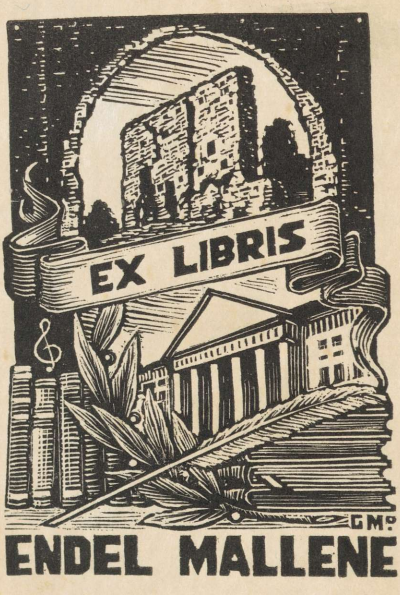
V-27353

B. KOLESNIKOV · M. JELIZAROVA · S. GIŽDEU · N. MIHHALSKAJA

VÄLIS-KIRJANDUSE AJALUGU XIX SAJAND


EX LIBRIS
GMº
ENDEL MALLENE

V-27353

M. JELIZAROVA, S. GIŽDEU,
B. KOLESNIKOV ja N. MIHHALSKAJA

VÄLISKIRJANDUSE AJALUGU

XIX sajand

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1960

Originaali tiitel:

М. Е. Елизарова, С. П. Гиждеу, Б. И. Колесников
и Н. П. Михальская

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XIX века

Утверждено Министерством РСФСР в качестве
учебника для педагогических институтов
Государственное учебно-педагогическое
издательство
Министерства просвещения РСФСР
Москва 1957

Tõlkinud: O. Ojamaa (prantsuse kirjandus), A. Raid (saksa, poola, bulgaaria, tšehhi kirjandus; värsid), N. Raid (inglise ja ameerika kirjandus) ja M. Mäger (ungari kirjandus)

AUTORITELT

Õpiku eessõna, teoreetilised peatükid «Romantism XIX sajandi väliskirjanduses» ja «Kriitiline realism väliskirjanduses», prantsuse romantikute loomingut, prantsuse revolutsioonilist luulet ning prantsuse kriitilisi realiste käsitlevad osad on kirjutanud M. Jelizarova.

Osad «Saksa romantism», «Saksa kirjandus kolme- ja neljakümnendail aastail» ja «Saksa ja Šveitsi kirjandus XIX sajandil» on kirjutatud S. Gižd e u poolt.

Peatükid «Inglise romantism» ja «Tšartistlik luule» on kirjutatud B. Kolesnikovi poolt.

Peatükid «Ameerika romantism», «Poola romantism», «Ungari kirjandus», «Kriitiline realism Inglismaal», «Ameerika kirjandus XIX sajandi teisel poolel», «Bulgaaria kirjandus», «Tšehhi kirjandus» ning peatüki Walter Scotti loomingust on kirjutanud N. Mihhalskaja.

Peatüki Charlotte Brontë ja Elisabeth Gaskelli loomingust on kirjutanud M. Grittšuk.

Õpiku autorid avaldavad tänu Moskva Oblasti Pedagoogilise Instituudi Väliskirjanduste kateedri liikmeile ja dotsent N. Balašovile, kes retsenseerisid õpiku käsikirja ning aitasid oma märkustega kaasa õpiku koostamisel.

EESSÕNA

Pedagoogilistele instituutidele määratud XIX sajandi väliskirjanduse õpiku ülesandeks on anda üliõpilastele kujutlus kirjanduse arenemisest Prantsusmaal, Inglismaal, Saksamaal, Ameerikas, Poolas, Bulgaarias, Tšehhoslovakkias ja Ungaris alates Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajajärguga XVIII sajandi lõpust kuni XIX sajandi kuuekümnendate aastateni, Pariisi kommuunile vahetult eelnenud ajajärguni.

Kogu kursus jaguneb kahte põhilisse ossa: 1) väliskirjanduste ajalugu kuni 1848. aasta revolutsioonideni; 2) 1848. aasta revolutsioonidest kuni Pariisi kommuunini.

Nende kahe ajaloolise ja kirjandusloolise perioodi eristamisel tuleb lähtuda kodanliku ühiskonna ajaloolise arenemise seaduspärasusist XIX sajandil, silmas pidades selgesti täheldatavat kahe kultuuri omavahelist võitlust igas rahvuslikus kultuuris — reaktsioonilise, rahvavaenuliku ja eesrindliku kultuuri võitlust, kusjuures viimane on seotud rahvamasside huvide ja vabadusvõitlusega.

XIX sajandi kirjandusajalooliste protsesside käsitlemisel on arvesse võetud sajandi keskel, pärast 1848. aasta revolutsioone kodanliku ühiskonna arengus toimunud murrangut, millega seoses ka kriitiline realism omandab uue iseloomu.

Antud ajajärgu kirjandusloo käsitlemisel, selle allikate ja ajalooliste eelduste määratlemisel omab esmajärgulist tähtsust küsimus, mille Marx, Engels ja Lenin on teravalt tõstatanud oma teostes, — see on küsimus Suure prantsuse kodanliku revolutsiooni määratust tähtsusest XIX sajandi kodanliku ühiskonna kogu kultuurilises arenemises.

Mõlemas väga ulatuslikus ja oma ajaloolise sisu poolest väga keerulises perioodis eristatakse olenevalt kodanliku ühiskonna arenemisest üksikuid etappe. Märgitakse ära niisuguste ajalooliste sündmuste mõju kirjanduse arenemisele, nagu 1830. aasta revolutsioon, mitmed tööliste ülestõusud Prantsusmaal, tšartistlik liikumine Inglismaal (30. ja 40. aastad), Kommunistide Liidu asutamine 1848. aasta revolutsiooni eel ja teadusliku sotsialismi arenemine. Kõik see määras nii selle võitluse põhilised vastuolud ja iseloomu, mis oli XIX sajandi kultuuri ja kirjanduse arenemisprotsessi peamiseks sisuks, kui ka kirjandusvoolude ja üksikute kirjanike loomingulise meetodi spetsiifika.

Ülalmainitud ajalooliste protsesside valgusel vaadeldaksegi õpikus kaht XIX sajandi kirjandusvoolu — romantismi ja kriitilist realismi.

Arvestades käesoleva õpiku eesmärki, mis on määratud eelkõige üliõpilastele, tulevastele keskkooliõpetajatele, on autorid pööranud erilist tähelepanu

Hoffmanni, Heine, Hugo, Byroni, Stendhali, Balzaci, Dickensi, Mickiewiczi ja teiste sõnakunstnike suurimate teoste teksti ideelis-kunstilisele analüüsile.

Suurte sõnameistrite saavutusi esile tuues on õpiku autorid püüdnud ühtlasi igakülgselt näidata XIX sajandi kirjanike kunstipärandi kasvatuslikku mõju. Ühed neist on loonud võimsaid romaane-epopöasid (Hugo, Balzac, Dickens, Thackeray, Flaubert), teised lüürilisi ja satiirilisi poeeme (Byron, Mickiewicz, Heine), andnud novelliloomingu ületamatuid saavutusi (Mérimée, Hoffmann, Keller ja teised).

I OSA

VÄLISKIRJANDUS XIX SAJANDI ESIMESEL POOLEL

ROMANTISM XIX SAJANDI VÄLISKIRJANDUSES

Romantismi arenemise sotsiaal-ajaloolised eeldused. «Romantismiks» nimetatud suund, mis on esinenud mitmete maade kirjanduses, tekkis ja arenes XVIII s. viimsel kümnendil ja XIX s. esimesel kolmandikul. Seda keerukat ning omapärast suunda, mis esines mitme kunsti valdkonnas (kirjanduses, maalikunstis ja muusikas), tuleb käsitleda ja vaadelda otseses ning lahutamatus seoses nende sügavate sotsiaal-ajalooliste ja poliitiliste nihetega, mis olid toimunud tollel ajajärgul ning tähistasid feodaalsüsteemi kokkuvarisemist ja kodanliku ühiskonna kujunemist. Oma täielikul ning lõplikul kujul avaldus see ajalooprotsess suures Prantsuse kodanlikus revolutsioonis (1789—94), mis oli kukutanud feodaalmaailma ja kehtestanud kodanluse võimu. See revolutsioon osutus tähtsaks ajalooliseks pöördemomendiks mitte ainult Prantsusmaal, vaid ka teistes Euroopa maades. Samasugune feodalismi lagunemine ja kodanlike ühiskonnasuhete kasv arenes teistes maades aeglasema tempoga (Saksamaal, Venemaal, Skandinaaviamail, lääne- ja lõunaslaavlaste juures jne.).

Esimesel koolivälise hariduse kongressil 1919. a. määratles Lenin Prantsuse kodanliku revolutsiooni tähendust järgmiselt: «Oma klassi heaks, kelle jaoks ta töötas, kodanluse heaks, saatis ta korda nii palju, et kogu XIX sajand, see sajand, mis andis tsivilisatsiooni ja kultuuri kogu inimkonnale, möödus Prantsuse revolutsiooni tähe all. See sajand tegigi kõigis maailma nurkades nimelt seda, et viis läbi, teostas osade kaupa, viis lõpule selle, mis rajasid suured prantsuse revolutsionäärid kodanluse jaoks.» [1]

Feodaal-aristokraatia võimu ja kultuuri kokkuvarisemine, aga samuti ka uute, XVIII s. lõpu revolutsiooniga taotletud sotsiaalsete suhete võimuletulek pidi esile kutsuma tähtsaid nihkeid ka kõigi maade inimeste teadvuses.

Kehtestatud või reas maades alles kehtestamisele tulnud

[1] V. I. Lenin, Teosed, 29 kd., lk. 342.

kodanlik õiguskord ei olnud vastuvõetav vana, revolutsiooni teel hävitatud feodaal-absolutistliku ühiskonna pooldajaile. Hoopis teistel asjaoludel oli uus kord vastuvõetamatu ka nendele, kes revolutsiooni ja selle tagajärgi olid käsitanud rahva huvide ja lootuste seisukohalt.

Niisugused olid selle kirjandusliku suuna sotsiaal-ajaloolised eeldused, mis sai nimetuse «romantism».

Romantismi kaks voolu. XVIII s. lõpu ja XIX s. alguse vara-romantismis, mida Marx nimetas esimeseks reageeringuks Prantsuse revolutsioonile ja sellele järgnenud kultuuritegevusele, on kajastunud minevikku vajuva vana maailma pooldajate protest uue ühiskonna vastu.

Majanduslikud, sotsiaalsed ja ideoloogilised nihked tekitavad vana korra pooldajais kohmetust, nõutust, hirmu tuleviku ees ja viha uue korra ning uue maailmavaate vastu. Väljapääsmatuse motiivid, pessimism, müstika, pagemine kaugesse minevikku ja haiglaseks paisutatud fantastika — niisugused on selle reaktsioonilise suuna iseloomustavad jooned.

Vana korra pooldajate leerist kostis tagasikutseid nende aegade juurde, millal võidutses mõistusest kõrgemaks peetud usk. Selle leeri esindajad väitsid, et mõistus on inimest kahtlema õpetanud ja tema usu tapnud, sisendades talle segadusevaimu (Novalis: «Kristlus või Euroopa», De Maistre: «Paavstlusest», Bonald: «Poliitilise ja usulise võimu teooria» jt.).

Reaktsioonilised romantikud sõdisid valgustusaja filosoofia vastu, sest nad pidasid seda suurima vaimse katku koldeks.

XVIII s. lõpu ja XIX s. alguse sotsiaal-majanduslike ja ideoloogiliste nihetega ei olnud rahul mitte ainult feodaal-aristokraatlikud ringkonnad, kes avalikult otsisid tagasiteed minevikku kogu tema täiuses ning tõrjusid igasugust progressi ja uute kodanlike suhete ajaloolist paratamatust.

