaldas oma arvamust tegevuse üle; ta esindas rahva häält ja ta mõtteavaldustes väljendus enamvähem tolle aja keskmise massi maailmavaade ja kõlblus. Ta täitis ka vahekohti näitleja lavalt puudumise ajal ja ühendas seega üksiteisega üksikuid etteasteid.

Kreekas etendati näidendeid ainult tähtsamail Dionysose pühadel ja seda ainult mõni kord aastas. Neil oli suur ühiskondlik tähtsus, sest see ühendas ja kasvatas suuri rahvahulki, kes vaatesid ülevat mängu vabas õhus päikesekiirte helenduses. Etendus kestis iga päev 7—8 tundi. Tavaliselt lavastati tragöödiate võistlusel, mis vältasid 3—4 päeva, kolme kuni nelja poeedi teoseid. Iga päev etendati üks tetraloogia¹⁾, mis koosnes kolmest tragöödiast (mis moodustasid nn. trilogia) ja ühest lõbusasulisest satiirmängust (naljamängust). Auhinnaks oli loorberpärj kui ülima austuse tunnus.

Sisepääs teatrisse oli varasemal ajal vaba, hiljem aga väikese maksuline. Periklese ajal võeti jõukamalt kodanikelt erilist teatrimaksu, sest võistluspidude korraldajaks oli riik. Teatripublik koosnes üksnes vabust kodanikest. Naisi ja lapsi ei lastud alati etendusele (eriti komöödiale).

Et antiikkreeka näitelava ei võimaldanud oma primitiivsusega ja tehniliste puudustega dekoratsioonide vahetamist, siis oli sellest tingitud kohaühatus, millest omakorda johtus veel aja- ja tegevusühatus. Kohaühatus nõudis ainult üht tegevuskohta. Ajaühatus järgi pidi näitelavaline tegevus olema koondatud võimalikult lühikesele sündmustikuajale ja see pidi piirduma maksimaalselt 24 tunniga (öö-päevaga). Selleks tuli

¹⁾ Tetraloogia — nelikdraama.

varemolnut jutustada tagasihaaravais motiives. Tegevus-ühtsus nõudis ainult üht sündmustikuniiti, pääfaabulat, mis oli koondunud päätegelase ja tema võitluse (saatuse) ümber. Need kolm ühtsust — koha-, aja- ja tegevus-ühtsus — olid tähtsaimaiks antiikse tragöödia iseloomustavaimaiks nõudeiks.

2. Aischylos (525—456).

Aischylos oli esimene tähtsam ja mõjuvam kreeka tragöödia seaduseandja ja edasiarendaja. Ühele näitlejale, kellega rahulduti üle poole sajandi, tõi ta lisaks veel teise. Sellega kahaneb esilaulja tähtsus ja tegevus pääseb enam domineerivale kohale. Aischylos on kirjutanud 80 näidendit (s. o. — 20 tetraloogiat).

Maailmakirjanduses on Aischylose näiden-
deist võitnud tähtsa koha „Aheldatud Prometheus“ (eesti k. 1908)¹⁾. Prometheus on titaan (hiiglane), kes tõi taevast vastu Zeusi tahtmist inimestele tule. See kannataja-titaan on inimkonna häätegi ja kultuuri tooja, ta avab inimestele kõik kunstid ja teadused, mida Zeus varjas saladustena surelike eest. Kuid selle eest needitakse ta üksildase kalju külge, kus kotkas käib ta maksa nokkimas. Kangelane aga kannatustest hoolimata ei alistu, vaid usus tuleviku võidusse laseb kotkal rinda pureda. Prometheus on igavesti valgust otsiva kangelase võrdkuju, kelle piinadega on sümboliseeritud alati rahulolematu ja täiusele püüdleva inimese kannatusi.

Aischylos loob karme ja tugeva tahtejõuga kangelasi. Ta astus sammu edasi iseloomude arendamisel isiku poole, kes juba mõtleb, arvustab ja juurdleb. Siiski ta tragöödiais valitseb müstilis-usuline maailmavaade: kangelased, kelledeks on enamikus jumalad ja titaanid, oma kannatustest ja tugevast tahte-

¹⁾ „Aheldatud Prometheuse“ tõlkis eesti keelde J. Jõgever 1908. a. päälkirja all „Kinnineeditud Prometheus“.

jõust hoolimata on ikkagi ettemääratud saatuse (*moira*) ja jumaliku tahte orjad. Kõrgeim kõlbeline seadus valitseb maailma üle ja iga selle rikumine nõuab karistust.

Aischylose looming on sõjakas, rikas üliinimlike, suurte afektide ja surmamotiivide poolest. Ta stiil on ülev ja julge, ta keel värvikas ja hoogus.

3. Sophokles (495 või 496 kuni 405 või 406).

Maailma suurim tragöödiakirjanik on aga Sophokles, kes saavutas kõrgpunkti antiiktragöödias. Tema tähtsaks reformiks näitekirjanduse arendamise alal on kolmanda näitleja lavale toomine ja poeedi vabastamine päänäitleja kohustusest. Ka muutis ta tragöödias koorilaulud lühemaks koori tagaplaanile jätmisega. Nii hakkas enam esiplaanile pääsema dramaatiline element järjest taanduva lüürilise asemel.

Selle antiiktragöödia reformaatori töis kujutatakse ülla inimese võitlust ületamatute takistustega, paratamatusega, saatusega. Võitlus lõpeb küll kangelase hukkamisega, aga ta kõlbelise võiduga. See seik leevendab ta teoste traagikat, sest kangelaste kannatusel on puhastav ja lunastav mõju. See humaanse ja peene maitsega poeet on oma töis vähendanud Aischylose tragöödiais maksvat usulis-müstilist mõju ja pannud enam rõhku inimesele, ta individuaalsele iseloomule, kirgedele ja tundmustele. Ta tragöödiate pinevustehnika, lavaefektsus on haarav, täis kontrasteerimisvõtteid, gradatsioonid, üllatust ja meeolude vaheldumist.

Sophokles on meisterlikem ja kaasakiskuvaim, klassilist selgust ja vormi harrastav dramaatik. Ta pääteosega „Kuningas Oidipus“ ja ta loominguga ülevaatega tutvume allpool.

4. Euripides (480—407 või 406 e. Kr.).

Kolmas kreeka tähtsam tragöödiakirjanik oli Euripides. Ta on demokraatia kriisi ajastu poet. Poliitilised intriigid ja kaasaeg kutsusid temas esile masendustunnet, pettumust ja pessimismi. Ta on lõhestatud hingega, igavesti otsija poet, kel puudub olümpiline rahu ja tasakaal. Seepärast on teda peetud „maailmavalu“ kaugeks esiisaks.

Euripides on kujutanud inimesi niisugustena, nagu need tegelikult on. Seepärast on ta tegelased inimlikumad ja meie ajale lähedasemad. Ta tragöödiais esinevad lõhestatud hingega ja murdunud karakteriga tegelased. Inimeses peituvad kired on süüdi ta hukkumises, mitte ta saatus. Selliseis karakterite tragöödiais sünnib seetõttu inimese pinev sisemine võitlus. Näit. „Medeias“ esineb Jaasoni abikaasas võitlus emaarmastuse ja kiivusest tingitud metsiku kättemaksudire vahel (Medeia tapab truudusetule mehele kättemaksuks lapsed). „Iphigeneia Aulises“ kirjeldab Agamemnon'i tütre hingevõitlust, kuni ta on valmis vabatahtlikult ohverdama oma elu oma isa ja kodumaa eest. „Hippolytoses“ Phaidra armastus oma võõraspoja Hippolytose vastu muutub selle mittevastamisel raevuks. Ta hukutab vale süüdistusega noormehe ja lõpetab oma murtud elu.

Euripides on meister kirgede kujutamises. Sageda mini armastab ta kirjeldada armastust mehe ja naise vahel. Tihti väljendub ta teoseis sünge vaade inimese loomusele (valu, truudusetus, auahnus, jäme egoism ja madalad poliitilised kaalutlused). Oma tragöödiais on ta jälginud ka päevasündmusi ja tihti need olid ühe või teise idee poeetiliseks propagandaks.

Euripidese tragöödiais jäi koor näitleja tegevuse tähtsustamise tõttu veel enam tagaplaanile kui ta eelkäijail, nii et see peagu kaotas oma tähenduse. Koorilaulud jäid ainult kaunistavaiks vahepaladeks, mis oma lürismiga

vaheldust pakkusid. Kompositsioonis võib tähele panna veel kaht erijoont, mis on dramaatilisele ülesehitusele kahjuks. Proloog (tragöödia algosa) muutus järkjärgult monoloogiks, milles keegi näitleja jutustas, pöördudes otse vaatlejate poole, draama eelloo, s. o. kõik, mis on vaja draama mõistmiseks (tegelased, eelnev sündmustik jne.). Sellega oli proloog kaotanud oma dramaatilise. Peagu järjekindlalt esineb ta teoseis eba loomulik konflikt lahendusviis võtte abil, mida nimetatakse *deus ex machina*'ks (s. o. „jumal masinast“): keerdu läinud ja raskesti lahendatava sõlme (intriiigi) lahendas jumal, kes lasti masina abil ülalt näitlejate pää kohale.

Aischylos, Sophokles ja Euripides moodustavad oma loominguga antiiktragöödia tippsaavutuse, nende mõju on olnud suur kogu Euroopa kirjandusse.

B. Kreeka komöödia.

(Vana- ja uus-attika komöödia.)

Komöödia on tekkinud V sajandil e. Kr. olustiku- stseenist ja süüdistuslaulust, millele tuli juurde poliitiline moment. See põlvneb samast Dionysose kultusest kui tragöödiagi, aga selle lõbusa- mast osast. Dionysose auks peetud pidude ajal liikusid talupojad¹⁾ joobnud ja maskeeritud salkadena linnatänavaile, pilgates vastutulijaid, eriti aga valitsevaid isikuid ja kõrgemat seisust. Need lõbusate talupoegade poolt ettekantud pilkelaulud sisaldasid tihti süüdistavast elementi ja maksva olukorra arvustamist.

Et komöödia tekkis süüdistavast laulust, siis muutus see eeskätt poliitiliseks komöödiaks, sest Kreekas kees sellal poliitiline võitlus, kuna olustikuline ja muinasjutuline komöödia oli teisejärgulise tähtsusega.

1) Komöödia tuletub sõnast *komos* — lõbus, purjus talupoegade seltskond.

Vana-attika suurimaks komöödiakirjanikuks tuleb kahtlemata pidada Aristophanest (umbes a. 450—385 e. Kr.), Peloponnesose sõja kaasaeglast. Ta 40-st näidendist on meie ajale tuntud ainult 11. Need on enamikus täiel määral tüübilised poliitilised komöödiad, mis julgelt ja valusalt salvavad oma aja ühiskonda ja riigitegelasi. Pilge on neis sihitud poliitikute, türannide, väeülemate, sofistide ja teiste kaasaeglaste vastu. Aristophanes on tuliseks rahuaate pooldajaks, aga ka kõige muu moodsa vastane (on sofistide, Sokratese ja Euripidese vastu). Kõige selle juures on ta rikas fantaasialt ja koomiliste situatsioonide leidlikkuselt.

Kui hiljem IV sajandil — pärast Peloponnesose sõda — keelati poliitiliste tegelaste karikeerimine, siis vaikus ka poliitiline komöödia. Selle asemel hakkas aeglaselt tõusma olustikuline (argielu kujutav) ja mütolooliline (fantastilisi elemente sisaldav) komöödia. IV sajandi lõpul ja III algul hakkab õitsema uus-attika komöödia, mille päämiseks meistriks on Menandros (a. 342—290 e. Kr.). Menandros tõstab oma näidendeis esile individuaalseid iseloomu ja psühholoogilist külge. Ta on hää hingeliste kriiside kujutaja ja peen kõnetehnikas. Ta näidendid on saanud rooma kirjanike ümbertöötuste kaudu kogu uueaegse komöödia eeskujuks ja inspiratsiooni andjaks.

C. Rooma draama ja teater.

Rooma draama ja teater jäljendas üldjoontes kreeka oma.

Kreeka draama kandis juba ilmlikku laadi, kui roomlased said sellelt eeskuju. Seepärast tõrjub komöödia üleva tragöödia kõrvale ja viljeldakse päämiselt esimest draamaliiki, ehkki algul ainult tõlgete kaudu. Meelsamini armastatakse jälgida uus-attika komöödia traditsioone. Silmapaistvamaid rooma komöödiakirjanikke, kreeka autorite jäljendajaid, olid Plautus ja Terentius. Esimene neist (surn. 184 e. Kr.) armastas tõlkida

uus-attika komöödiaid, eriti oma lemmikkirjanikku Menandrost, kelle töid ta ümber töötas ja jäljendas. Tema komöödiad olid algul meie aja opereti taolised, mis arenesid hiljem lõbusa koomikaga, kergesisuliseks ja lopsakaks näidendiks.

Terentius (surn. 159 e. Kr.) on samuti kui Plautuski uus-attika, eriti Menandrose komöödiate tõlkija ja ümbertöötaja. Ta jälgis aga täpsemalt originaali ja kreeka koloriiti. Ta komöödiad jäävad küll sisult maha Plautuse omadest, on aga vormilt palju paremad; neid iseloomustab eriti peen stiil ja keel.

Mõlemad mainitud komöödiakirjanikud olid just tihedama sideme loojad uue ja antiikdraama vahel; nende töist on võtnud aineid ja saanud innustust eeskätt Shakespeare, Lope de Vega ja Molière.

Tragöödiat harrastati rooma kirjanduses vähem kui komöödiat. Silmapaistvaim rooma tragöödiakirjanik oli Seneca (14—69 p. Kr.), filosoof ja keiser Nero kasvataja, kelle tragöödiad ei paku ainult midagi uut, vaid on kreeka tragöödiakirjanike jäljendused või muidu mõjualused.

Rooma draama on mõjutanud keskajal renessansi ja hiljem prantsuse klassitsistliku näitekirjanduse (tragöödia kui ka komöödia) arengut.

D. Draama keskajal.

Keskaja draama tekkis samuti kui Kreekaski usukultusest, nimelt katoliku kiriku jumalateenistusest, liturgiast¹⁾ ja koorilaulust, mis jõulu- ja lihavõttepühade ajal kujunes välja näitemänguks (XI ja XII sajandil). Niisuguste mängude ülesandeks oli rahvale nägelikult silmade ette manada piibli sündmusi, nagu näit. jõulumängudes Jeesuse sündi ja lapsepõlve, lihavõttepäevades Kristuse surma ja ülestõusmist jne. Nende tegelasteks olid Jeesus, Maria, Pilatus, Juudas, kurat jt. Näitlejaiks olid vaimulikud — preestrid, keeleks oli algul aga ladina keel, mistõttu tõlk pidi etenduse ajal rahvale draama sisu selgitama.

Niisuguseid liturgiast kujunenud puhtusulisi näidendeid nimeatakse hiljem müsteeriumideks, sest need kujutavad usu kõrgemaid saladusi. Neist arenes laiema sündmustikuga passioonidraama, milles kujutati kogu Kristuse elu ja kannatusi sünnist surmani.

¹⁾ Liturgia — dialoog õpetaja ja koguduse vahel jumalateenistuse ajal.

Müsteeriumide kõrval tuntakse veel miraaklit. Need olid dramaatilised pildid pühadest imettegevaist meestest (näit. Peetrus) ja naistest (näit. Maria).

Kirikunäidendeid (usulise sisuga näidendeid) etendati algul kirikus. Et hiljem pidi tegelasi juurde võetama ka koguduse liikmete hulgast ja kirik jäi kitsaks, siis mindi kirikuesistelesidele. Sinna ei ehitatud algul veel näitelava, vaid otsiti peagu igale vaatusele vastav koht väljakul. XII sajandil võeti kirikunäidendis tarvitusele ka rahvakeel ja sellesse poetati aegamisi sisse labast nalja ja koomikat, eriti aga publiku pailapseks saanud kuradi kulul. Seetõttu kirik loobus nende näidendite lavastamisest ja näitekunsti harrastamine jäi asjaarmastajate kodanike ja rändavate näitlejate hooleks, kes hakkasid mängu etendama tänavail ja turgudel. Ilmlikud elemendid näidendis kasvavad: müsteeriumid ja miraaklid muutuvad mitmekesisemaks, koomilisemaks, tihti traagilise ja koomilise seguks, teemad laienevad. Nõnda arenes kirikunäidend aegamööda rahvanäidendiks.

Ei oldud enam rahul lihtsa platsiga mängu jaoks, vaid nõuti juba teatrit. XII sajandi lõpul ja XIII algul valmistati juba kolmekordne näitelava, mis pidi kujutama taevast, maad ja põrgut, mis olid omavahel ühendatud redelitega. Publik asus kahel pool näitelava.

XIV sajandil tekkis müsteeriumide ja miraaklite kõrvale eriline ilmliku draama liik — moralitee, mis tähistas draama vormi arenemist. See oli tõsisesisuline, piiblist ja legendidest sõltumatu õpetlik, moraliseeriv (siit on pärit nimi „moralitee“) näidend, mille tegelased kujutasid allegooriliselt vooresi ja pahesid.

E. Renessansiaegne draama.

Renessansiajastu draama klassilise tüübi selle uues ja värskes elutundmises lõi selle aja geniaalseim näitekirjanik William Shakespeare (1564—1616). Tema näidendis on muinasrooma draama ühendatud keskaegsete rahvapäraste näidendite ainetega ja selleaegse inglise rahvadraama mõjudega. Üldse võitsid Inglismaal rahvanäidendi elemendid, kuna Prantsusmaal draama langes enam rooma dramaatikute mõju alla ja sääl pääses valitsema klassisism oma karmide reeglitega. W. Shakespeare, kes

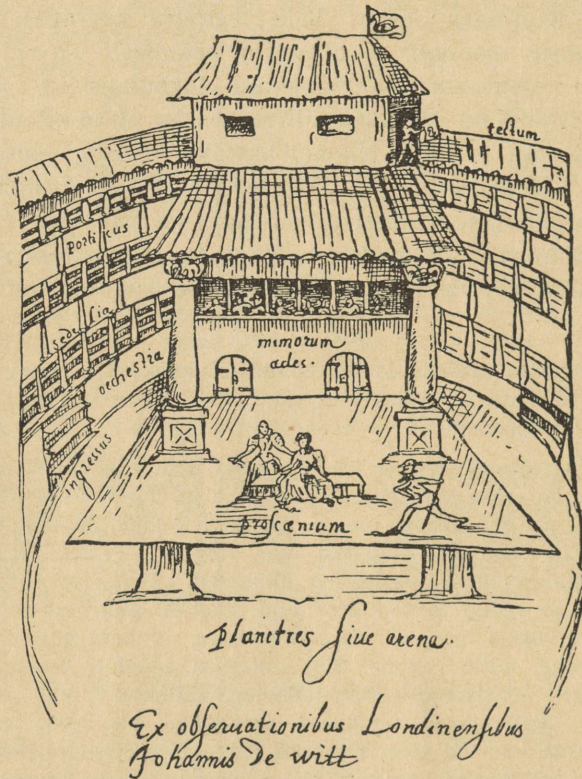
ei tunnustanud klassitsistlikke kitsendavaid sundreegleid, sai uuema aja tragöödia ja komöödia loojaks. Ta jätab kolm ühtsusnõuet tähele panemata. Ühe päätegevuse kõrval võib esineda mitu paralleelfaabulat ja palju kõrvalepisoode (näit. „Kuningas Learis“ kaks tegevust korraga). Tegevusühtsust asendab ta draamas päämiselt idee, mille ümber koonduvad laialipaisatud faabulaniidid. Shakespeare'i näidend on nagu piltide seeria, mille sündmustik võis haarata 24 tunni asemel aastaid või isegi aastakümneid („Talvemuinasjutt“, „Macbeth“) ja tegevuskoht võis kaleidoskoobiliselt vahelduda peagu iga stseeniga („Hamletis“ 20 korda). See sobis selleaegsele inglise teatrile, mis oli dekoratsioonideta, publik pidi need ise oma fantaasias looma.

Shakespeare'i ajal leidis Londonis kahekümne teatri ümber. Allpool katsume anda lühikese pildi Shakespeare'i-aegsest inglise teatrist ja teatrielust.

Kaasaeglasel, kes on ära hellitatud nüüdisaja teatri tehnilise täiusega, on raske kujutella, kui algeline ja vähenõudlik oli teater tol ajal. Suurel lagedal platsil Thames'i kaldal tõusis kuuetahuline ehitis, enamasti laudadest üles löödud. Teatrit piiras lai kraav, millest käisid üle mõned sillakesed. Teater oli ilma katusega, ainult rõdud ja osa lava olid kaetud pilliroost katusega. Lava ees lageda taeva all asus lihtrahvas. Vaheaegadel ei olnud see muidugi mitte vagune. Siin suitsetati, mängiti kaarte, joodi, hangeldati. Parterr oli kõige odavam, kallimad kohad asetsesid rõdudel. Sääli istusid haritlased, ametnikud, aadlikud, teadlased jne. Naised kandsid teatris maske. Ühes looõis lava liigidal asus orkester, see mängis etenduse ja iga vaatuse algul. Lava oli äärmiselt lihtne: lage kõrgem poodium. Lava tagapõhjas, tagumises seinas asetses kõrgem koht, rõdu; see pidi kujutama mägesid, laevatekki, rõdu, maja katust jne., ühe sõnaga kõike, mida vaja. Siin arenes näit. rõdustseen Romeo ja Julieti vahel; siin seisab Brabantio „Othello“ õises stseenis.

Rõdualune moodustas tagalava, mis oli väga otstarbekohane osa. Siin näiteks kanti ette näidend näidendis „Hamlet“, siin oli Desdemona magamisruum „Othellos“ jne. Seda tagalava võis tarbe korral eraldada eesriidega. Kullisse ei olnud. Lava taga-

põhi kaeti riidega, mille värv märgitses päevaega: sinine — päeva, must — ööd. Tegevuse koht anti teada väikesel lauakesel ridva otsas. Lihtne kartongile maalitud puu pidi vaatajais esile kutsuma illusiooni metsast, rist kujutas kirikut, hauakivi — kalmistut jne. Tragöödia puhul kaeti põrand musta kaleviga.



Shakespeare'i-aegne teater

Kostüümid olid rikkalikud. Aga seejuures ei arvestatud palju ajalugu: antiikaja kangelased ilmusid näit. oleviku riietuses.

Naised ei tohtinud näidendis kaasa mängida. Kõiki naisosi mängisid noored poisid, kellede hääl ei olnud veel murdunud. Nii mängisid nad Opheliat, Desdemonat jt. Etenduse lõpul kogunesid kõik näitlejad lavale, põlvitasid maha ja palusid kuninganna eest. Siis tuli veel midagi: ilmus klaun, tegi groteskseid hüppeid

ja laulis koomilisi laule. See on meile praegu võõrastav. Aga tuletame meelde, et ka Vanas Kreekas etendati pärast haaravaid saatusdraamasid satiire (vrd. lk. 13).

Hoolimata lavatehnilise seadeldise vaesusest, suhtus publik tol ajal ettekandesse väga tõsiselt. Selle, mis seadeldis võlgu jättis, tasus publiku fantaasia. Niipea kui ettekanne algas, lakkas kohe jutt ja kisa publiku hulgas ja tähelepanelikult jälgiti ettekannet. Teater ei olnud ainult lõbustuskoht, see oli ühtlasi ka rahva kogunemise kohaks, see oli klubiks, kus sündis avalik arvamine.

Eespool leiduv joonis kujutab ühe Shakespeare'i-aegse Londoni teatri, nimelt Luigeteatri sisemust. See oli suurim ja parim tolle-aegseist teatreist. See ehitati a. 1598 kivist, kuna teised teatrid olid enamuses ehitatud puust. Nagu joonisest näha, asetseb suurem osa lavast ja parterr lageda taeva all. Lava (*proscenium*), püstkülikuline põrand, seisab madalail, umbes jalakõrgustel tugeudel. Tagapõhja keskel asetseb näitlejate garderoob ehk riietusruum (*mimorum aedes*). Selle ettepoole ulatuvat katust kannab kaks sammast. Eesriide, mis eraldas seda ruumi muust lavast, on joonistaja selguse pärast ära jätnud või on see sammaste taha tõmmatud; sellega on nähtavaks jäänud kaks ust, mille kaudu näitlejad lavale ilmuvad ja säält lahkuvad, samuti rõduloožid, mida kasutati etenduste jaoks või mida päältvaatajad tarvitasid. Ülal, kõige kõrgemalt korralt kuulutatakse pasunapuhumisega etenduse algust. Laval on näha kaks naiskuju ja üks käskjalg. Publik on pildil jäetud joonistamata, et päälkirjad oleksid paremini loetavad.

Keskaegsete draamade (müsteeriumide) eeskujul suures andas Shakespeare tegelaste arvu mitmekümneni ja tõi tragöödiasse ka koomikat, et kontrasti tõttu saavutada tugevamat traagilist elamust. Ta tõstis oma draamades rohke teatraalse elemendi, efektid ja dünaamika esikohale, luues ühtlasi liikuvama ja vabama värssi (kui seda nõudsid klassikud) ning tarvitades kohati ka proosakeelt.

Nii on ta draamade ülesehitus palju keerulisem, aga ühtlasi ka vabam ja elulähedasem. Ta näidendeis valitseb renessansiaja inimese huvi isiku, ta individuaalsete elamuste ja püüdmiste vastu. Ta tegelaste saatus kasvab

nende karakterist ja põhilistest kirgedest, seetõttu haarab meid ta kujude üldinimlikkus. Shakespeare'i draamaatilisel loomingul, olles vaba klassitsistliku draama puudustest, on näitekirjanduse ajaloos pööret tekitav mõju.

Vastureformatsiooni-aja draama.

Vastureformatsiooni-aja suurimaks draamameistriks, kes ühendas oma toodangus antiikdraama pärimused keskaja kirikudraamadega (miraaklitega ja müsteeriumidega), oli hispaania kirjanik Calderon (1600—1681). Ta usulistel, allegoorilistel ja ajaloolistel ainetel kirjutatud draamad on tihti usulise tunde väljendajaiks ja neis täidab paratamatu saatuse aset ristisus Jumal. Eepiliste ja lüüriiliste elementide olemasolu tõttu meenutavad ta draamad oratooriumi.

F. Klassitsistlik draama ¹⁾.

Shakespeare'ist üks inimpõlv edasi tõuseb XVII sajandil Prantsusmaal esirinda klassitsistlik draama, mis võttis eeskujuks eeskätt vana-rooma autoreid ning jälgis antiikse draama traditsioone. Klassitsismi põhimõtted ja kirjanduslikud reeglid avaldas kriitik Boileau oma värsivormilises teoses „Poeetika kunst“ (L'Art poétique, 1674).

Klassitsistliku draama ranged reeglid, kivinenud vorm, liigselt paisutatud ilukõne, kõrge temaatika, ühekülgsus tegelaste valikus — kõik see tegi nende nõuete järgi kirjutatud näidendi liiga kuivaks ja mõistuslikuks. Draama välise külje (kompositsiooni ja stiili) liigne rõhutamine tõkestas vaba loomingut. Lõpuks ka lokaalse, ajalise ja rahvusliku värvingu puudumine aitas ebaelulisust tõsta. Esimeste klassitsistlike kirjanike draamad olidki väga nõrgad. Alles Corneille' ja Racine'iga saavutas prantsuse klassitsistlik tragöödia oma kõrguse, kuna komöödia lõi õitsele Molière'iga.

¹⁾ Klassitsistliku draama kohta vt. lähemalt lk. 78.

G. Romantismi-ajastu draama.

XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul Lääne-Euroopas mõjule pääsev romantism hakkas mõistuslikule klassitsismile vastandina nõudma draamale enam vabadusi. Nüüd alles algab Shakespeare'i õige mõistmine ning hindamine ja ta kuulutatakse koguni kõrgeks eeskujuks. Tema draamades nägid romantikud erakordselt vägevat ja salapärast laadi, tunnetesügevust, teravmeelsust ja fantaasierikkust. Tema eeskujul luuakse draama vabam kompositsioon, tegelaste arv suureneb, kusjuures viimasteks võisid olla ka kõrge seisusega inimesed, nagu tavalised kodanikud, talupojad või isegi röövlid, ning neil lubati kõnelda oma seisusele vastavat keelt. Nüüd öeldakse lahti klassilistest ühtsustest, lubatakse näidendisse tuua kõrvalepisoodide ja -faabulaid ja rohkem teatraalset ning tundelist elementi ühes hoogsa tegevusega (laval võideldakse, surrakse, tapetakse ja sooritatakse muid klassitsismi järgi ebaõilsaid toiminguid). Kõik see tõi klassitsismi kitsendavaist kammitaist vabanenud draamasse elavat hinge ja tundeküllast elu ning dünaamikat. Tegelasteks on nüüd enamikus tunde- ja tahtejõulised, vabaduse poole püüdlevad ning tihti ühiskonna ülekohtu vastu võitlevad isikud.

Esimesena hakkas klassitsismi traditsioone murdma ja nende vastu võitlema saksa kirjanik ja kriitik G. E. Lessing (1729—1781). Ta hindas ümber prantsuse klassitsistliku näitekunsti, väites, et ainult oma aja (antiik-aja) lavaoludest ja tingimustest johtuvate klassitsistlike reeglite nüüdne jälgimine ja täitmine viiks teatri ja draama oma arengus tagasi, ja seadis draama eeskujuks Shakespeare'i oma „Hamburgi dramaturgias“ (1767—1769). Siitpäele algab romantilise draama ja Shakespeare'i võidukäik. „Tormi ja tungi“ kirjanikerühma draamades on Shake-

speare'i mõju juba ilmne, nagu näeme saksa romantilise draama nimekaimate esindajate J. W. Goethe (1749—1832) ja Fr. Schilleri (1759—1805) juures. Goethe „Faust“ selleaegse otsija ja mõtleja isiksuse kurbloolusega, piltide kaleidoskoopilise küllusega, nõidadestseeniga, mütoloogiliste olevustega, traagilise ja koomilise seguga ning teravmeelse Mephistophelesega on otsemaid näiteid Shakespeare'i eeskujust. Goethe läks draamale vabaduste nõudmisega osalt liiale, kaldudes fantastikasse ja kõrvalpeisoodide liigsesse rohkusesse.