Kodanliku revolutsiooni tulemustega ei olnud rahul ka eesrindlikud revolutsioonilised ja demokraatlikud ühiskonnakihid mitmel maal, kuid nagu eespool öeldud, tekkis nende rahulolematus hoopis vastupidistel põhjustel.

Vabastanud rahva feodalismi kütkeist, tõi XVIII s. lõpu kodanlik revolutsioon inimestele otsekohe uue orjuse — kodanliku «sularahaorjuse».

Käsitelles kodanliku ühiskonna tekkimist XVIII ja XIX s. piiril, eritleb Engels oma teoses «Sotsialismi arenemine utopismilt teaduseni» üht tähtsat vastuolu, mis ilmnes kohe esimestel aastatel pärast uue ühiskonna tekkimist ning vajutas sügava pitseri selle ideoloogia ja kultuuri edaspidisele arenemisele.

Engels kirjutab: «.... kogu oma ratsionaalsuse juures, võrreldуna endise korraga, osutusid uued institutsioonid kaugeltki mitte absoluutselt mõistlikuks .... Revolutsiooni lipukiri «vendlus» avaldus kelmustes ja kadeduses, mida tekitas konkurents.

Vägivaldset rõhumist asendas altkäemaks, mõõga asemele aga kujunes peamiseks ühiskondliku võimu hoovaks raha.»[2]

Tekkis protest kodanliku tegelikkuse vastu, milles «ühiskondliku võimu peahoovaks oli saanud raha», peamiseks «kangelaseks» aga ettevõtja, kaine ning praktiline kodanlane, kelle silmaringi piiras püüe kasusaamisele ja rammusale heaolule. Niisugune seaduspärane protest, mis tekkis ühiskonna eesrindlikumas osas kisendavate vastuolude tagajärjel, avaldus samuti romantismi vormis, kuid sellel protestil olid hoopis teised tunnused kui reaktsioonilisel romantismil.

Progressiivsed romantikud (Shelley, Byron, Hugo, George Sand) pidasid pühaks valgustusaja ja revolutsiooni ideaale ning traditsioone. Uue korra vastu protesteerimisel oli neil tähtsamaks põhjuseks see, et uus kord tunnistas end vaenulikuks nende inimeste ideaalidele, «kes ... valgustasid päid läheneva revolutsiooni eel» (Engels).

Õigustatult nägid progressiivsed romantikud 1789.—94. aastate revolutsioonis kogu XIX sajandi eesrindliku kultuuri algust. Nii näiteks märkis Hugo, et «XIX sajandi luuletajad ja kirjanikud on Prantsuse revolutsiooni lapsed».

Mõlemad romantismi voolud, reaktsiooniline ja progressiivne, olid teineteisele vastakad oma ideelise suunitluse poolest.

M. Gorki, kes oma töödes on palju tähelepanu pühendanud romantismi olemusele, viitab selle suuna keerukusele ja hoiatab ohu eest sattuda ses suhtes primitivismi. Ta kirjutas: «Romantism kui meeleolu on keeruka olemusega ja alati enam või vähem ähmane peegeldus nendest varjunditest, tundmustest ja meeleoludest, mis ühiskonda valdavad ülemineku aegadel. Kuid romantismi põhitooniks on millegi uue ootus, ärevus uue eel, närviliselt tõttav püüe seda uut tunnetada.»

Soovitades jagada romantismi kahte peamisse alavoolu, lähtub Gorki romantismi sotsiaal-ajaloolisest omapärasusest ja loomingulisest meetodist.

«Romantismis tuleb eraldada kaks selgesti erinevat suunda,» kirjutab Gorki. «Passiivne romantism püüab inimest lepitada tegelikkusega ja ilustab seda, või viib inimese tegelikkusest kõrvale, juhtides viljatule süvenemisele oma sisemaailma, mõtetele «elu saatuslikest mõistatustest», armastusest ja surmast... Aktiivne romantism püüab tugevdada inimese elutahet, äratada temas mässu tegelikkuse ja igasuguse rõhumise vastu.»[3]

Pole vaja säilitada Gorki terminoloogiat ja rääkida «passiivsest» või «aktiivsest» romantismist, sest reaktsioonilist romantismi ei saa kuidagi nimetada «passiivseks»: selle esindajad (Chateaubriand, De Maistre, Novalis jt.) ilmutasid üsna suurt

---

[2] Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке, Госполитиздат, 1953, lk. 36—37.

[3] М. Горький, О литературе, М., 1955, lk. 313.

aktiivsust, rünnates eesrindlikku, revolutsiooni käigus sündinud mõtteviisi ja selle tulemusena kujunenud uut ühiskonda. Tähtis on see, et Gorki eraldas romantismi mitte ainult kaheks erinevaks, vaid oma ideeliselt suunitluselt ja kunstimeetodilt ka teineteisele vaenulikuks vooluks.

Progressiivsed romantikud (Byron, Shelley, Hugo, George Sand, Mickiewicz) esindasid oma loomingus töötajate arvukate kihtide huve. Nende loomingut läbis sügavalt demokraatlik paatos: üsna sageli olid nende teosed seotud revolutsioonilise võitlusega, rahvusvabastusliku liikumisega ja esimeste utopistlike sotsialistide (Saint Simon, Fouriér, Owen) õpetusega, olles seega laadilt puhtrevolutsioonilise iseloomuga. Termin «revolutsioonine romantism» on Byroni või Shelley puhul täiesti õigustatud.

Samal ajal tuleb aga märkida, et rahvarevolutsiooni ja revolutsioonilise rahva kuju probleem on mitmel progressiivsel romantikul erinevail loomingujärkudel õige vasturääkivalt lahendatud (Hugo, George Sand, Mickiewicz).

Nagu eespool tähendatud, arenes kõigi maade reaktsiooniliste romantikute tegevus põhiliselt XVIII s. lõpul ja XIX s. algaastail.

Progressiivsete romantikute tegevus langeb hilisemale perioodile: XIX s. 10.—30. aastatele, seega ajajärgule, kus kodanliku ühiskonna määravad vastuolud hakkasid üha selgemini avalduma. Romantikute tegevus Inglismaal on seotud ludiitide esimese töölisliikumisega, Prantsusmaal aga juulirevolutsiooni ettevalmistamisega 20. aastate teisel poolel.

Romantismi filosoofilised alused. Romantism ei ole mitte kunstiliste võtete summa. Teda ei saa taandada ainuüksi fantastilisele süžeele või segasele intriigile, milles keerukaid dramaatilisi konflikte lahendatakse juhuste, saatuslike kohtumiste ja paljastatud saladuste abil. Samuti ei moodusta romantismi olemust ka «romantiliste» tegelaste, õilsate kurjategijate, roimarite, koledate värdjate või salapäraste isikute jms. esinemine.

Kõiki neid nähtusi tuleb omakorda seletada romantistliku autori maailmavaatega ja eri laadiga tema üldfilosoofilises ellusuhtumises.

Arvestades selle kirjandusliku suuna kogu komplitseeritust, aga samuti ka lihtsustamisohtu selle nähtuse defineerimisel, me arvame siiski, et romantismi määratlemisel tuleb lähtuda tema filosoofilisest alusest.

Kuulugu kunstnik mistahes suunda, tuleb tal ikkagi lahendada kardinaalne filosoofilis-esteetiline küsimus, ilma milleta ei ole võimalik ükski maailmavaade, ükski looming. See küsimus seisab selles, missugune vahekord on oleva ja olemapidava vahel; seega siis: mis vahekord on tegelikkuse ja ideaali vahel, mille poole autor pürgib.

Romantistliku maailmavaate iseloomustavaks jooneks on tegelikkuse nähtuste puhtsubjektiivne mõtestamine autori poolt, soov omistada tegelikkusele seda, mida romantistlik poeet tahaks elus

näha. Sageli tuleneb siit tegelikkuse objektiivsete arenemisseaduste ebaõige käsitus, puhuti koguni nende moonutamine, antihistorism.

Kapitalistliku ühiskonna tegelikkus ei rahulda romantikuid. Loomulikult otsivad nad vastust küsimusele, kuidas kõrvaldada selle ühiskonna kurjused ja pahed, kus on see olemapidav, see ühiskondlik ja moraalne i d e a a l, mida tuleb taotella. Romantikud lähtuvad inimkonna ajaloolise saatuse subjektiivsest hindamisest ja toovad sellesse hinnangusse normatiivse momendi, tehes oma tüpoloogilist viga: nad rajavad oma plaanid «abstraktsele ideele, aga mitte reaalsetele huvidele» [4].

Põhjuseks on siin kas nende püüdluste avalik reaktsioonilisus, nende soov «lihtsalt taastada keskaja institutsioonid» (reaktsioonniline romantism), või siis nende põhiliselt progressiivsete vaadete ajalooline piiratus.

Selles tulebki otsida realisti ja romantiku erinevust. Realistliku kunstniku maailmavaates ja loomingulises meetodis on ülekaalus soov kujutada tegelikkust objektiivselt. Üldreeglina realist ei omista tegelikkusele seda, mida ta s o o v i k s selles näha. Oma ideaale püüab realist tuletada objektiivse realiteedi tingimustest enestest, tegelikkuse ajalooliselt seaduspärase arenemise tunnetamisest ja tegelikkuses peituvaist võimalustest.

Romantismi põhijooneks on subjektiivse elemendi ülekaal tegelikkuse nähtuste ja protsesside mõtestamisel. Paratamatu tagajärjena tuleneb siit lahknevus ideaali ja tegelikkuse vahel (reaktsioonilisil romantikuil esineb avalik kalduvus t a g a s i, revolutsioonilisil romantikuil aga puuduvad ajaloolised e e l d u s e d selleks, et teostada oma ideaalid kaasaja reaalseis kujudes). Igal romantistlikul kirjanikul avaldub see lahknevus isemoodi, vastavalt tema kodumaa rahvusajaloolise arenemise omapärasusele, tema maa kirjandusele ja lõpuks ka vastavalt kirjaniku isiklikule elukäigule.

On täiesti ilmne, et ainult kõigi kirjaniku arenemist kujundanud tegurite tervik võib anda täie kujutluse tema kunstimeetodist. Analüüsida romantismi meetodi mõned üldised omapärasused on aga võimalik ja vajalik.

Reaktsioonilised romantikud kutsusid ennistama minevikku, nad oleksid tahtnud ühiskonna arenemist peatada ja pöörduda tagasi. «Ideaali» realiseerimine oleks neil võimalik olnud üksnes sel tingimusel, kui ajalugu oleks liikunud tagurpidi. «Olev» ja «olemapidav» olid neil seega lahendatavad vasturäägivuses.

Kodanliku ühiskonna võidutsema hakates sattusid progressiivsed romantikud XIX s. algul pööraste vastuolude ette, millele juhtis tähelepanu Engels: «Ühiskondlikud ja poliitilised institutsioonid, mis kehtestati «mõistuse võiduna», osutusid tige-

[4] V. I. L e n i n, Teosed, 2. kd., lk. 211.

daks, kibedat pettumust tekitavaks karikatuuriks valgustajate hiilgavate tõotuste üle.»

Seda vastuolu lahendada püüdes ja otsides täiuslikumaid ühiskonnavorme, pidid progressiivsed romantikud nii mõnigi kord lähtuma utoopiast. Selles kätkeski nende paratamatu ajalooline piiratus. Nende plaanid ja ideaalid võtsid olude sunnil abstraktse, illusoorse ilme.

Vastuolu unistuse ja tegelikkuse vahel avaldub progressiivseil romantikuil püüdluses ette haarata seda, mis on küll *tulemas*, mida aga kaasajal veel ei ole. Seda on tabavalt määratlenud Belinski, iseloomustades Byronit: poeet on «vaadanud ettepoole», kuid «vilkuvas kauguses» ei võinud ta silmata «tuleviku tõotatud maad».