Schiller arvestas enam kui Goethe võimalikke teatraalseid efekte ning lavanõudeid ja ta draamade romantiliselt salapärase ja rahutute päätegelaste võitluses vabaduse eest („Röövliid“) on enam dünaamikat, jõulisust ning dramaatilist pinget.

Prantsusmaal oli klassitsism visa taanduma. Sellega astus ägedasse võitlusse Victor Hugo (1802—1885). Ta nõudis kitsendavate reeglite asemele piiramatut vabadust, koha-, aja- ja tegevusühtsuse kaotamist ning ülistas inetu ja õudse ilu, tõe ja õiglust ning propageeris kontraste (eriti traagilise ja koomilise kõrvuti esinemist). Prantsuse romantilise draamakirjanduse tähistamiseks on tema näidend „Hernani“ (1830).

H. Realismi- ja naturalismi-ajastu draama.

Kui romantika XIX sajandi keskel loovutas valitseva koha realismile, millest hiljem kujunes naturalism, siis esinesid vastavad muudatused ka näitekirjanduses. Realistlik draama püüdis kujutada päämiselt käesolevat argipäeva elu objektiivselt, ilma idealiseerimata, tundes huvi ühiseluliste, majanduslike ja muude tõsielu küsimuste vastu. Et miljööl ja ühiskonnal oli realismis tähtis koht, siis armastati lavastamisel esitada massistseene.

Naturalistlikku ja realistlikku näidendisse toodi seni valitsenud kõrgema ja keskmise klassi tegelaste kõrvale ka proletaarlaste tüüp. Kui vanasti olid suursugused kangelased draama (eriti tragöödia) tegelasteks, väikesed aga enam komöödiais, siis nüüd on tihti vastupidi: kõrgemad kihid on andnud tänuilikku ainet koomikaks, draama on aga leidnud ainet alamaist kihtidest. Naturalistlik näidend esitab varjamatult halli igapäevasust, elupahesid, inetust, tühiseid pisitoiminguid, jämedaid tegevusi ja kõnelusi (mis tihti on murdelised ja argoolised). Ta paljastab inimese madalaid vaiste ja kirgi, omakasu ja muid inimhinge ööpooli. Siin käiakse põhimõtte järgi: tõde ei tohi olla drapeeritud, vaid see peab esinema kogu oma alastuses. Tähtsal kohal on ikka mingi probleem: päriikkus, kihihuvid, olemasolu- ja klassivõitlus või mõni maailmavaateline küsimus. Üksikisik, kelle karakterile on pühendatud suurt huvi, osutub nõrgemaks kui ümbrus, ühiskond ja olud ning jääb enamasti neile võitluses alla. Näidendi keel ja stiil pidi olema loomulik, nagu see esineb tegelikus elus: ilma paatoseta ja värsivormita. Sellest hoolimata olid naturalistlikud draamad siiski sageli tegevusvaesed.

Euroopa toleaeegses näitekirjanduses sai tooniandjaks norra kirjanik Henrik Ibsen (1828—1906), kes hiljem siirdus sümbolismi. Ta võitis maailma tunnustuse oma mõtte-, idee- ja probleemirikkuse ning ühiskonnakriitika tabavusega, olles kuulsamaid draamatikuid Shakespeare'i ja Sophoklese kõrval. Ta lõi uueaegse draama elava, tiheda ning pideva kompositsiooniga, eriti suure võitluspingega, tugevate ja eluliste kontrastidega. Ta loobus pikkadest targutavatest monoloogidest ja kõrvalekõnelemistest, mis pidurdasid dünaamikat ja draamatilist tegevust. Ta dialoog suudab väheste sõnadega ütelda palju ja tõsta

põnevust ütle mata-jätmistega ning katkestustega keset hoogsaid tõusuhetki. Kõik see tõstis ta draamade kompositsioonilist külge. Ibseni draamades võitlevad enamasti tugevad isiksused oma olemasolu, tõe ja ideede eest traditsioonide ja ühiskonna vastu, otsides iseendid. Ibsenil on kalduvus karmilt paljastada pahesid ja arvustada ühiskonda. Nii võiksim e ta tiheda ja pineva kompositsiooniga näidendeid nimetada ühiskonda arvustavaiks võitlusdraamadeks.

Tähtsamaid naturalistlikke näitekirjanikke, kes esmakordselt kandis Zola ideed draamasse, oli H. Ibsenist mõjutatud saksa kirjanik Gerhart Hauptmann (sünd. 1862). Ta kujutab oma näidendis „Enne päikese tõusu“ (1889), mis mitmeti meenutab Zola „Rougon-Macquart'i“, pärivuse tõttu omandatud pahesid, degenerereerumist ja loomalikke instinkte. Ta parimaks naturalistlikuks draamaks on sotsiaalolusid lahendav „Kangrud“ (1892).

Enne päikese tõusu

I. Uusromantismi-ajastu draama.

XIX sajandi viimsel kümnendil ja XX algul saavutas Lääne-Euroopas valitseva seisukoha uusromantism oma alavooludega, kajastudes ka näitekirjanduses. Impressionistlikus draamas rõhutati individuaalseid elamusi, kõige heljumamaid meeleolusid, subjektiivseid vaateid, iseäratsemist ja stiilipeenust. Ignoreeriti realismi kaine t ja mõistlikku korralikkust ning loomulikkust kompositsioonilises ehituses. Seepärast koosneb impressionistlik draama üksikuist väikesetest meeleolupiltidest, milles on tugevasti toonitatud tundevarjundid, intensiivsed muljed, ebamäärased meeleolud ja hetkeelamused. Nii jääb näidendis dünaamika ja dramaatiline tegevus tagaplaanile ning nõrgaks. Selle üksildased, meeleolutsejad ja kontemplatiivsed tegelased ei suuda draamas luuagi pinevat ega dramaatilist võitlust.

Impressionistlikku laadi näidendeid on kirjutanud G. Hauptmann („Hannele taevaminek“ ja „Põhjavajunud kell“), A. Schnitzler („Armumäng“, 1895), Knut Hamsun ja G. d'Annunzio.

Sümbolistlikus draamas näeme tihti dualistlikku elukäsitust: maailm jagati kaheks vastaspooleks: ühel pool väline, nähtav, materiaalne maailm ja teisel pool transtsendentne, ülemaine, väljaspool meie teadvust olev maailm. Leiti, et välised elunähtused on kõrvalise tähtsusega, palju tõsisemat ja sügavamalt sünnib meie hinges. Välisnähtused olid nagu sümboliks mingile sügavamale ja peidetule ning aimatavale. Sellest tingitult märkame sümbolistlikus draamas kalduvust ebamäärasesse müstitsismi, salapärasusse ja fantastikasse (Maeterlinck, Hauptmann, Ibsen), aga ühtlasi rahulolematust eluga, igatsust uute aadete ning ideede järele, elumõtte ja õnne otsimist. Laval ei teki pinevat võitlust tahete ja kirgede puudumise tõttu. Seepärast on sümbolistlikud draamad kompositsioonilt nõrgad: nad ei täida selliseid draama ülesehituse põhinõudeid, nagu on dünaamika ja dramaatiline tegevus. Valdava lüürilise meeoleolu ja vähese tegevuse tõttu kujunesid need peamiselt ühevaatuselisteks. Kujud jäid abstraktseiks ja ebamääraseiks, esines sageli isegi immateriaalseid tegelasi (nagu Surm, Keegi Hallis, Saatus jt.). Armastatuimad teemad olid unenägu, viirastused, muinasjutulise ja reaalse segunemine, suremine, haruldased ja kauged sündmused. Kõik see suurendas eluvõõrust. Laval katsuti efektiivsust tõsta meeoleoluka situatsiooniga, psühholoogilise külje süvendamisega, õrna lüürikaga, dekoratiivse elemendiga, valgustustehnikaga ja mõnikord isegi muusikaga.

Ekspressionistlik draama on impressionistlikust tugevasti erinev. Õrna meeoleolu asemel valitseb sel-

les tugev d ü n a a m i l i n e ja m ä s s u l i n e j o o n . S e e k a n -
n a b m i n g i t r a h u t u s e v a i m u j a s e l l e s v ö i d e l d a k s e k ö r g e t e
a a d e t e , s u u r t e , t i h t i r e v o l u t s i o o n i l i s t e
i d e e d e , h u m a a n s u s e j a i n i m k o n n a e e s t .
S e l l e s k ä s i t e l l a k s e s u u r i , e k s a l t e e r i t u d t u n d m u s i
j a k i r g i , s u u r i k o g u m u l j e i d j a r a u d s e t t a h e t . I s e -
l o o m u s t a v o n ü l e s k r u v i t u d k ö n e , i d e a l i s t l i k p a a -
t o s , t e r a v , p a r a d o k s a a l n e , l ö ö k l a u s e l i n e ,
t i h t i l i i a l d u s t e s s e k a l d u v s t i i l . K e e l o n k o k k u s u r u t u d ,
t e l e g r a m m i l i n e , e t t ö s t a h o o g s u s t k a v ä l j e n d u s t e s .
E k s p r e s s i o n i s t l i k n ä i d e n d p ü ü a b t a o t e l l a e l a m u s t e d ü n a a -
m i k a t , e k s t a a t i l i s t t u n d e k ü l l u s t n i n g v ä g e v a i d t u n d e p u h a n -
g u i d . E l u m ö t e a v a l d u b k ü l l p r i m i t i i v s e l t , e n t j ö u l i s e l t .
D ü n a a m i l i s u s t j a h o o g s u s t a i t a s i d t ö s t a l a v a u u e n d u s e d ,
n a g u l i i k u v n ä i t e l a v a , l i i k u v a d d e k o r a t s i o o n i d , v a l g u s -
e f e k t i d j n e . S e l l e a j a d r a a m a l e t a l a v a l i s e s e t t e k a n d e s o n
o m a n e v e e l l a v a „ p u r u s t a m i n e “ (m ä n g s a a l i s p u b l i k u
s e a s) , m ä n g „ l ö u e n d i l “ (k i n o a p a r a a d i s t p r o j i t s e e r i t u d d e k o -
r a t s i o o n i d) , d e k o r a t s i o o n i d e k o n s t r u k t i v i s m j a m ä n g u
e k s t s e n t r i l i s u s . E k s p r e s s i o n i s t l i k u l d r a a m a l p o l -
n u d s i i s k i s e d a t ö e l i s t s ü g a v u s t , t ö s i d u s t j a m ö j u , m i d a
l u b a t i t ö o t u s t e s .

Vana-kreeka draama ja Shakespeare'i näidend — need on kaks näitekirjanduslikku põhitüüpi, millest on välja kasvanud Euroopa uuema aja draama. Vastavalt sellele, kas draama ajaloolises arengus on jälgitud antiikdraamat või Shakespeare'i, on jõutud kord klassitsistliku, kord romantilise või sellest omakorda realistlik-naturalistliku või uusromantilise näidendini. Nüüdisaegne draama on asjalik-realistlik ja sel on kasutada kõik moodsa teatri-tehnika hüved. Sel on eelkäijailt saadud kogemuste tõttu häid võimalusi hoiduda seni tehtud vigadest.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Mis on põhjustanud draamakunsti tekkimise?
2. Missuguse iseloomuga oli vana-kreeka esialgne draama?
3. Mis osa oli kooril antiikdraamas?
4. Kirjeldage antiikteatrit! Kus toimus tegelikult mäng?
5. Miks oli antiikteatris tarvis näitlejat kunstlikult suurendada?
6. Miks kujuteldi energilist tegevust lava taga sündivaks?
7. Mis on koha-, aja- ja tegevusühtsus? Millest need on tingitud?
8. Võrrelge primitiivset antiikteatrit nüüdisaja teatriga!
9. Aischylose uuendused draamakunsti alal.
10. Mis on tetraloogia?
11. Missugune Aischylose tragöödia on oma aine ja ideedega võitnud maailmakirjanduses tähtsa koha?
12. Missugune on Aischylose maailmavaade ja loomingu laad?
13. Euripidese tragöödiate üldilme ja iseloomustus.
14. Võrrelge Euripidest Aischylose ja Sophoklesega!
15. Kirjeldage komöödia tekkimist!
16. Kust sai rooma kirjandus ja draama endale eeskujusid?
17. Missuguses keeles ja kus etendati algul kirikudraamasid? Kuhu siirdus hiljem nende etendamine?
18. Kes on suurim ja elulähedasim renessansiaja dramaatik Inglismaal?
19. Missuguste ajastute näidendite ühendusest lõi Shakespeare oma väärtuslikud draamad?
20. Milles seisneb Shakespeare'i pööret tekitav mõju draamakirjanduse ajaloos? Ta reform draama ülesehituse ja tehnika alal!
21. Missugused eeskujud valis endale klassitsistlik draama Prantsusmaal?
22. Võrrelge klassitsistlikku draamat romantilisega! Kuidas suhtusid romantikud klassitsistliku draama reeglesse?
23. Mis olid romantilise draama uuendused ja hüved?
24. Iseloomustage realistlikku ja naturalistlikku draamat!
25. Miks rõhutavad realistlikud ja naturalistlikud draamad eriti massitseene ja täpset miljöökirjeldust?
26. Nimetage impressionistliku, sümbolistliku ja ekspressionistliku draama pääjooni ja erinevusi ning võrrelge neid! Missugune on nende draamade kompositsioon?
27. Missugused teatritehnilised uuendused võeti tarvitusele ekspressionistlikus draamas?
28. Nimetage näitekirjanduse ajaloos tähtsaimad draama põhitüübid, mis on olnud aluseks uuema aja Euroopa draamale!

II. SOPHOKLES JA TA „KUNINGAS OIDIPUS“.

1. Sophoklese elust.

Kõrgpunkti antiiktragöödias saavutas Sophokles, kreeka suurim draamakirjanik, kes õppis palju Aischyloselt.

Ta sündis umbes a. 495 või 496 e. Kr. Ateenast veidi põhja pool asetsevas Kolooneses, Kreeka kaudneimas kohas, mille maastiku ilu ta kirjeldab oma tragöödias „Oidipus Kolooneses“.

Ta elas Periklese hiilgeajastul. Ta elu pole rikas välisest sündmustest, selles ei olnud suuri rõõme ega kibedaid pettumusi. See oli täis vaikset õnne ja õnnestumisi. Kaaskodanikud pidasid teda õnnelikemaks inimeseks ja jumalate lemmikuks. Lapsepõlve veetis ta ilusas ümbruses ja jõukas perekonnas. Ta isa oli rikas relvatööstuse (sepi-koja) omanik, kes võis pojale anda väga hästi hariduse. Vastavalt kreeka harmoonilise hariduse ja kasvatuse ideaalile arenes ta hästi füüsiliselt kui ka vaimselt. Ta oli hästi kursis teadustes ja kunstides kui ka tantsudes, spordis, gümnaastikas ja muusikas ning võitis noormehena viimastel aladel auhindu. 16-aastase noormehena juhatas ta poistekoori, kes Salamise võidu auks esines tantsu ja lauluga.

Sophokles alustas oma kirjanduslikku karjääri umbes 27-aastaselt. A. 468 sai poeet esmakordselt tragöödiavõistlustel I auhinna, võites Aischylose. Ta saavutas üldse

24 võitu, s. o. enam kui ükski kreeka tragöödiakirjanik. Ta võitis oma sõbraliku, rahuliku ja suursuguse iseloomuga kaaskodanike poolehoidu ja ta valiti mitmesse riigiametisse, oli muuseas ka sõjanõukogu liikmeks (strateegiks) ja liitlastelt sissenõutud maksude varahoidjaks. Ta võttis osa kodulinna poliitilisest ja ühiskondlikust elust ja olevat kaasa teinud ka Samose sõjakäigu.

Tal oli 4 poega, kelledest Jophon oli pärinud isa anded draamakunsti alal. Suure kirjaniku elu lõpp oli kibestatud piinlikust kohtuprotsessist. Üks ta poegadest (arvatavasti Jophon) süüdistanud teda nõdrameelsuses,

tõstes tema vastu protsessi eesmärgiga võtta vanakeselt õigus oma vara haldamiseks. Kohtus olevat Sophokles hakanud kaitsekõne asemel lugema (oma väimujõu tõenduseks) üht katkendit oma uuest raugaeas kirjutatud tragöödiast „Oidipus Koloonos“. Seepääle mõistnud kohtu-



Sophokles

nikud ta õigeks ja rahvas saatnud oma armastatud poeedi ovatsioonide saatel koju.

Sophokles suri a. 406 (või 405) kõrges vanaduses. Ta hauale perekonna matusepaigas viidud igal aastal austuse tunnuseks ohvreid.

2. Sophoklese looming.

Sophokles oli oma pika eluea kestel tragöödiakirjani-kuna tegev ligi 60 aastat, millise aja jooksul ta olevat kirjutanud üle 120 draama. Sellest rikkalikust pärandist on meie ajani tervikuna säilinud ainult 7 tragöödiat.

Sophokles, olles nooreas Aischylose õpilane, jälgis algul oma õpetajat, pidades kinni ka ta triloogilisest printsiibist. Hiljem loobus ta sellest põhimõttest ja esitas nõude, et iga tragöödia peab olema omaette lõplik tervik, sõlmingu ja lõplahendusega. Seetõttu polnud enam vajadust ühendada kolme tragöödiat üheks triloogiaks. Et antiiktragöödia ei olnud kuigi ulatuslik (harilikult 1500 värssi), siis polnud sinna võimalik paigutada traagilist süüd, kuritööd ja kättemaksu või süü hüvitust. Seepärast on Sophoklese tragöödias süü sündinud juba enne tegevuse algust. Siin esitatakse nagu viimne osa triloogiast (moodsas draamas viimne vaatus) ja sellest kooritakse tagasihaaravate motiivide kaudu välja kõik eelolnu. See on nn. analüütiline tehnika.

Sophoklese tragöödiate ained põlvnevad päämiselt vanust kangelaslugudest, Homerose eepostest ja mitmesuguseist (Teebai, Kreeta, danaiidide jt.) saagadest. Nende müüdiliste ja muinaslooliste andmete põhjal on ta loonud tragöödiad, milledes kirjeldatakse ülla inimese võitlust ületamatute takistustega, mis lõpeb kangelase hukkumisega, kuid ta kõlbelise võiduga. See leevendab peagu alati ta teoste traagikat. Ta tragöödiais on vähenenud see müstilis-usuline joon, mis on omane Aischylose poeesiale. Jumalate ja titaanide asemel valis ta

oma teoste tegelasteks juba inimesed, päämiselt kuningad ja teised ülimused. Ühtlasi iseloomustab ta oma tegelasi juba mitmekülgsemalt, individuaalsemalt, tungides inimese kirgedes ja tundmuste maailma. See on tragöödia inimestamine.

3. „Kuningas Oidipus“¹⁾.

Sophoklese parima meistriteose „Kuningas Oidipus“ aine on pärit Teebai saagadest. See leidub juba järelhomerose eeposte hulgas, nimelt Teebai tsükli esimeses eeposes „Oidipodeia“. Neis jutustatakse Laiose (Kadmose) soo hävimisest suurte pärispattude koorma all, kusjuures tähtsat osa etendavad oraakli ennustused. Seda ainet kasutas tragöödiaks esmakordselt Aischylos, pühendades kurvale juhtumusele Laiose majas kogu triloogia: „Laios“, „Oidipus“ ja „Seitse Teebai vastu“ (mis on säilinud). Sophokles on oma tragöödias jälginud üldjoonis Teebai muinaslugude faabulat.

Saamis-
lugu

Käesolevas tragöödias on keskseks kujuks Oidipus, kelle saatust jälgitakse varasest lapsepõlvest pääle kuni süü avastamiseni ja traagilise katastroofini. Oidipuse kui päätegelase ümber on koondunud tegevustik ja vaatlejate huvid. Ta jätab kaugelt varju kõik kõrvaltegelased ja viibib näitelaval kogu teose kestel. Kõrvaltegelasteks, kes aitavad esile tõsta päätegelase karakterit, on kuninganna Jokaste ja selle vend Kreon. Episoodilisteks tegelasteks on ennustaja — pime vanake Teiresias, preester, Korintose käskjal ja Laiose sulane (vana karjus).

Tegelas-
kond

Et Sophoklese nõuete järgi võis laval pääle koori korraga esineda veel kolm näitlejat, kuna näidendi tegelaste arv võis siiski olla suurem, siis pidi mõni tegelastest mängu ajal end ümber riietama ja maskeerima veel mõneks tei-

¹⁾ Eesti keeles ilmus H. v. Hoffmannsthal poolt lühendatud ja ümbertöötatud „Kuningas Oidipus“ Anna Haava tõlkes a. 1924.

seks episoodiliseks või kõrvaltegelaseks ja nõnda esinema mitmes osas.

Pääle eelmainitud tegelaste esineb „Kuningas Oidipuses“ veel raukade ja noormeeste koor, kes oma vahe-
lauludes kajastab rahva arvamust, meeoleolu, kõlbelisi vaa-
teid ja näidendi ideed.

Oidipus Oidipus on iseloomustatud kaudselt tema toi-
mimisviiside, tegude ja välimuse järgi (kaudne karakte-
ristika). Juba antiikaja näitlejale omane traagiline mask
peab teda iseloomustama kui traagilist, aga ühtlasi
ka kui kuninga soost põlvnevat tegelast. Ta sarn-
leb oma välimusest mitmeti surnud Laiosega, nagu selgub
Jokaste võrdlusest. Nii saame kujutelu ta suurest kas-
vust ja tugevast kehaehitusest. Üksi võit-
leb ta 5-liikmelise tundmatu saatkonna vastu mäestiku-
teel, seda võites.

Oidipus oli oma aja kohta küllalt suur ja tähelepanev
isik. Tal on küllalt tugev mõistus, sest ta päästab
oma tarkuse abil linna, lahendab sfinksi mõistatuse. Ta on
oma riigi kodanike eest isalikult hoolitsev ja
humaanne valitseja. Ta on mures linna saatuse pärast
ja kodanikud loodavad hädas abi ainult temalt. Temas
leidub vähesel määral selleaegsele kreeklasele omast de-
mokraatlikkust, sest ta peab raukade kooriga kui
riigikodanikega õnnetuse korral nõu. Ta on humaanne,
kui ta pöördub kõnega rahva poole, öeldes, et kui selle seas
leidub Laiose mõrvar, siis lahkugu ta ise siit maalt ja olgu
julge, et ta jääb nuhtlemata. Ta tunneb ka austust
vanaduse ees. Ta on armastav isa oma lastele.
Tragöödia lõpul tunneb ta oma kannatusi veel valusamaina
oma tütarde pärast, kes tema roimade tõttu on sattunud
õnnetusse.

Antiikaja inimese maailmavaatele vastavalt peab ta
pühaks kohuseks veretasu: ta neab mõrvarit ja töö-
tab Laiose eest kätte tasuda kui oma isa eest. Oidipuse ak-
tiivsust ja ühtlasi ka teravat mõistust näeme Laiose

mõrvari otsimise loos. Ta viib selle tugevatahtelise inimese järjekindlusega lõpuni, hoolimata sellest et ta oleks võinud oma kuninglikku võimu kasutada selleks, et katkestada uurimine sellest hetkest pääle, mil asjaolud hakkavad kõnelema tema kahjuks. See näitab ta objektiivsust ja õiguse austamist kohtumõistmisel kas või iseenda üle. Ka enesepimestus näitab halastamatust ja karmust enda vastu. See oli suurem karistus kui surmanuhtlus, millele lisandub veel vabatahtlik maalt lahkumine. Kannatus, millega Oidipus oma süü lunastab, on väga suur: see on pikaajaline kannatus olla kuni eluotsani murtud ja hüljatud pime põgenik endise tugeva ja kõikide poolt austatud kuninga asemel.

Kuid Oidipuses võib mõningate tegede järgi tunda ka türanni, kes on harjunud teda ümbritsevate inimeste sõnakuulmisega ega kannata seetõttu vasturääkimist. Ta ähvardab Teiresiast, kui see ei julge avaldada hirmsat tõde.

Oidipuse negatiivseks iseloomujooneks on ägedus, raevukus, mistõttu ta toimetab ebatasakaalukalt ja ettevaatamatult. Ta surmab mäestikuteel riidu sattudes kuninga ja selle saatkonna, ehkki surmamine enesekaitseks ei võinud selle aja vaadete järgi olla kuigi suureks patuks. Ägeda raevuhoo mõjul tärkab temas despoot ja ta on valmis Kreoni süütult surma mõistma. Oidipuse süüks on veel antiikmaailma inimese vaate järgi uskumatus oraakli ennustusse, õigemini kahtlemine selles.

Et mõista Oidipuse kannatust ja ta traagilist süüd, selleks tarvitseb vaid teada, et inimene Sophoklese kujutuse järgi ei või iialgi täiel määral anduda õnnele, vaid ta peab meeles pidama oma saatuse muutlikkust. Ta oli süüdi juba selles, et teda nimetati õnnelikuks ja et surelikud tõstsid ta liiga kõrgele, lõpuks veel liigeses eneseusaldamises, ägedas ja ennatlikus iseloomus, mis vähendab inimese kõlbelist tasakaalu.

Kuid suurima tähtsusega on, et Oidipusele on langedud päämiselt ta isa Laiose süü (lapseröövimine), mis tõmbas kogu suguvõsale Apollo viha ja mis oma hirmsate tagajärgedega ja ennustusega oli pärandatud ka pojale. Poeg peab oma suurte kannatustega lunastama isa süü.

Jokaste

Jokaste on naiselik, õrn abikaasa, kes armastab oma meest. Ta lohutab teda tema suurtes kahtlustes ja katsub teha kõik, et hoida temalt õnnetust. Oidipuse õnne nimel on ta valmis uskuma ja teda veenma ennustuse täideminematuses ja Apollo jõuetuses. Ei ükski ennustaja suuda tema arvates ette näha inimese saatust. Ta katsub leplikult ja rahumastava inimesena vähendada Oidipuse viha Kreoni vastu, lepitades vastased ja päästes sellega ka oma venna süütult hukkumast. Ta tunneb hirmu süü järk-järgulise avastamise ees, kuid katsub sellest hoolimata anda Oidipusele viimset lootussädet, surudes maha hirmutunde ja püüdes end viimse hetkeni valitseda. Süü täielikul selgumisel ei suuda ta selle teadmist kanda, vaid surmab enese, leides, et ta kaassüüdlasena on vääritud elama.

Kreon

Kreoni iseloomustus aitab päätegelase kuju selgemini ja reljeefsemalt välja tõsta. Kreon on rahulik ja leplik. Ta ei ägestu isegi siis, kui Oidipus teda süütult süüdistab salajases reetmises ja Laiose tapmises. Ta pigem kaitseb murtud kuningat kui süüdistab. Tema häätahtlikkus ja sõbralikkus võivad koori poolehoiu ja viimane on valmis Oidipuse ees paluma Kreonile halastust.

Kreoni arukus paistab silma ta kaitsekõnes, kus ta palub Oidipust mitte hüljata oma sõpra, mainides, et tal pole iialgi olnud igatsust troonile (võimu järele), mis on täis muresid, kuna ta saavat vürstina elada murest vabana („vürsti elu kui pehme mantel hõlmab mind“). Sellest nähtub ka Kreoni rahul- ja mugavusearmastus, püüe hoiduda valitsemismuredest ja elada senist „magusat“ ja muretut eraelu. Ta on aus. Ta ei kasuta võima-

lust kättetasumiseks ega hau auahneid plaane pärast Oidipuse langemist.

Kreon on toodud tragöödiasse selleks, et luua Oidipuse ägedale iseloomule vastandiks rahulikku ja tasakaalukat karakterit.

Sophokles kasutab oma tegelaste iseloomustamiseks ainult lihtsaid elemente, kujutades karakterit suuris ja jämedais joonis. „Kuningas Oidipuse“ tegelastes pole see pärast kiireid muutusi ega keerulisi psüühilisi kihitusi, mis takistaksid alla kriipsutamast ja reljeefselt eritlemast iseloomu põhijooni. Nii on näit. Oidipuse kirgedes ja tundeis vähe mitmekesist nii keerulisel traagiliste sündmuste taustal. Seetõttu on Sophoklese tragöödiad hääks materjaliks inimese hingeelu põhiliste joonte tundmaõppimisel.

„Kuningas Oidipuse“ sündmustik keerleb saatuse paratamatuse idee ja süü probleemi ümber. Seda iseloomustab usuline joon, mis tugineb antiikaja maailmavaatele. Selles on esikohal idee saatusest, *moira*'st ehk *fatum*'ist. Nimelt oli antiikaja inimese tahe piiratud saatuse poolt, mis seisis temast väljaspool. Kes sellele ei alistunud, seda tabas jumalate viha, see ise tõmbas enesele õnnetuse ja hukkus. Sophoklese tragöödiadis on kangelaste süüks soov tõusta kõrgemale jumalate tahtest ja püüe hoiduda kõrvale saatuse paratamatusest. Kuid katse vältida oma saatust aina kiirendab seda.

Ideestik
ja prob-
leemistik

„Kuningas Oidipuses“ on esitatud vapustav pilt inimese võitlusest oma saatusega. Sophokles kujutab siin kannatusi, mille kaudu kangelane lõpuks jõuab oma süü tundmisele. Nii Oidipusele kui ka Laiosele on oraakli poolt antud ennustus isatapmisest, ja ehkki mõlemad teevad kõik, et vältida ennustuse täitumist, siiski iga nende katse saatuse eest põgeneda lähendab seda.

Sophokles ei ole tahtnud siin näidata kangelase eba-kõlbelist elu ja uskumatust jumalaisse, nagu seda võiksime järeldada Oidipuse roimadest, vaid ta on püüdnud tõestada, kuidas ükski surelik, olgu ka kõige võimsam ja aus-

tatum, kes on enda teada süütu, ei või end elus nimetada õnnelikuks ega või olla kindel kohutava languse eest. Ükski surelik ei pääse oma saatuse eest; isegi kangelased peavad alistuma jumalate tahtmisele ja tegutsema nende ettemääramise järgi.

Vastutus teo eest, mis on toimunud saatuse määramisel ilma inimese vaba tahte osavõtuta, näib meie aja inimesele karjuva ülekohtuna ja õigluse-põhimõtte rikkumisenä. Vanale kreeklasele aga ta lihtsa ja selge kujutlusega maailma harmooniast ei olnud selles mingit vasturääkivust ega ülekohtu. Kõrvalekaldumine või eemalehoidumine saatuse tahtest oli nende arvates looduslike seaduste ja normaalsuse rikkumine. Iga kannatus ja õnnetus on kannatava kangelase mingi süü tagajärg. Süümotiivi seisukohalt ei ole otseselt süüdi Oidipus, vaid kuningas Laios, sest tema oli teinud kurja, röövides Pelopsilt poja, ja sattunud seega Apollo viha alla. Kuid, nagu ristiusu vaadete järgi, nii siingi pärandub süü järeltulijaile — ta (Laiose) pojale ja hiljem selle lastele. Nii saab Oidipus ilma isikliku süüta karmi saatuse osaliseks. Ta saadab oma suured roimad korda, ise sedateadmata. Siinjuures väljendub ka alg-aja inimesele omane veretasu põhimõte: Laiose surm peab leidma kätetasumist. Selle võtab oma ülesandeks Oidipus, kes otsib mõrvarit ja lõpuks selle leidnud enda isikus, karistab end rängemini kui surmaga. Ta lunastab oma süü suure üleilmliku kannatusega. See on vaba eneseohverdamine süü lunastamiseks. Sellest kannatuse lunastavast mõjust saabub lepitus saatusega, tundeid ja meeli puhastav *katarsis*.

Kuid Oidipus ei ole mitte ainult saatuse ohver, vaid tal on helleenide vaate järgi teatavas mõttes ka isiklikkus üd. Ta oli liialt andunud õnnele, eneseusaldusele, suurusele ja rahulolule, mis oli tingitud ta edust, ta teenete tunnustamisest ja tema austusest kaaskodanike poolt. See viib inimese õnnetusse, sest kõrgele tõustes ei peeta enam

meeles oma õnne ebakindlust. Võib-olla väikese demokraatliku rahva vaadete järgi rikkus inimese iseloomu iga kõrgem seisukoht ühiskonnas. Kuid sellele lisandub veel Oidipuse uskumatus oraakli ennustusse ja sellest kõrvalepõiklemine ning ägedus ja ennatlikkus iseloomus.

„Kuningas Oidipusest“ nähtub, et kuigi inimesel ei ole vaba tahet, nõuab maailma harmoonia, et ta kannaks oma teo tagajärgi ja alistuks temale ettemääratud saatusele.

Ideelt ja sündmustikult kuulub „Kuningas Oidipus“ saatustragöödiate hulka, sest ületamatud välisjõud (jumalik ennustus), millede vastu inimene osutub võitluses jõuetuks, juhivad kangelase saatust hävitava katastroofini. See tekitab ülevustunde — võimsa *fatum'i* valitsemine inimese üle on tugevam sureliku isiklikust tahtest. Nüüdisaja vaadete järgi (tunnustamata antiikaja usundit) oleks see eeskujulikem saatustragöödia, mis kujutab suure ja tugeva isiksuse langemist, ilma et ta isiklik süü vääriks niisugust suurt üleiniimlikku kannatust. Süü ja kannatus ei ole siin moodsa inimese arvates kausaalselt seotud, seepärast jätab päätegelase traagiline langemine meisse masendava mulje.

Eriti hinnatav on „Kuningas Oidipuse“ kui tüübilise antiikklassilise draama kompositsioon ja dramatism. See tragöödia on tehnilisest küljest üldse parim kõigist Sophoklese säilinud näidendeist.

Kompositsioon

„Kuningas Oidipuses“ esineb klassilisele draamale omane koha-, aja- ja tegevusühtsus. Tragöödia tegevus toimub ainult ühes kohas — kuninga palee ees, kestab võimalikult lühikese aja, selle vältus vastab umbes lavalise tegevuse (ettekande) ajale ja sel on üks faabula (Oidipuse saatus), mis on koondunud päätegelase võitluse ümber.

Klassiline draama oma arhitektoonilise iseärasusega — näitlejate vähese arvuga, koha-, aja- ja tegevusühtsusega ja lüürilise elemendi olemasoluga — tingis analüütilise kompositsiooni.

Sophoklese draama tegutseb rohkem juba antud situatsioonide analüüsimisega kui päris-konfliktide arenemise ja käigu jälgimisega. Sündmustik arendatakse siin selle lõpust alates ja kogu Oidipuse traagika on surutud nagu ühte viimsesse vaatusesse. Seepärast faabula dramatiseeritakse sellest hetkest pääle, kus algab juba inimsaatus avastamine ja võitlus purustatud õnne eest, s. o. algamine peagu lõpplahendusest. Kõik eelnev sündmustik — Oidipuse sünd, lapse andmine karjase kätte hukkamiseks, sattumine Polybose juurde, oraakli juures käimine, kasuisa juurest põgenemine, Laiose tapmine, sfinksi mõistatuse lahendamine ja Jokastega abiellumine — on antud tagasihaaravais motiives.

„Kuningas Oidipuse“ tõeline ekspositsioon saavutatakse tagasihaaravate motiivide kaudu Oidipuse dialoogis Jokastega, milles päätegelane pikemalt jutustab oma eluloost (s. o. draama eelloost). Teisi tagasihaara-vaaid motiive, mis täiendavad eellugu, on Jokaste jutustus oraakli ennustusest ja selle täitumastusest, Korintose käskjala ja Teebai karjase teated. Kõik need eelloo osad ei ole paigutatud absoluutselt teose algusesse, nagu see teiste klassiliste kirjanike juures oli reeglipäraselt asetatud proloogi¹⁾, vaid mitmesse kohta tragöödia keskele ja koguni lõppu (Teebai karjase jutustus).

Jumalad on saatnud linnale katku. Siitpääle algab dispositioon. Katku hirmus hävitus (turg on täis surnuid, nad tõkestavad jõgede voolu ja tuli ei suuda neid enam põletada) sundis otsima abinõusid selle vastu võitle-

¹⁾ Proloog — „eeskõne“, sissejuhatus; see oli kreeka draamas koori ilmutmisele eelnev osa.

miseks. Kreon saabki oraaklilt teada, et Laiose mõrvari maalt väljasaatmise järel kaduvat õudne oht.

Kõik Oidipuse tegevus ongi nüüd tarmukalt pühendunud mõrvari otsimisele; järgneb selle järk-järguline ja põnev avastamislugu. See on kui kohtuprotsess, kus tunnistajate (Korintose saadiku ja Laiose karjase) varal analüüsitakse kuritegu, mis on juba varem sündinud. Kohe selle algusse on asetatud uskumatu seik: Teiresias ilmutab oma saladuse, et mõrvar olevat uurimise menetleja (Oidipus) ise. See tõstab sündmustiku pinevust.

Mida kangekaelsemalt ja järjekindlamalt Oidipus mõrva lugu uurib, seda tihedamini tõmbub süüdistuste võrk tema enda isiku ümber. Episoodid¹⁾ muutuvad siin järjest põnevamaks; tekib hädaohu aimus kui enne plahvatussilmapilku. Kui algul uuritakse, kes on Laiose tapja, siis hiljem tõuseb sellest johtuvalt esile teine küsimus: kust põlvneb Oidipus, s. o. kes on tema vanemad.

Koor avaldab vahepääl rahva meeleolusid, hirmutunnet saatuse ees, oma vaateid ja arvamusi, lõpus kahetsust ja kaastundmust Oidipuse vastu.

Põnevuse astmelist tõusu (gradatsioon) aitab suurendada veel see asjaolu, et kohtunik ja süüdlane on sama isik. Surma ähvardusega sunnib ta vana karjuse avaldama saladuse (saabub hariaste), mis ta enese lõplikult hukutab. Nii järgneb pööre (*peripeteia*) äkki ja paratamatu halastamatusega. Pöördele järgneb õnnetute meeleheide ja viimse vapustava sündmusena hukkumine — Oidipuse enesepimestamine ja Jokaste enesemõrv. On jõutud traagilisele lõpplahendusele (katastroofile). Viimne sõna on kooril

¹⁾ Episood — tegelaste dialoogid, mis on asetatud kahe koorilaulu vahele (vastavad umbes meieaegse draama etteasteile).

Oidipust kahetsedes müstilis-usulises manitsuses: Surelik, ära kiida kedagi õnnelikuks enne ta surma!

„Kuningas Oidipus“ ei esita näitelavalises tegevuses päätegelase elukäiku, vaid näitab ta kannatusi saatuse halastamatult karmi käe all ja mõrva saladuse selgumist. Kõik hoogsama ja ebaõilsa tegevuse, nagu surma ja tapmise (Oidipuse enesepimestamise ja Jokaste poomise) viib Sophokles lava taha; sellest vaid teataakse käskjalgade või teenijate kaudu.

Käesolevas tragöödias on saavutatud suur pinevus. Selle tõstmiseks on kasutatud kontrasteerimisvõtet, üllatust, saladuste süsteemi ja meeoleolude vaheldumist. Rõõmule ja lootusele järgneb kibe kahtlus, kannatus ja meeolehide. Kui Jokaste jutustab mehele seni täitumatust ennustusest ja Oidipus on seda valmis uskuma, siis Laiose tunnuste ja ta hukkamiskoha mainimine tekitab temas hirmsa kahtluse. Kui enesekahtlustus suureneb, mõjub jälle vabastavalt teade Polybose surmast. Kuid hiljem on Oidipus jällegi kokku varisemas suurenevate kahtluste all. Vana karjuse ilmumine tekitab Oidipuses lootusesädeme, sest ta loodab teada saada oma päritolu. Kui ta surmaähvardusega sunnib karjuse kõnelema, viib see tema hävimisele (siin väljendub traagiline iroonia). Need tagasihaaravate motiivide sissepõimingud aitavadki luua meeoleolude ja sündmuste ootamatut vaheldumist, tõusu ja mõõna.

Tragöödias on pinevuse tekitajaks veel saladuste süsteem. Enesele teadmatult sajatab Oidipus ennast. Laiose mõrva lugu varjab saladus, mida ei taha avaldada ei Teiresias ega vana Teebai karjus. Tragöödia lõpus on meisterlikult jagatud saladuse teadmine Korintose sadiku ja Teebai karjuse vahel. Mõrva saladuse uurimine kutsub esile uue saladuse — Oidipuse päritolu — jälgimise. Mõlema saladuse avastamine hävitab päätegelase ja Jokaste.

Traagilist irooniat leidub pääle eelmainitu veel seigas, et kui Laios ja Oidipus teevad kõik ennustuse vältimiseks, siis iga nende püüe üha ligendab seda, ja nad ei pääse saatuse eest.

Gradatsioon peitub siin endise õnneliku kuninga süü järk-järgulises avastamises, sellest tingitud hingepiina ja meeleheite suurenemises kuni lõpliku varisemiseni. Oidipuse hingepiinadele lisandub karistus, mis on ran gem surmast: enesepimestamine, füüsiline valu, hüljatus, maapagu, hirm tütarde saatuse pärast — kõik see on kuhjunud üheks kannatuste kõrgeimaks akordiks. Sellega on saavutatud draama efektiivsus ja pinevus. Üllatuste võtet aitab täiendada veel uskumatu situatsioon: abielus olemine oma emaga ja isa surmamine tahtmatult ja teadmatult.

Koor ei etenda „Kuningas Oidipuses“ juhtivat osa, ehkki viimne sõna on antud sellele tragöödia idee rõhutamiseks. Vilunud näitekirjanikuna ei lase Sophokles tegelastel pikalt kõnelda, kartes häirida teose dramaatilisust.

Kõigis neis kompositsioonilistes võtteis, dramatismis, päätegelase pinevas heitluses saatusega, pidevas meeleolude vahelduses jne. näeme Sophoklese kui draamakirjaniku meisterlikkust kunstikavatsusliku ilu saavutamises.

Pääle meisterliku kompositsiooni pakub „Kuningas Oidipus“ ka esteetiliselt huvi oma stiiliga ja värsside rütmiliste, deklamatsiooniliste osadega. Selle dialogid, mis on asetatud kahe koorilaulu vahele, on kirjutatud jambilises trimeetris, mis tihti tundmuslikumas kõnes vaheldub anapestidega.

Sophokles hoidub koorilauludes pikemaist värsiridadest ja lühendab üldse koori osa, et vähendada ebadramaatilisust. Seetõttu ei ole „Kuningas Oidipuses“ lüüriline osa eriti domineeriv.

Stiil

Käesoleva tragöödia stiil on klassiliselt selge ja ülev. Tähelepanavamaid stilistilisi kujundeid on retooriline küsimus, perifraas, epiteet, metonüümia (magaks mu katuse all), personifikatsioon (linn ohkab, öö kaebab ja kisendab, surm hiilib), metafoor, sõnakordus (Ei iialgi, ei iialgi tule see mu huulte üle!).

Sophokles katsub saavutada harmooniat (kooskõla) aine ja stiili vahel. Suurte hingeliste kannatuste või kehalise valu puhul vaheldub kõne retooriliste hüüatustega (Ah! Ah! Ah! kuhu lendab mu kisendus?... Oh pimedus!). Tihti muutub lause hoogsa ja tugeva paatose või energilise elamuse puhul lühisõnaliseks, katkendlikuks, samas vaheldub see meeoleolu ja olukorra muutudes laiendatud (tautoloogilise) kõnega. Pikemad perioodilised laused tekivad rahulikus meeoleolus, kirg aga sisendab sõnu, mis võivad olla ka oma korratuses (meeleheitlikud hüüded jne.) tugevad ja ilusad. Käskjalad ja teenijad väljenduvad vähem ladusalt kui ülimused, raugad jutukamalt jne.

Sophoklese keel on sõnavararikas. Aischylosega võrreldes on ta sõnastusviis täpsem ja painduvam.

Sophokles on „Kuningas Oidipusega“ saavutanud klassilisele kirjandusele omase sõnastuse ilu ülla harmoonia, mis veetleb teda lugema.

4. Lõppvaatlusi.

Sophoklese suurus peitub klassilisele ajale omases selges kujundamisviisis ja teoste puhtkunstilises küljes. Ta on meister dramatismi saavutamises: ta pinevustehnika, lavaefektsus on haarav, täis kontrasteerimisvõtteid, gradatsioon, üllatust ja meeolude vaheldumist. Ta on osav *peripeteia* („järsk pööre“, mis näit. pärast petlikke lootusi viib hävimisele) ja traagilise iroonia kujutamises. Analüütilise tehnikaga kompositsioonis avab ta järjekindluse

ja klassilise selgusega kõik eelneva sündmustiku, surudes tragöödia kokku nagu viimsesse kõike lahendavasse (analüüsivasse) vaatusse.

Edu on Sophokles saavutanud ka stiilis, tehes selle paindlikuks, elavaks, selgeks. Sisu ja vorm on siin paremini kooskõlas kui ta eel- ja järelkäijail.

Oma teoste ained on ta võtnud vanust muinas- ja kangelaslugudest, eriti meelsasti on ta käsitelnud kohalikke attika saagaid, kuid leidub ka Homerose hümnide kasutamist („Jälitajad“).

Selle humanse, peene maitsega poeedi tragöödiais ei ole enam seda sügavat, peagu müstilist suhtumist kõlbelistesse küsimustesse, mis iseloomustas Aischylose töid. Ta lahendab pääle saatuse probleemi veel ühiskonnaelu („Antigones“ — kokkupõrge üksiku isiku veendumuste, tunnete ja riiklike huvide vahel) ja perekonnaelu suhteid, suhet valitsejatega („Aios“, „Antigone“) ja teisi ellu puutuvaid küsimusi.

Sophoklese töis on antiikajal näha esimest korda huvinaiste hingeelu vastu. Kirjanik idealiseerib oma tragöödiais naiste kangelaslikkust, hingelist suurust ja vooreslikkust („Elektra“, „Antigone“). Üldse muutis Sophokles vanade müütide kangelased ja kangelannad oma humanistliku vaate seisukohalt inimlikumaiks. Nii said vanad saagad uue sisu, endine kõrge ja muinasjutuline omandas inimlikuma ja maisema laadi. Jumalate ja titaanide asemele astuvad inimlikumad kangelased, kel esineb juba individuaalseid karakterijooni.

Sophoklese tegelastevalik on juba rikkalikum: karmide isikute (kuningate ja türannide) kõrval kohtame tasaseid (Ismene), õrnu armastajaid (Antigone), paheliste kõrval vooreslikke ja ennastohverdavaid. Hoolimata sellest, et ta tragöödiate faabula keerleb saatuse ja paratamatuse idee ümber, on ta loomingus siiski huvi isiku, ta

elamuste, kirgede ja püüete vastu suur. Karakterite väljatöötamine, mis on küll lihtne ja üldjooneline, pakub enam psühholoogilist huvi kui Aischylose tragöödiais.

Sophoklese tegelaste traagika johtub antiikaja kreeklaste usulistest vaateist. Jumalad juhivad inimeste saatust ja tasuvad nende roimi, lastes oma tahet surelikule teatada nägijate (ennustajate) ja oraaklite kaudu. Nii surutakse karmilt traagiline saatus inimesele väljast päale, ilma et see kasvaks otseselt välja tegelase hingeelust, ta toiminguid ja tegudest. Nii peab tihti kannatama süütu, õilis tegelane mingi p ä r a n d a t u d (perekonnale määratud) p a t u p ä r a s t. Kuid Sophokles on sellele lisanud veel inimliku joonena isikliku süü, millega tõmmatakse enesele kannatus. Seda võivad põhjustada iseloomuvead: ägedus, ennatlikkus, eneseusaldus, õnnele andumine, ebamõõdukus — seega kõik, mis kõneleb vastu helleenide harmoonia- ja mõõdukusearmastusele.

Sophoklese tragöödiais ei sisalda kannatus alati liiga masendavat iseloomu. See ei ole kõrgemate võimude (jumalate) metsikuse või kättemaksuhimu tulemus, vaid tarvilik tee pääsemiseks ja süü hüvitamiseks. Kannatuse lunastav ja puhastav mõju on suur. See peab ka vaatajas tekitama puhastavat, kõlbelist mõju, sisendades kaastunnet kangelase vastu ja ülevustunnet ning aukartust võimsa saatuse ees, mis on üle sureliku isiklikust tahtest. See traagikat lepitan element esineb eriti ilmekalt kirjaniku viimses teoses „Oidipus Koloonos“, milles kirjeldatakse pimedat, maalt pagenud Oidipuse jõudmist pühasse paika, eumeniidide sallu Koloonos, kus kannatuste kaudu süüst vabastunud rauk müstiliselt sureb (jumalad kutsuvad ta maasügavikku), kuna ta haud jääb kodumaale õnnistuseks ja kaitsjaks vaenlaste vastu. Siin kujutab Sophokles, kuidas süüdlane oma suurte kannatustega suudab lepitada saatust.

Sophoklese järelmõju maailmakirjanduses on olnud suur. Juba ta eluajal hinnati teda kõrgelt (sai 24 auhinda) ja tema kaasaeglane Euripides on kaudselt mõjutatud ta töödest. Sophoklest nimetati juba antiikklassika ajal „traagika Homeroseks“, Aristoteles (IV saj.) soovitab oma „Poetikas“ jälgida Sophoklese tragöödiais peituvaid kunstiseadusi; parimaks tragöödiaks peab ta aga „Kuningas Oidipust“, tuues sellest palju tsitaate. Isegi Voltaire (1694—1778) kirjutas „Kuningas Oidipuse“ aineil tragöödia „Oedipe (1718).

Valdavaks sai Sophoklese kirjanduslik mõju eriti XVII sajandil tekkinud prantsuse klassitsismile, mille pääesindajad Racine (1639—1699) ja Corneille (1606—1684) löid oma tragöödiaid tema teoste eeskujul.

Saksamaal oli (XVIII saj.) Sophoklese suurimaks austajaks Schiller, kelle „Messiina mõrsjas“ on märgata „Kuningas Oidipuse“ mõju. Tema algatusel läks Saksamaal moodi saatustragöödiate kirjutamine.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Missuguse kasvatusel sai Sophokles?
2. Sophoklese iseloom ja seisukoht oma aja ühiskonnas.
3. Miks peeti Sophoklest harmoonilise inimese ideaaliks?
4. Sophoklese reformid draama arendamise alal.
5. Kust on pärit ta tragöödiate ained?
6. „Kuningas Oidipuse“ faabula. Mis on erakordset ja ebatavalist selle tragöödia sündmustikus?
7. Miks võib Oidipust pidada silmapaistvaks isikuks (tegelaseks) tragöödias? Ta negatiivsed ja positiivsed iseloomujooned.
8. Missuguse võtte abil (otsene, kaudne karakteristika) on Oidipust iseloomustatud?
9. Miks Oidipus ei katkestanud Laiose mõrva loo uurimist?
10. Kreoni ja Jokaste karakteristika (võrreldes Oidipuse iseloomustusega). Miks esitatakse käesolevas tragöödias vastandlikke tegelastüüpe?
11. Milles seisneb Oidipuse süü? Miks ta pimestab enese?
12. Kreeklaste usundlik maailmavaade ja süüprobleem.

13. Saatuse osa antiikkreeka tragöödiais ja „Kuningas Oidipuses“.
14. Mis leevendab Sophoklese tragöödiate traagikat?
15. Kannatuse lunastav mõju ja katarsis „Kuningas Oidipuses“.
16. Miks võib „Kuningas Oidipust“ nimetada tüübiliseks tragöödiaks, eriti saatustragöödiaks?
17. Millest johtub „Kuningas Oidipuse“ analüütiline kompositsioon?
18. Nimetage „Kuningas Oidipuse“ tähelepandavamaid kompositsioonivõtteid ja leidke näiteid nende kohta!
19. Kus on selles näidendis meeleolulised tõusu- ja mõonakohad?
20. Milles seisneb Sophoklese suurus ja pääväärtus?
21. Missugune on ta tegelastevalik ja kangelaste hingeelu?
22. Võrrelge Sophoklest Aischylosega!

III. SHAKESPEARE JA „HAMLET“.

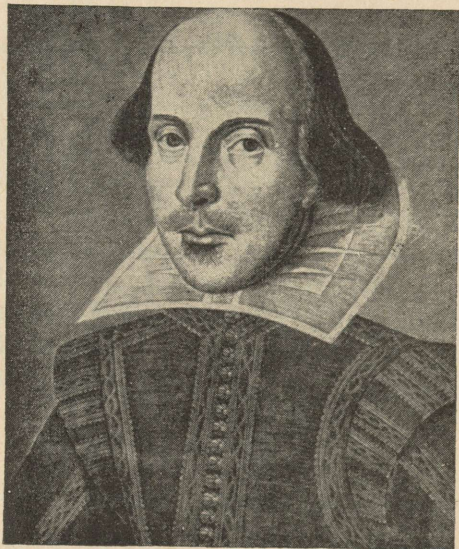
Isegi pikk inimeseelu on nii lühike ja kiire, et on ime, kui see jätab järele jälgi, mis kestavad üle sajandite. Miljonid ja miljonid elavad ja surevad ning langevad suurde unustusse, ja nende teod kaovad ühes nendega. Mõningail tuhandeil õnnestub surma sel määral võita, et nende nimed säilivad, kuigi nende nimi iseendast järeldaailmale palju ei ütle. Siis on jäänud veel need vähesed kõige suuremad, ja nende hulgas on ka Shakespeare. Ükski nimi kogu maa-keras kõigist nimedest ei ole surematusele kindlam kui tema oma.

1. William Shakespeare'i elust ja loomingust.

Väheste kirjanike elust on teada nii vähe kui Shakespeare'i omast. Kirjaniku isik, kelle looming on tuntud kogu kultuurmaailmale, on kaetud kuni praeguse ajani tiheda eesriidiga. Terved ajajärgud ta elust on varjatud teadmatuse uduga. Me ei tea täpselt isegi ta draamade ilmumisaega, ei tea täpselt ka ta paremate toodete teksti.

Shakespeare'i elu langeb aega, mis on õnnelikem ja kuulsaim Inglismaa ajaloos. See oli Elisabethi valitsus-Inglismaa poliitiline olukord Shakespeare'i ajal aeg. Inglismaa oli rikas ja vägev. Ta sai maailmakaubanduse keskuseks; ruttu kasvas rahva jõukus ja ühes sellega rahvuslik uhkus. 8. veebr. 1587 langes giljotiini all õnnetu Mary Stuarti pää. Šoti kuninganna surm tähendas Inglismaa usulist vabanemist. Kuninganna Elisabeth sai rahvusliku idee kandjaks. Shakespeare elas just Londonis, kui Inglismaale purjetas võitmatu armaada, mille

vägevaim katoliiklik riik Hispaania saatis Inglismaa vallutamiseks. Milline vaimustus aga haaras rahvast, seda osutab järgmine tõik. Kui Inglise valitsus, silmas pidades varitsevat hädaohtu, nõudis Londonilt abi viieteistkümne



W. Shakespeare

laeva näol, siis andis linn kolmkümmend; lisaks muretses ta 30 000 sõdurit jalaväge ja laenas riigile 52 000 naela. Armaada hävitati Inglismaa ranna lähedal ja Inglismaa juubeldas võidu üle, millega Hispaania loovutas merede ülemvalitseja seisukoha Inglismaale.

Ühel ajal rahvusliku teadvuse tõusuga arenes ka kultuur. Silmapaistev oli sel ajal Itaalia kultuuri mõju Inglismaal. Kõrgem seltskond kõneles itaalia keelt. Oli auasjaks pääst osata ilusamaid kohti Dante, Petrarca ja Boccaccio teoseist. Ka kuningannale meeldis itaalia kirjandus, ta soosis luuletajaid. Eriti arenes sel ajal Inglismaal näitekunst.

William Shakespeare sündis a. 1564 väikeses linnakeses Stratfordis. Ta ristiti 26. aprillil. Täpne sünnipäev pole teada. Ta isa John oli rikas ja ettevõtlik mees. Ema Mary Arden oli rikka mõisniku tütar. Isalt on pärit kirjaniku kaine mõistus ja julge ettevõtlikkus, emalt — huvi ilu ja kultuuri vastu. John Shakespeare'i rikkus ja mõju kasvasid kiiresti, ja a. 1568 oli ta juba Stratfordi linnapää.

Shakespeare'i
elulugu

Et perekonna majanduslik olukord oli häa, siis võib oletada, et Shakespeare'i lapsepõlv oli päikesepaisteline. Koolihariduse sai ta Stratfordis, kus sel ajal tegutses ladinakool (*grammar school*). Stratfordi ladinakool varustas teda küllaldaselt humanistliku haridusega, äratas temas huvi uhke, karmi ja sihikindla Rooma aja vastu ja tutvustas teda rikkalikult klassiliste müütide ja ajaloo-episoodidega. Samuti tutvus ta siin põhjalikult Inglise ajalooga. Mida tal hariduse poolest võib-olla veel vajaka jäi, seda omandas ta hiljem loodusest, elust ja raamatuist. Kui kaua ta selles koolis käis, ei ole teada, samuti kui see, millega ta tegeles ajavahemikul pärast kooliaega ja enne Londonisse siirdumist. On avaldatud väga mitmesuguseid arvamusi ta tolleaegse elukutse kohta. Kõige tõenäolisem on, et ta töötas mõne õigusteadlase juures kirjutajana ja abina, et saada advokaadiks või notariks, nagu see tol korral Inglismaal kombeks oli. Selle poolt kõneleb ta tolleaegsete Inglise seaduste häa tundmine.

Seitsmekümnendail aastail hakkas Shakespeare'i perekonna majanduslik olukord meile teadmata põhjustel halvenema ja varsti muutus see raskeks. A. 1578 pantis John Shakespeare oma naise mõisa, järgnevail aastail oli ta sunnitud müüma oma teisi kinnisvarasid.

Teiseks põhjuseks, mis kirjanikku sundis otsima mingit iseseisvamat ja tasuvamat kohta, oli see, et ta a. 1582 oma noorusest hoolimata abiellus endast kaheksa aastat vanema Anna Hathawayga. Viimane oli pärit maalt, ta vanemad olid jõukad inimesed. Neile sündis a. 1585 kaks last: Hamlet ja Judit. See perekonna suurenemine ja

uute murede tekkimine andis Shakespeare'ile tõuke teostada oma kavatsust siirduda Londoni ja katsetada õnne näitlejana ja näitekirjanikuna.