Progressiivsete romantikute ideaalid *jõudsid* tegelikust arenemisest *ette*. See, millest unistasid nemad, oli alles ees, kuid see mitte sugugi ei eitanud, vaid isegi *eeldas* ajaloo edasiminevat liikumist.

Progressiivsete romantikute maailmavaade ei olnud kaugeltki vaba vasturääkivustest ja illusioonidest, mis objektiivselt võttes viis neid üsna sageli patriarhaalsete aluste kaitsmisele, Rousseau seisukohtade juurde ja uue ühiskonna ajaloolise progressiivsuse eitamiseni. Subjektiivsus ajalooprotsesside käsitamisel tõukas neid looma isiklikke «ajalookontseptsioone» mõnikord täiesti suvaliselt (inimkonna ajaloolise arenemise skeem Hugo eessõnas «Cromwellile», «Kolmekordne ananke», Michelet ajalookäsitus jms.).

Romantikute esteetika iseärasused. Ülal mainitud iseloomulik subjektivism romantikute ajaloofilosoofias ja sellest subjektivismist tulenev lõhe nende ideaalide ja tegelikkuse vahel avaldub selgesti ka romantikute esteetikas.

Nii oma teoreetilistes arutlustes kui ka loomingus püüdsid romantikud seda lõhet kanoniseerida, pidades seda kunsti olemuseks.

Eriti selgesti avaldus see saksa reaktsioonilises romantismis, mille esteetika otse legaliseerib pagemise tegelikkusest. Üks saksa romantikuid on seda mõtet väga kujukalt ja avameelselt väljendanud, öeldes: «Mulle ei meeldi, kui luuletus on seotud reaalse maailmaga. Selleks, et vältida tegelikkuse ängistavaid olusid, tuleb varjupaika otsida fantaasiast.»

Loosung «kunst kunsti pärast» leidis progressiivsete romantikute esteetika näol otsustavat vastupanu: nemad pidasid selle loosungi vastu järjekindlat sõda, kaitstes ühiskondlikult kasulikku kunsti. Ent isegi progressiivsete romantikute juures kostab väga selgesti teoreetilise eeldusena mõte, et *ideaal* on tegelikkuse vastand.

Nii väidab näiteks George Sand: «Kunst ei ole reaalse tegelikkuse kujutus, vaid *ideaalse tõe otsimine*.»

Sama mõtte on Hugo sõnastanud järgmiselt: «Inimese hing

januneb käesoleval ajal rohkem ideaali kui realiteedi järele» («W. Shakespeare»).

«Ideaalne», «kaunis» ja «täiuslik» on romantikute käsituses salapärasuse ja fantastika, sageli ka kättesaamatu ala. See on kas inimvaimu tundmatute sügavuste, tema moraalse «mina» maailm, või kauge mineviku ala, mis on samal määral salapärane ja ahvatlev.

Esteetika normiks tehtav sügav lõhe ideaali ja tegelikkuse vahel viib selleni, et oma eesmärgiks ei sea romantik ühiskondliku elu objektiivsete tingimuste põhjalikku, üksikasjalikku uurimist, ei taotle selle elu suunavate seaduste tunnetamist («kunst ei ole reaalse tegelikkuse uurimine»).

Sellele vastupidiselt üllatab realismi meetodis, näiteks Balzaci meetodis see, et ollakse järjekindlalt huvitatud kodanliku ühiskonnaelu seaduste sügavast tundmisest. Nende uurimist ajalooliste ekskursside ja andmete kaudu luges Balzac kunstniku peaülesandeks.

Sügav historism, mida Marx ja Engels eriti rõhutasid, moodustas märkimisväärse tunnuse Balzaci realismis. Kaasaja iga nähtus ja iga karakter lahendub Balzacil lõppkujul üksnes sel tingimusel, et arvestatakse neid keerulisi ajaloo-teid, mille kaudu antud nähtused ja karakterid on teatud olekuni jõudnud.

Romantismi meetodile ei ole omane see, et kunstiteose järeldustes ja üldistuses oleks lähtutud objektiivsete sotsiaal-ajalooliste tingimuste ja põhjuste kompleksi analüüsimisest.

Kui romantism käsitleb oma teostes ühiskondlikke ja ajaloolisi protsesse, siis lähtub ta moraali abstraktseist printsiipidest, võtab aluseks postulaadi headuse paratamatust võidust kurjuse üle jms. See veel ei tühista võimalust, et romantistlikud kirjanikud looksid sotsiaal-ajalooliselt tõepäraseid karaktereid ja pilte (Hugo, George Sand, Shelley). Kriitiline suhtumine kodanlikku maailma ongi see lähtemoment, mis dikteerib romantikule seesuguseid kujusid, milles peegelduvad kapitalismi vastuolud, üldine müüdavus ja kõlblusetus, rahva vilets elujärg kodanlikus ühiskonnas jne.

Realistlikud tendentsid progressiivsete romantikute loomingus on täiesti paratamatud ja seaduspärased. Romaanis «Hüljatud» analüüsib Hugo täiesti tõepäraselt ning õigesti kapitalistliku ühiskonna poolt hüljatute tekkimist. Kohutavaid pilte aristokraatia metsikust omavolist ja rahva põrutavast õigusetusest XVII sajandi Inglismaal maalib suure ajaloolise ehtsusega Hugo oma romaanis «Mees, kes naerab». Tõelise realismiga näitab George Sand, kuidas kodanlikus ühiskonnas manduvad «erakordsed loomused» («Horace»). Hoffmann irvitab satiiriliselt saksa paadunud väikekodanlaste üle, kes tema juttudes ja romaanides esinevad loomade fantastilises maskis. Byron on suure veenvusega demonstreerinud «sularaha» võidutsemist ja Inglis-

maa osa Euroopa reaktsioonisüsteemis XIX s. algul («Childe Harold», «Vaskajastu», «Don Juan»).

Romantismi esteetika seisukohalt aga ei peitu kunstniku seisukohalt o l u l i n e mitte selles. Romantik on veendunud, et ajaloo kulg ja inimühiskonna ajalugu, mis teda tõsiselt huvitab, on eelkõige igaveste üldinimlike põhinähtuste — headuse, kurjuse, õigluse, tõe jms. — avaldus.

Lahata neid avaldusi, paljastada neid viimse piirini, näidata nende äärmuslikku väljendusvormi kujundites — see on taotlus, mis määrab romantikute kunstimeetodi spetsiifika ja nende tüpiseerimismeetodi. Selle meetodi iseärasuseks ja kalduvuseks on e r a n d, ebatavalisus: titaanlikud kujud, teravad varjud, sündmuste kiire voolavus, saatuslike juhuste tohutu osatähtsus, fantastiliste, legendaarsete kujude ja motiivide sageli kasutamine. Lõpuks on ka grotesk ja kontrast romantiku eelistatud väljendusmaneerid.

Luues tüüpe ja analüüsides nende kaudu tegelikkuse olulisi külgi, tendeerivad romantikute kunstilised üldistused s ü m b o o l i k a l e. Seejuures taanduvad romantikud teadlikult oma karaktertüüpide elu ja olukorra konkretiseerimisest. Nad ei püüagi näidata kangelasi mitmekülgsest ning konkreetsest olustikust tingituna.

Hugo on kujutanud veenvalt, kuidas lihtsast ausast töölisest saab sunnitööline, hüljatud roimar. Ent Jean Valjeani saatus ei seisa mitte ainult selles. Jean Valjean on läbinud hiiglasuure vaimse arenemistee, sooritanud sisemise, moraalse puhastustule. Tagakiusatava ning hüljatud kurjategija Jean Valjeani on kujundanud kodanliku ühiskonna objektiivsete tingimuste kogumik. Seda kodanlikku tegelikkust on Hugo näidanud kui ajalooliselt paratamatut ning seaduspärast nähtust. Lugeja ette ilmub aga hoopis teine, ideaalne Jean Valjean, kes oma vaimu jõul on eneses võitnud kurjuse ja kuriteo. Tema moraalne ümberkujunemine, tema ümbersünd on näidatud selle igavesti kehtiva seaduse võiduna, et headus võidab kurjuse. See on seadus, mille autor abstraheerib ja teeb siis absoluutseks.

«Suurteostel on üks ja sama tase kõikide jaoks: see on absoluutsus», väidab Hugo oma raamatus «W. Shakespeare».

Kahe maailmakirjanduse kuju, Jean Valjeani ja Vautrini võrdlemine aitab selgitada seda printsipiaalset erinevust, mis on olemas kahe tüpiseerimismeetodi — realismi ja romantismi vahel. Sunnitöölise Vautrini kujus ei puudu teatud annus romantiseerimist. Ta hämmastab oma jõulisuse ja monumentaalsusega, teda võetakse kui mingit erakordset. Vautrini karakter ei ole aga abstraheeritud, see ei muutu väljaspool ajalugu seisvaks. Kuni lõpuni veenvalt näidatakse tema karakterit niisugusena, mis on ajaloolisest konkreetsusest seaduspäraselt välja kujunenud. Mingisugusest imetaolisest ümbersünnist Vautrini puhul ei ole Balzacil juttugi.

«Vautrini viimane kehastumine» on sotsiaalselt motiveeritud ega ole vastuolus sotsiaalse tegelikkuse loogikaga. Vautrinist kujuneb seadusetäitja samavõrd seaduspäraselt, nagu ta varem oli olnud seaduserikkuja, sest nagu autor kinnitab, ei ole põhimõttelist vahet kodanliku seaduse ja seadusetuse vahel. Kogu loo kestel ei asetata Vautrini ühekski hetkeks väljapoole objektiivset tegelikkust. Kogu tema «kehastumine» tulenes paratamatult kodanluse ühiskonnaoludest, mille tüüpiline karakterkuju Vautrin ise ongi.

Balzaci ja Hugo meetodeid kõrvutades konstateerib G. Plehhanov nende vahel järgmist erinevust:

«Milline ka oleks Balzaci teoste päritolu, ei saa sugugi kahelda asjaolus, et tema ja romantikute vahel on l a i k u r i s t i k. Lugege läbi Hugo eessõnad oma draamadele: seal te näete, kuidas romantikud mõistsid psühholoogilise analüüsimise ülesannet. Tavaliselt teatab Hugo, et oma antud teosega tahtnud ta näidata, kuhu viib nii- ja niisugune kirg, mis on asetatud nii- ja niisugustesse olukordadesse. Inimlikke kirgi «võtab» ta seejuures kõige abstraktsemal kujul ja need avalduvad väljamõeldud, kunstlikus, võib ütelda — täiesti u t o o p i l i s e s olukorras. Samasugust «psühholoogiat» me leiame ka George Sandi romaanide valdavas enamikus.» [5]

Romantismile on võõras kujutada kangelasi argipäevase tegelikkuse mõõtmeis. «Igapäevasus on kunsti surm,» väidab Hugo «Cromwelli» eessõnas.

«Poeedile soovitatakse olla mõõdukas,» ironiseerib Hugo («W. Shakespeare»). «Tähtedel rännates võiks ta keelduda prefektuurile alistumast.»

Nii Hugo lüürika ja draama kui ka tema proosa on ilmekaks näiteks romantismi stiilist, mis kaldub grandioossele ja võõristab tavalist, igapäevast. Hugo keele pidulikkus ja deklamaatorlikkus puhuti otse väsitavad oma otsitusega. Autor kõneleb aforismides, mis alati ei ole kohe mõistetavad. Näiteks:

«Neljateistkümnes juuli vabastas. Kümnes august purustas. Kahekümne esimene september rajas vundamendi.»

«Zodiaagi märgiks on kaal. Selle Võrdsuse ja Õiguse märgi all ... kuulutati välja revolutsioon. Tähed ennustasid seda.» Jne. («Üheksakümne kolmas aasta».)

Ainuüksi peatükkide pealkirjad teoses «Mees, kes naerab» sunnivad eeldama mõistatamata saladusi, kättemaksu, tuleviku ennustusi jne. Näiteks: «Erutatud inimesed tormitseval merel», «Pilv, mis ei sarnane teistega», «Nad loodavad tuulte abile», «Püha õudus», «Tormine meri hoiatab», «Salalik vaikus» jne.