A. 1585 või hiljemalt 1586 kolibki Shakespeare Londoni, jättes naise ja lapsed Stratfordi. Parajasti sel ajal asutas üks tuntud näitleja sääl oma näitetrupi. Sellega liitus ka Shakespeare ja töötas sääl algul õpilasena, hiljem näitekirjanikuna. Ta kirjanduslik kuulsus tõuseb kiiresti. Aga ta ei saavutanud siin mitte üksnes kuulsust, vaid ka raha, viimast küll rohkem näitlejana kui kirjanikuna. Sel ajal oli nimelt kombeks, et näitetrupi juhataja ei maksnud näitlejaile mitte kindlat palka, vaid trupi tähtsamad liikmed jagasid sissetulekud omavahel, ja need ei olnud sugugi mitte väikesed. Et Shakespeare hästi teenis, võime järeldada sellest, et ta vanemate majanduslik olukord Stratfordis niivõrd paranes, et isale anti jälle auameteid. A. 1596 astub ta isa samme selleks, et saada oma perekonnale vappi, s. o. omandada aadlitiitlit, mis a. 1599 teostubki. A. 1597 ostis kirjanik Stratfordi suure maja. Hiljem muretses ta üha uusi kinnisvarasid juurde, peamiselt Stratfordi, kuna tal oli kavatsus Londonist lahkuda ja oma elu veeta kodulinnas.

Millal ta lõplikult Stratfordi tagasi siirdus, ei tea me kindlasti. Võib oletada, et ta 1604 ümber lavast loobus. Alates a. 1609 asus ta juba alaliselt Stratfordis.

Shakespeare elas oma kodulinnas suures austuses. Et ta ei pidanud mingeid auameteid, siis võime arvata, et ta neid ei igatsenud.

Shakespeare suri 23. aprillil (ukj. 3. mail) a. 1616, 52 aasta vanuses. Veel enne kui Londonis ta surmast kuuldi, kanti ta maine põrm stratfordlaste poolt 25. aprillil Kolmainu kirikusse igavesele rahule. Siin vaikse väikelinna kirikus, kaugel kõigest maailmakärast puhkab see veel tänapäeval. Haud lähedusse, kiriku põhjapoolsesse siseseinasse püstitati varsti pärast ta surma mälestuseks kirjaniku kivist rindkuju.

Vähesed on, nagu nägime, need andmed, mis meil on suure kirjaniku välisest elukäigust. Aga mida vähem tunneme ta elu väliseid sündmusi, seda rikkalikumalt seisab meie ees ta sügav vaimuelu neis paljudes teostes, mis ta on loonud.

Shakespeare asus Londoni heledal patriotismi tõusengu ajal. See aeg ja see meeoleolu määras ka Shakespeare'i esialgse loomingu laadi. Teater vajab vastavaid draamasid. Shakespeare kirjutas nagu vastuseks neile nõudeile rea dramaatilisi kroonikaid. Neis kroonikais kujutab ta suurejooneliselt Inglise minevikku ja selle kuulsusrikkaid kuningaid ning kangelasi. Shakespeare'i kroonikate ilmumisaeg ei ole täpselt teada, kuid võib arvata, et need ilmusid kõik Hispaania võitlusele järgneva kümne aasta jooksul.

Juba neis kroonikais esineb Shakespeare geniaalse psühholoogina ja moralistina. Aga ta täieneb ja süveneb sel alal üha enam ja siirdub peagi ajalooliselt ainelts üldinimlikule, hakates kirjutama tüüpide-tragöödiad ja -komöödiad.

Nagu kroonikais, nii oma komöödiaks on Shakespeare loonud üldinimlikke tüüpe. Neid on ühtekokku 14.

Kõige väärtuslikuma osa Shakespeare'i loomingust moodustavad ta tragöödiad. Ta on loonud neis tüübid, mis on igavesed: Romeo ja Juliet; Hamlet, Ophelia ja Polonius; Othello, Desdemona ja Jago; Lear, Cordelia ja Edmund; Macbeth ja lady Macbeth; Julius Caesar ja Brutus; Antonius ja Kleopatra jt.

Shakespeare'i draamad on karakterdraamad.

Kuna enne teda draamades määras sündmustiku paljas juhus, siis pani Shakespeare oma näidendeis suurt rõhku iseloomude väljatootamisele ja püüdis tegevust kooskõlastada tegelaste iseloomudega. Kangelaste saatust määrab tema juures nende karakter.

Kandvaim tegur suuremas osas Shakespeare'i draamades on armastus. Puhtaim armastustragöödia on „Romeo

ja Juliet“, millesse ta on sisendanud kogu oma kirgliku tundmuse. Ta tunneb siin sügavalt kaasa oma teose päätegelastele.

Armastusega on seotud armukadedus. Viimast on ta käsitelnud mitmes oma teoses („Troilus ja Cressida“, „Cymbeline“), eriti haaravalt on seda kujutatud „Othellos“. Ühtlasi on see teos karakterite järjekindluse ja tegevuse vastava arenemise poolest Shakespeare'i parim karaktertragöödia.

Hoopis iselaadi kannatustest läbistatud on „Kuningas Lear“. Seda võib nimetada kannatuste tragöödiaks. Siin on kujutatud laste tänamatut meelt vanemate vastu. Ühtlasi on see draama, milles võidutsevad äraandlikkus, müüdavus, roim ja halastamatus. „Kuningas Lear“ on „Hamleti“ kõrval üks pessimistlikumaid tragöödiaid. Kõik aus ja ilus hävib, võidutseb väike ja madal.

„Julius Caesar“. Siin on kujutatud seda Rooma valitsejat mitte enam oma elu kõrgpunktis; juba ilmuvad temas vanaduse puudused. Aga veelgi on ta võimas lövi, kelle väikesi nõrkusi vandeseltslased peavad alaliselt meeles hoidma, et mitte kaotada julgust. Brutus on idealist, kes ei tunne massi, selle meelemuutust ja usaldamatust. Cassius seevastu on terava mõistusega reaalspoliitik.

Fantaasiaküllaseim ja muinasjutulisim kõigist Shakespeare'i teoseist on „Suveöö unenägu“, mille kohta kirjanik ise on märkinud, et see on unenägu, mida on nähtud jaaniööl.

„Veneetsia kaupmehed“ päätegelases Shylockis on kirjanik kujutanud ebainimliku kättemaksu kirge ja sellisena on see saanud kuulsaks maailmakirjanduse kujud.

„Macbethis“ on kandvaks teguriks võimuiha ja ebatruudus. Auahne lady Macbethi õhutusel tapab Macbeth oma vürsti, et ise selle asemel valitseda.

„Antonius ja Kleopatra“ on taas armastustragöödia. Aga sinne armastajate paar ei ole säärased

noored nagu Romeo ja Juliet, vaid küpsed, elukogenud inimesed nagu Macbeth. Armastus on siin hävitav kirg, mis teeb mehe võimetuks täitma oma ülesannet. Antonius on suur väeülem, kes on võitnud Oriendi, sõdur, kes midagi ei tea diplomaatiast. Kleopatra on Shakespeare'i naiskujudest kõige keerulisem. See idamaine kuninganna, pruun mustlane, kasutab kõiki naiselikke võtteid selleks, et köita Antoniust enda külge.

Lai on see inimtundmuste ja -kirgede ala, mida Shakespeare kujutab oma tragöödiais ja komöödiais. Goethe on ütelnud: „Kõik, mis peitub inimhinge sügavuses, ilmub Shakespeare'i tüüpide juures heledana, päikesest valgustatuna; maailm näib seetõttu läbipaistvana, me jääme ustavaks voorustele, aususele, mehisusele.“

2. „Hamlet“.

Shakespeare oma teostes on ikka meisterlikult osanud üksiku inimese elusaatust laiendada üldinimlikuks, oma tegelaste suu läbi kuulutada maailma suuri tõdesid. Aga üheski teises oma teostest ei ela ta oma kangelasele sel määral kaasa ega avasta seesuguse sügava kaastundega tema sisemisi lõhesid kui „Hamletis“; ei üheski teises oma teoses seisa ta ka vahetumalt elu traagika põhiküsimuse ees kui selles oma pääteoses.

Enne „Hamleti“ analüüsimisele asumist peatume lühidalt ajastu ideede ja maailmavaate ning tähtsamate Londoni elu sündmuste juures, mis nii või teisiti on kajastunud Shakespeare'i draamas. See on renessansi, uuestisünni ajastu, mil kirik kaotab oma mõjuvõimu ja vaba kriitiline mõte astub kivistunud kiriklike vaadete asemele. Aga nagu ikka üleminekuajastuil, pidi uus maailmavaade ka seekord astuma võitlusse vanade arusaamistega, aga teiselt poolt looma ka uued. Keskaja maailmavaate põhiliseks jooneks oli täielik uskumine ja kahtluse puudumine.

Renes-
sansi
ideed ja
maailma-
vaade



Hamlet ja hauakaevajad

Renessansiajale seevastu on omane kriitiline suhtumine igasse asjasse. Midagi ei usuta iseenesest. Ei tunnustata autoriteeti, ei usuta seda, mida oma silmaga pole nähtud. Ainult selles ei kahelda, mida on tajutud oma meeltega. Keskajal usuti kiriku kõikvõimsusse ja arvati, et kiriku

põhiõpetused on muutumatud. Reformatsioon aga osutas, et isegi ristiusu vaated võivad muutuda. Renessansiaja inimesed hakkavad aru saama tõdede relatiivsest kehtivusest.

Vana maailmakorda järele uurides ning hinnates leiti, et on vaja seda põhjalikult parandada. Kus varem nähti tõelist harmooniat ideaalide ja tõelise elu vahel, sääl tekkis aja jooksul ületamatu kuristik. Sellest tuli melanhoolia ja tume pessimism. Leiti, et maailm pole täiuslik, ja tunnetati oma jõuetust seda saavutada. See, mis jättis keskaja inimese täiesti ükskõikseks, surus ja sundis järele mõtlema uusaja inimest.

„Hamleti“ ainek on võõrast algupära. Hamleti lugu esineb „Hamleti“ esmakordselt Saxo Grammaticuse kroonikas „Historia Danica“ (XII saj.). Shakespeare on tutvunud selle ainega arvatavasti prantsuskeelse tõlke kaudu. Taani legend on üldjoonis Shakespeare'i „Hamletiga“ sarnane, ent Shakespeare on selle põhjalikult ümber töötanud. Enne Shakespeare'i „Hamletit“ mängiti Inglise ja Saksa näitelavadel teisi Hamleti-nimelisi draamasid, kuid need olid labased, stiilitud, verised tragöödiad.

Shakespeare'i kaasaegne Inglismaa seltskonnaelu andis küllalt põhjust pessimismiks. Märgime siin ära vaid kaks selleaegset sündmust, kaks perekonnadraamat, mis isegi oma välise käigu poolest meenutavad Taani kuninga saatust „Hamletis“. A. 1567 tappis Mary Stuarti armuke Stuarti teise mehe lord Darnley; rahva seas liikus jutt, et Mary oli selles kaassüüdlane. Kui viimane abiellus oma mehe mõrvariga, siis kahtlustused ta kaassüüdlusest muutusid kindlaks veendumuseks. Mary Stuarti poja Jamesi olukord meenutab mitmeti Hamleti olukorda. — Teine sündmus, mis samuti sarnleb Hamleti looga, on Essex'i perekonna tragöödia. Pärast lord Essex'i surma ta naine abiellus krahv Leicesteriga, kellega tal oli olnud lähem vahekord juba enne oma mehe surma. Peagu keegi ei kahelnud Londonis liikuvate kuulduste tões, et Leicester oli tapnud Essex'i.

Shakespeare kirjutas „Hamleti“ 1602. a. paiku. Esmakordselt ilmus see a. 1603, II täiendatud, esimesest umbes poole suurem trükk a. 1604. A. 1623 avaldati näidend uuesti esimeses foolioväljaandes. Praegu tarvitata tekst on 1604. ja 1623 a. väljaannete kombinatsioon.

„Hamlet“ on saanud ebatavalise menu osaliseks, see on tõlgitud kõigisse maailma kultuurkeelisse. On terved biblioteegid „Ham-

letit“ selgitavat kirjandust, on palju üksteisele vastukäivaid teooriaid. Sellest võrratust teosest leitakse üha uusi väärtusi.

Eesti keeles ilmus „Hamlet“ esmakordselt 1910. a. A. F. Tombach-Kaljuvalla tõlkes. Uus tõlge ilmus a. 1930 Eesti Kirjanduse Seltsi väljaandel, samuti Tombach-Kaljuvalla tõlkes.

Tegelas-
kond ja
ideestik

Tegelasi on „Hamletis“ palju. Me võime need jagada kolme rühma. Kõigepäält prints Hamlet — surnud Taani kuninga Hamleti poeg; Hamleti ema Gertrud — Taani kuninganna — ja kuningas Claudius — Gertrudi mees ja surnud kuninga vend. Hamletiga on seotud ta sõber Horatio ja mõned ohvitserid (Marcellus, Bernardo). Teise rühma moodustavad kojaülem Polonius, selle tütar Ophelia ja poeg Laertes. Pääle selle esineb rohkearvuliselt kojarahvast, näitlejaid, Norra prints Fortinbras ja teisi episoodilisi tegelasi (sõdurid, madrused, teenijad, hauakaevajad jt.).

Hamlet

Näidendi päätegelane Hamlet on tõusnud monumentaalseks kujukaks maailmakirjanduses.

Ta on andnud paljudele inimpõlvedele tööd juurdlemiseks ja selgitamiseks. See johtub sellest, et Shakespeare on paigutanud kõige selle välise kõrval, mis ta laenas allikaist, Hamletisse suurimal määral omaenda mõtteid ning tundmusi. Üldiselt on ta säilitanud kangelase saatuse kujundamisel allikaist ammendatud välised olukorrad ja sündmused, enda poolt lisas ta aga sellele kujule seda sügavust ja kandvust, mis on teinudki Hamleti nii kuulsaks. Ei saa salata, et Shakespeare seejuures on põrganud raskustele, mida ta ei ole suutnud täielikult võita.

Vana aine oma tooreste piirjoontega, oma keskaegse maailmavaatega, oma paganlike ja pärast lisandunud dogmaatiliste katoliku usu elementidega, oma põhimõttega, et mõrv tuleb hüvitada veretööga, ei sobinud hästi selle rikkaliku mõtete-, tunduste- ning unistustemaailmaga, millega Shakespeare varustas oma kangelase. Selle tagajärjel tekkis teatav vastuolu päätegelase ja sündmustiku vahel. Prints, kes on oma vaimukuselt sarnane Shake-

speare'iga, näeb vaimu ja räägib temaga. Renessansi-ajastu kuningapoeg, kes on lõpetanud välismaa ülikooli, kellele on omane filosoofiline juurdlemine ja kes on varustatud paljude tolle aja vaimuinimese õilsate omadustega, tegeleb ühtaegu mõttega sooritada verist kättemaksu. Ta teab ja ütleb, et keegi säält maailmast tagasi ei tule, ja on ometi ise rääkinud vaimuga.

Ent Shakespeare oma geniaalse pilguga on muide osanud seda vastuolu ära kasutada. Tema Hamlet usub vaimu, aga ühtlasi kahtleb. Ta saab ülesande sooritada kättemaksu, aga ta kõhkleb. Suur osa Hamleti kuju originaalsust on põhjustatud just sellest vastuolust allikaist laenatud keskaegse kuju ja renessansiaja kangelase iseloomu vahel.

Hamlet on oma aja kohta haritud inimene. Ta on õppinud Wittenbergis, kus Giordano Bruno, renessansi-ajastu vabamõtleja, kuulutas oma filosoofiat; siin lõi Luther kiriku seinale oma teesid; ühe sõnaga — siin oli maetud katolitsism, vana teadus ja vana maailmavaade. Hamlet tuleb siit oma ajastu vaimuaristokraadina, ta kirjutab luuletusi, harrastab muusikat ja deklamatsiooni, armastab vehklemist ja näitekunsti¹⁾. Ta tunneb kombeid, oskab viisakas olla, kui vaja. Ta on meheea parimais aastais (umbes 30 a. vana — vrd. kalmistustseeni, kus selgub, et Yorick, keda Hamlet lapsena tundnud, on 23 a. eest surnud), tugev, osav. Hamlet on varustatud geniaalse filosoofeeriva mõistuse ja rikkaliku fantaasiaga. Silmapaistvad on ta sügavad mõtted, vaadete ulatavus, kõigekülgsest arenenud individualiteet, haruldane teravmeelsus, vaimukus, mõtete kombineerimise võime, loogilisus. On kohti draamas, kus iga lause, isegi iga sõna on kompaktne, sügavamõtteline; on kohti, kus ta kõnelused on otsekui ettekavatsetud osavad malekäigud, mis ületavad kaugelt tema

¹⁾ Viimases on ta teadmised tähelepandavalt suured (vrd. lk. 83).

vastaste mõtteavaldused ¹⁾). Hamlet näeb inimesi läbi, ükski nende iseloomujoon ei jää ta silme eest kõrvale. Ainult harukorral ta eksib oma eelarvamustes (Laertese usaldamine enne kahevõitlust). Selle kõrval oskab ta ennastki peenelt analüüsida kõigi oma hüvede ja pahe-
dega (vrd. ta monolooge).

Tuntud on Goethe seletus Hamletist raamatus „Wilhelm Meister“. Goethe püüab Hamleti olemust ja teguviisi seletada järgmiselt: „Siin pannakse suur ülesanne isikule, kes ei ole selleks kohane. Siin istutatakse tamm kallisse potti, kuhu oleks võidud istutada ainult õrnu lilli; tamme juured ajavad end laiali ja pott puruneb. Kaunis, puhas, õilis, ülikõlbeline olend, kel puudub kangelasele nii vajalik hingeline jõud, hukkub siin suure koorma all, mida ta ei suuda taluda ja millest ta ei suuda end ka vabastada.“

See seletus on vaimukas, sügavamõtteline, aga mitte täielikult õige. Hamlet ei ole sugugi mitte mingi voo-
ruslik näidiskuju. Ta ei ole mitte ainult puhas, õilis, kõlbeline jne., vaid ta muutub aeg-ajalt ka otse tooreks, kibedaks, rangeks; vahel on ta õrn, vahel küüniline, eksalteeritud kuni hullumeelsuseni, ükskõikne ja julm. Ta on küll tõepoolest oma ülesandeks liigselt nõrk, õigemini, ta ülesanne ei sobi tema jaoks; aga ta ei ole sugugi mitte ilma hingelise jõuta või ilma tahtejõuta.

Sügav pessimism juurdub Hamletis. Võrdle näiteks ta arvamust maailma kohta:

„Kui vilets, läila, tühi, tuluta
näib minule kõik selle ilma torm!
Kui jälk! Kui kitkumata, metsuv aed,
kus võimu ainult sel, mis liig ja lihav“ (lk. 28)

või „... suurepärase ehitus, maailm, näib mulle olevat
aher neem. See toredaim baldhahhiin, õhk, vaadake, see
uhkesti ülekumerduv taevavõlv, see majesteetlik, kuld-
leekidega kirjatud katus — minu meelest see pole muud

¹⁾ Vrd. A. Raud.

kui haisev ja katkune aurude koondis“ (lk. 68). Või vaade inimestele:

„Milline teos on inimene; kui ülev mõistuselt! kui piiritu võimeis! kujus ja liigutustes nii arenenud ja imetlust äratav! ingli sarnane tegudes! Jumala sarnane arusaamises! maailma ilu! elavate eeskuju! Ja ometi, mis on minule see põrmu kvintessents? Ei tunne ma rõõmu mehest...“ (lk. 66).

Inimese saatusest avaldab ta mitut puhku kõige süngemaid mõtteid. Meenutagem vaid ta sõnu kalmistul, kus ta, kadunud Yoricku kolp käes, ütleb:

„Vaene Yorick! Ma tundsin teda, Horatio; lõpmatu naljandega, suurepärase kujutlusvõimega mees. Tuhat korda on ta mind kukil kandnud; ja nüüd, kui vastik on see mu kujutelule! süda läheb pahaks. Siin olid need huuled, mida ma olen suudelnud ei tea kui tihti“ (lk. 142).

Sageli ulatub see pessimism künismini:

„Nuumame kõiki muid eluloomi, et endid nuumata, ning iseendid nuumame tõukudele. Paks kuningas ja kõhn kerjus on ainult eri toidud, kaks rooga, aga üheks söömaajaks“ (lk. 113).

See pessimism viib ta kuni enesemõrva mõtteni. Vrd. monoloogi „Olla või mitte olla“ (lk. 78).

Hamlet usub saatuse, ettemääramisse. Kui ta sõbrad tahavad teda takistada järgimast vaimu, siis rebib ta enda neist lahti ja lausub: „Mind kutsub saatus.“ See usk ettemääramisse läbib kogu teost. Enne kahevõitlust Laertesega avaldab ta Horatiole, et teda mingi halb tunne, eelaimus vaevab, kuigi ta püüab sellest üle olla, nimetades seda narruseks. Horatio soovitab Hamletile loobuda kahevõitlusest, aga Hamlet vastab: „Eriline saatus määrab varblasegi kukkumise. Mis nüüd juhtub, ei juhtu pärast; ei juhtu see pärast, siis juhtub see nüüd, ükskord juhtub see ometi: valmidus on kõik“ (lk. 155).

Hamleti usk inimestesse on kadunud juba enne seda, kui vaim talle rääkis mõrvast. Sellest hetkest pääle, mil isa vaim talle avastas kõige masendavama tõe teda ümbritsevaist oludest, valdab teda äärmine meeleheide. Ta

saab teada, kui alatult on käitunud tema onu, ta pettub ka oma emas, kes on abiellunud oma mehe mõrvariga. Hamlet ütleb selle kohta sarkastiliselt:

„Ihnsus, Horatio, ihnsus! Peiepraad
nii kõlbas külmaks roaks veel pulmalaua!“ (lk. 30).

Sellest on tingitud ka tema vaikne loobumine Opheliast, keda ta kõigest hingest oli armastanud, nagu see nähtub Opheliale saadetud kirjadest. Ta naiseideaal on hävitatud. Ta ei või teda enam usaldada; Ophelia on kasutanud Hamletit usaldust kurjasti, muutunud oma isa sõnakuulelikuks tööriistaks (Ophelia annab Poloniusele Hamletit kirja kuningale ettelugemiseks, laseb end kasutada selleks, et välja uurida Hamletit saladusi). Hamlet ei usu enam ühessegi naisesse.

Hamlet otsustab kohe asuda tema pääle pandud ülesande täitmisele. Aga liiga palju mõtteid ründab teda. Ta mõtleb kohutavate vaimu poolt antud teadete üle, ta mõtleb maailma üle, kus säärast võib juhtuda; siis kahtlus, kas vaim oli tõeliselt isa või oli see pahatahtlik eksiteele viiv vaim (lk. 75); lõpuks kahtlemine iseendas, kas ta on küllalt kohane mahalõhutut, hävitatut jälle üles ehitama ja uuesti korraldama, kas ta on kohane oma kättemaksja- ja kohtuniku-ülesannet täitma. Kahtlus vaimu usaldatavuses viib teda näidendi lavastamiseni näidendis, millega kuninga süü lõplikult tõestub. Kahtlus oma võimes temale usaldatud ülesande sooritamiseks põhjustab teo edasilükkamise.

Et Hamletil on tahtejõudu, seda osutab sündmustiku edasine käik. Kõhklemata tapab ta Poloniuse, kes on enda peitnud vaiba taha, et päält kuulata Hamletit jutujutamist oma emaga; kõhklemata saadab ta Rosencrantzi ja Guildensterni surma; võitleb kangelaslikult röövlitega ja tasub enne oma surma kätte ka kuningale. Mispärast aga ei asu Hamlet, oma ülesande saanud, kohe selle teostamisele, miks viivitab ta kättemaksuga? Tal on, enne

kui ta otsustava teoni jõuab ja otsustava sammu astub, võita suuri takistusi. Ja need takistused peituvad temas eneses, ta iseloomus. Hamlet on suur juurdleja ja skeptik. Kaalumine, haiglane järelemõtlemine, millest ta oma monoloogis kõneleb, on selleks tõkkeks, mis teda takistab kohe ja otsustavalt tegutsemast.

Rahva teadvuses ongi Hamlet saanud suureks kahtleja-ning unistaja-tüübiks ja kuni käesoleva ajani on sajad üksikisikud kui ka terved rahvad näinud temas enda peegelpilti just sellelt vaatekohalt. Shakespeare on tahtnud kahtlemata selgitada, näitlikustada Hamleti olemust sellega, et ta kõrvutas teda noore tahtejõulise Fortinbras'ega, kes ilma kõhklemata oma eesmärki seirab.

Kui Hamlet laseb end Inglismaale saata, ilmub noor Norra prints Fortinbras oma malevaga, valmis elu kaalule panema maalapi eest, mis ei ole rohkem väärt kui viis tukatit.

„Kakskümmend tuhat meest näen surma suus, kes kuulsussära pettepidi eest kui süngi hauda sammuvad, et võita maaribakest, kus võidelda ei sa nad täiel arvul, millest haudadeks ei jätku langenuil'...“ (lk. 117).

Ja Hamlet lausub seda mõeldes:

„Kuis iga juhus süüdistades salvab mu laiska tasu!...
Ei mõista, miks veel elan, et vaid öelda „Nii tuleb teha“, kui mul põhjust, tahet ning jõudu, vahendeid on seda teha“ (lk. 116).

Ja ta on meelega end võrreldes Fortinbrasega, kes jätab „kõik surma, saatuse ja õnne hooleks vaid muna-koore eest“:

„... Suur tõesti olla ei tähenda suurt põhjust leida teoks, vaid õlekõrrestki suur tüli teha, kui au on kaalul...“ (lk. 117).

Mõtlemine, liigne refleksioon surmab tahte. Seepärast lasebki autor Claudiusel lausuda tõe, mis võtab nagu kokku kogu teose idee:

„— — — Mis sa tahad teha,
pead tegema, kui tahad, sest see „tahan“
on muutlik; seevõrd tõkkeit, viiteid tal
kui keeli, käsi, juhuseid maailmas,
ning „pean“ on siis kui pillatatud ehe,
mis kergendades ainult haiget teeb“ (lk. 132).

Ja seda ütleb mõrvar, kelle vastu teose kangelane oleks pidanud kõigepäält meeles pidama seda tõe! Süüdlane lausub siin kõhklevale kättemaksjale, mida ta oleks pidanud tegema ja milles seisneb tema traagika.

On loomulik, et Hamlet ennast Fortinbrase kõrval, kes trummide põrisesed ja lippude lehvides oma sõdurite eesotsas võitlema tõttab, tunneb häbistatuna, tema, kes oma ülesande sooritamiseks ei ole veel mingit plaanigi teinud. Ta kannatab oma võimetuse all tegutseda eriti pärast seda, kui ta on näidendi korraldamisega veendunud kuninga süüs (ja sellega ühel ajal kuningale oma mõtteist andnud märku). See võimetuse on põhjustatud sellest rabavast muljest, mille Hamlet saab elust, ja sellest muljest esilekutsutud juurdlemised tungivad temas nii esile, et kättemaksu-ülesanne isegi tema teadvuses jääb kõrvale. Kõik, mis temas leidub, kohustused isa vastu, kohustused ema vastu, aukartus, viha roima üle, põlgus, kaastunne, kartus ülesande pärast ja kartus tegemata jätmise pärast — kõik see tungleb ja võitleb ta sisemuses. Ta tunneb selgesti — kuigi ta seda ei väljenda —, kui vähe on kasu ühe kahjuliku ja alatu olendi hävitamisest. Temast on saanud suur kannataja, keda pilgatakse ja häbistatakse, alandatakse ja piinatakse. Hamlet on inimkonna hädakisa kõige selle ülekohtu ja viletsuse üle, mida inimkonnas leidub.

Siin peitub kogu „Hamleti“ mõte. Hamleti kuju selgus ei ole olnud autori ideaaliks. Temas on palju mõista-

tusi ja vastuolusid; aga selles mõistatuslikkuses ja tume-
duses peitub ühtlasi veetlus ja võlu.

Elu on Hamletile pooliti tõelisuus, pooliti aga unenägu. Siin ja sääl on ta nagu kuutõbine, kuigi ta sageli on ärgas, valvas nagu salakuulaja. Ta on otsustusvalmis, nii et tal kunagi puudu ei tule tabavaist vastuseist, ühtlasi aga on ta nii hajameelne, et ta oma tehtud otsuse unustab, laskudes uutesse mõttelabürintidesse. Ta kohutab, paelub, segab, teeb lugejat rahutuks. Ehkki ta alaliselt räägib, on ta oma loomult üksik; ta on hingeline erak, kes ei suuda end avaldada.

„Ta nimi,“ on Victor Hugo Hamletist ütelnud, „on nagu ühe Albrecht Düreri puulõike nimi: Melanhoolia. Nahkhiir hõljub Hamleti pää kohal; ta jalge ees istub Teadus gloobusega ja kompassiga, Armastus liivakellaga, ja tema taga vaatepiiril paistab hiigelpäike, mis teeb aga taeva ta kohal veelgi tumedamaks.“

„Teiselt poolt on ta olemus Orkaan, see tähendab viha ja raev, pilge, mis puhastab maailma,“ on selle kohta täiendavalt lausunud Brandes.

„Temas on niisama palju viha kui kurvameelsust, ta kurvameelsus johtub õigupoolest ta vihast. Kannatajad ja mõtlejad inimesed on leidnud temas endile venna. Sellest siis ta suur populaarsus, nii raskesti mõistetav kui ta ongi.

Lugejad ja vaatajad tunnevad temale kaasa ja mõistavad teda; sest kui täiskasvanuna astume ellu, siis leiavad parimad meie hulgast, et elu pole selline, nagu me seda endile kujutlesime, vaid tuhat korda halvem. Meie vaim ütleb meile: on juhtunud hirmsaid asju, iga päev juhtub hirmsaid asju. Kõrvalda sina ülekohus maailmast, vii sina maailm õigeisse rööpaisse tagasi! Aga meie käed langevad. Ülekohus on liiga kaval ja võimas“¹⁾.

¹⁾ Georg Brandes.

Ophelia on vaikse ja õrna, tundelise ja avameelse, ühtlasi lihtsameelse ja tahtejõuetu armastaja kuju. Ophelia armastab oma isa, ta ei arvusta ta tegusid, ta on talle eeskujulik ja sõnakuulelik tütar. Hamletit armastab ta naiivselt ja häbelikult, ta on temasse kiindunud nii, nagu seda võib tähele panna süütute ja avameelsete isikute juures. Ta on painduv, järeleandlik hing, kes armastab, aga ilma erootilise kireta, sellepärast ka ilma iseseisva otsustusega. Kui talle teistes värvides ette maalitakse seda armastatud isikut, siis on ta alistunud temast valmis loobuma. Hamleti sarkasmist ja pisteist ei suuda ta aru saada, ta ei suuda mõista ka Hamleti näilist muutust. Ta ei mõista Hamleti muret ema käitumise pärast, ta näeb tema raskemeelsust, aga ei aima selle põhjusi. Ta tunnistab Hamleti nõdrameelseks, sest et teised teda selleks peavad, ja kannatab vaikselt oma saatust. Ja kui ta hiljem näeb oma isa verist laipa ja saab teada, et ta isa mõrtsukaks on olnud isik, keda ta nii hellasti on armastanud, siis ei suuda ta enam taluda oma saatust — ta kannatused lahenduvad nõdrameelsusega, hiljem vabasurmaga ¹⁾. Vene kirjanik Belinski iseloomustab Opheliat järgmiselt: „Kujutelge endale vaikse loomuga armastajat, kellele on tundmata tugevad, vapustavad kired, ent kes on nagu loodud vaiksete, rahulike, aga sügavate tundmuste jaoks; kelle iseloomus puudub jõud võitlemiseks elutormide vastu; kes sureb, kuna ta on pidanud loobuma oma armastatust, ent kes end ei hukka mitte meelegehustest, vaid kes kustutab oma eluküünla tasa, naeratus huulil ja tänu sõnad suus, palvetades selle eest, kes ta hukka saatis; kes kustub nagu eha taevavõlvil lõhnadest küllastunud mai-kuuõhtul — see on Ophelia.“

Ophelia — see on karge Põhjala neiu, traagiline armastaja-kuju, kellel on sugulusjooni meie Saarepiigaga ja Gretcheniga Goethe „Faustis“. Ta elu on vaikne ja tagasi-

¹⁾ Vrd. A. Raud.

hoidlik ja ta surmgi on vaikne üleminek teise olemise seisukorda.

Positiivseima tegelasena draamas esineb Horatio, Hamleti sõber. Ta sarnleb mitmeti Hamletiga, on viimastest aga väärtuslikuma, tervema iseloomuga. Ka Hamlet hindab oma sõpra kõrgelt. Horatio on neid mehi, „kel veri mõistusega nii hästi segub, et Fortuna sõrmel nad pole pilliks, hüüdes, kuis ta tahab“. Horatio on lihtsamelsem kui Hamlet, aga ta on otsustavama iseloomuga, endvalitsev ning kindlate veendumustega isiksus. Ta ei kahtle igal sammul, nagu tema sõber, ega kaota silmist oma sihti, vaid teab, mida ta tahab ja mida teeb. Ta ei otsi kuninga ega õukonna soosingut, on meheliku ning siira iseloomuga, vihkab valet. Hamleti ustava sõbrana on ta valmis talle järgnema suurimassegi hädaohtu.

Vastand Hamletile oma iseloomult on Polonius. Temasse on keskendatud kõik kojainimese pahed: silmakirjalikkus, salakavalus, alatus, rumalus jms. Ta on oma isanda, kuninga sõnakuulelik ori, kelle soosingut ta iga hinna eest püüab võita ja säilitada. Vahel esineb ta targa ning kogenud inimesena, kelle kõnes leidub palju elutarkust (vrd. näit. ta tarku õpetussõnu oma pojale¹⁾). Ent enamasti on ta tõed lihtsad, iseenesest mõistetavad.

Kuningas Claudius on selgeim ja reljeefseim kuju näidendis. Ta on paheline valitseja, egoistlik, südametü, kes salakavalal kombel tapab oma venna, et hiljem omandada selle troon ja abikaasa. Ta tunneb küll südame-tunnistuse piina, kuid rohkem kartusest Kõigevägevama ees kui kahetsusest oma teo pärast. Oma kurja südame-tunnistust püüab ta summutada alaliste joomingute ja pidudega. Ta on silmakirjatseja, kes leina simuleerides räägib „armsast vennast“. Ka oma vennapoja vastu püüab ta teeselda armastust, ent tõeliselt katsub teda alatute võtetega teelt kõrvaldada.

¹⁾ lk. 35.

Komposit- Kui võrrelda „Hamletit“ prantsuse klassitsistlike draa-
sioonist madega, siis nähtub, et esimene, nagu Shakespeare'i draa-
mad üldse, on oma ülesehituselt palju komplitseeritum,
aga ühtlasi vabam. Siin leiame kõigepäält mitu paralleel-
set faabulaniiti: Hamleti isa mõrva lugu ja Hamleti kätte-
maks, Poloniuse surma lugu ja Laertese kättemaks, Ophe-
lia saatus, Fortinbrase lugu jne. Tragöödia kestel muutub
tegevuse koht 20 korda. Ajaühtsusest ei ole selles draa-
mas kinni peetud, kuna tegevuse aeg ei piirdu öö-päevaga,
vaid kestab mitu kuud. Iga stseeni piirideski näeme tee-
made ja tegelaste kiiret vaheldumist. Esineb rohkesti
teatraalset elementi: laval võideldakse, surrakse, peide-
takse end, kuulatakse peidukohast teiste kõnelust päält,
vari ilmub lavale jne. Leidub palju tegevuse arenemisega
mitte seoses olevaid kõnelusi: Hamleti alalised kõnelused
hoovkondlastega (Polonius, Rosencrantz, Guildenstern jt.),
üldse selliseid episoode, mis pidurdavad tegevuse arene-
mist (näit. hauakaevajate kõnelused kalmistul ei ole kui-
dagi seotud faabulaga).

Kuna eepilises teoses heeros elab sündmuste hulgas,
siis dramaatilises teoses peab ta sündmused esile kutsuma.
Ei ole seejuures tähtis, et kangelase tegevus peaks tingima
ta hukkamise; seda võib tuua asjade loomulik käik. Siiski
peab pääkangelane draamas olema selleks keskpunktiks,
kelle saatuse kujundamisel autor valib sündmused ega
lase neil areneda juhuslikult. Sellelt seisukohalt
vaadatuna paistab, et „Hamleti“ ülesehituses on mõnin-
gaid puudusi. Kolm esimest vaatust on dramaatilisuselt
võrratud. Hamleti armastusest oma isa vastu on tingitud
see, et ta sõbrad, kes näevad vaimu terrassil, teadustavad
sellest talle ja nimelt temale üksi; õigupoolest ta armastus
on põhjuseks, et vaim üldse ilmub — sest kellele teisele
oleks ta võinud usaldada seda hirmsat uudist? Hamleti
käitumise tagajärjeks on Rosencrantzi ja Guildensterni
kutsumine kuningakotta; need teatavad näitlejate saabu-
misest Hamletile. Näidendi lavastamine annab Hamletile

võimaluse mõrva paljastamiseks. Hamleti käitumine, ta ilmselt avalikuks tulev vastumeelsus kasuisa vastu, ta pahameel kuninganna üle selle teiskordse abiellumise pärast, see tingib loobumise Opheliast: ainult sellepärast, et Hamlet on kuninga ebasoosingu osaline, õhutab Polonius tegema kõike, mis Hamletit lahutaks Opheliast. Näidendi lavastamine, kõnelus kuningannaga ja Poloniuse tapmine — kõik see on tervikulises kooskõlas. Draama käik on kuni näidendi lavastamiseni näidendis meisterlik.

Nüüd aga järgnevad kuninga poolt vastuoperatsioonid, ja sellega kaob faabula, sündmustiku rahulik ja järjekindel areng. See, et kuningas pärast näidendit teeb Rosencrantzile ja Guildensternile ülesandeks Hamletit Inglismaale saata, on iseenesest väga arusaadav ja õigustatud võte. Aga mõte Hamletit kõrvaldada oli kuningal tekkinud juba enne näidendi lavastamist. Me ei saa ka olla rahul sellega, et Hamlet üldse laseb end kaugendada oma ülesandest, kättemaksust. Merelahing piraatidega on aga täiesti väljaspool igasugust arvestust ja puhtal kujul juhus. Hamlet satub vangi, aga tal avaneb siiski võimalus Taanimaale tagasi pöörduda! Kui ka Ophelia vaimuhaigus meile üllatusena tuleb, mida dramaatiliselt ette valmistatud ei ole, mida aga eelnenud sündmustega siiski saab seletada, siis ei saa Laertese ümbermeelestamist kuninga sõnade läbi ja ta võitmist häbistavaks teoks (mõõga mürgitamine) seletada Ophelia venna karakteriga ja sellega on see motiiv dramaatiliselt põhjendamatu.

Draama lõpp toob meile küll rahulduse, aga mitte täieliku: mõrv tasutakse —, kuid siingi on palju juhusest tingitud.

„Hamletis“ leiame mõnegi üksikasja, mis ei tundu tõenäolisena ja annab tunnistust autori tähelepanematuses välisseikade käsitlemises. Ei ole näit. arusaadav, et Horatio, kes on tulnud Wittenbergist Helsingõri vana Hamleti matusele, pärast kuninga surma saab pikemat aega sääil viibida, ilma printsiga kohtamata.

Ka tundub näidendis võõrastavana see, et autor Horatiol, kes ise on taanlane ja kes järelikult Taani kombeid peaks tundma, laseb Hamletilt küsida, kas Taanis on kombeks tervisejoomist pühitseda trummide ja pasunatega (lk. 39).

Ka vaim ei ole mitte päris ilma vasturääkivusteta. Nii kena kui see ongi, et vaim end näitab ainult neile, kes ei ole ta vaenlased, jääb ikkagi võõrastavaks see, et ta II vaatuses Hamletile on nähtav, kuningannale aga mitte, kuna ta I vaatuses esineb tõelise „ausa“ vaimuna. Kas ta ei ole vaid poja haiglase fantaasia sünnitus? Aga see on vastuolus vaimu sõnadega.

Ka tegevuse ajalistes vahekordades esineb vasturääkivusi. I ja II vaatuse ajavahemik pole küllaldaselt selge. Mõned asjaolud lasevad oletada, et II vaatus järgneb I vaatusele ilma ajavahemikuta. Ophelia ja Hamleti kohutamine, millest esimene räägib II vaatuse alguses, ei oleks muidu mõistetav, kui see ei järgneks kohe ööle, mil Hamlet kohtas vaimuga. Vrd. Ophelia jutustust lk. 13. Aga enamuses räägivad teised asjaolud selle poolt, et II vaatus ei järgne kohe esimesele, vaid nende vahel peab olema pikem ajavahemik, kuna Norra saatkond (Voltiemand ja Cornelius), kes I vaatuses teele läkitati, II vaatuses juba tagasi jõuab; samuti on kuningal vahepeäl aega lasta Rosencrantz ja Guildenstern kutsuda Taanimaale.

„Hamleti“ meeoleolulist mõju on autor tõstnud tegevusele sobiva tausta leidmisega, paigutades selle vastasse ümbrusse.

Üksildane lossieelne terrass on valitud meisterlikult vaimu ilmumise kohaks. Jubedustunnet aitab tõsta veel käre külm ja kõle tuul, mis sunnib Hamletit rebima mantli hõlmad koomale (lk. 38). Öösi, „vaimude tunnil“, vabiseva tõrvikutule valgel areneb tegevus edasi. Öösi palvetab kuningas, öösi leiab aset hirmus jutuaajamine ema ja poja vahel, mida katkestab vaimu öudne taasilmumine. Kalmistult haudade keskelt leiame Hamleti enne ta surma.

3. Lõppvaatlusi.

William Shakespeare, kes sündis kuninganna Elisabethi ajal Inglismaal Stratfordi linnas (samal aastal, kui suri renessansi-aja suurim kunstnik Michelangelo), kes elas ja kirjutas tema ja Jamesi ajal Londonis ja kes 52 aasta vanuses oma kodulinna suri (ühel ajal Cervantesega) — tema suurepärase kuju ilmub ta teoseist suurte, kindlate piirjoontega ja elavais värves igäühe silme ette, kes neid lahtise, vastuvõtliku südamega ja terve mõistusega loeb.

Shakespeare on suur elutundmises. Ta on olnud varustatud suure tähelepanuvõimega, mis võimaldas tal luua tõeliselt pulseerivat elu. Ta ei kujutanud inimesi, kelles on esile tõstetud ainult üksikud, teravalt nähtud jooned, vaid inimesi, kes elavad. Iseloomu maalimisel lähtub ta nagu ta kaasaeglasedki vanemas kirjanduses esinenud tüüpidest (Hamlet, Shylock jne.). Aga ta ei piirdu kirjandusest laenatuga. Ta on lisanud neile liha ja verd. Tema kunst seisneb antud karakterite psühholoogias ja vaimukas dialoogis, mida täidab sügav elutarkus.

Shakespeare'i mõju rahvaste vaimumaailma on määratu. See algab kohe pärast ta surma ja kestab tänapäeval edasi. See on haaranud kõigepäält Suur-Britannia, siis Põhja-Ameerika, siis saksa keelt kõnelevad rahvad, siis Skandinaavia maad, soome-ugri rahvad, slaavi tõud, Prantsusmaa, Hispaania, Itaalia, XIX sajandil kogu maakera, nii kaugele kui tsivilisatsioon ulatub.

Oleks kergem loetella nende tähtsamate meeste nimesid, kes ei ole talt saanud mingeid mõjusid, kui nende nimesid, kes talle võlgnevad äratuse ja mõjustuse eest suurt tänu. Kogu inglise vaimumaailm on tema ajast päälle märgitud tema geeniusse pitsoriga. Moodne saksa vaimuelu põhjendati Lessingist alates temale. Goethe ja Schiller on oma arengus temata mõeldamatud. Prantsus-

maal mõjub ta juba Voltaire'i kaudu; Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset on algusest pääle olnud temast vaimustatud ja inspireeritud. Mitte ainult vene ja poola draama ei ole talle tänu võlgu, vaid ka slaavi jutustajate ja mõtlejate vaimumaailm on tema järgi end kujundanud. Skandinaavias on ta hingeõhku tunda Björnsoni ja Ibseni teoseis.

„Hamleti“
mõju Kõigist Shakespeare'i teoseist suurimat mõju rahvaste kirjandusse on avaldanud aga „Hamlet“. Palju XIX sajandi kirjandusest on sündinud selle mõjualusena. Goethe on teda oma „Wilhelm Meisteris“ seletanud ja ta Faust sarnleb väga Hamletiga. Kui Faust Inglismaal tuttavaks sai, sündis Byroni Manfred kui tõeline, kuigi veidi kaugel Taani printsi järglane. Saksamaal võttis baironism uue, Hamleti-taolise kuju Heine kibedas ja fantastilises pilkes, põlguses ja huumoris.

Ka Prantsusmaal on leida Hamleti kirjanduslikke teisikuid. Musset' närviline, tahtejõuetu kangeline teoses „Aastasaja lapse pihimused“ meenutab väga Hamletit.

Vene kirjanduses võime jälgida „Hamleti“ mõju alates Puškinist, Lermontovist ja Gogolist kuni Gontšarovini ja Tolstoini; eriti tähtsat osa mängib ta aga Turgenevi loomingu. Poola kirjanduses valitseb ta XIX saj. keskpaiku, nii Mickiewiczzi, Slovacki ja Krasiński teoseis.

Üle kolmesaja aasta on Hamlet edasi elanud inglise, prantsuse, saksa, vene ja poola kirjanduses ja on kujunenud kirjanduslikuks kujuks, kelles rahvad on näinud ennast, ja veel praegugi on ta kõigi rahvaste juures mõtlejate ja murelike inimeste sõber ning tuttav. Säärase avara pilguga on Shakespeare vaadanud iseenda olemuse sügavusse, sellega ühtlasi ka inimolemuse sisemusse, ja nii kindlalt ja julgelt on ta nähtu modelleerinud kujuks, et inimesed eri maadest ja eri tõugudest läbi pikkade sajan-dite tunnevad oma olemust tema käe läbi kehastatuna.

Renessansi-ajastu on loonud kaks suurt kirjandus-^{Hamlet ja Don Quijote} likku kuju: Hamleti (1604) ja Don Quijote (1605). Kui võrrelda neid kahte omavahel, siis on Hamlet, võib ütelda, neist kahest kahtlemata salapärasem, aga ühtlasi huvitavam. Don Quijote seisab ühenduses minevikuga, ta on lihtsameelne kurvakujuline rüütel, kes on üle elanud oma ajastu ja kes arukal, proosalisel ajal tekitab kõikjal oma vaimustusega pahandusi ja muutub naeruväärseks; teda on näidatud meile karikatuurina. Hamlet seevastu seisab ühenduses tulevikuga, moodsa ajaga; ta on juurdleja ja mõtleja vaim, kirglik tõetsija; ta seisab üksinda oma kõrgete paleustega pahelises, roimarlikus ümbruses, ta peab oma sisemust varjama; ta kätkeb endas uurimatut, mõistatuslikku ja vahelduvat ilmet.

Hamletit on kõrvutatud ka Goethe Faustiga. Hamlet^{Hamlet ja Faust} on renessansi suurkuju, Faust uusaja oma. „Faust“ on küll suurem ja ilusam eepos edasirühkivast, võitlevast, uurivast, nautivast, lõpuks iseennast ja maailma valitsevast inimesest. Ta on kogu püüdleva ning otsiskleva inimkonna ilusaks võrdkujuks. Aga liiga palju allegooriat on kirjanik lisanud teose lõppu — ja sellega tumestanud Fausti inimlikku selgejoonelisust. Hamlet seevastu on palju inimlikum, meile sellega lähedasem ja omasem.

Hamletis on Shakespeare suutnud maalida meie silme ette meie kõigi poolt tajutavat sügavat vastuolu ideaalse ja igapäevase vahel, sügavat lõhet inimliku jõu ja ülesande suuruse vahel, inimolendi sisemist mitmekesisust, selle rangust ja õrnust, selle järelemõtlikkust ja kannatamatust. „Hamlet“ on uusaja draama, milles seda kõike on esmakordselt kujutatud suure geniaalsusega.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Shakespeare'i elukäik. Millist mõju avaldas Shakespeare'i loominguusse näitlejaelukutse?
2. Missugune oli Shakespeare'i-aegne inglise teater ja missugust mõju võis see avaldada Shakespeare'i draamadessa?

3. Nimetage tähtsamad tegelastüübid Shakespeare'i loomingust!
4. Millest sõltub Shakespeare'i draamades tegelaste saatus?
5. Leidke renessansi-ajastu ideid „Hamletist“!
6. Kust on pärit „Hamleti“ ainetik? Mis mõjutas Shakespeare'i valima seda ainet?
7. Formuleerige näidendi teema!
8. Näidendi tegevusajastu.
9. Määrake kindlaks üksikute vaatuste ajavahemikud! Kaut umbes kestab kogu näidendi tegevus?
10. Näidendi tegevuskohad. Mitu korda need muutuvad näidendi kestel?
11. Milleks teeskles Hamlet hullumeelset?
12. Kas Hamletil oli tahtejõudu?
13. Miks viivitas ta kättemaksuga?
14. Hamleti suhtumine Opheliasse. Miks loobus ta temast?
15. Hamleti suhtumine emasse.
16. Hamleti vaated naistele.
17. Hamleti maailmavaade. Mis ta arvab maailmakorrast ja inimestest? Tema vaated elule ja saatusele.
18. Mis on Hamletis üldinimlikku?
19. Hamleti vaated näitekunstile.
20. Nimetage „Hamleti“ tähtsamad faabulad!
21. Kritiseerige „Hamleti“ kompositsiooni!
22. Kuidas autor on tõstnud näidendi meeleolulist mõju?
23. Tähtsamad lavalised võtted.
24. Shakespeare'i mõju maailmakirjandusse.

IV. PRANTSUSE KLASSITSISM JA MOLIÈRE.

A. Prantsuse klassitsism.

Renessansile järgnevat XVII sajandit nimetavad prantslased ise „suureks sajandiks“. See on ratsionalistliku vaimu valitsemise ajastu, äsjavabane-
nud inimõistuse võidukäik, mil arenes täiuslikkuse-
ni puhtprantsuslik kultuur, aristokraatlik, hoovkondlik, abso-
lutistlik. Prantsusmaa tõusis uuesti kauaks ajaks kogu
Euroopa vaimseks juhiks. Selle ülimusliku kultuuri
vaimu igaveseks sümboliks nimetatakse Versailles lossi
ja parki. Siin avaldub mõistuse üleolek loodusest kogu
oma uhkuses ja rikkuses, kivikeeles, geomeetria ja tasa-
kaalu meistriteosena. See on sümbol uusaja absolutismi-
legi, kujutades kuninga lossi, mitte enam jumala templi.
Selles elas XVII sajandi Caesar — Louis XIV. Kõikjal oli
sääli loodus pisisajadeni painutatud korratahte teenistusse,
puudelegi oli antud geomeetriline kuju. Siin tunneb end
inimene looduse täieliku isandana.

Selle ajastu filosoofilise maailmavaate andis **René Descartes** Ratsiona-
(1596—1650). Tema põhjendatud filosoofilist suunda nimetatakse lism
ratsionalismiks, sageli ka kartesianismiks, mida peet-
takse prantsuse vaimu iseloomulikumaks avalduseks. See on
renessansivaimu jätk. Renessans oli inimvaimu värske haarang
eluõiguse, ilu ja tõe järele, mille järele oli janunenud sajandeid
pimedate keskaja vältusel. Seda ohjeldamatumana ja otse lapse-
liku kiirusega tungles nüüd inimõistus uuele elule, XVII saj.
suurele pidustusele. Joovastuti kunstidest, teadustest, filosoofiast

ja kirjandusest. Püüti haarata korruga kõike. Niisuguse universaalsuse, kõiketeadmise vastu tekib XVII saj. algul loomulik reaktsioon. See oli sihitud kõigepäält korratuse vastu mõtlemises. Descartes'i filosoofia oli selle algatajaks. Tema tähtsam töö „Arutlus meetodist“ nõuab selgust, kindlapiirilisust, karmide järelduste süsteemi ja analüüsi, mille kaudu lõpuks jõutakse asja olemuseni. Iga teadus, kunst, iga ala olgu eraldatud, ükski ärgu püüdku tunnida üle oma piiridest. Abstraktsioonis ja analüüsis väljub Descartes kahtlemisest, seega mõtlemisest ja kriitikast. Põhitõde, milles enam kahelda ei saa, on mõtlemine (*Cogito, ergo sum*). Inimmõistus ja ta tahe tõsteti ausse, kriitiline, juurdlev mõistus ja aru, mis jälgib ranget loogikat ja järjekindlust.

Kartesianismi poolt nõutud eraldamine ja analüüs ilmnnes eriti selgesti näitekirjanduse alal. Komöödia ja tragöödia eraldatakse hoolikalt, samuti ka teised kirjandusliigid. Keele alal nõuab Descartes selgust ja puhtust, mis on kirjandusele sama mis tervis kehale. Need on kirjandusteose lahutamatud ja loomulikud osad, neid tunnend vaid siis, kui nad puuduvad. Edasi nõuab ta, et kirjanik peab tunnetama tõde, — omama tervet mõistust. Suurimaks puuduseks on kirjandusteosele ebaproportsionaalsus ja keerulisus. Näiteks sõnarikkus ja mõtteahtrus või vastupidi. Teos peab olema graatsiline. Kõrgeim kunst on see, mis kõige rohkem teenib tõde ja mõistust. Kõik need omadused on olemas antiikseil kirjanikel ja nende teoseil.

Descartes'i põhimõttele tuginevad suurel määral hilisema klassilise kirjanduse teooria ja esteetika, millede järgi kujuneb ka tegelik kirjandus.

Prantsuse klassitsism on esimene kindlakskujunenud põhimõtetega kirjanduslik suund Euroopas uuel ajal ja selle mõju on olnud suur kõigi maade kirjandusse.

Esindavad kirjanikud

Suure sajandi võimsa loomingupeeriodi sissejuhatajaks teoseks peetakse **Pierre Corneille** (1606—1684) kuulsat tragöödiat „Cid“ (1636). Corneille ala on heroism, kangelaskarakterid ja rüütellikkus, stiililt on ta ülev ja korrektne. Teosed käsitlevad päämiselt ajaloolisi aineid. Prantsuse kriitika nimetab Corneille'd „suureks“. Teine klassitsismi suurmees on **Jean Racine** (1639—1699). Racine on suurte kirgede poet ja nende kandjaina ning kehastajaina esitab ta enamasti naisi. Ta stiil on peenemaitseline, lihtne, tugev ja täpne. XVII saj. kolmas kuu-

lus mees on komöödiakirjanik **Jean Baptiste Molière** (1622—1673), kellest lähemalt allpool. Nende kõrgtippudel seisvate nimede hulka kuulub ka valmimeister **Jean de Lafontaine** (1621—1695), epikuurlaspoeet ja eelmiste sõber. Lafontaine'i luule on lõbus ja elurõõmus. Teataval määral ammendas ta oma loomingus eeskuju Aisoposelt.



Voltaire

Need olid klassitsismi kuulsaimad nimed. Selle suuna vaim valitses Prantsusmaal veel terve sajandi (XVIII), levides siit ka üle kogu Euroopa ja tõstes sääl prantsuse vaimu valitsejaks kogu sajandiks ja enamakski. XVIII saj. suurim nimi Euroopa kirjanduses on kahtlemata **François Arouet de Voltaire**. Teda nimetatakse ka kõige prantsuslikumaks, selle tõu hääde ja halbade omadustega. Kahtlemata on ta oma aja suurimaid intellekte, mõttejõuline ja selgepäine. Tema toodang on väga suur, haarates filosoofiat, teadust (ajalugu) ja ilukirjandust. Viimasel alal on ta

ka mitmekülgne — traagik, satiirik, lüürik ja eepik. Voltaire'i toodang jätkab XVII sajandi klassilisi traditsioone, sääl kajastub kõik see, mis suursajandi kirjanikud olid rajanud, kuid esitatakse ka palju uut. Võrratu on Voltaire satiirikuna, pilkajana. Ainult prantslastel öeldakse olevat sel alal suurimat leidlikkust ja teravmeelsust. Ta mõju kaasaegsesse ja järgnevasse kirjandusse oli väga tunduv.

Prantsuse
klassilise
kunsti
esteetika

Klassitsismi viis täielikule võidule **Nicolas Boileau** (1636—1711), olles autoriteetne maitsekohtunik, luuletaja ja kriitik. Oma põhimõtted avaldas ta värsilises teoses „Poeetika kunst“ (L'Art poétique, 1674), mis sai prantsuse klassitsismi seaduseraamatuks.

Boileau nõuab, et kirjanik hakkaks oma teost kirjutama kavakindlalt ja sihiteadlikult. Selle teose laadi ja väärtust mõjutavad kirjanduslikud žanrid ja reeglid, aga ka kirjanik ise oma eriandega; tal võib õnnestuda ainult ühel alal, teistest hoidugu ta eemale. Päärõhu paneb Boileau tragöödiale, kuna see on dramaatilise kirjanduse täiuslikem vorm, teisel kohal on komöödia ja muud liigid. Üldse on näitekirjandus kõige võimelisem peegeldama teatava ajastu kombeid. See seisukoht mõjuski nii, et prantsuse klassitsism on jätnud järele päämiselt näitekirjanduslikke tooteid ja arendanud täiuseni selle liigi teoreetilised reeglid.

Kõik Boileau reeglid lähtuvad ilu teenimise seisukohalt. Ilus on tema järgi üldine ja mõistuspärane; ilus võib olla ainult see, mida terve mõistus tunnetab tõena ja mis meid valgustab (harib). Ilu üle otsustame järelikult mõistuse abil. Klassitsismi esteetika ei poolda ilu, mis liigutaks, kõneleks tundmustele, vaid arukat ilu. Selle kriteerium on selgus, segane ja ebatõenäoline ei kõlba kirjanduslikku teosesse. Sellest põhimõttest sõltubki aine ja teemade valik. Klassitsismis me ei kohta ristiusulisi aineid, küll aga antiikse usundi omi. Esimesed on inimõistusele arusaamatud, me usume neid, teised on arusaadavad, aga neid me ei usu. Veel kehtis üldine

nõue, et teos olgu harmooniline, iga asi olgu omal kohal, algus ja lõpp vastaku keskkohale. Käsitlus ja kompositsioon olgu korrapärane, sirgjooneline ja terviklik. See on selguse vormiline nõue, kõik olgu serveeritud nii, et mõistus sellest kergesti aru saaks ja ka midagi õpiks. Kui konstrueerida teos täiesti vastavalt kõigile reegleile, siis on tulemuseks kindlasti hää töö.

Käsiteldud ilu põhiomadustest johtuvad mitmed reeglid ja põhinõuded, milledest kirjanik peab oma loomistöös kinni pidama.