Tendents erakordsusele ja titaanlikkusele, kalduvus imepärase ja fantastilise poole ja püüe heroiseerida tegelikkust olid romantikuil isesuguseks ja täiesti seaduspäraseks protestiavalduseks

---

[5] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М. 1948, lk. 836 ja 838.

kodanliku piiratuse ja väikekodanluse nürimeelsuse vastu. Selles peitub romantistlike teoste jõud ja veetlus.

Kodanliku kesisuse vastu protesteerides loovad progressiivsed romantikud oma titaanlikke kangelasi, kellel on erakordsed kired, tundmused ja mõtted (Manfred, Kain, Prometheus, Laon ja Cythna, Gilliatt, Gwynplaine, Konrad Wallenrod).

Tiivustatuna inimkonna vabastamise ideaalist ja unistades uhkest, kaunist ning emantsipeerunud inimesest, võisid Byron, Shelley ja teised seda inimest kehastada ainult niisuguseis mõõtmeis, mis mitmekordselt ületasid tavalisi elunähtusi.

Reaalset elunähtust, s. o. kodanlikku ühiskonda käsitasid need autorid kui midagi vaenulikku nende ideaalile. «Ajalooline realism», arusaamine õigest võitlusviisist selle kasuks oli neile alles võõras. Tollel ajajärgul, millal tegutsesid nemad, osutus see ideaal tuleviku romantistlikuks eelaimuseks. Meenutagem taas Belinski poolt antud iseloomustust Byroni kohta:

«Byron oli meie sajandi Prometheus, kes on aheldatud kalju külge ja keda rebestab kotkas. Võimas geenius on oma mäe pealt vaadanud ettepoole, ent vilkuva kauguse tagant ei märka ta tuleviku tõotatud maad, vaid neab ära oleviku, kuulutades sellele lepitamatut ning igavest vaenu.»[6]

Ka Shelley unistas vabast, «ahelaist päästetud» inimesest, tema võimust looduse üle ja kaunist tulevikust, millal orjastamine ja türannia osutuvad võimatuks. Tema unistus kehastus titaanide, pooljumalate, fantastilis-legendaarsete vägilaste kujudesse.

Kõigest eelöeldust nähtub, et romantismi nimetatud joon, s. t. erakordsuse, titaanlikkuse ja ebaharilikkuse taotlus, romantismi võimetus luua kujusid reaalse tegelikkuse mõõtmeis, ei anna vähimatki alust väita, et progressiivsete romantikute kunst on võlts ja tõevaenulik. Juttu on ainult nende kunstimeetodi o m a - p ä r a s u s e s t.

Kui romantikuid innustavad inimkonna eesrindlikud ideaalid ja kui nad püüdlevad t u l e v i k k u, koondades oma teostesse titaanlikke kangelasi, kes nii väga erinevad ümbruskonna inimestest; kui nad kujutavad tohutut mõttejõudu, inimese julget initsiatiivi ning tahet valitseda maailma ja loodust, siis on need autorid koos sellega ka sügavalt tõepärased, sest nad kehastavad oma aja eesrindlike inimeste paremaid lootusi ja ideaale. Nende unistus ennetab tegelikkust, kuid ei räägi sellele vastu.

Romantismi ajalooline tähtsus. Progressiivse romantismi ajalooline osatähtsus on väga suur. Progressiivsed romantikud pidasid aktiivset võitlust reaktsioonilise kunsti vastu. See romantikute võitlus reaktsiooniga avaldus kirjanduses esijoones protestina epigoonluse vastu klassitsismi jäljendamisel. Klassitsism oli XIX s. muutunud reaktsioonilise stagnatsioonipoliitika kantsiks.

---

[6] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, lk. 454.

Klassitsism seisis vastu kõigele uuele ja eesrindlikule kunstis. Klassitsism eitas historistlikku printsiipi esteetikas ja kuulutas XVII s. esteetilise kaanoni kõigutamatuks. Just selle klassitsistliku esteetika vastu võitles visalt Stendhal («Radine ja Shakespeare»).

Suurt osa etendas romantism võitluses klassitsistide kosmopolitismi vastu, kui ta kaitses rahvuslikkuse põhimõtet kunstis. Üldreeglina pöördusid klassitsistid antiikmaailma ja ignoreerisid rahvuslikku ajalugu. Kunsti rahvuslikkuse ja rahvalikkuse harrastamine ei ole romantikute tähtsusetu teene. Romantikud pöördusid oma rahva mineviku poole, hakkasid uurima ajalugu, tundsid huvi rahvaluule ja ajalooliste teemade ja kangelaste vastu (W. Scott, Hugo). Lõpuks on progressiivne romantism kunstisse toonud ka rõhutud rahva teema. Arvestades kõiki romantistliku meetodi omapärasusi selle teema käsitlemisel (rahvakangelaste romantiseerimine ja ekslik arusaamine «kangelase» ja rahvahulga vahekorrast), tuleb tunnistada, et sümpaatia rõhutute vastu ja katse välja astuda vaesemate klasside kaitseks on progressiivse romantismi üks positiivsemaid jooni, mida edaspidi traditsiooniliselt jätkasid realistid.

V. I. Lenini romantismi-alastest töödest, aga samuti ka Gorki ja vene revolutsiooniliste demokraatide vastavaist avaldustest nähtub, et nii maailmavaateliste printsiipidena kui ka loomingumeetoditena on romantism ja realism põhimõtteliselt erinevad nähtused.

See ei tähenda aga sugugi, et ühe või teise kirjaniku loomingus ei saanud olla arenemist, liikumist või mingisugusel perioodil ka üleminekut romantismilt realismile ja vastupidi. Väliskirjanduse ajaloos võib taolisi näiteid leida küllalt.

Kirjaniku looming on keerukas ja mitmepalgeline nähtus, mis areneb ajalooliselt konkreetses tegelikkuses ning alistub keerukaile sotsiaalseile ja ideelistele mõjutustele.

Arenev kunstnik elab oma aja ühiskondlike murrangute mõjudes ja ühenduses sellega revideerib ta sageli radikaalselt ka oma kirjanduslikke positsioone (Byron, George Sand, Freiligrath, Heine).

Kui see on täiesti vaieldamatu fakt, et XIX s. kunstis oli progressiivsel romantismil tohutult suur ajalooline ning kirjanduslik tähtsus, siis tuleb pidada ajalooliseks seaduspärasuseks ka romantismi paratamatut asendumist realismiga XIX s. 30. ja 40. aastail.

Võitlus realismi eest ei seisnud üksnes romantismi vormivõtete eitamises. Küsimus oli sügavamat laadi: arvesse tuli põhiline suhtumine elusse, nagu seda korduvalt rõhutasid Belinski, Tšernõševski ja Gorki.

Võitlus romantismiga omandas realismi eesrindlike kirjanike ja kriitikute juures suure filosoofilise tähenduse: nad võitlesid objektiivse maailma kogu mitmekülgsuse peegeldamise eest

kunstis, nad hülgasid romantikute individualismi ja subjektivismi, kaitsesid objektiivse tõelisuse prioriteeti.

Meenutagem Belinski sõnu: «Lähenemine elule ja tegelikkusele on meie viimase ajajärgu kirjanduse meheliku küpsuse otsene tagajärg. Sõna «ideaal» on saanud õige tähenduse alles nüüd. Varemalt mõisteti selle sõna all midagi niisugust, et kui ei taha, ära kuula, kuid ära sega valetamast, s. t. kõikvõimalike vooruste või kõikvõimalike pahede teatud ühendit ühesainsas objektis... Nüüd ei mõisteta «ideaali» all mitte enam liialdust, valet või lapselikku fantaasiat, vaid fakti sellest tegelikkusest, mis on tõeliselt olemas. See fakt ei ole aga tegelikkusest maha kirjutatud, vaid ta on läbinud poeedi fantaasia ning valgustatud üldise (mitte aga erandliku, üksiku või juhusliku) tähenduse paistest, ta on tõstetud looduse krooniks.»[7]

Romantismi ja realismi ajaloolise pärilikkuse vahekord on täiesti vaieldamatu. Stendhali, Mérimée, Balzaci, Dickensi, Heine ja teiste näol rikastus XIX s. kriitiline realism romantismi saavutustega, sest viimaselt oli ta saanud oma kirgliku püüde ideaali poole, oma sügava demokratismi ja huvi rahvuslike süžeede ning kujude vastu.

---

[7] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, lk. 460.

SAKSA ROMANTISM

Saksamaa XVIII s. lõpul ja XIX s. algul. XVIII s. lõpul, s. o. Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajal, oli Saksamaa nii majanduslikult kui ka poliitiliselt üheks mahajäänumaks Euroopa maaks.

«Saksa rahva Püha Rooma riigi» 296-es keskaegselt killustatud riigikeses toimus kapitalismi arenemine äärmise aeglusega ning virildunud vormides.

Prantsuse revolutsiooni mõjul puhkesid mõnes Saksamaa osas talurahva ülestõusud, kuid need ei omandanud kuigi suurt ulatust ega suutnud feodaal-absolutistlikku korda kõigutada. Saksa kodanlus oli liiga nõrk selleks, et asuda kogu kolmanda seisuse etteotsa ja juhtida liikumist feodaalse absolutismi vastu.

Prantsuse revolutsiooni ajal tugevnes Saksamaa feodaalne reaktsioon ühenduses võitlusega, mida saksa kuningate ja vürstide osavõtul peeti revolutsioonilise Prantsusmaa vastu.

Saksa rahvas tervitas prantsuse revolutsioonilise armee saabumist kui pääsmist feodaal-absolutistlikust ikkest. Seejärel aga, kui prantslaste vabastussõjad olid Napoleoni ajal muutunud änastussõdadeks, hakkas prantslaste võimutsemine Saksamaal iga aastaga järjest enam näitama oma negatiivseid külgi. Riivati rahvustunnet, tõsteti makse ja värvati sõjavägesid, saksa majandusele aga mõjus rängasti kontinentaalblokaadi süsteem.

Võitlus Napoleoni Prantsusmaa vastu lõppes 1805. a. Austria ja Preisimaa lüüasaamisega. Püha Rooma riik lakkas eksisteerimast. Prantsusmaa ja Preisimaa vahel sõlmitud Tilsiti rahuleping (1807) osutus tingimustelt väga raskeks viimasele. Kogu Saksamaale tähendas Tilsiti rahu tõelist rahvuslikku katastroofi. Kummatigi osutus see rahu pöördepunktiks, millest kujunes Saksamaa rahvusliku tõusu algus. Rahvusliku iseteadvuse ärkamine avaldus 1809. a. puhkenud ülestõusudes prantslaste vastu ja patriootiliste ühingute loomises, mille liikmeks astusid üliõpilased, ametnikud ja eruohvitserid. Üks selliseid ühinguid oli 1808. a. loodud «Tugendbund».

Filosoof Fichte tõi avalikkuse ette oma patriootilised «Kõned saksa rahvale».

Lüüasaamine oli Preisimaal paljastanud kogu feodaal-abso-

lutistliku režiimi mäda, nii et teostati rida liberaalseid reforme (Stein ja Hardenberg), mis aga olid poolikud.

Kõik see valmistas ette rahvusliku tõusu meeleolu ja prantslaste väljalöömise maalt.

Pärast Napoleoni armee kaotust Venemaal 1812. a. tekkisid ka Saksamaal soodsad tingimused prantslastega võitlemiseks. Saksa rahvas hakkas võitlema oma rahvusliku vabanemise eest, lootes Saksamaa renessansile ja poliitilisele uuenemisele.