Klassilise kunsti tähtsaimad seadused ja põhinõuded

1. Selgus. Tuleb vältida seda, mis on mõistusele vastuvõtmatu ega ole kättesaadav tema analüüsile.
2. Ühtsus. See on klassikuile otsekui kümme käsku. Näidendi suhtes kehtis kuulus kolme ühtsuse seadus, nimelt pidi sääl kinni peetama aja-, kohaja tegevusühtsusest. Üksainus katkestamatu tegevus pidi toimuma samas paigas kahekümne nelja tunni jooksul. See oli arenenud välja juba enne Boileau'd. Viimane tugineb siin osalt Aristotelese poeetika eeskujule. Selle seaduse vastu pidasid hiljem romantikud ägedat võitlust.
3. Samasus. Heeros või muu tegelane peab olema iseendaga kooskõlas ja jääma teose lõpul samaks, kes ta oli algul. See on eelmistega loogiliselt kooskõlas, sest pole kuigi tõenäoline, et iseloom võiks ühe päeva jooksul muutuda.
4. Lihtsus. Käsitelu ei tohi koormata ülearuste üksikasjadega. Lihtne süžee mõjub ökonoomselt, jätab selge mulje ja jääb kauaks meelde. Liiga raske kunst aga väsitab. Ilu kerguses seisab graatsia, mida ülistas juba Platon. „Iliases“ täidab Achilleuse viha kogu poeemi.
5. Töömeetod. Enne kui kirjutada, peab olema selge, mida kirjutada ja kellest kirjutada. Peab teadma, mis on ihnur, pillaja, armukade, kelm, kangelane

jne. Teose pääülesanne seisneb tüüpide loomises.

6. **Karakteristika** on üldist laadi ja idealistlik. Klassika armastas iseloomustamist. Ta tegi seda üldiste ja abstraktsete sõnadega, nagu: vaimustav, kaunis, õitsev, võrratu, meeldiv, üliilus, tülgas, või öeldi: tema näole ilmus graatsiline naeratus, tal olid vaimustavad silmad jne. Ilu mõiste on üldine ja kõigile sama, erijooni ei ole.
7. **Tooniühitus**. Koomilist ja traagilist ei tohi segada. Samuti madalat stiili kõrgega. Tegelasena esinesid kõrgemate seisuste liikmed. Kodanikuseisusest tegelased olid lubatavad komöödias. Keel pidi olema korralik, riietus laval eeskujulik ja tore, väljugu tegelane parajasti kas või veest, vanglast või tulest.
8. **Kõlbelisus**. Kirjandus peab olema kõlbelisuse teenistuses.

Need on Boileau tähtsamad põhinõuded ja juhtnöörid.

Stiil Klassikaline stiil on ülev ja korrektne, sõnavalik hoolikas ja puhas. Harrastati enamasti värsistatud keelt, kusjuures harilikuks värsiks, eriti näidendeis, oli **aleksandriin**. Unistati kaunist ja toretsevast keelest — kuninga ja printsessi omast — ning hüljati rahvakeele väljendid. Moes olid perifraasid, võrdlused, epiteedid, adjektiivsed metafoorid ja retoorika.

Esteetiliselt juhtiv põhilause oli: **ilus on mõistuspärane**.

Langus Prantsuse klassitsism hakkas taanduma XVIII saj. lõpul tema vastu selle sajandi keskpaiku alanud opositsiooni mõjul, mille suurim juht oli **Rousseau**. Algas nn. **Voltaire'i** ja **Rousseau** vaimu- ja maitselaadi võitlus. Kuid klassitsism ei loovutanud oma seisukohti kergesti. A. 1801 pääses **Chateaubriand'i** „Atala'ga“ romantiline maitse mõjule jutukirjanduses, näitekirjanduses aga alles 1830-ndail aastail **Victor Hugo** päevil.

Täiesti ei kadunud aga klassika pooldajad kirjandusest kunagi ja XIX saj. lõpul esineb Prantsusmaal juba nn. uusklassitsism. Võib ütelda, et klassitsism on uusaja kirjanduse isa, kelle järeltulijad ja sugulased elavad üha edasi.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Prantsuse klassitsismi kestus.
2. Võrrelda seda voolu romantismi ja realismiga!
3. Vana-kreeka ja -rooma klassitsismi mõju sellesse.
4. Kuidas tekkis renessans? Selle iseloomulikud jooned.
5. Missugune oli „suurel sajandil“ Prantsusmaa riigikord? Majanduslik seisund? Kuidas elati, riietuti?
6. Versailles lossi sümbolika.
7. Kirjandus üldiste olude ja maailmavaate kajastajana.
8. Miks valiti dramaatilise teose tegelased kõrgemast seisusest ja mütoloogiast?
9. Klassitsismi kõlbeline mõju.
10. Kuidas murdus selle voolu mõju?
11. Klassitsismi üldine hinnang.
12. Selle jälgi eesti kirjanduses.

B. Molière ja „Ihnur“.

1. Lühike ülevaade Molière'i elust ja loomingust.

Prantsuse kirjandus on lõiganud suurimaid loorbeid pilke ja sädeleva vaimukuse alal. Vähemalt neli kirjanikku on selle viljelejaina suurmeistrid: Rabelais, Molière, Voltaire ja Anatole France. Neist kuulub Molière maailma parimate komöödiakirjanike hulka.

Jean Baptiste Molière (Poquelin) sündis a. 1622 Pariisis. Ta isa oli kuningakoja mööblimuretseja, seega hoovkondlane ja seisukohaga isik. Ühtlasi tegeles ta rahalaenu-tajana ja hoolitses kõigiti oma varanduse suurendamise eest. Ta elas jõukalt, oli iseloomult range ja asjalik, kes oma lastegi suhtes käitus liigagi ärimehelikult. Molière'i ema oli lõbusam, puhta ja jõuka elu armastaja, kuid nõrga tervisega ning suri väikese poja olles üheteistkümnepäevase

tane. Isa abiellus uuesti, kuid ka teine naine suri tal üsna varsti. Oma hariduse omandas Jean Baptiste jesuiitide kolleegiumis, kus tutvus põhjalikult ladina keele ja vana-klassilise kirjandusega, hiljem valmistus õigusteadlase



Molière

elukutse vastu, kuid juristi Molière'ist ei saanud. Juba koolipõlves tundis ta huvi kirjanduse ja teatri vastu ja tegeles nendega. Üliõpilasena tutvus ta ühel reisil näitlejanna Madeleine Béjart'iga, sattus näitlejate ringkonda ja temas ärkas loomupärane huvi näiteasjanduse vastu. Kuigi isa lootis pojast järeltulijat omas ametis, asutas Molière tema vastuseisust hoolimata a. 1643 ühes teistega nn. „Hiilgava Teatri“ ja hakkas ka ise näitlejaks, võttes endale

varjunimeks Molière. See teater kiratses vaevalt ühe aasta ja sulges uksed. Molière sattus võlgadesse, istus mõne aja isegi võlavanglas, kuid ei heitnud meelt. Ühes Madeleine'i ja mõne teise näitlejaga liitub ta ühe provintsi rändteatriga ja asub uuesti samal alal tööle. See on Molière'i õpi-aeg, mis kestab 12 aastat. Ta rändab ühest paigast teise ja kuus aastat ei kuulda temast peagu midagi; siis hakkab „Molière'i ja Béjart'ide trupi“ kuulsus aegamööda tõusma ning nende majanduslik olukord paraneb. A. 1658 ilmatakse uuesti Pariisi. Trupp on võitnud ja võidab üha juurde kaitsjaid kõrgemaist ringkonnist ja viimaks õnnestub neil edukalt esineda kuninga ees. Molière'i kuulsus on nüüd lõplikult kindlustatud, ühtlasi aga on kujunenud kindlaks ka tema ala — koomika. Nii saab Molière'i näiteseltskond

eeskätt koomikute trupiks, kes paneb varsti naerma kogu Pariisi. Molière võidab kuninga soosingu, ta saab hoovi-näitlejaks, ta kuulsus ja rikkus kasvab kiiresti. Ta on nüüd 36-aastane, lepib isaga ja abiellub endast 20 aastat noorema Armande Béjart'iga, Madeleine'i õega.

Varsti aga tekib Molière'il jälle seiklusi ja pahandusi, mis häirivad kirjaniku elu. Pariisi-ajajärk kujuneb talle üheksainsaks lõpmatuks tööpäevaks ja võitluseks. Ta tegeleb teatrijuhina, kirjanikuna ja näitlejana samal ajal. Tal tuleb taluda ametivendade kadedust ja kõrgema seltskonna vaenu, sest et ta oma näidendeis nende pahesid oli piitsutanud. Teda rünnatakse salakaebustega, pamflettidega, keelepeksuga, püütakse takistada tema tööde lavastamist jne. Kuid Molière'i asub kaitsema noor Boileau ja ka kuningas Louis XIV on tema poolt. Nii võis ta püsida oma seisukohal. Keda oli Molière pilganud? Esimene näidend, mis äratas kõrgema seltskonna vaenu, oli „N a e r u v ä ä r - s e d k e n i t l e j a d“ (1659). See naeruvääristas peenutsemist, tolleaegset moehaigust, mille allikaks oli proua R a m b o u i l l e t' salongiring. Alguses oli see avaldanud positiivset mõju prantsuse keele arendamises, kuid hiljem sai tooniandvaks kergemeelne ja tühine element, mistõttu salong muutus peenutsemise ja liialdatud edvistamise pesaks. Eriti agarad olid naised seda harrastama. Molière'i näidend andis sellele nähtusele surmahoobi. Teiselt poolt oli kirjanik teinud oma vaenlasteks aadlikud, keda ta pilkab paljudes näidendeis. „Markii on tänapäeva komöödias päänaljur, nagu ennemini oli tola-teener.“ Molière'i päävaenukinnas vaenlastele aga on „T a r t u f f e“ (1664) ja „D o n J u a n“ (1665). Esimene on sihitud teeseldud vagatsemise vastu, esitades päätegelasena logelejat seltskonna parasiiti. Sellest näidendist tundsid end vaimulikud puudutatud olevat. Nõuti isegi Molière'i tuleriidale saatmist. Muide pandi see tema parim näidend viieks aastaks keelu alla, enne kui seda saadi lavale tuua. Ka „Don Juani“ etendamine keelati varsti samade ringkondade mõjustusel. Nii

tuli kirjanikul alatiselt heidelda oma vastastega, kes olid väga mõjukad. Siiski paistis ta olevat väliselt nüüd oma edu tipul: kirjanduse suurnimi, Boileau' ja Corneille' sõber, rikas ja hurmava naisega abielus. Kuid hoolimata austustest ja kuninglikust sissetulekust ei olnud Molière'i isiklik elu õnnelik. Noor naine oli küll haritud, kuid osutus kergemeelseks, tühiseks, edevaks, toretsejaks, meeldimishimuliseks ja truudusetuks, keda alatiselt ümbritses austajate parv. Need olid vihatud noored markiid, nood „ruugepääd ja tuuletallajad“, kes teda kõikjal jälgisid. Palju autori isikliku elu avaldustest kajastub „Don Juanis“ ja „Misanthroobis“ (1666). Viimane kujutab otsekohest elupõlgajat pessimisti, kes oma ümbruse puudusi teravalt taunib ja lõpuks sellest lahkubki.

Hingeliselt väsitas ja kurnas kirjanikku ka tema sageli väga ebatänuväärne ülesanne — lõbustada kuningat.

Lõpu poole oli kirjaniku elu rõõmutu ja sekeldusrikas. Ta lahkus naisest, asudes elama hotelli ja nähes teda vaid teatris. See kestis neli aastat, siis lepiti uuesti. Kuid Molière ei saanud enam õnnelikuks, kuigi ta otse külvas naist üle toredusega. Teda vaevas armukadedus, alati viibisid ta mõtted naise juures ja olid sellega seoses. Pääle kõige muu oli Molière tõsiselt haige, nähtavasti pärilikult. Arstid ei suutnud teda parandada, ka ta kaks poega surid noorelt. Kirjaniku kopsud olid nõrgad, seedimiselundid korratud, nii et ta võis toituda ainult piimast, tõenäoliselt põdes ta ka raskemeelsust, oli närvlik ja erutuv. Ta hakkas arste vihkama ja tungis neile ägedalt kallale. Võib ütelda, kirjanik oli sisemiselt täiesti otsas. Kuid seejuures peab ta publikut panema naerust rõkkama, lõbustama inimesi oma kõige valusamate südamepiinadega ja asetama iseennast naeruks oma haigusega, arstidega, halva naisega. Ja lisaks kujutab ta iseennast surma eel veel päältvaatajate lõbuks haigena, vähe sellest, isegi surnuna, mängides oma viimse teose „Ebahaige“ (1673) etendamisel Argani osa. Nii naerab Molière oma surma üle juba ette. Seitse korda sai ta

dused nikivaks. Kirjaste poolt ja anteksi.
samuti ka näitlejad peavad hea meeside
kaama ja annetuse teema, et anda kambi
seda oma viimset, sümbolsest kurvimat osa esitada, siis
tabab teda mängimise ajal äkki ängistushoog, mida ta
püüab varjata teeseldud naeruga. Vaevu suudab ta jõuda
oma osaga lõpuni, siis laseb ta end koju kanda ja tund aega
hiljem ei ole suurt kirjanikku enam. Ta suri 17. veebru-
aril 1673. Pariisi püüpiiskop ei luba Molière'i kiriklikult
matta, ainult kuninga erilise korralduse tõttu võimaldub
see, aga „ilma erilise hiilguse ja skandaalita“.

On öeldud, et Molière'i surm oli surm lahinguväljal,
sest kõik ta viimased tööd olid võitlusteosed, mis käisid risti
vastu avalikule arvamusele ja mõjusid otsekuu terava oda
pistedit.

2. „Ihnur“.

„Ihnur“ lavastati esmakordselt 9. sept. 1668. Publik võttis
selle esialgu kaunis külmalt vastu, mille põhjuseks Voltaire'i arva-
tes oli see, et näidend oli kirjutatud proosas, prantsuse teatri külas-
tajad aga olid harjunud kuulma lavalt värsilist kõnet. Kuid peagi
võitis tükki poolehoiu ja tõendas, et ka proosas võib kirjutada häid
näidendeid. Kõneldakse, et esialgu olevat „Ihnurile“ aplodeerinud
ainuüksi Boileau. Kui Racine, kes oli Molière'i vastane, temale siis
kord irooniliselt seda tähendanud, vastanud Boileau: „Austan teid
selleks liiga palju, et mõelda, nagu ei oleks teie naernud, vähemalt
südamel.“

Ihnuri tüübi kujutamine Molière'i poolt on küll vae-
valt ainult juhus. Eeskujud ja andmeid selleks nägi
ja omandas ta kindlasti tegelikust elust. Meenuta-
gem kõigepäält autori isa ja kaasajal sageli esinenud
liigkasu võtjaid rikkaid kodanikke, riigivargaid ja
rahakoisid, kes oma seadusevastaste tegude varjamiseks
olid sunnitud omandatud varandusi peitma.

Kirjanduslikult on Molière'i mõjutanud esmalt mitme-
sugune itaalia komöödiakirjandus, eriti *com-
media dell' arte*, samuti ka novellid, milledest on pärit pal-
jude tema komöödiate intriigi põhikava. Itaallased on
olnud Molière'i esimesed õpetajad. Mitmete tööde teemad
on pärit ka Plautuselt ja Menandroselt. Juhtivaks

Teose
saamist
mõjuta-
nud juht-
tegreist

sihiks on teoses ihnsuse piitsutamine, nii on „Ihnur“ sihilik teos nagu iga komöödia.

Teema ja faabula Komöödia päalkiri on „Ihnur“ (L'avare). Sellega on antudki lühendatult teose päateema; päalkiri vastab täielikult sisule, sest selles kõneldakse ihnest vanamehest Harpagonist ja konfliktid johtuvad pääasjalikult ihnsusest. Päateema on huvitava ja erakordselt põhjalikult ning ilmekalt käsitletud. See on ka sobiv komöödiALE. Sündmustik areneb konfliktidest Harpagoni ja tema laste ning ligema ümbruse vahel. Kokkupõrkeks annavad põhjust päämiselt lahkuminevad huvid abiellumise suhtes. Isa ihnsus ja omakasupüüdlikkus ei luba lapsi abielluda nii, nagu need tahavad. Tekib võitlus, mida kumbki pool sooritab oma taktikaga. Peab tähendama, et vastaspoolel pole võrdsed. Harpagoni poolel ei võitle pääle tema enda ainustki teist, vähemalt aktiivselt. Tema jõud peitub rahas, teistel aga moraalses õiguses. On loomulik, et viimased võidavad. Tegelaste saatusi, mis vaatajat huvitavad, on kolm; näidatakse seega kolme lugu: Harpagoni lugu, Cléante-Mariane'i lugu ja Valère-Elise'i lugu. Nende esitamisel on vajalik olnud valgustada seda kõike mitmesuguste motiivistikkudega, milledest on tähtsamad: ihnsus, pillamine, armastus, teesklemine, keelepeks, kaebused, ülekuulamised, vargus, söimlemine, peks, õnnelik jällejägemine, abielu jne. Lõppude lõpuks on kõigi nende viimne eesmärk päätegelase iseloomustamine. Teose liigi kohaselt on nad enamikus lõbusad, völlanaljalised, koomilised, aga mõnikord ka tragikoomilised (Jaques, Harpagoni monoloog). Aine on võetud Pariisi elust XVII sajandil ja käsitleb rikaste kodanike elu-olu koomilises värvingus. Tegevus toimub Harpagoni majas ühes ning samas paigas, on katkestamatu ja kestab vähem kui 24 tundi. Seega on silmas peetud kuulsat kolme ühtsuse põhinõuet. Tegevus on hoogus, kõik oluline sünnib laval.

Reeglite ja traditsioonide kohaselt olid klassilise tra- Tegelas-
göödia tegelased eranditult kõrgeimast seisusest, eelistatult kond ja
veel mütoloogilised kujud või kuulsad ajaloolised isikud. ideed
Komöödia kui „madalam liik“ võis vaatajaid tülitada ka
kodanikuseisusest isikutega, sest need olid üsna kohased
naljategemiseks.

Käsiteldavas teoses on päätegelaseks rikas ja Harpagon
vana Pariisi kodanik Harpagon. See valik oli elulähe-
dane, sest kodanikke-spekulante, kes tegelesid liigkasuvõt-
misega ja rikastusid kergemeelse ja naudingutehimulise
aadli arvel, oli küllalt. Pääle selle on Harpagon lesk, täiesti
üksik, nii saab meie mõistus paremini aru ta kiindumisest
rahasse. Päälegi annab see seik tänuväärse võimaluse
intriigi keerulisemaks tegemiseks — Harpagon tahab ka
abielluda, seejuures saab teda iseloomustada uuest küljest.
Nii võime juba üldjoonis kujutella Harpagoni väliselt. Ta
on vana rikas lesk, kasimatu, lühinägeline, kõhiv ja
hädine. Selliste eeldustega sobib ta kindlasti komöödiasse
negatiivseks päätegelaseks. Tema külge on võimalik poo-
kida kõiki võimalikke ihnuri omadusi.

Nagu eespool tähendatud, on Molière'i tugevaim ala
karakteristika. Kuna „Ihnur“ ongi kirjutatud Har-
pagoni isiku esiletoomiseks, siis on autor teda iseloomusta-
nud põhjalikult ja mitmekülgselt. Selleks viiakse ta
kokkupuutesse mitmesuguste kõrvaltegelas-
tega ja asetatakse teda igasugustesse olukordadesse, mil-
les avalduksid ta iseloomujooned. Viimased otsitakse mui-
dugi säärased, kus ilmneks eriti ta ihnsus: pannakse õhtu-
sööki korraldama, sõrmust kinkima, laegast valvama,
laekavarast üle kuulama jne. Kõigest selgub, et Harpagon
on negatiivne isik. Tema suurimaks paheks on
ihnsus, mis on kõige huvitavam ja silmatorkavam joon
tema juures, kõik muud jäävad selle varju, iseloom on
selge. Me näeme, kuidas ta mõtleb esmajoones alati rahale,
eemaldudes oma lastest ja elades nende seas nagu võõras
ja vaenlane, kahtlustades isegi neid selles, et nad teda taha-

vad paljaks varastada. Raha on talle laste eest, vanemate ja sõprade eest, see on talle ka kallima eest. Ta kardab, et kõik tahavad seda talt röövida, ja on äärmiselt umbusklik kõikide vastu, kes ta ümbruses liiguvad. Kõiksuguste vahenditega püüab ta oma varandusi suurendada, ta harastab liigkasuvõtmist, tahab tütart ilma kaasaarata mehele panna, pojale ja endale rikast naist võtta jne. Teisalt sunnib ihnsus teda äärmiselt kokku hoidma, et vältida kulusid. Tõepoolest, ei ole midagi kergemat kui leida „Ihnurist“ näiteid Harpagoni rahakire kohta. Kuivõrd tugevasti ta on kiindunud rahasse ja kui ääretu sügavalt vapustab teda raha kaotus, seda illusteerib vaimukalt ta monoloog IV vaatuse lõpul:

„Oo, mu vaene raha, mu kallid sõber, sind on minult röövitud. Sinuga olen ma kaotanud oma toe, oma troosti, oma rõõmu: kõik on otsas, minul pole enam midagi teha maa pääl. Ilma sinuta ei või ma elada. Lõpp on käes, ma ei jaksa enam, ma suren, ma olen surnud, ma olen hauda maetud.“

Teised pahelised omadused Harpagoni iseloomus jehutuvad sellest suurimast. Ta on umbusklik, kuri, südameetu laste vastu, autu, pääle selle isegi edev ja meelituste armastaja, ta ei pea oma lubadusi ja on salakaval. Seega on ta läbi ja läbi negatiivne ja täiesti kasutu ühiskonnaliige. Teda naeruvääristatakse, ta jääb alla võitluses, kaotab laste armastuse ja austuse ning ümbruse lugupidamise. Molière naerab aga Harpagoni üle võrdlemisi häätahtlikult, lugejas ja vaatajas ei teki tema vastu viha, selle ihnskoi üle võib ainult naerda, lõbusalt ja avameelselt. Aga on ka hetki, mil me ei saa olla Harpagonile kaasa tundmata, nii IV vaatuse lõppmonoloogis ja V vaatuse lõpul, kus ta on täiesti üksik, vana ja põlatud, oma hukatusliku kire ohver, kellest nüüd kõik lähevad vaikides ja külmalt mööda.

Kõrval- Kõrvaltegelastest on Cléante vastan-
tegelased diks isale. Siin teostub vanasõna: ihnurist isal on pil-

laja poeg. Poja iseloom on seletatav sellega, et ta, ilma jäetud hädavajalikemast rahast, hakkab seda salaja muretsema ja satub vastupidisesse äärmusesse. Hingeeluliselt on see üsna tõenäoline. Üldiselt pole Cléante mingi voorustega ülekülvatud poeg, ta on t o r e t s e j a, ohjeldamatu r a i s k a j a, hakkab isale ägedasti vastu; kuid selleks sunnib teda isa ihnsus ja egoism. Südames me anname kindlasti pojale õiguse. Päälegi armastab ta tõsiselt ja omakasupüüdmatult Mariane'i ning tahab teda ja ta ema kõigiti aidata.

V a l è r e'il on Molière'i tuntud t e e s k l e j a omadusi: kavalust, pugemisoskust ja häbematus. Teesklemine on ta võitlustaktika. Kuid me lepime sellega, sest ta püüdluste siht meeldib meile. Ta on kõige arukam, terve mõistusega inimene, nii et autor tema kaudu esitab oma tõekspidamisi.

Noormeestele on valitud seisuskohased armastatud. E l i s e'is ja M a r i a n e'is on palju naiselikku veetlust ja õrnust, mis avaldub nende kõnedes ja paistab välja suhtumustest. Nad on ausad ja ustavad armastajad. Kui naiselikult avaldab Elise oma tundmusi, püsides kogu aja hästikasvatatud armunud neiu osas, ja samuti on ta võitlustaktika isa suhtes hoopis erinev Cléante'i omast. Mariane on temast passiivsem.

Küllalt huvitavad kõrvaltegelased on Frosine ja Jacques. Esimene on tüübiline kupeldaja-keelepeksur, seltskonna parasiit, kes vaatab, kust aga saaks teenida. Elust rühub ta läbi meelitajana, silmakirjatsejana ja intriigeerimisega. Jacques on kohtlasevõitu teener, südameilt avameelne ja ustav. Kuid endale tehtud ülekohut püüab ta tasuda ja tarvitab siis ka kõveraid teid ja intriigeerib. Ta jääb aga alati sisseveetu seisundisse, mängides nii koomilise puupää osa, sellega nagu näidates, et väikesel inimesel ei ole siin maailmas palju õigusi ega võimeid. Ei vea tal avameelsusega, ei ka pettusega, ikka on ta hädas ja teistel jalus.

Kõrvaltegelaste abil tõstetakse esile Harpagoni karakterit, nad sunnivad teda selletaoliselt kõnelema ja tegutsema või arvustavad teda. Mõned on talle ka otse kontrastsed.

Komöödia tegelaste ülesannet võime järeldada ühest Molière'i palvekirjast kuningale, mis on saadetud „Tartuffe'i“ mängukeelu alt vabastamise suhtes. Ta kirjutab: „Kuna komöödia ülesanne seisneb selles, et parandada inimesi, neid lõbustades, siis ma arvasin, et minu seisukohal asuval isikul on tarvis tungida kallale kaasaja pahedele, kujutades neid naeruväärses valguses.“

„Ihnuri“ juhtideeks on ihnsuse naeruvääristamine. Selle ülesande sooritab hiilgavalt Harpagon, kes on kuulsaim ihnuri tüüp maailmakirjanduses. Ükski tema järeltulijaist ei ole suutnud veel ületada seda vanameistri eeskuju. Ta on valitud ja kujutatud klassilise kunsti põhimõtete ja juhiste kohaselt: on võetud sobiv isik ja poogitud temale külge kõik võimalikud ihnuri omadused, mida autor on teadnud. Samalaadsed on ka Molière'i muud kuulsad tüübid, täiuslikud petised, naistekütid, peenutsejad jm. Kõik tegelased on järjekindlad ja jäävad muutumatuks, ihnur jääb ihnuriks, pillaja pillajaks, misantroop misantroobiks. Samuti on lugu ka „Ihnuris“, kõik jäävad oma põhimõttele ja püüdlustele truuks, olles tüübilised klassilise kirjanduse heerosed.

Kompositsioonist „Ihnur“ on komöödia, koosnedes viiest vaatusest. Konfliktide iseloom ei ole liiga raske ega kurb, vaid need arenevad ja lahenevad lõbusalt, siiski aga mitte ülearu pääliskaudselt ja kergelt. See ei ole kerge jant, vaid ideekomöödia, veel rohkem aga ühes sellega karakterikomöödia, olles selle tüübilisimaid esindajaid maailmakirjanduses üldse. Ülesehituselt on teos kõigiti eeskujulik. Ekspositsioon on esimeses vaatuses, kus õpime tundma päätegelast ja ta vahekorda teiste

tegevate isikutega. Tegevus areneb progressiivselt, ainult mõningaid asjaolusid seletatakse tagasihaaravalt (Valère'i päritolu, tema tutvumine Elise'iga jt.) ja kiiresti. Kõik peab ju olema lõpetatud 24 tunni jooksul, seepärast on kõik vahekorrad juba enne kindlad, siin areneb nende viimne järk. Kõik oluline sünnib vaatleja silme ees, isegi laekavargust näeme laval. Seega on tegevus ühtlane.

Intriigi arenemine sünnib sümmeetriliselt valitud kahe perekonna liikmete vahel: kaks isa, kaks poega, kaks tüdart moodustavad võitleva väe. Suhted on väga keerulised, mis osalt johtub saladustest. Mõlemad isad kosivad teineteise tütreid ja mõlemad pojad on oma isa võistlejad.

Sõlmitus on esimeses vaatuses, kus isa ja laste huvid põrkavad kokku. Lapsi kihutab võitlema armastus, isa — ihnsus ja naimishimu. Tekkinud situatsioonist, mis ei rahulda kumbagi poolt, arenevad võitlused, mida igauks püüab viia võidurikka lõpuni enda kasuks. Noored tegelased on aktiivsemad kui Harpagon.

Teises vaatuses on sõnadest juba tegudeni üle mindud. Cléante asub oma plaanide teostamisele, tahab laenata raha ja siis abielluda. See nurjub. Ka Harpagon asub aktsioonile, ta korraldab oma naisevõttu Frosine'i kaudu, kes tuuakse lavale juurde uue tegelasena. Nii on see vaatus teravdanud vahekorda isa ja poja vahel.

Kolmandas vaatuses pinevus tõuseb. Siin on tegemist intriigiga isa ja poja vahel. Vaatuse draamaatilisim koht on Mariane'i ja Cléante'i kohtamine. Muidugi kaob esimesel igasugune isu abielluda vana isaga, kõik sümpaatiad kalduvad noore ja nägusa poja poole. Harpagoni seisukord on seetõttu halvenenud. Päälegi paralüüsib tema teovõime alatine hirm rahalaeka suhtes ja äärmine kitsidus, mida poeg võllarooglikult oskab oma huvides ära kasutada, lüües isa täiesti reast välja. Selles vaa-

tuses satub osav Valère siiski Jacques'iga vastuollu, mis tema hiljem viib täbarasse seisukorda. Kuid isa ja poja vahel oskab ta osavalt laveerida.

Neljandas vaatuses on intriig haritipul, siin toimub ägedaim kokkupõrge isa ja poja vahel, mida on meisterlikult kujutatud. Vaatus lõpeb Harpagonile tähtsaima ja põrutavaima sündmusega — laekavargusega ja sellele järgneva Harpagoni suurepärase monoloogiga. Kõik see tegevus on hästi põhjendatud. Armunud Cléante on isa käitumisega äärmusse viidud, ei ole imestella, et ta nõustub laekavargusega La Flèche'i poolt, kel oli ka küllalt põhjust Harpagonile seda vingerpussi mängida, päälegi kui ta sellega sai aidata oma isandat. Nüüd on Harpagon tasakaalust täiesti väljas, ta unustab kõik muu, ainult üks mõte valdab teda — kuidas saada tagasi oma raha.

Viiendas vaatuses toimub lahendus. See on Valère'i lugu. Esiialgu läheb seisukord küll veel keerulisemaks, kui Harpagon Jacques'i kaebel võrratus ülekuulamisstseenis süüdistab Valère'i laekavarguses ja kui see tunnistab ennast süüdi tütre võrgutamises. Asi on väga sassis ja hädaohtlikki. Valère'i ähvardab vangla, abiellumislootused on haihtunud. Seisukord on lootusetu. Kuid on tunda lõpu liginemist, sest tegelased on kõik lavale kogunenud, kõik ootavad, mis nüüd sünnib. Sääl astub sisse tore ja õilis saadik Anselme ja lahendab seisukorra. Valère on suurimast hädaohust päästetud. Möödub mõni hetk, siis ilmub Cléante ja lahendab viimse pinge. Komöödia on lõpul: kaks õnnelikku isa, kaks õnnelikku poega, kaks õnnelikku tütart. Taasleitud lapsed ja taasleitud laegas, milline sisuline erinevus isade õnne ja rõõmu põhjustajais! Ja lõpuks kahed pulmad.

Selle komöödia eeskujulikult sümmeetrilisele ja selgele ülesehitusele heidetakse ette ainult ebaloomulikku lahendust, mis meenutab antiikse kirjanduse

samalaadseid lahendusi, kus jumal ilmus kõige keerulisemal hetkel lavale ja seletas asja. Kuid näidendis, eriti komöödias, on selline võte andestatav. See on nauditav dramaatilise kirjanduse traditsioonide tõttu, sest näidend on ju efektide, üllatuste teos, loomulik ja harilik ei avalda sääl mõju.

Komöödia „Ihnur“ on klassilise maitse kohane. Kõik on korrektne, armuavaldused ja sõnad kaalutud ning kombelised, ei suudelda, ei unustata end, mõistus on tundmustest üle. Armuvad teineteisesse seisuselt võrdsed, armastus ei lakka kestmast, kui kerkivad esile raskused. Kirjanduslikest võtetest on huvitavaimat rakendust leidnud kontrast. Esmalt seisukordades. Need tuginevad saladustele, tegelased ei saa üksteisest aru, teesklevad vm. Nii satuvad nad ülikoomilistesse situatsioonidesse. Seisukorrakoomika on naljamängu harilik võte ja Molière on selle esilekutsumises võrratu (Valère'i ülestunnistamine, Harpagon ja Frosine, Cléante'i ja Harpagoni tülid, sörmuse kinkimine jne.). Üldse esineb koomikat teoses rohkesti. Seejuures ei kutsuta naeru esile labaste võtetega, vaid teravmeelselt. Sest mitte asjata ei kuulu Molière maailma parimate humoristide hulka. Tema üle oskavad südamest naerda siiski ainult hää haridusega ja kõrge intelligentsiga inimesed (meenu-tagem Boileau'd!). Koomika on teoses osavasti jaoteldud, vahepeäl saavad vaatajad puhata, siis pannakse nad jälle naerma. Seejuures on üksikud stseenidki meisterlikult üles ehitatud, ka neil on iseloomulikud tõusud ja langused, muidu vaatajad väsiks.

Saladuste põhimõte on seega esikohal. Mõned läbivad kogu teost, teised on ajutised.

Molière'i lause on selge ja ilmekas. Tema dia- Kõnedest
loogist öeldakse, et see on kiire nagu välk. Sageli ja stiilist
esineb ka monolooge, milledest on huvitavamad Harpagoni
monoloog pärast laekavargust ja Frosine'i soovituskõne.

Iseloomulikud olid näidendis sel ajal kõrvalkõned (*à part*), mida ei kuule isikud, kel seda ei ole tarvis kuulda. Värvingu poolest on stiil humoristlikult veetlev, kuid selle hulka poetub ka mõni element tragismi. Seda on Molière'ile omal ajal Boileau ette heitnud, sest niisugune stiilide segamine ei olnud lubatud.

Karakteristika on enamasti üldsõnaline, ei esitata tegelaste konkreetseid omadusi. Näiteks: „Kõiges, mis ta teeb, on mingisugune armsus; igas ta liigutuses on mingi iseäralik veetlevus; tema südantvõitev mahedus, tema kütkestav headus, imeteldav meelesausus, tema...“ (lk. 25).

Kokkuvõttes võime nentida, et „Ihnur“ on kompositsiooni ja stiili poolest meistriteos, täiuslik omasuguste seas. Sellega peaks olema tuttav igaüks, kes peab lugu paremast kirjandusest. Ta esindab prantsuse klassitsismi maitselaadi, olles selle voolu koolilisim teos.

3. Lõppvaatlusi.

Molière on prantsuse klassitsismi suurimaid mehi, kelle kohta öeldakse, et ta looming jätab varju ta isikliku elu. Ta on omapärane isiksus maailma teiste kõrgeandeliste humoristide seas, nagu Cervantes, Shakespeare (osaliselt) jt., kuid Molière'i toodangus sädeleb prantsuse vaimukus ja teravmeelsus, milles võivad temaga võistelda ainult kaasmaalased. Komöödia alal ei ole tal võistlejat, ja kui üldse anda eluõigust sellele ilusale ja elulisele näidendiliigile, siis ei saa mööda temast.

Molière'i loomingu üldine laad on kurb ja mõru, nagu ta isegi paistis elus silma mõtisklejana ja kurvameelitsejana, samuti on ta suur armukadetseja ja patsient. Ühiskondlikest pahedest ei pääsenud tema arstinoa eest ükski: osavalt, leidlikult ja tagajärjekalt opereerib ta neid oma tabava pilke ja halvustamisega. Imestel-

dav ja ületamatu on seejuures esitatud tüüpide meisterlikkus ja mitmekesisus. Sääal leidub kõike, mil on vähegi tähtsust perekondlikus või seltskondlikus elus: abielumehi ja -naisi, isasid, äiasid, hooldajaid, poegi ja tütreid, vendi ja õdesid, teenreid ja teenijatare, võlgnikke ja võlausaldajaid, õpetlasi, arste, apteekreid, notareid, markiisid, kodanikke, talureid, töömehi ja isegi kerjuseid. Naeruvääristatakse ja piitsutatakse neis kehastatud pahelisust: vagatsemist, teesklemist, ihnsust, naistevõrgutamistõbe, edevust, upsakust, peenutsemist, oma sünnipära häbenemist, kergemeelsust, tõusiklust, liigkasuvõtmise kirge, rumalust jne. jne. Molière'i erilised vihaalused on arstid, aadlikud ja ebatruud naised. Esimesed on võhikud, aadlimehed tühised kergatsid, markiisid edevad, seiklushimulised ja kergemeelsed, sageli ka ebatruud. Iga üksik tegelane on esitatud ilmekalt ja tugevate joontega, mistõttu neid ei saa ära vahe-tada teistega. Surematud on tema tüübid Tartuffe, Harpagon, Don Juan, Dandin, Alceste jt. Molière'i meisterlike-malt viljeldud iseloomujooni on aga tartüflikkus — teesklemine, vagatsemine ja omakasupüüdmine. Tema toodang on uusaja komöödia alussammas, kust on mõtteid ja aineid ammandanud kõikide maade hilisemad näitekirjanikud. Ja täiesti õigustatult võib teda kõrvutada teiste kuulsate kirjandusmaailma aukohtadel seisvate nimedega.

K ü s i m u s i j a ü l e s a n d e i d .

1. Molière'i elukäigu vaatlus ja iseloomustus.
2. Jooni isiklikust elust tema loomingu.
3. Miks ei kujuta ta emasid?
4. Millest on tingitud sagedane petetud meeste motiiv tema toodangus, arstide vihkamine jne.?
5. Molière'i loomingu maailmavaateline külg.
6. Molière'i loomingu kunstiline külg.
7. „Ihnuri“ teema ja motiivistikkude hinnang.
8. Leida ihnuritüüpe eesti ja maailmakirjandusest! Võrrelda Harpagoni nendega!

9. Kas Cléante on taunitav?
10. Mida on ütelda Valère'ist?
11. Anselme ja Harpagon. Esimese ülesanne.
12. Üksikute aktide ja stseenide kompositsioon.
13. Jälgida kokkupõrkeid ja sellekohaseid dialooge!
14. Iseloomulikemad ja hääd kohad, mis näitavad Harpagoni inhnust ja karakterit üldse.
15. Vaadelda, millest tekib koomika!
16. Mis sünnib lava taga?
17. Kõrvalkõnede otstarve.
18. Tragikoomilisi kohti.
19. Saladused.
20. Võrrelda tegelaste võitlustaktikat!
21. „Ihnuri“ kirjandusvoolulised tunnused.
22. Üldine hinnang.

V. REALISMI JA NATURALISMI TEKKE- MINE, OLEMUS JA ESINEMINE.

1. Uue suuna eeldusi ja ettevalmistajaid.

XIX saj. keskel loovutas romantika valitseva koha kirjanduses realismile, mille hilisemat esinemisvormi nimetatakse naturalismiks. Viimast ründas sajandi lõpu poole uuesti edukalt romantiline puhang. Üldiselt aga möödus XIX saj. teine pool realismi tähe all.

Vaatleme nüüd, mis on realism. See suund kirjanduses on samalaadne revolutsioon romantismi vastu, nagu viimane omal ajal klassitsismi vastu. Realism on faktide poeesia, tõelise elu vaatleja, see ei otsi ideaale ega ilusta elu. Ses suhtes jõudis äärmiste piirideni naturalism, mis ei luba enam mingit kohta idüllitsemisele, muinasjutulisele ainele ja fantaasiale, vaid esitab halastamatut ja ranget tõelisust. See on objektiivse ja teadusliku suuna võit kirjanduses ohjeldamatu fantaasia üle, see tunneb huvi ühiseluliste, loodusteaduslike, majanduslike ja muude selletaoliste, nn. reaalseste küsimuste vastu, kuna seni kehtinud romantika oli tegeliku elu hoopis hüljanud ning lennelnud fantaasia ja unistuse veetleval muinasmaal.

Järgnevalt vaatleme realismi-naturalismi laadi ja ainevalda mõjutanud tegureid, kõigepealt filosoofilis-maailmavaatelisi.

XIX saj. filosoofiale annavad päämise värvingu positivism ja Filosoofia materialism. Saint-simonistlikel pärimustel põhjendas prantsuse filosoof Auguste Comte (1798—1857) positivismi, mõtte-teadusliku suuna, mis vastab realismile kirjanduses. Positivism

3 astme readius 1824

arutleb nii: meile on loodusnähtuste sügavaim olemus teadmatu, me ei saa teada nende algpõhjusi ja -tegureid, me tajume vaid neid nähtusi endid — fenomene. Need ei ole aga midagi absoluutset. Ainult suhteid nende vahel võime jälgida ja neist aru saada. Võime ütelda, et need on samades olukordades ühesugused. Positivism kuulutas sõja teoloogiale ja metafüüsikale, väites, et nende juurdlemine nähtuste viimsete põhjuste ja olu üle on asjatu. Sellest tuleb loobuda ja leppida ainult sellega, et katsete ja vaatluste abil määrame kindlaks suhted mitmesuguste nähtuste vahel. See on viljakaim ja elulisim teaduslik meetod. XIX saj. teisel poolel oli eriti Saksamaal moes materialism, reaktsiooniline suund kehitud idealismi suhtes. Materialismi järgi on füüsilised nähtused primaarsed, neist tekivad psüühilised. Viimased on seoses ajutegevusega ja taastatavad igasugustele keemilistele ja füüsilistele protsessidele. Materialismi tähtsaim esindaja oli E. Haeckel. See maailmavaade mõjutas sügavasti laiemaid hulki, kuid teadusmeeste poolt on seda alati teravasti arvustatud.

Positivismi ja materialismi vaim esineb eriti ilmekalt arsti- ja loodusteadustes, samuti tuginevad sellele uued XIX saj. lõpul silmapaistvad ühiskondlikud liikumised.

Loodus- teadused

Realismi tekkimist ja laadi mõjutas teiselt poolt loodusteaduste (nende hulgas ka keemia ja füüsika) hoogus areng. Juba prantslane Saint-Simon (1760—1825) pooldas teaduslik-positivistlikku maailmavaadet. Ta nõudis, et inimese tegutsemise aluseks olgu loodusteadused. Ainult kogemustele toetugu see. Nende allikaiks on aga katse ja vaatlus. Ja kuna vaimne elu sõltub kehalisest, siis peaks ühiskondliku ja isikliku elu juhtimine olema loodusteadlaste kui kogemusinimeste käes. Isegi paavsti toolil tahtis ta näha loodusteadlast-filosoofi. XIX saj. algul arenesid loodusteadused imesteldavalt. Otse grandioosse murrangu maailmavaadeteis kutsusid esile kuulsa inglise loodusteadlase Charles Darwin'i teosed, milledest kuulsaim, nimelt „Liikide tekkimisest“, ilmus a. 1859. See raamat lõpetas järsult Euroopa mõttemailma kõik teoloogilised ja metafüüsilised perioodid. Mõtles inimese silme ees seisis kogu maailm uues valguses. Kõigest sellest, mis enne teda oli väljendatud üksikuis fragmentides ja katkendeis, lõi Darwin korrapärase süsteemi.

Kõigepäält on ta arenemisõpetuse agaramaid eestvõitlejaid, mille ühe osa, nimelt põlvnemisõpetuse suhtes ta väljendas väga algupäraseid mõtteid, rajades sellele teadusliku aluse¹⁾.

¹⁾ Samalaadseid mõtteid oli avaldanud juba enne ka prantslane Lamarck.

See paiskas üle parda vana loomismuistendi ja väitis, et kõik põlv-
neb lihtsast rakukesest. Darwin lähtub oma põlvnemisõpetuse
põhjendamisel ja seletamisel kolmest tõsiasiast: 1) Organismid on
muutlikud. 2) Organismide omadused on päritavad (pärilikkus).
3) Nad sigivad väga kiiresti, mille tagajärjel tekib võitlus olemas-
olu eest. Nõrgad hävivad ja püsima jäävad tugevad ning enam
kohastunud organismid (selektiioon). Kõik elusolendid are-
nevad lakkamatult. Iga põlv pärandab järeltulijaile need soodsad
omadused, mis teevad ta suuteliseks elus võitlema. Kuid sel are-
nemisel ei ole nähtavasti mingit sisemist, nn. vaimset eesmärki,
kõik sünnib puhtväliseil põhjusil. Ka inimene pole muud kui
väga arenenud loom-imetaja. Sellest ajast, kui ta oma mõistuse
abil kindlustas endale kehalise olemasolu, ei allu inimese keha
enam loodusliku selektiiooni seadusele. Inimene areneb nüüd
mõistuslikult, mida tõendab ka pääaju kaal. Ahvil, kellest inimene
on arenenud, on see palju väiksem. Darwini väited said väga
populaarseks ja muidugi kajastus see otsekohe ka ilukirjanduses.

Kolmas ala, mis tugevalt mõjutas levivat realismi, on ühis-
kondliku palge muutumine ja uute sotsiaalsete õpe-
tuste ja poliitiliste maailmavaadete tekkimine. Teatavasti hakkas
XIX saj. esimesel poolel arena suurttööstus, mis johtus masinate
leiutamisest. Sellel olid väga suured ühiskondlik-poliitilised taga-
järjed. Seisuslikkude kihtide asemele arenesid nn. klassid. Vastu-
olu rikaste ja vaeste vahel muutus teravaks, millest arenes klasside-
vaheline võitlus. Uueks ja arvukaimaks klassiks kujunes töölis-
klass, kelle huvid põrkavad järsult kokku tööandjate omadega.
Nii tekkis kiiresti uusi ühiskondlik-poliitilisi õpetusi ning liikumisi.
Tähtsaim neist oli töölisliikumist ja klassivõitlust õhutatav sotsia-
lism, mille juhtmõtted hakkasid tungima ka kirjandusse. Sajandi
lõpu poole levis see prantsuse naturalismi kaudu ka teiste maade
kirjandusse. Sotsialismi tähtsamaid esiiseseid on prantslane Saint-
Simon (1760—1825), kes oma teostes nõudis kehvikute seis-
korra parandamist, varade õiglasemat jaotelu, tööstuse riigista-
mist jne. 1830. aasta revolutsioon soodustas nende vaadete levi-
mist ja vasemusliikumine võttis aina hoogu. Tööliste kaitsja on ka
inglise kuulus utopist Robert Owen (1771—1858). Õiglase sot-
siaalse korra otsingul väljub ta põhivaadetest, et inimese iseloom on
ta elutingimuste ja kasvatuse tulemus. Seepärast on üksikisiku
roimade eest õigupoolest ümbrus vastutav. Vaesus ja rumalus on
roimade isad, seepärast on vaja parandada tööliiskonna seisukorda.
Owen oli vägivalla ja võitluse vastu. Töölisliikumise silmapaistvai-
mad juhid XIX saj. lõpul olid aga Karl Marx ja Friedrich
Engels. Mõlemate ühine programmteos on a. 1848 ilmunud

arenenemise
pärast
selektiiv

Ühis-
kondlik
seisund

„Kommunistlik manifest“. Marx'i ja Engelsi poolt arendatud ühiskonnakäsitust nimetatakse marksisimiks. Marksismi maailma-vaateliseks põhialuseks on ökonoomiline materialism. Selleks et elada, peab loovalt töötama. Ühiskondlikud suhted on rajatud majanduslikule alusele. Ajalugu on klassidevaheline võitlus, rõhutute ja rõhujate võitlus, mis lõpeb ühiskondliku ehituse revolutsioonilise ümberkorraldusega. Seni on kogu see kord baseerunud ühe osa ühiskonna ekspluateerimisel. Kaasaeg on kodanliku maailma ajastu, mille moodustab tööstus. Viimane tsiviliseerib isegi barbaarseimad rahvad. Kogu maailm linnastub. Kuid see kord on määratud hukkumisele, proletariaat — kodanluse toode — purustab selle. Uus ühiskondlik kord ei tunne eraomandust ja ebaõiglast kasumit, perekondlikud suhted on hoopis uued ja suurtööstus ning kapital on sõna otseses mõttes pühkinud ära iga-sugused rahvuslikud erijooned. Samuti aga on täiesti kadunud klassidevahelised vastuolud. Kõik on võrdsed, sarnased, ühe-õiguslikud.

Nagu ülalpool mainitud, oli XIX saj. esimene pool teaduste arenemise ja positivistliku vaimu levimise ajastu.

Uue suuna algeid kirjanduses Ilukirjandus käis kõikjal sama rada. Kõik see, mis rahvaste vaimujõud toodab, kajastub kohe säääl. Eespool käsiteldud alad aitasid kaasa realismi tekkimisele, selle arenemisele naturalismiks ning avaldasid suurt mõju selle kirjanduse ainevalikule ja temaatikale. Muidugi sündis muutus aegamööda. Mõõduandvaim ses suhtes on jällegi prantsuse kirjandus, kus juba romantika oli esinenud teislaadsena, osutanud huvi sotsiaalsete küsimuste vastu, uurinud massipsühholoogiat jne.

Ilmekam ja tähelepandavam realismi eelkäija oli naiskirjanik George Sand (Aurore Dudevant, a. 1804—1876). Olles tundliku, teraymeelse ja tugeva iseloomuga, vaimustus ta juba noore neiuna Rousseau juhtlauseist ning andus idealismile ja tundeülistusele. Abielu võrdlemisi hääsüdamliku mõisniku Dudevant'iga ei rahuldanud teda, rohkem paelusid noort abielunaist kunst ja kirjanduslik tegevus. Ta lahkuski kodust ja asus elama tormilisse Pariisi, kus värskel naiskirjanikul algab äärmiselt viljakas kirjanduslik tegevus. Selle suurus on otse imesteldav, võr-

dudes peagu Hugo, Balzac'i ja A. Dumas' tootlikkusega. George Sand on avaldanud sügavat naise hingeelu ja armastuskire tundmist. Teda ongi nimetatud armastuse poetessiks. Teine huviala on Sand'il ühiskondlikud küsimused. Et kõik ta teosed ilmusid pärast a. 1830, siis huvitasid need küsimused prantsuse avalikku arvamust suurimal määral ja 30-ndate aastate lõpul oli Sand kaldunud juba püsivalt sotsiaalsete küsimuste käsitlelule. Ühtlasi on ta esimene, kes avaldab protesti naise orjastamise vastu perekonnaikke ja seadustega. Ühiskondlikes romaanides Sand idealiseerib tööliskonda ja talupoegi ning esitab kapitaliste õige tumedais värves. Selles mõttes on need teosed tendentslikud. George Sand'i ei või nimetada realistiks, aga ta ei ole ka romantik. Hilisemais romaanides avaldab Sand juba uut maitselaadi, rahvalik-sotsialistlikku vaimu ja asjalikkust.

Tema tähtsamad teosed on: „Indiana“, „Valentine“, „Horace“, „Kaslane ringreisil mööda Prantsusmaad“, „Härra Antoine'i patt“ jt.

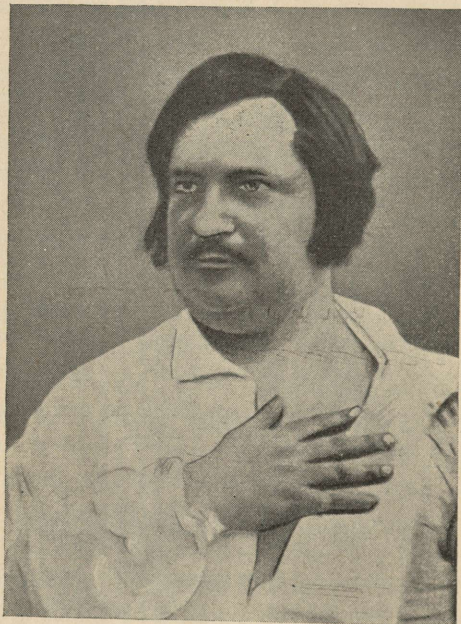
2. Realismi esindavad kirjanikud.

Realismi üheks selgejoonelisemaks esindajaks Prantsusmaal on **Honoré de Balzac** (1799—1850), kes on teatavas mõttes otse kontrastseks nähtuseks G. Sand'ile, olles sellest mitmekesisem ja parem. Tugevatooniline, andekusest sädelev, tuline, jäme ja õrn, terav ja tundeline, realist ja romantik, ühendab ta oma väga keerulises isiksuses sügavatundelisuse ja läbinägevuse, peene vaatlaja ja humoristliku vestleja.

Isa soovide vastu hülgas Balzac juristi karjääri ja otsustas võita kuulsust ja raha kirjanikuna. Kogu oma elu kestel tuli tal võidelda majanduslikkude raskustega, millest ta ei saanud üle surmani oma hiiglaslikust tööjõust hoolimata. Nii oli Balzac'i elu alaliselt pingul. Algul ei õnnestu tal, ta ei leia õiget kirjanduslikku tooni, mis vas-

Realism
Prantsus-
maal
Balzac

taks ta iseloomule, ta satub võlgadesse, kuid töötab väsimatult ja äratab viimaks a. 1829 tähelepanu romaaniga „Viimne Chouan“. Sellest ajast valmib tal haruldase kiirusega romaan romaani järel ja varsti on Balzac kuulus.



H. de Balzac

Tal olid erakordsed võimed ja anne kirjanduslikuks loominguks. Kujutlusvõime tugevuse ja suurejoonelisuse poolest võib teda võrrelda suurimate meestega sel alal. Oli hetki, kus Balzac tõeliselt uskus enda loodud kirjanduslike kujude olemasollu, ta kõneles neist uudiseid tuttavaile, valmistus nendega koos reisileminekuks, ootas neilt teateid ja kirju — sel määral oli ta hing neist vallutatud. See, võib ütelda, kohutav kujutlusvõime töötas väsimatult ta pääs ja sundis teda üha uuele pingutavale tööle, see tegi ta elu rahutuks, mis niikuinii oli juba häiritud arvu-

tute võlausaldajate päälekäimistest, kahtlustest, pettumus-
test ja rahutuist, teostamatuist unistustest. Balzac'i elu
möödus palavikulises tempos nagu gladiaatoril
areenil ja selle all varises tugev mees järsku kokku, vae-
valt viiekümne-aastasena. Ta toodang koosneb ligikaudu
sajast novellist ja romaanist ning suurim osa sellest kan-
nab üldpäälkirja „**Inimlik komöödia**“ (1841)

Balzac'i ei nimetata asjata realismi isaks, ta on
tõepoolest faktide poeet. Osavasti ja armastusega
kirjeldab ta tõelisust, kõige sagedamini esitades seltskonda
kõigi ta hüvedega ja ebardlikkusega. Balzac on ühiskonna
füsioloog, kes on endale teinud ülesandeks kirjutada ühis-
konna loomulikku ajalugu. Tegelaskonda, keda ta esitab,
nimetab ta ise loomaaiaks. Kirjeldustes kaldub Balzac ker-
gesti üksikasjalisusse: linnale, tänavale, majale, toale ja
mööblile — kõigele juhib ta kõigutamatu rahuga täpset
tähelepanu. Sageli segab liigne üksikasjalisus teose nau-
timist.

Balzac'i kirjanduslik kujunemine sündis romantismi
tähe all, mis pole jätnud mõjutamata ka ta hilisemat loo-
mingut. Kuid siiski on „Inimlik komöödia“ üldiselt väga
erinev romantikute teostest oma meetodi ja maitse poolest.

Balzac'i romaanid käsitlevad prantsuse elu XIX saj.
algupoolel. Tegevusse on säääl rakendatud üle 2000 tege-
lase, kes on kõik võetud tegelikust elust. Siiski ei ole ta pu-
has realist, vaid kaldub kohati romantikasse ja müstitsismi.
Ta mõju oli vaieldamatu juba kaasajal, mis aastate möö-
dudes üha kasvas. Eeskätt muidugi prantsuse kirjanduses,
aga ka välismaal ei olnud ta kuulsus väike. Iseloomulikult
on Balzac'i mõju all tulevased realismi ja naturalismi koo-
lilised esindajad, nagu Flaubert, Zola, Maupassant, Dos-
tojevski jt.

Balzac'i tähtsamad teosed on: „Viimne Chouan“, 1829
„Šagrään-nahk“ (e. k. 1926), „Abielu füsioloogia“, „Kolme-
kümne-aastane naine“ (e. k. 1928), „Eugénie Grandet“ 1833
1832

1834

(e. k. 1928), „Isa Goriot“ (e. k. 1929), „Veidrad jutustused“ jt.

Flaubert Esimese üldtunnustatud võidu saavutas realism a. 1856, kui ilmus **Gustave Flaubert'i** (1821—1880) „Madame Bovary“ (e. k. 1934). See romaan on realismi puhtaim ning esinduslikem saavutus. See on täpsem argipäevakujutus, siin ei püüta arvustada ega süüdistada, kirjanik vaatleb elu erapooletult. Tähelepandav on, et Flaubert'i poolt esitatud kujud on siin kõik labased, pahelised või kahetsusväärselt armetud, ja niisuguseiks nad jäävadki. Flaubert nagu ei tunne kaasa oma romaani tegelastele ja ainele. Tegelaste kannatusi esitades jääb autor nagu külmaks päältvaatajaks, kuid see on näilisus: tegelikult on kirjanik suure sisemise erutusega suhtunud oma romaani sündmustikusse. 1857

Flaubert'i teisi teoseid: „Tundeline kasvatus“, „Salambo“ (e. k. 1928), „Kolm lugu“ (e. k. 1922) jt. 1862

Flaubert'i on veedelnud labasuse ja rumaluse kirjeldamine. Tal oli kireks koguda kõiksuguseid rumaluse ja andetuse avaldusi, omades sel alal suurt kolleksiooni, kus võib näha halbu maalinguid, viletsaid värsse, ebaõnnestunud novelle, vaimuvaeseid artikleid jne. Nii ka selles teoses. Kuigi kõigis tegelastes peitub hüvelisi eeldusi, ei taha Flaubert käia vana kirjandusliku maitse radadel ja loobub poeesiaga varustamast nn. meeldivaid patte. Kusagil ei pääse võimule hääd omadused, kõikjal kustuvad need naeruväärsusse ja labasusse.

Flaubert'i mõju oli väga suur nii Prantsusmaal kui ka mujal. Teda nimetatakse ka esimeseks naturalistik. Tema otsene järglane on Émile Zola.

Realism
Inglismaal
maailmaal

Inglismaal olid XIX saj. algul vastuolud rikkaste ja vaeste vahel väga suured. See äge arvustus ja võitlus ebaõiglase ühiskondliku korra vastu kajastub ka kirjanduses, kõige ilmekamalt romaanis, mis XIX saj. algupoolel oli muutumas valitsevaks kirjandusvormiks. Kuulsaim

inglise realist oli **Charles Dickens** (1812—1870), kirjanik, kes läbi eluraskuste ja puuduse rajas endale kindla tee kuulsusele ja jõukusele. Dickens on tõelisuse kirjeldaja, väsimatu pahede kinninaelutaja ja kõigi nende vägev vaen-



Ch. Dickens

lane, kes püüdsid egoistlikult lõigata kasu ühiskondlikus korraldamatuses, kuid ennastohverdav hüljatute ja kannatajate kaitsja, kõigi nende, kelle osaks on ebaõiglaselt langenud liiga vähe õnne. Selle kujutamiseks valib ta äärmisimaid pilte ja jooni, jäädes inimlikuks ja tundeliseks.

Boileau art peetmine 1674

Dickensi poolt ülesseatud probleemid ja esitatud kujud on imesteldavad oma mitmekesisuse poolest. Tema romaanides areneb lugeja ees tööstusliku sajandi keeruline elu, tüübiline inglise elu, omapärane ja usutav. Tegelasena esitatakse pankureid, ärimehi, vabrikuomanikke. Nad on kivistunud uhkusega, jäigad ja egoistlikud. Neile vastu seatakse lihtsa ja vähenõudliku pisiinimese elu, kus valitseb töö, hool, aga ka soojus ja armastus.