Prantsusmaa lüüasaamine tõi võimule reaktsiooni üle kogu Euroopa, muuhulgas ka Saksamaal. Kuigi reaktsioon ei suutnud prantslaste võimutsemise ajal teostatud reforme täiesti hävitada, kuigi ta ei suutnud peatada kodanluse edaspidist arenemist, lämmatas ta siiski iga vähimagi opositsiooniavalduse ja igasuguse vaba mõtte väljenduse. Liberalismi tõotused, mida valitsejad tõid alamaile, olid unustatud. Valitsejad tegid kõik, et vältida saksa rahva poliitilist taassündi. Iga opositsioonilise liikumise avaldus tõi endaga kaasa ainult uue repressioonilaine.

Opositsiooni tegevus oli küllaltki arg. Jena üliõpilaste algatusel korraldati 1817. a. Wartburgi lossis pidustused, et tähistada reformatsiooni 300. ja Leipzigi lahingu 4. aastapäeva. Pidustused kujunesid valitsusevastaseks demonstratsiooniks: esinejad kutsusid võitlema Saksamaa ühendamise eest. Lõpuks põletati tuleriidal reaktsioonilisi raamatuid, juuksepalmikuid ja parukaid, Austria kapralikepp ja müts kui «vana korra», s. o. saksa reaktsiooni sümbolid.

1819. a. tappis üliõpilane Sand reaktsioonilise kirjaniku Kotzebue, kes oli Vene spioon.

Vastuseks sellele võttis Püha Liit vastu niinimetatud «Karlsbadi otsuse», millega opositsiooniliikumist ja vaba mõtet hakati veelgi enam represseerima.

Sel perioodil püsis Saksamaa killustumus ja mahajäämus (kuigi Napoleoni reformide tõttu oli nüüd 296 riigikese asemel 38). Kodanliku ühiskonna arenemine kulges Saksamaal paljude feodalismi igandite säilides ja reaktsioonilise absolutistliku poliitilise korra võimutsedes.

Kirjanduse arengu omapärasus. Saksamaa arenemise rahvusajaloolised iseärasused XVIII ja XIX s. vahetusel määrasid saksa kultuuri ja esijoones saksa romantismi omapärasuse. Kodanlike suhete kujunedes säilisid Saksamaal olulised feodaaligandid, mistõttu see protsess kulges aeglaselt ning komplitseeritult. Nii avaldus Saksa romantismi progressiivne revolutsiooniline tendents loiult ja ebajärjekindlalt, sest tal ei olnud tuge sotsiaal-poliitilises elus.

Ajavahemikus XVIII s. 90. aastaist kuni XIX s. 30. aastaini ei olnud romantikud ainsad saksa kirjanduse esindajad. Sellesse ajajärku langeb tunduv osa Goethe (surn. 1832. a.) loomingust, samasse aega kuulub ka Schilleri viimane elu- ja loomingu-periood (surn. 1805. a.), kuid siis tegutsesid ka mitmed vähem

tähtsad valgustuskirjanikud, kes esmakordselt olid kirjanduses esinenud juba XVIII s. 50.—80. aastail.

Mahajäänud Saksamaal oli valgustuse omapärasuseks selle hilisem arenemine kui Inglismaal või Prantsusmaal, ja see, et kõik tähtsamad saksa valgustajad peale Lessingi ja Winckelmanni elasid kuni Prantsuse revolutsioonini ja romantikute esimeste teosteni.

Goethe ja Schilleri seisukoht romantismi perioodil. Goethe ja Schiller olid Euroopa valgustusaja viimased esindajad, kes kaitsesid kodanliku kultuuri püüdlusi siis, kui Saksamaal ja mujal andis end üha rohkem tunda «reaktsioon Prantsuse revolutsiooni ja sellega ühenduses oleva valgustuse vastu» (Marx).

Usk, et üksikisikute huve võib kooskõlastada arukalt korraldatud ühiskonna huvidega, usk mõistusse ja progressi, igakülgselt arenenud inimese humanistlikku ideaali ja lõpuks realismi printsiipide kaitsmine kunstis — see kõik lähendas Goethet ja Schillerit teineteisele kui valgustajaid, hoolimata nende vaadete ja loomingumeetodite erinevusest.

Teatud mõttes rohkem kui Goethele oli XVIII s. kunsti printsiibid ja ideaalid lähedased Schillerile, keda iseloomustas vabadusekaitse, tema draamade ja lüürika retooriliselt pateetiline ning filosoofiline paatos, tema moralism ja teatav ratsionalism. Kõik see kokku tõukas Schilleri ja romantikud üksteisest eemale, põhjustades nende vastastikust vaenu ning võitlust omavahel. Näiliselt oleksid mõned ühisjooned võinud neid lähendada. Pärast «Don Carlost» (1787) ja eriti ajajärgul pärast Prantsuse revolutsiooni, andis end Schilleri loomingus üha rohkem tunda ideaali vastandamine tegelikkusele.

Lõppsummas oli see seotud ühelt poolt pettumusega Prantsuse revolutsioonist ja teiselt poolt nende vormidega, mis oli omandanud kapitalismi reaalne arenemine Saksamaal, Prantsusmaal ja teistes maades, s. t. sellega, mis tekitas ka romantistlikku pettumust. Sellest sõltuski Schilleri ja romantikute loomingus esinev kunsti osatähtsuse ülehindamine.

See, mis Schillerit ja romantikuid eraldas, oli olulisem kui see, mis neid lähendas. Schilleri «ideaal» ja tema arusaamine kunsti osatähtsusest olid kogu oma abstraktsuses lõppude lõpuks liiga kodanikupärased romantikute silmis.

Hulga keerukam oli Goethe suhtumine romantikuisse ja ümberpöördult.

Pärast Prantsuse revolutsiooni, eriti aga Napoleoni sõdade ja restauratsiooni ajal ei olnud Goethe valgustustegevusel enam neid vorme, mis tal esinesid XVIII s. 70. ja 80. aastail.

Kuigi valgustuse humanistlikud kodanikuideaalid püsisid Goethel elu lõpuni, kuni «Fausti» viimaste ridadeni, mis ta oli kirjutanud mõni kuu enne surma, muutus uutes ajaloolistes tingimustes ka Goethe ideaalide konkreetne sisu ja tema kunstimaneer.

Juba algusest peale jäid Goethele võõraks valgustuse ratsionalism ja didaktism. Goethe panteism ja tema lähedus rahvaluulele tingisid tegelikkuse kunstipärases reprodutseerimises suuremat eluküllust ja poeetilist konkreetsust kui see esines Schilleril. Juba «tormi ja tungi» perioodil oli Goethe esmakordselt püudutanud rida probleeme, mis XIX s. algul huvitasid kogu Euroopa üldsust. Nii näiteks on romaanis «Noore Wertheri kannatused» suure lürismiga väljendatud nukrus humanistlike ideaalide teostamatuse pärast tolleaegses, revolutsioonieelse Saksamaa feodaal-absolutistlikus ühiskonnas. Prantsuse revolutsioonile järgnenud reaktsiooni perioodil, kui Euroopa üldsust oli vallanud pettumus, leidsid need «verterlikud» meeleolud vastukaja, nii et XIX s. 10. ja 20. aastate noorsoo kujutluses sulas Wertheri kuju ühte Byroni, Chateaubriand'i ja teiste romantistlike «nukrutsejate» kangelastega.

Inimese kujunemise probleem, pöördumine rahvusajaloo ja rahvaloomingu juurde, aga samuti ka lürismi jõulisus ning täius oli see, mis romantikuid, eriti saksa omi, Goethe teostes köitis.

Erakordselt kõrgele asetasid Goethe XVIII s. 90. aastail esimesed saksa romantikud, vennad August Wilhelm ja Friedrich Schlegel. Nad juhtisid tähelepanu kõigepealt sellele, mis Goethe loomingut eraldas teistest valgustusaja kirjanikest. Herder ja teised Goethe endised kaasvõitlejad suhtusid vanameistri uutesse teostesse äärmise tagasihoidlikkusega või koguni eitavalt, aga vennad Schlegelid ühelt poolt ja Schiller ühes oma kaaslastega (Körner, W. Humboldt) teiselt poolt olid ainsad, kes sooja sümpaatiaga suhtusid niisugustesse Goethe teostesse, nagu «Wilhelm Meisteri õpiaastad» või «Hermann ja Dorothea».

Ent peagi formuleeris Novalis äärmise täpsusega oma eitavat suhtumist Goethesse. Seda tegi ta nimelt reaktsioonilise romantismi seisukohalt. Novalis oli hästi taibanud, et romantikute jaoks oli Goethe liialt materialist, tema kunst aga liiga realistlik.

Suhtudes romantikuisse sallivamalt kui Schiller, võttis Goethe siiski sõna temale sobimatute romantismi printsiipide vastu. Romantikute usuline müstitsism ja nende natsionalism leidsid Goethe poolt järsult eitava hinnangu. Tema romaan «Hingesugulus» (1809) sisaldab otsest poleemikat romantismi vastu. Subjektivismile ja spontaansuse elementidele, mida ülistasid romantikud, vastandas Goethe usu sotsiaalseisse, eetilistesse normidesse.

Goethe jälgis tähelepanelikult romantistliku liikumise arenemist nii Saksamaal kui ka mujal (Inglismaal Byronit, Itaalias Mazonit ja «klassikute» ning «romantikute» võitlust). Ta mõistis, et romantism peegeldas sajandi alguse reaalelu olulisi külgi ja et antiikseile kujundeile tugineva valgustuslik-klassitsistliku kultuuri pooldamine tol ajajärgul «viib lõppude lõpuks teatavale

tardumusele ja pedantismile» (Goethe artikkel «Klassikud ja romantikud Itaalias»).

Goethe tolleaegse loomingu («Wilhelm Meisteri õpiaastad», «Wilhelm Meisteri rännuaastad», «Faust») idee, et ainult praktilises tegevuses ühiskonna kasuks leiab inimene oma olemasolu tõelise mõtte, on sisuliselt valgustuse idee.

Kuid inimese ühiskondlikku loomust käsitleb Goethe märksa keerukamalt kui valgustajad ja tema usk isiksuse ja ühiskonna vahelisse harmooniasse ei ole nii naiivne kui valgustajail. Mignoni ja harfimängija näol («Wilhelm Meisteri õpiaastad») oskas Goethe kujutada inimese võõrdumust ümbrusest niisugusel määral, mis tol ajajärgul oli mõistetav kõigepealt romantikuile.

«Faustis» mõistab Goethe ühiskonna progressiivset arenemist keerukamana, dialektilisemalt kui valgustajad. Pärast Prantsuse revolutsiooni ja Napoleoni sõdade ühiskondlikke vapustusi kujutab ta palju dramaatilisemalt seda võitlust, mis käis ühiskonna hävitavate antihumanistlike ja elujaatavate humanismi jõudude vahel.

On loomulik, et see uus problemaatika omandas valgustusest erinevad vormid ja et mõnes suhtes osutusid need vormid palju lähedasemaks romantistlikele. Sajandi algul loobub Goethe antiiksuse ja plastiliselt piiratud vormide harrastusest, selleks et romantikute taoliselt otsida «maalilisemat», subjektiivsema värvinguga, puhuti koguni allegoorilis-sümboolset vormi.

Sel perioodil eemalduvad Goethe ja Schiller mässumeeleoludest, mis olid omased nende nooreea teostele («Prometheus» ja «Werther», «Röövlid» ning «Salakavalus ja armastus»). Saksa mahajäänud oludest tekkinud pettumus Prantsuse revolutsioonist oli põhjuseks, et nad mõlemad loobusid mässumeelsusest ja tegid katseid leida humanismi ideaalide teostamiseks muid teid.

Kirjanikke väljaspool romantistlikku koolkonda. Järjekindlalt revolutsioonilistel kodanliku demokraatia positsioonidel püsisid tolleaegsel Saksamaal väga vähesed. Nende seas oli ka nimekas publitsist ja ühiskonnategelane Georg Forster (1754—94). Tema oli Prantsuse revolutsiooni ja selle ideede pooldajaid. Prantsuse revolutsioonivägede poolt hõivatud Mainzis organiseeris ta jakobiinide klubi ja oli revolutsioonilise valitsuse juht.