Dickens võitleb sotsiaalsete pahede vastu, otsides üles vanglad, vaestemajad, erakoolid, tänavad, vabrikud ja muud kohad ning paljastades neis valitsevat pahe-
lisust ja õiglusetust. Sageli kaldub ta seejuures sentimentalsusse, kuid seda korvab suur fantaasiaküllus ja leidlikkus kujude ning situatsioonide loomises.

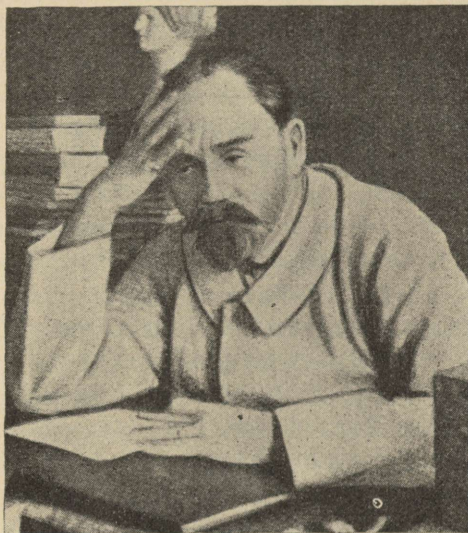
Tähtsamad teosed: „The Pickwick Papers“ (e. k. 1907), „Oliver Twist“ (e. k. 1927), „Dombey ja ta poeg“ (e. k. 1933), „David Copperfield“, mida peetakse Dickensi meistriteoseks (e. k. 1937), „Kilk koldel“ (e. k. 1926) jt.

Thackeray Teine tähtis inglise realist on **William Thackeray** (1811—1863), kes on rangem ja lihtsam eelmisest. Tema populaarseim romaan on „Edevuse laata“ (1847—1848), milles kujutatakse päämiselt negatiivset heroini. Üldiselt suhtub Thackeray siin naise loomusse eitavalt. Teiselt poolt piitsutab ta snobismi — klassiuhkust, edevust, ülespuhutud käitumist ja liigset eneseaustust ning üleolevat uhkust. Thackeray on sihilikemaid kirjanikke maailmas, moralist ja satiirik, kes pooldab täielikult kirjandust *pour l'idée* (idee pärast).

3. Naturalismi tähtsamaid esindajaid.

„Madame Bovary“ ilmumise päevist arenes realism hiiglasammudega ja jõudis naturalismini. Selle voolu esindajaist tuleb mainida kõigepäält vendi *Concourt'e* (Edmond de G. 1822—1896 ja Jules de G. 1830—1870), kelle töödel on tähtis koht naturalismi arendamisel.

Naturalismi kuulsaim esindaja on **Émile Zola** (1840—1902), kes oli väga tootlik kirjanik, aga ühtlasi ka naturalismi teoreetik. Kirjanduslikku liikumist võib ju ainult siis lugeda täiesti läbilõunuks, kui ta on loonud oma teoreetiku. Nii oli seda klassitsismi suhtes Boileau, romantikas



É. Zola

Hugo, Zola aga andis maailmale ilmeka naturalistliku ehk eksperimentaalse romaani teooria ja teostas seda isiklikult. Aastal 1870 ilmuvad Zola'lt esimesed sellesisulised artiklid. Ilukirjanduse alal aga äratas Zola esmakordselt tähelepanu a. 1867 oma romaaniga „Thérèse Raquin“ (e. k. 1930 päälkirja all „Sa ei pea mitte abielu rikkuma“). Sellega tahab ta anda näidise teaduslikust romaanist, esitades ühtlasi selle teoreetilised pääomadused. Pärast esimest edu valmib Zola grandioosne kava: kirjutada Balzac'i „Inimliku komöödia“ eeskujul hiigelromaan. Selle mõtte teostabki ta 22 aasta jooksul (1871—1893) oma kuulsa romaanide seeriaga „Rougon-Macquart'id“, mis peab

1885
kujutama Prantsusmaa teise keisririigi ajal elava perekonna loodslugu ja sotsiaalsed ajalugu. Tähtsamad Rougon-romaanid on „Nana“ (e. k. 1907), „Söekaevurid“ (e. k. 1928), „Maa“ (e. k. 1918), „Raha“ jt. Pääle selle kirjutab Zola veel tsükli „Kolm linna“ ja „Neli evangeliumi“, viimasest jäi kirjutamata üks romaan.

Oma esimese romaanide seeriaga on Zola tahtnud anda inimliku languse eepost. Ta ei süüdistata ühtki ühiskondlikku klassi, vaid näitab, et kõik nad püüavad sama eesmärgi poole: püüavad rahuldada oma „apetiite“. Kõiki juhivad samad instinktid ja need on pahelised, tumedad. Iga inimene on isekas ja julm loom, kuid see väljendub igaühe juures eri vormides. Võib kohe veenduda, et igas Zola romaanis esineb mingi suundaandev ja valitsev ürginstinkt, näiteks rahaahnus, sugutung, nälg, kättemaksuhimu, viha vaenlase vastu jne. Õudse pildi instinktide hävitustööst ja hüveliste omaduste surmamisest inimestes pakub „Maa“. Kõik puhtad ja pühad südameomadused on siin kadunud, ei ole enam armastust ega sõprust isegi vanemate ja laste vahel. Viimased varastavad ja röövivad neid, isegi kiirustavad nende elulõppu, et siis omandada kiiremini ihaldatud vara — maad. Maa teeb siin inimesed üksteise vaenlasteks: vanemad vihkavad oma lapsi ja õed ning vennad on kirklikemad vastased.

Terve see romaanide seeria on otsekui süüdistusakt, kus igaühes eraldi loetellakse roimi ja roimareid, nende kõrval vaimuhaiged, rumalaid, nürimeelseid inimesi, ja kõigi nende kaudu kostab autori kirklik hüüe: nii on määratud mandumisele rahvas, kus kõik kihid on andunud madalate vaistude meelevald! Säärane masendav pilt on esitatud tõsise viha ja põlgusega pahelise ja degenerereuva vastu. Seda saavutab Zola omapärase käsitlusviisiga. Ta laseb oma tegelasi elada täiesti loomalikult, nad ei kannata mingeid südametunnistusepiinu, nad peagu ei mõtlegi, neile ei tule meelde, et nad on paheliste vaistude

pillutada. Füüsilised kannatused on esikohal ja üle vaimsetest, vastupidiselt näiteks Dostojevski heerosteale, kes vaevlevad peagu ainuüksi hingeliste valude tormides. Zola kirjeldab vahel erilise kahjurõõmuga niisuguste tegelaste nürimeelsust ja ebardlikkust. Isegi „Söekaevureis“, kus avaldub muidu tugevat kaastunnet tööliste vastu, tundub, et kaevandustööliste viletsus oleneb nende vaimsest ja kõlbelisest armetusest.

Negatiivsete tegelaste kõrval esitatakse peagu alati ka eriti helgeid, õilsaid ja puhtaid inimesi, kuid need jäävad värvituiks ja üleidealiseerituiks.

Maailmavaatelt on Zola romaanidel sotsialistlikku tendentsi.

Inimtegelaste kõrval on osatud meisterlikult elustada ka elutuid esemeid — ehitisi, magazine, kaevandusi, raudteid, börse jm. Need esinevad nagu ilmutuslikud koletised, kes neelavad inimliha, aplalt, aga rahulikult ja järjekindlalt. Nende, inimese kultuurisaavutuste alavääristamisest paistab välja Zola viha kultuuri vastu. Need on otsekui kogu inimestes peituva kurjuse ja pahelisuse sümboolsed kehastused, täis sisemist kõikeneelavat ja hävitavat ahvatelu, mis hukatusega ähvardab. Inimesed ise valmistavad ette oma hävingut, sest nende kätetöö kasvab neil üle päa, omandab ülemaise jõu ja valitseb oma loojaid.

Väljapääsu sellest lohutust seisundist püüab Zola näidata romaanides „Doktor Pascal“, „Pariis“ ja seerias „Neli evangeeliumi“. Need on lootusrikkamad autori nägemuslikud tulevikukujutused, kus esineb optimistlikku lootust inimkonna helgemasse tulevikku, mida juhivad ja korraldavad vendlus, õiglus ning töö.

Kuigi ta võitleb romantismi vastu ja tahab kirjandust muuta objektiivseks teaduskirjanduseks, siiski ei saa ta toodangust ütelda, et see vastaks täiesti neile põhimõtetele, mida ta kuulutas. Tema kirjanduslik temperament purustab väga tihti tõelisuse piirid ja kirjeldused ning pildid

omandavad ülijõulise ilme, muutuvad sümboolseteks ja kujundilisteks. Nii on Zola kõigest hoolimata selles mõttes isegi romantik, kuigi ta püüab jälgida teaduslikku meetodit.

Mau-
passant

Zola ümber tekkis varsti terve kirjanduslik kool. Tema õpilane ja viljakas kirjanik prantsuse naturalistide hulgast on Guy de Maupassant (1850—1893), kes on väga andekas novellist. Teda on nimetatud prantsuse moodsaks Boccaccio'ks.

Tema tähtsamaist teoseist võiks mainida järgmisi: „Ilus sõber“ (e. k. 1931), „Üks inimelu“ (e. k. 1927), „Tugev kui surm“ (e. k. 1930), „Vee pääl“ (e. k. 1930) jt.

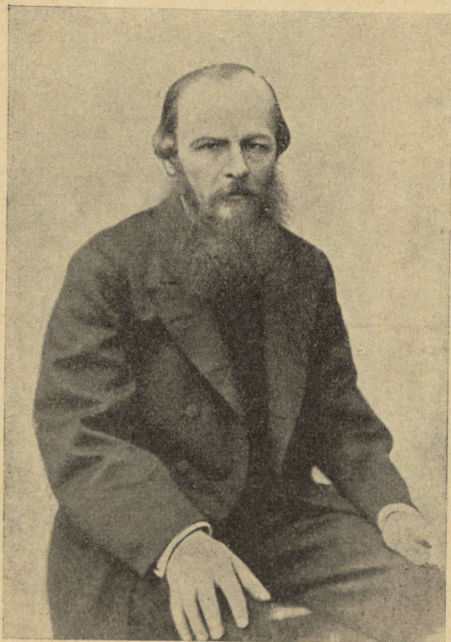
Realismi ja naturalismi ajastu tõstis novelli ja romaani esiplaanile. Kuid Zola püüdis viia naturalismi ka näitekirjandusse. Sel oli tagajärgi. Kuulsaim mees sel alal on norralane Henrik Ibsen (1828—1906). Esinduslikemaid naturalistlikke näitekirjanikke on ka sakslane Gerhart Hauptmann (sünd. 1862).

Lüürikas püüdsid naturalismile läheneda parnaslased (Prantsusmaal) Lesconte de Lisle'i juhtimisel. Harrastati impersonaalsust, maalilikkust, pessimismi, ateismi jne. Siiski ei võitnud naturalism lüürikas kuigi laialdast poolehoidu.

Langus ja
muutu-
mine

Naturalismi kõrglainetus vaibub sajandi lõpupoolel ja irdub mitmeks, kuid tema poolt istutatud põhimõtteist jäävad õige paljud kirjandusse püsima. Selle voolu otseks järglaseks on uusnaturalism, mis vanast mõningal määral erineb. Muutust põhjustab suurel määral väliskirjanduse tung Prantsusmaale, kus oligi ju naturalismi häll ja pärismaa. A. 1886 ilmus E. M. de Vogüé uurimus „Vene romaan“, mis tutvustab prantsuse avalikkusele päämiselt **Dostojevski** ja **Tolstoi** toodangut. Pea ilmus ka nende teoste tõlkeid, mitte ainult Prantsus-, vaid ka Saksamaal ja mujal. Nii oli vene kirjandus raiunud endale akna Euroopasse. Ja seda ei teinud ta mitte häbenedes, vaid isegi uusi teid ja sihtjooni rajades. Dostojevski (1821—1881), vene kuulsaima naturalisti teosed

(tähtsaimad neist on romaanid „Roim ja karistus“ [e. k. 1929 päälkirja all „Kuritöö ja karistus“] ja „Vennad Karamazovid“) olid siis uudsed oma väga peene psühholoogilise eritelu poolest, esitasid usumotiive, müs-



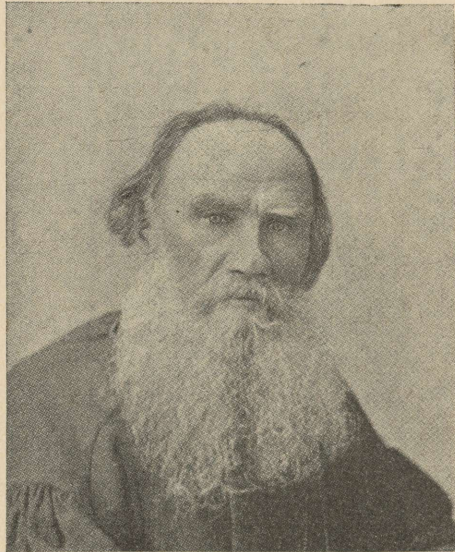
M. Dostojevski

tilisi joonigi ning olid enam idealistlikud ja materialismivabad kui prantsuse naturalistlikud teosed. Leo Tolstoi (1828—1910) on teine vene realismi suurnimi. Tema tähtsaimad romaanid on „Sõda ja rahu“ (e. k. 1893—1898) ja „Anna Karenina“ (e. k. 1902—1903, 1939). Tolstoi teoste vaimulaad on ligidane Dostojevski omale.

A. 1887, pärast Zola „Maa“ ilmumist, arvustasid viis tema õpilast seda teost teravasti ja kuulutasid avalikult, et nad loobuvad vanameistri põhimõteteist. Sellega algabki vananaturalismi taandumine prantsuse kir-

janduses. Isegi Zola püüab leevendada oma äärmist pessimismi.

Nii taandus naturalism aegamööda, andes ruumi jälle uutele tõekspidamistele, kuid jättes kirjandusse rikkalikke



L. Tolstoi

mälestusi ja muutes selle palge hoopis teissuguseks, kui see oli klassitsismi ja romantismi päevil. Võib ka ütelda, et käesoleva ajani on naturalism jäänud viimseks võimsaks kirjanduslikuks liikumiseks euroopaliku kultuuriga maailmas ja on levinud kõigisse maisse ning mõjutanud nende kirjandusi. Kõik hilisemad rühmitusnähtused kirjanduse alal on möödunud palju vaiksemalt ja kitsapiirilisemalt.

4. Naturalistliku kirjanduse teooria.

Zola järgi on kunstiteos „kirjaniku temperamendi kaudu nähtud ja käsitatud osake loodust“. Sellest nähtub, et ta ei nõua kirjanikult loo-

duse täielikku kopeerimist, vaid püüab ainult moodsa loodusteaduse meetodeid istutada kirjandusse. Eksperimentaalne romanist peab olema vaatleja ja katsetaja. Algul ta esitab fakte, siis muutub eksperimenteerijaks, viib tegevad isikud üksteisega suhtlemisse ja sunnib neid käituma nii, nagu nõuab loomulike nähtuste kogemuslik determinism. Tuleb võtta faktid, muuta seisundeid ja miljööd ning pidada sel puhul silmas, et kõik sünniks looduseseaduste kohaselt. Sellele põhilausele on vastuväitena ette toodud kõike seda, mida võib ütelda materialismi, selleaegse loodusteaduse ja sotsiaalsete liikumiste vastu. Pääle selle aga võib kas või näiteks kahelda selles, kas Zola poolt esitatud analoogia keemiliste katsete ja katsete vahel inimtegelaste hingeeluga ei ole liiga vägi-valdne.

Zola on positivist, kes ütleb, et vaimuelu nähtusi tuleb uurida samade meetoditega kui materiaalseidki. Ei või üle astuda loodusteaduste piiridest, tuleb loobuda küsimusest: miks? Võimatu on jõuda viimse põhjuseni, seepärast peame rahulduma küsimusega: kuidas? Peame aru saama nähtustest ja seletama neid ainult võimaluse piirides. Kui suudame seda, siis võime neid ette näha ja juhtida või vältida. Seepärast ei ole naturalistlik kirjandus ka sugugi ebamoraalne, kui ta esitab pahelisi nähtusi, mis tegelikult esinevad. Oleks ju kummaline, kui näiteks teadusmees vihastuks lämmastikule sellepärast, et sellele ei ole omased elulised nähtused! Kirjanik ei pea olema idealist. Ta ei lähtu nägemustest, kõrgest ja ülevast või salapärasest, mis pole teaduslikult analüüsitav. Kuid ta otsib ideaalset sellegi pisku seast, mis leidub meie argipäevases ümbruses. Täiesti tagaplaanile peaks jääma kirjaniku isik oma isiklikkude ideaalide ja tundmustega ning alistuma tõekontrollile. Seega võib-
le Zola fantaasia vastu, õigupoolest ohjeldamatu fantaasia liialduste vastu, mis lendleb väljaspool reaalseid asju ja inimesi. Kunagi aga olid poeedid uhkeldanud sel-

lega, et nende fantaasiale ei saa seada ette piire. Zola on tõeprohvett ja oponentide romantika ning klassitsismi vastu, sest need põhinevad tõelisuse moonutamisel. Nende arvates reaalne ei vääri poesiat, teda peab ilustama, pää pääle pöörama. Klassikud riietasid oma looduse antiiksesse rüüsse, romantikud murdsid piike, et seda maha kiskuda ja võita aukohta rüütliarustusele. Naturalism aga tuleb ja ütleb, et siitpääle tõde võib käia alasti!

Realismi-naturalismi päätunnused.

1. Kunstiteos peab püüdma sarnelda teaduslikuga: otsima tõde ja esitama seda.
2. Maha kõrgelennuline fantaasia ja idealism!
3. Kirjanik ärge esitagu oma isiklike veendumusi, vaid olgu objektiiivne ja rahulik teadusmees. Kõik, mis elus esineb, on talle samaväärne.
4. Käsitelu olgu üksikasjaline ja põhjalik!
5. Naturalistliku teose käsitelu mõjutavad loodusteaduslikud teooriad: pärilikkus, selektsioon, olemasoluvõitlus.
6. Üksikisikud on nõrgemad kui ümbrus. Miljöö.
7. Sümpaatia vaesemate ühiskonnakihtide vastu. Sotsialistlik tendents, utopism.
8. Harrastatakse eriti romaani ja novelli. Esteetiliselt juhtiv põhilause: ilus on tõde.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Kuidas kajastuvad kirjanduses rahvaste eluavaldused? Milline oli prantsuse kirjandusehuvilise ringkonna seisukord klassitsismi ajal, romantismi ajal?
2. Ühiskondlik seisukord Prantsusmaal realismi tekkimisel ja naturalismi kõrgajastul.
3. Kus esines naturalism pessimistlikemal kujul, miks?
4. Tutvuda pessimismi tähtsamate põhilauseetega!

5. Kas võib mõne maa naturalistlikus kirjanduses leida pessimistliku filosoofia tõekspidamisi?
6. Kõrvutada romantiliste ja realistlikkude teoste ilmumisaastaid! Kas esimesed kaovad järsku või mitte?
7. Naturalismi levimine Prantsusmaal ja selle mõju mujal.
8. Missugused rahvad on XIX saj. teisel poolel ilukirjandusliku loomingu alal tähtsamad?
9. Läbi lugeda vähemalt kaks Balzac'i, Flaubert'i, Dickens'i ja Zola teost!
10. Esitada kodutööna kahe läbiloetud romaani eritelu!
11. Jälgida filosoofia mõju kirjanduses!
12. Jälgida loodusteaduste mõju kirjanduses! (Näit. olemasoluvõitluse küsimust.)
13. Jälgida ühiskondliku elu kajastusi teoseis!
14. Kõrvutage romantilisi ja naturalistlikke teemasid ja aineid!
15. Kõrvutage romantilisi ja naturalistlikke tegelasi! Pidage meeles tähtsamad tüübid! Missugustesse ühiskonnakihtidesse nad kuuluvad?
16. Kuidas on mõlemas liigis põhjendatud tegevust?
17. Jälgida naturalistlike teoste tõlgete ilmumist meie kirjanduses! Naturalism meil.
18. Võtta läbimõeldud seisukoht naturalismi suhtes!
19. Kas on nüüdisajal naturalismi mõju täiesti kadunud?

Võõrnimede hääldamine.

Võõrnimede hääldamine on märgitud nende häälikute ja tähtede abil, mis eesti keeles ja selles tarvitatavais võõrsõnus esinevad; seepärast on ka prantsuse ninahäälikute asemel, mida eesti keeles tarvitatavate häälikute ja tähtedega on võimatu transkribeerida ja mis eestlastele rasked hääldata, transkriptsioonis lihtsalt harilik vokaal + n, näit. Maupassant (mopassaan). Inglise th, mille hääldamine keskkooliõpilastele tuttav, on ka transkriptsioonis märgitud th-ga. Rõhud on märgitud vastava vokaali järele asetatud märgiga, välja arvatud pikad vokaalid, mis iseenesest on rõhulised. Kreeka nimedel on antud niihästi kreeka kui ka ladina rõhk; ladina rõhutamisviis on Lääne-Euroopa keeltes rohkem tarvitusel, seega ka eesti keeles eelistatav. Mõnesid üldtuntud inglise nimesid (nagu Hamlet, Macbeth) võib hääldata täiesti eestipäraselt.

Aischylos — ai'shülos

Alceste — alsse'st

„Amphitryon“ — amfitrü'on

„**Andromaque**“ — androma'k
„**Antigone**“ — kr. -o'-, lad. -i'-
Arion — ariion
„**Athalie**“ — atalii

Balzac, Honoré de — balsa'k, onoree dö
Béjart, Armande — bežaar, arma'nd
Béjart, Madeleine — bežaar, madlään
Beyle, Henry — beel, anrii
Boccaccio — boka'tšo
Boileau, Nicolas — bualoo, nikolaa
Bourget, Paul — buržee, pol
Bruno, Giordano — bruuno, džordaaano
Buffon — büfoon
Burbadge, Richard — börbedž, ritšard
Byron — bai'ron

„**Caesar**“ — tsääsar e. tseesar
„**Candide**“ — kandiid
Cervantes — serva'ntes
Champfleury — šamflörii
„**Cid**“ — sid
„**Cinna**“ — tsinna
Claudius — klaudius
Cléante — klea'nt
Comte, Auguste — kont, ogü'st
Cordelia — -dee-
„**Coriolanus**“ — koriolaanus
Corneille, Pierre — kornei', pjäär
„**Cymbeline**“ — simbeliin

Dandin — dandään
Darnley — darnli
Daudet, Alphonse — dódee, alfo'nss
„**David Copperfield**“ — deeviid ko'perfiild
Descartes, René — deka'rt, renee
Desdemona — -moo-
Dickens, Charles — dikens, tšaarls
Diderot — didroo
Dionysos — kr. dio'nüsos, lad. dionüüsus
„**Don Juan**“ — don žuan
Don Quijote — don kiho'te
Dostojevski — dostoje'vski
Dumas — dümaa

„Elektra“ — ele'ktra

Elise — elis

Essex — esseks

„Eugénie Grandet“ — özenii grandee

Euripides — kr. -pi', lad. -ri'-

Flaubert, Gustave — flobäär, güsta'v

Fourier, Charles — furjee, šarl

Frosine — frosiin

George Sand — žorž sand

„Georges Dandin“ — žorž dandään

„Germinie Lacerteux“ — žerminii lassertöö

Goethe — gööte

Goncourt, Edmond de; Jules de — gonkuur, edmoon dö; žül dö

Guldenstern — gildenstern

Haeckel — hekkel

Hamlet — -a', ingl. hämlet

Harpagon — harpagon

Hathaway — häthäue

„Henriade“ — anriaad

Hippolytos — -po'-

„Horace“ — ora'ss

Horatio — horaatsio

„Horla“ — horlaa

Hugo, Victor — ügoo, vikto'r

Huysmans — üisma'nss

„Indiana“ — indiaana

„Isa Goriot“ — gorioo

Jacques — žakk

Justin — žüstään

Krasinski — -si'n-

La Flèche — la flešš

Lafontaine, Jean de — lafontään, žan dö

Lamarck — lama'rk

„L'Art poétique“ — laar poeti'k

„L'avare“ — lavaar

Lear — liir

Leicester — lester

„Lélie“ — lelii
Leroux, Pierre — löruu, pjäär
Lesconte de Lisle — löko'nt dö liil
Louis — lui
„Lucretia Floriani“ — lukreetsia -a'-

„Macbeth“ — makbet, ingl. mäkbe'th
„Madame Bovary“ — mada'm bovarii
Malherbe, François — malärb, franssua'
Mariane — maria'nn
„Martin Chuzzlewit“ — tšazluit
Mary Arden — märi arden
Mary Stuart — märi stjuart
Maupassant — mopassaan
Medeia — medei'a
„Mérope“ — meroop
Mickiewicz — mitsk(j)eeviš
„Micromégas“ — mikrome'gas
Molière, Jean Baptiste — moljäär, žan bati'st
Montaigne — monte'nj

„Nana“ — nanaa

„Oedipe“ — edi'p
Oidipus — lad. oi'dipus, kr. -di'-
„Oliver Twist“ — tui'st
Ophelia — ofeelia
„Oresteia“ — -tei'a
Orestes — -re's-
„Othello“ — -e'-
Owen, Robert — ouen

Pelops — -e'-
„Phèdre“ — fedr
„Philoktetes“ — filokte'tes
„Pierre ja Jean“ — pjäär ja žaan
Polybos — po'-
Polyeucte — poliökt
Poquelin — poklään
Prévost, Marcel — prevoo, marsse'l
Prometheus — kr. -te'-, lad. -meeteus
Proudhon, Pierre — prudoon, pjäär

Racine, Jean — rassiin, žaan
Rambouillet — rambuiee

Rastignac — rastinja'k
„**Revue de Paris**“ — rövüü dö parii
„**Romeo ja Juliet**“ — roomeo ja džuuliet
Rosencrantz — roosenkrants
„**Rougon-Macquart'id**“ — rugoon makaarid
Rousseau — russoo

Sainte-Beuve — sänt-bööv
Saint-Hilaire — sänt-iläär
Saint-Simon — sän-simoon
„**Salambo**“ — salambo
Shakespeare, William — šee'kspiiir, uiljam
Shelley — šel[1]i
Slovacki — slova'tski
Sophokles — kr. sofoklees, lad. so'-
Stendhal — standa'l

„**Zadig**“ — zadi'g
„**Zaire**“ — zaiir
Zola, Émile — zolaa, emiil

Taine, Hippolyte — teen e. tään, ipoliit
„**Tartuffe**“ — tartü'ff
Teresias — kr. -si'-, lad. -re'-
Thackeray, William — thäkeri
„**The Newcomes**“ — the njuukams
„**The Pickwick Papers**“ — the pikuik peipö[r]s
„**Thérèse Raquin**“ — terees rakään
Thespis — -e'-
„**Timon Ateenast**“ — tiimon
„**Titus Andronicus**“ — -ro'-
„**Trachiniad**“ — trahhiiniad
„**Troilus ja Cressida**“ — trooilus ja kressida

„**Valentine**“ — valantiin
Valère — valeer
Versailles — versai'
Vigny, Alfred de — vinjii, alfre'd dö
Voltaire, François Arouet de — voltäär, franssua' aruee dö
Vogüé — vogüee

Yorick — joorik

Sisukord.

	Lk.
Saateks I trükile	5
Saateks III trükile	6
Kirjandust	7
I. Ülevaade draama arenemisest	9
A. Vana-kreeka draama	9
1. Draama tekkimine ja kreeka teater	9
2. Aischylos	14
3. Sophokles	15
4. Euripides	16
B. Kreeka komöödia	17
C. Rooma draama ja teater	18
D. Draama keskajal	19
E. Renessansiaegne draama	20
F. Klassitsistlik draama	24
G. Romantismi-ajastu draama	25
H. Realismi- ja naturalismi-ajastu draama	26
I. Uusromantismi-ajastu draama	28
II. Sophokles ja ta „Kuningas Oidipus“	32
1. Sophoklese elust	32
2. Sophoklese looming	34
3. „Kuningas Oidipus“	35
4. Lõppvaatlusi	46
III. Shakespeare ja „Hamlet“	51
1. William Shakespeare'i elust ja loomingust	51
2. „Hamlet“	57
3. Lõppvaatlusi	73
IV. Prantsuse klassitsism ja Molière	77
A. Prantsuse klassitsism	77
B. Molière ja „Ihnur“	83

	Lk.
1. Lühike ülevaade Molière'i elust ja loomingust	83
2. „Ihnur“	87
3. Lõppvaatlusi	96
V. Realismi ja naturalismi tekkimine, olemus ja esinemine	99
1. Uue suuna eeldusi ja ettevalmistajaid	99
2. Realismi esindavad kirjanikud	103
3. Naturalismi tähtsamaid esindajaid	108
4. Naturalistliku kirjanduse teooria	114
Võõrnimede häälamine	117



2.

A

12373

i 24113505

HIND 1 KR. 65 S.

2.
A
12373
i 24113505

HIND 1 KR. 65 S.

EUROOPA KIRJANDUSE PÄÄJOONI II

1.30
J. AAVIK — H. JÄNES — A. MEIESSAAR —
O. PARLO — B. SÖÖT

EUROOPA
KIRJANDUSE
PÄÄJOONI

II

EESTI KIRJANDUSE SELTS

ARH A-12373

2/1939

TÜ RAAMATUKOGU



10300015771647