Väljaspool «romantistlikku koolkonda» seisid veel kaks silmapaistvat kirjanikku, kes tegutsesid XVIII ja XIX sajandi vahetusel. Need olid Richter ja Fr. Hölderlin, ent nendegi loomingus andsid end tunda romantistlikud tendentsid, kuigi erineval viisil ja määral.

Jean Paul Richter (1763—1825) jätkas oma loomingus mõningaid «tormi ja tungi» tendentse (peamiselt romaanikirjanikuna): demokratismi, realistlikkust, sentimentaalset huvi väikese inimese ja tema sisemaailma vastu. Romantismi suunda kuulu-

mata suhtus Richter eitavalt ka «Weimari klassikuisse», s. o. Goethesse ja Schillerisse.

Hölderlin (1770—1843). Friedrich Hölderlin oli romantikute vanema põlvkonna, vendade Schlegelite, Tiecki, Wackenroderi ja teiste vanusekaaslane. Tema looming on saksa kirjanduses nagu lõpetuseks valgustusajale ja alustuseks romantismile. Igatahes erineb Hölderlini isesugune romantism teravalt vendade Schlegelite, Tiecki ja teiste romantismist. Hölderlinil on see progressiivsema, revolutsioonilisema iseloomuga ja ta läheneb kõige rohkem Byroni, Shelley ja Keatsi romantismile. Hölderlini looming katkes juba varakult parandamatu meelehaiguse tagajärjel, nii et ta jõudis kirjutada õige vähe: romaani «Hyperion», draama «Empedoklese surm» ja rea lüürilisi luulepalu.

Romaanis «Hyperion» (1797—99) areneb tegevus autori kaasaegses Kreekas, mille on orjastanud türklased. Kreeka nooruki Hyperioni elu on täis leina oma orjastatud kodumaa pärast. Noormeest tõukab kirglik püüdlus mineviku suurideaalide, antiikse Kreeka poole. Hölderlini kangelane on tegevusetu, sest ta arvab, et tema jaoks ei leidu väärilist ülesannet ühiskonnas, kus inimesed on kas orjad või orjastajad. Jõudeolule järgneb üksindus, unistused ja tusk. Hyperion võtab osa türklaste vastu suunatud ülestõusust, kuid tema kaaslased osutuvad «röövlikambaks» ja nende abil on võimatu saavutada neid kõrgeid vabadusideaale, millest unistab kangelane. Ka isiklik õnn osutub Hyperionile orjapõlves võimatuks: tema sõber Alabanda hukkub, tema armastatu Diotima sureb. Mingisuguseks lohutuseks üksildasele ning kodutult ekslevale Hyperionile on ainult mõte looduse õndsakstegevale ilule.

Oma romaanis näitab Hölderlin seega kangelase romantistliku kodutuse ja üksinduse, aga samuti ka tema traagilise elutunde põhjusi. Nendeks põhjusteks on vabaduse puudumine. Kodanikupaatos lähendab romaani valgustajate teostele, elutunde tragism ja ideaalitaotluste saatuslik nurjumine aga romantismile.

Puhtromantistlikult absoluutseks teeb Hölderlin Prantsuse revolutsiooni ideaalide kokkuvarisemise, mis ilmnes pärast termidoori pööret.

«Empedoklese surma» kallal töötas Hölderlin 1798—1800. aastail, jättes sellest draamast kolm lõpetamata varianti. Kangelaseks on siin võetud kreeka filosoof Empedokles, kes elas V s. e. m. a. Agrigendis, Sitsiilias.

Draama eritleb rahvavalgustaja traagikat. Empedokles õpetab rahvast elama «kooskõlas loodusega» ja avab inimestele tõe, kummutades traditsioonilised rahvapärimused. Kõik see ajendab Empedoklese ja preestrite vahel konflikti, sest viimased eelistavad rahvast pimeduses hoida.

Samal ajal aga elab kangelane läbi ka sisekonflikti ja see ongi draama põhialuseks. Empedokles ise on oma sisemuses

loodusest eemaldunud, sest ta peab ennast sellest kõrgemaks. Kasutades Empedoklese sisemist lõhenemist, ässitab preester tema kallale rahva. Empedokles pagendatakse kodumaalt. Oma viga mõistnud, palub rahvas Empedoklest tagasi tulla: talle pakutakse koguni kuningakrooni. Filosoof keeldub. Kuningate aeg on läbi, ütleb ta, ja soovitab rahval hüljata vanad jumalad, et elada kooskõlas «jumaliku loodusega».

Empedoklese ideaaliks on loodust järgiv vaba rahvas.

Filosoof valmistub surmale, sest ta on oma missiooni täitnud, tuues rahvale tõde. Tema süü, mis seisis selles, et ta ei osanud seda tõde ideaalses puhtuses hoida, on lunastatav ainult vabatahtliku surmaga. Kõrgete ideaalide kandjaid tabava saatuse teema kostab draama viimases redaktsioonis paratamatu lunastusohvrina («Empedokles Etnal»).

Valgustuse ja Prantsuse revolutsiooni kodanikuideaalid, vabaduse, vendluse ja võrdsuse põhimõte, loodusekultus ja harmooniliselt arenenud isiksuse ideaal säilitavad seega Hölderlini juures kogu oma tähenduse. Valgustajate ja Prantsuse revolutsiooni tegelaste taoliselt peab Hölderlin ideaalse ühiskonna näidiseks kreeka antiikmaailma. Reaktsiooni ajal ilmuvad need ideaalid Hölderlinile oma traagilises vastuolus tegelikkusega ja seepärast kujuneb kirjaniku kangelaste saatus romantistlikult traagiliseks. Inimese osa on püüdlus, mitte aga saavutus. Inimkannatusi võtab Hölderlin paratamatusena. Teoses valitseb eleegiline toon, sest siin leiavad väljendust ideaalide kaotamine ja lootusetu püüdlus nende poole.

Muinas-Kreeka kultus seletab mitte ainult antiiksete teemade ja kujundite ulatuslikku kasutamist, vaid ka seda vormi, mille Hölderlin andis oma lüürilistele luuletustele. Mitte ükski saksa luuletaja ei valitsenud antiikseid värsimõõte nii meisterlikult kui Hölderlin.

Saksa romantismi arenemisetapid. Romantism, põhiline kirjanduslik suund Saksamaal XIX s. kogu esimese kolmandiku kestel, oli tekkinud XVIII s. 90. aastail.

Lõppkokkuvõttena oli saksa romantism tagajärjeks suurtele muutustele ühiskonna majanduslikus ja poliitilises struktuuris. Nagu iga tähtis kirjanduselu nähtus oli ta ideoloogiliselt ja kunstiliselt ette valmistatud eelnenud kirjandusliku liikumise, niinimetatud «tormi ja tungi» kirjanduse poolt (noor Goethe ja Schiller, Herder, Bürger, Klinger ja teised). See muidugi ei tõenda, et romantismi ideoloogias või kunstimeetodis ei olnud midagi printsipiaalselt uut, kuigi saksa romantikud võitlesid oma valgustuse sentimentalismi, ideoloogia ja esteetika vastu tervikuna.

Mõnede romantistlike kirjanike elu ja looming kestis üle 1830. a. juulirevolutsiooni, ulatudes isegi 1848. a. revolutsioonini ja kaugemale. Selle pika ajavahemiku kestel sooritas saksa

romantism tunduva evolutsiooni, mis peegeldab kogu antud perioodi sotsiaalpoliitilist arenemiskäiku Saksamaal.

Saksa romantismi esimene arenemisetapp kestab a. 1795—1806, ühte langedes direktooriumi- ja konsulaadiperioodiga Prantsusmaal ja Napoleoni sõdade algusega, mis lõppesid Preisimaa ja Austria purunemisega. Sel etapil tärkas ja kujunes tervikuline romantismi doktriin ja sellega on seotud vennad Schlegelid, Tieck, Wackenroder ja Novalis.

Saksa romantismi teine arenemisetapp algas 1806. a. ja kestis kuni 1830. a. juulirevolutsioonini Prantsusmaal. Nii hõlmab see ajajärk Napoleoni sõdade teist etappi ja restauratsiooni perioodi. Märgatavalt evolutsioneerub sel ajal romantismi etapil tegutsenud kirjanike looming (näiteks Friedrich Schlegel) ja kerkivad esile uued romantikud: Arnim, Brentano, vennad Grimmid, Kleist, Eichendorf, Hoffmann ja Chamisso.

Kolmas etapp, mis algas pärast 1830. a. juulirevolutsiooni, kujuneb romantistlike tendentside iganemise ja ületamise perioodiks saksa kirjanduses. Edaspidi hakkasid kujunema juba uued kirjanduslikud suunad.

Saksa romantismi esimene arenemisetapp (1795—1806). Esimesed saksa romantikud vennad Wilhelm ja Friedrich Schlegel, Tieck ja Wackenroder ilmusid kirjandusse 90. aastate keskel, kui valitsev koht kuulus valgustusaja kirjanikele. Viimased määrasid lugejaskonna maitse ja huvid.

Noored kriitikud ja romantistlikud kirjanikud, kes seni olid tegutsenud lahus, rajasid 90. aastate lõpul oma häälekandja (ajakirja «Athenäum»), mis ühendas vähesed mõttekaaslased ja oli määratud kitsale huviliste ringkonnale.

Noored romantikud esinesid novaatoreina, kes otsisid uusi esteetilisi printsiipe ja kunstivorme, et nende kaudu väljendada uut sisu — kaasaja problemaatikat.

Saksa romantismi arenemise algpäevil oli noorte kirjanike tähelepanu koondunud esijoones esteetika ja eetika probleemidele, romantistlik liikumine aga oli tihedalt seotud Fichte ja Schellingi idealistliku filosoofiaga. Romantikute juhtideks olid sel arenemisetapil kõige filosoofilisema mõtteviisiga kirjanikud Friedrich Schlegel ja Novalis.

Schlegelid olid saksa romantismi esimesed teoreetikud: Friedrich osutus originaalseks mõtlejaks, vanem vend Wilhelm aga oma venna uute ideede rakendajaks kriitikas ja kirjandusloos. Tema populariseeris uusi mõtteid laiemale publikule.

Vennad Schlegelid romantismi teoreetikuina. August Wilhelm Schlegel (1767—1845) ja Friedrich Schlegel (1772—1829) pärinesid kirjanduslike huvidega perekonnast. Nende pastorist isa oli luuletaja, nende onu aga kaunis tuntud dramaturg XVIII s.

Friedrich Schlegelist pidi saama kaupmees. Göttingeni ja Leipzigi ülikoolis õppis ta õigusteadust, seejärel aga kiindus ta klassikalisse filoloogiasse, mille prestiiž oli tollal erakordselt

suur. Pärast ülikooli lõpetamist (1794) hakkab Friedrich Schlegel elukutseliseks literaadiks, kirjutab kriitilisi artikleid ja peab loenguid Jenas, Pariisis, Kölnis.

Oma esimesed tähtsamad tööd pühendab Friedrich Schlegel antiikkirjandusele. Selle vastu tõusis Saksamaal huvi eriti pärast Winckelmanni ja Lessingi tööde ilmumist. See huvi kasvas uue jõuga, kui 90. aastail ilmusid Goethe ja Schilleri teosed. Friedrich Schlegeli vaated antiikkultuurile hakkasid kujunema just nende kirjanikkude mõjul.

Artiklis «Kreeklaste ja roomlaste uurimise tähtsusest» (1795—96) väidab Friedrich Schlegel, et «kreeklaste ja roomlaste uurimine on ülevuse, õilsuse, headuse ja ilu kooliks». Õige pea loobub Friedrich Schlegel, tema järel aga ka Wilhelm oma vaadetest antiiksusele sel kujul, nagu need olid Goethel ja Schilleril. Antiiksus pole Schlegeleile ideaali normiks. Nad vastandavad antiiksusele «kaasaega», nagu seda tegi ka Schiller, kuid nemad ei otsi temataoliselt mingit sünteesi ega hinda kaasaega selle järgi, kui lähedal on see antiiksusele. Vastupidi: kaasaegset kunsti katsuvad nad mõista ja määratella kui vastandit antiiksele.

Vennad Schlegelid loobuvad otsustavalt kodanlik-demokraatlikust, valgustuslikust käsitusest, et antiikmaailm oli inimese ja ühiskonna harmoonia. Nad hülgavad harmoonilise kodanik-inimese ideaali, mida valgustajaile kehastas antiikühiskonna inimene.

Oma süsteemi lähtekohaks võtavad romantikud reaalse kodanliku ühiskonna, mis valgustajaile oli alles tundmatu. Kindlaist sotsiaal-ajaloolistest tingimustest võrsunud inimese võtavad romantikud normiks, «inimeseks üldse» ja kogu nende kunstipraktika tugineb niisugusele käsitusele inimesest.

Kui vennad Schlegelid kasutavad sõna «kaasaegne», siis on see nende jaoks võrdne «romantistlikuga». «Kaasaegne» ja «romantistlik» on seega sünonüümid. Milles näevad nad siis selle «kaasaegse», s. o. romantistliku kunsti olemust?

Tuntud fragmendis, mis avaldati koos muudega ajakirjas «Athenäum», räägib F. Schlegel «kolmest suurimast tendentsist meie ajal»: Prantsuse revolutsioonist, filosoof Fichtest ja Goethe «Wilhelm Meisteri õpiaastaist.» F. Schlegelile räägivad kõik need kolm nähtust erineval moel, kuid ikkagi ühest ning samast. Prantsuse revolutsiooni käsitab ta kui uue «autonoomse» inimese sündi, Fichte subjektiivne idealism, mille järgi maailm on «mina» loodud, on temale «autonoomse teadvuse» filosoofiline põhjendus; Goethe romaan aga püstitab isiksuse kujunemise probleemi.

Kaasaegses elus ja ideoloogias näeb F. Schlegel niisiis kõigepealt «autonoomset isiksust», kodanliku inimese ohjeldamatut subjektivismi. See siis ongi tema «kaasaegsus», s. t. «romantistlikkus». Niisugune lähtekoht, see üksiku «mina» sisemaailm annab

end tunda igas romantistliku esteetika põhimõistes, nii nagu see vendade Schlegelite poolt oli välja töötatud.

Teises fragmendis räägib F. Schlegel sellest, milline filosoofiline süsteem «vastab poeedi vajadustele kõige rohkem». Ta kirjutab: «See on loominguline filosoofia, mis lähtub vabaduse ja sellesse uskumise ideest ning näitab, et inimvaim dikteerib oma seadused kõigele olevale, ja et maailm on kunsti toode.» Poeedi subjektiivset suva loeb Friedrich Schlegel romantismi tähtsamaks momendiks: «Ainuüksi see (nimelt romantistlik luule — *S. G.*) on lõpmatu ning vaba ja oma põhiliseks seaduseks tunnustab ta poeedi suva, kes ei pea ühelegi seadusele alistuma.»

Poeetiliste liikide ja žanride segamine, mida propageerib F. Schlegel ja mida romantistlikud autorid suuremal või vähemal määral tegidki, saab aluse niisugusest poeedi suvast, s. t. poeedil puudub soov tunnustada kunsti objektiivseid seadusi, mis lõppsummas peegeldavad tegelikkuse enda seaduspärasusi.

August Wilhelm Schlegel esitas uusi romantistlikke teooriaid esmakordselt suurema publiku ees oma loenguis, mida ta pidas Berliinis 1801.—02. aasta talvel. Neis loenguis vastandas ta samuti «antiiksust» ja «kaasaega», ehk mis talle sedasama tähendas — «klassitsistlikku» «romantistlikule». Seejuures nõudis ta viimase tunnustamist. Kunst, W. Schlegeli jaoks eelkõige romantistlik kunst, on lõpmatuse sümboolne kujutamine: «Emb-kumb, kas me otsime millelegi vaimsele kesta, või suhetame välispidise nähtamatu seespidisega.»

W. Schlegel loobub otsustavalt juba Aristotelesest lähtunud teooriast, et kunst on «looduse matkimine». Selle teooria oli omaks võtnud klassitsistlik ja valgustuslik esteetika. Oma loenguis propageeris W. Schlegel kunsti absoluutset vabadust järgida oma immanentseid seadusi, «kunsti maailma» täielikku autonoomiat.

1807. ja 1808. aasta talvel Viinis peetud loenguil («Dramaatilisest kunstist ja kirjandusest») iseloomustas W. Schlegel üksikasjalikult «romantistlikku», vastandades seda «klassitsistlikule»: klassitsistlik kunst on plastiline, kaasaegne aga «maaliline»; antiikne luule oli «olemasoleva poeesia», romantistlik aga «püüdluse poeesia». Antiiksus seisis kindlal tegelikkuse pinnal, romantistlik seevastu «hõljub mälestuste ja eelaimuste vahel»; antiikne ideaalinimene tähendas sisemist harmooniat, romantikud aga räägivad inimese sisemisest lõhestumisest; antiikmaailmas valitses sisu ja vormi ühtsuse printsiip, romantikud otsivad nende kahe vastandliku elemendi sisemist ühendamist.

Romantistlikule kirjandusajaloo käsitusele on iseloomustav F. Schlegeli teos «Kõnelus poeesiast» (1800), mis koosneb neljast iseseisvast osast. Esimene osa, pealkirjaga «Maailma poeesia ajastud», kujutab endast ülevaadet maailmakirjandusest, alates antiikajast kuni XVIII sajandini. Maailmakirjanduse teostele läheneb F. Schlegel ajalooliselt. Niisugune historism (loobumine

normatiivsest esteetikast) oli Lessingi, Herderi ja Goethe saavutuseks ja seda jätkasid romantikud. F. Schlegel nõudis, et iga kunstiteost uuritaks tema oma ideaalide seisukohalt. Ta hindas kõrgesti Dante, Petrarca, Boccaccio, Cervantese ja Shakespeare'i kunsti, eitas aga kategooriliselt prantsuse klassitsismi, seostades uut taassündi kirjanduses Winckelmanni ja Goethe nimedega. Herderi alustatud üritust jätkates juhtis F. Schlegel sakslaste tähelepanu saksa rahvusliku kirjanduse traditsioonidele, alates «Nibelungidest» kuni Flemmingi ja Weckerlini (XVII s. saksa kirjanike) loominguni. Saksa rahvuslik kirjandus pidi kujunema saksa kirjanduse edaspidise õitsengu lätteks.

W. Schlegeli nii Berliini kui ka Viini loenguis on tunda historismi maailmakirjanduse käsitlemisel, kuigi ta teeb seda, tõsi küll, romantismi positsioonilt.

Üks saksa romantismi esteetika keskseimaid mõisteid on «romantistlik iroonia». Esimesena sõnastas ja rakendas seda ka praktikas F. Schlegel (romaanis «Lucinde»).

«Romantistlik iroonia» on ikka sellesama romantistliku subjektivismi äärmuseni viidud avaldus.

Fichte eeskujul väitsid romantikud, et objektiivset reaalsust ei ole olemas, on ainult «mina», inimese vaim, kuna ümbritsev maailm on ainult selle vaimu loodud kujutlus. Kui nii, siis — järeldasid romantikud — ei leidu kunstiteose taga mingit objektiivset reaalsust: kunstiteos on ainult kunstniku fantaasia vili, kes ei suuda oma vaimse «mina» lõpmatust väljendada konkreetses, individuaalses, ja kes suhtub seetõttu kunstiloomingusse iroonilselt nagu mõnesse mängu.

«Romantistliku iroonia» kujul äärmuseni viidud romantikute subjektivism tegi nende teosed mõistetavaks ja huvitavaks üksnes kitsale ringkonnale, nii et neil puudus üldisem tähendus. Sama saatus tabas ka F. Schlegeli romaani «Lucindet» ennast.

«Lucinde». «Lucinde» (1799) pakub huvi peaaegu ainult kui illustratsioon F. Schlegeli käsitusele romantistlikust irooniast.

Nii vormilt kui ka sisult kujunes romaan ülbeks väljakutseks tolleaegsele publikule. Selles teoses on F. Schlegel tegelikult hävitanud romaani vormi, sest ta segab siin suvaliselt ning kaootiliselt mitmesuguseid jutustamismaneere (kirjavorm, dialoog, lüüriline taandumine jms.). Mingisugusest järjekindlast süžee arendamisest ei saa siin rääkida, sest kõik allub autori suvale, kes on «irooniliselt» purustanud kirjandusliku vormi «tinglikkuse».

Eepiliste vormide lõhkumist õigustab F. Schlegel teoreetiliselt oma «Kirjas romaani kohta», mis moodustas osa teosest «Kõnelus poeesiast». Ta väidab: «Parem parimais romaanides on autori enam-vähem siiras pihtimus, tema kogemuse kokkuvõte, tema omapärasuse kvintessents».

«Lucinde» tegelastes, kunstnik Juliuses ja tema armsamas Lucindes, tundsid kaasaegsed ära autori enda ja oma esimese

mehe juurest tema juurde jooksnud Dorothea Veiti. See asjaolu suurendas romaani liiga avameelsete armustseenide ülbust ja pikantsust veelgi enam. Juliuse ja Lucinde armastus on meeleline, kuid autori arvates peitub selles ka mingi metafüüsiline mõte ja selle armastuse nautimises leiab kangelane oma olemasolu mõtte.

Epikuurlust ja müstitsismi maiguga armufilosoofiat täiendatakse romaanis veel autori elufilosoofiaga: kõige väärtuslikum olevat jõudeolu, «jumalapärane kunst mitte midagi teha.» Ideaalseks elamisvormiks kuulutatakse «puhas vegeteerimine».

Juliuse ja Lucinde vabaabielu on väljakutseks väikekodanlikule abielule, Lucinde kuju aga vastandatakse kodanliku naise ideaalile — tagasihoidlikule, piiratud perekonnaemale ning perenaisele. Romaani elufilosoofia on suunatud kodanliku praktitsismi, igalt poolt «kasu» otsimise vastu. Protest kodanliku abielu variserliku vooruse ja sündsuse vastu muutub romaanis isekaks naudingujahiks, protestid kodanliku äritsemise ja praktitsismi vastu aga parasiitlikuks olelemiseks. Sel viisil kaitstakse ainult kodanliku eksistentsi vastaspoolust, kodanliku individualismi ning egoismi teist külge — kodanliku boheemluse parasiitlust.

«Jena romantikute ring». «Jena romantikute ring» tekkis 90. aastate lõpul ja oma nimetuse sai ta sellest, et Jenas elas tollal suurem osa ringi liikmeist. Peale vendade Schlegelite kuulusid sellesse ringi Ludwig Tieck, Novalis, filosoofid Schleiermacher ja Schelling. Selle rühmituse võitlevaks häälekandjaks oli ajakiri «Athenäum» (1799—1800), mis osutus esimeseks romantistlikuks ajakirjaks Saksamaal. Siin avaldati vendade Schlegelite artiklid ja fragmendid, Novalise «Hümnid ööle» jm.

Ludwig Tieck (1773—1853). Filosoofia ja kriitikaga kõige vähem, kuid luulega kõige rohkem tegeles selles rühmituses Ludwig Tieck, kes sündis Berliini käsitöölise perekonnas. Luuletaja isa oli selle väikekodanliku kihi esindaja, kelleni saksa valgustuse suured ideed ulatusid kõige piiratumalt, kuiva ratsionalismina, väiklase arukusena, mille kohaselt eitati kõike, mis ei mahtunud formaalse loogika raamidesse. See oli hingetu praktitsism.

Niisugune ümbritsevast keskkonnast päritud kaine ning väikekodanlik arukus, millele lisandusid veel kirjanduslikud ja isiklikud suhted Berliini valgustuse väikekodanlikult piiratud esindajatega (nagu näiteks Fr. Nicolai), säilis Tieckil kogu eluaja ja seda sobitas ta romantistlike äärmustega.

Juba varakult huvitasid Tiecki teater ja kirjandus, Goethe ja Schilleri, Shakespeare'i ja Cervantese teosed. Kord oli ta kavatsenud hakata näitlejaks, kuid isa ähvardas äraneedmisega. Tieck õppis algul Halles, hiljem aga Göttingenis usuteadust. Ta hakkas juba noorena kirjutama, produtseerides kiiresti ja palju, nii et tema kirjanduslik pärand on õige mahukas ja mitmekesine.

Esimene enam-vähem tähelepanuäratav Tiecki teos oli epis-

tolaarne romaan «William Lowell» (1793—96), mis on kirjutatud XVIII s. rahvaromaanide mõjul.

Romaani sündmustik toimub Inglismaal. Kangelane, noor «entusiast» Lowell on unistaja, elava fantaasiaga, tundlik ning püsimatu noormees, kes ülehindab oma tähtsust. Romaani teema moodustab Lowelli sisemine kokkuvarisemine ja hukk. See on «entusiasmi» pankrot, mis paiskab kangelase loomaliku egoismi põhjatusse, toore meelelikkuse, laostumuse ja misantroopia kokkuvarisemine. Liialdatud kujutlus oma vaimseist võimeist, realiteedi ja eelkõige oma egoistlikult meelelise loomuse mittetundmine, see ongi kangelase hukatuse põhjuseks.

Oma romaanis kujutab Tieck kodanlikku tüüpi, kelle egoistlik natuur ületab tema ideaalsed püüdlused ja taotlused.

Peamise tähelepanu pöörab siin autor oma kangelase hingeelamustele, tema painavale kujutlusele oma täielikust üksindusest ja eksimisest ümbritseva maailma kaosesse. Kõlvatuks ahvatlejaks muutunud Lowelli ei käsitle kirjanik sotsiaaleetilises vaimus, nagu seda tehti valgustusaja romaanides (näiteks Richardsoni «Clarissa Harlowe»), vaid filosoofilis-psühholoogilises aspektis.

Selle romantistliku problemaatikaga küllastunud romaani lõpetamisel täidab Tieck Berliini valgustajate peamehe Nicolai tellimusi: ta kirjutab jutte, millel on vaimusugulus Nicolai ja tema kaaslaste lääge ning piiratud publitsistikaga. Nendes juttudes («Geniaalne farmer», 1796, «Tundeline Ulrich», 1796 jt.) pilgatakse liialdatud tundlikkust, moesolevat üksindust, rüütliromaane ja teatriharrastust, seega just kõike seda, mis oli käibel elus ja kirjanduses: kõike sentimentalismile ja romantismile omast, millele Tieck ise oli tollal küllaltki lõivu maksnud.

Kunstiprobleem Tiecki ja Wackenroderi romaanides. Romantistlik käsitus kunstist ja kunstnikest, nii nagu see oli tollal Tiecki juures välja kujunenud, ilmneb kujukalt teostes «Ilu armastava munga südamepihtimused» (1797) ja «Fantaasia kunstist» (1799). Mõlemad raamatud on kirjutanud Tieck oma varasurnud sõbra Wackenroderiga (1773—98) kahasse. Lõviosa esimese raamatu peatükkidest kirjutas Wackenroder, teises raamatus aga Tieck. Mõlemad teosed kujutavad endast peatükke renessansi aja kunstnike elulugudest, arutlusi kunstist või lühinovelle.

Kõik kunstiküsimused piirduvad Tiecki ja Wackenroderi raamatuis tundesfääriga, mis kuulutatakse kunsti tähtsaimaks vallaks. Seepärast läbibki mõlemat raamatut «südamepihtimuse» toon: kirjeldatakse kunstiteoste vaatlemisest saadavaid tundmusi ja kunstnikku inspireerivaid tundeid. Sageli muutuvad autorite kunstiarutlused emotsionaalsete hüüatuste valanguks.

Romantikud tahtsid igaveseks kõrvaldada selle loogiliste arutluste ja määratluste tooni, mis oli valitsenud klassitsismi ja valgustusaja ratsionalistlikus esteetikas.

Selle uue maneeri äärmuslikuks näidiseks kunstiprobleemide arutamisel olidki Tiecki ja Wackenroderi mõlemad teosed.

Tiecki ja Wackenroderi arust tähendavat kunstniku elu «elamist ainuüksi kunstis». Kunsti vastandatakse järjekindlalt «argipäevasele» elule. Kunst osutub maailmaks, kuhu inimene põgeneb tegelikkuse eest.

Kunstil olevat otsene side «vaimse», nähtamatu ideedemaailmaga. Kujukalt on see mõte väljendatud jutus Rafaeli elu kohta, mille Wackenroder on ise välja mõtelnud. Rafael olevat otsinud lahendust, kuidas kujutada maalil madonnat, kelle ideaalne ilu mõlkunud ta kujutluses ainult ähmaselt. Kord öösel ärgates näinud ta lõuendil imekauni madonna kuju, mida ta seni olevat asjatult otsinud. See «taevalik», ideaalne nägemus sööbinud tema hinge ja nii olevatki siis see nägemus peegeldatud kõigil Rafaeli maalidel («Rafaeli nägemus»).

Nagu sellest rääkis ka W. Schlegel oma loenguil, olevat kunst tundmuste sümboolne väljendus, mida tunnetatakse südamega.

Renessansi aja kunstnike elulugudele on Tiecki ja Wackenroderi raamatuis eraldatud õige palju ruumi, kuid seejuures on need elulood romantistlikult ümber mõtestatud. Religioosne kunstiteenimine kuulutatakse siin nende suurmaalijate elu peamiseks sisuks, kuna kirglikult elujaatav materialism nende kunstiteostes jääb saksa romantikute vaateväljast kõrvale. Religiooni kui vaimse ning ideaalse sfäär osutub nende juures kunstiga lahutamatult seotuks.

«Südamepihtimustes» oli peamine tähelepanu pööratud kujutavale kunstile, «Fragmentides kunsti üle» aga muusikale. Autorid seavad muusika kui kõige vaimsema, «ideaalsema» ning kõige vähem ratsionaalse (järelikult ka kõige romantistlikuma) kunsti teistest kõrgemale.

Wackenroderi poolt loodud helilooja Joseph Berlingeri kuju on saksa kirjanduses esimene romantistliku kunstniku kuju. Novellis «Helilooja Joseph Berlingeri tähelepanuvääriv muusikaline elu» jutustatakse unistava «entusiasti» ning muusiku elukäigust. Autor Wackenroder oli ka ise kavatsenud pühenduda muusikale, kuid isa nõudel pidi ta õppima õigusteadust. Masendavalt ängistavast elust põgeneb Berlinger kunsti helgesse maailma. Viimaks õnnestubki tal oma soovi rahuldada ja temast saab kapellmeister. Ees aga ootab teda ränk pettumus: lähikonnas pole ühtki inimest, kellele tema tõeline kunst läheks korda. Berlinger muutub veel õnnetumaks ja üksildasemaks kui oli varases nooruses. Üksikuna ning mitte kellegi poolt mõistetuna on ta sunnitud oma kunsti alandama tühja ning ükskõikse inimkarja ees. See ongi see romantistlik kangelane, Hoffmanni Kreisleri prototüüp.

Kunstiprobleemile on pühendatud ka Tiecki romaan «Franz Sternbaldi rännud» (1798).

Selles teoses viib Tieck oma lugeja kaugele saksa, hollandi ja itaalia renessansist ja asetab ta tinglikult romantistlikku ideaalmaailma, mis on taustaks arutlustele kunstist ja kunstnikust, mille jaoks romaan oligi kirjutatud.

Faabula seisukohast võttes jäi romaan lõpetamata ja see rõhutab veel kord, et romaani faabula oli ainult tinglik ettekääne kunstist kõnelemiseks. Motiveeritakse seda nii, et romaani peategelased Franz Sternbald ja mõned teised, olid kunstnikud.

Nagu romaanis väidetakse, on kunst vaba argipäevaelu nõuetest, praktitsismist ja piiratusest. Sternbald on erakordselt vastuvõtlik ja muutlik. Selline olevatki Tiecki arvates kunstnik, kelle hinge ta võrdleb «igavesti voolava allikaga, mille vulisev meloodia ei vaiki hetkekski». Sternbald põgeneb tõsielu kohustuste eest, et «päästa» oma kunst. Ta läheb rändama ja hulkurielu on kõige meelsam tema hingele.

Nagu F. Schlegelil nii ka Tieckil osutub kunstnik boheemluse esindajaks, kes päästab enese kodanluse parktitsismist, kuid kes lõppude lõpuks jõuab passiivsele eluvaatlemise filosoofiale, mis on lähedane Schlegeli «Lucinde» «puhta vegeteerimise» õpetusele.

Tiecki romaani tinglikult romantistlik maailm ei ole midagi muud kui kunstiarutluste ja impressionistliku «meeleolutsemise» maailm. Sellel puudub igasugune eluliselt konkreetne sisu, nii et kirjas (5. sept. 1798. a.) Schillerile võis Goethe selle teose puhul ütelda: «On uskumatu, millisel määral tühi on see kummaline anum.»

Tiecki novellid ja muinasjutud. Jõulisema ning erksama väljenduse leidis Tiecki romantistlik elutunne mõnedes novellides ja muinasjuttudes, mis ta oli loonud umbkaudu samal ajal.

«Blondiin Eckbertis» (1797) on Tieck loonud ühe esimesi näidiseid romantistlikust kunstmuinasjutust. Romantistlikus kirjanduses omandas muinasjutt edaspidi tähtsa koha ja H. Chr. Andersenile eelnenud romantikute literatuurist kuulub paremik sellesse žanri.

«Blondiin Eckberti» loomisel kasutas Tieck mitmeid rahvamuinasjutu sugemeid, mis oma fantastika ja sümboolikaga olid autorit veedelnud. Ka jutustuse valitud lihtsus ja kujude üldistatus on rahvaluulest üle võetud. Seejuures kasutab Tieck folkloori elemente selleks, et väljendada romantismi kujutelmi salapäraste ning saatuslike jõudude valitsemisest inimese üle. Võitluses nende jõududega olevat üksik inimene hukkumisele määratud.

Puhas ning süütu tütarlaps Berta satub salapärase vanaeide üksikusse muinasjutulisse metsaonni ja tema elu võiks kujuneda õnnelikult, kuid ahnest egoismist sirutab Berta oma käe rikkuse ja õnne järele, saates selleks korda isegi kuriteo. Vanaeide usaldust pettes jookseb Berta ära, võttes endaga kaasa imelinnu ja rikkused. Bertat ja teda nainud rüütel Eckbertit tabab kättemaks. Vanaeit ajab neid taga, moondudes Eckberti sõprade sarnaseks. Sureb Berta ja sureb ka nõdrameelseks jäänud Eckbert.

Nagu mõnes muuski selle ajajärgu muinasjutus ja novellis («Sõbrad», 1797; «Karikas» 1811 jt.) manab Tieck oma «Blondiin Eckbertis» suure meisterlikkusega emotsionaalse «atmosfääri».

Mitte inimeste või sündmuste kujutamine ise, vaid soov luua teatud meeleolu demonstreerib romantikute taotlust, et lugeja tajuks kunstiteost «muusikaliselt» kui emotsionaalset tervikut.

Tiecki ja teiste romantikute loomingus on piir muinasjutu ja fantastilise novelli vahel sageli väga hajuv.

Tugevamad folkloori elemendid (kas jutustamislaadis, üksikkujudes või motiivides) lasevad «Blondiin Eckbertit» arvata žanrilt muinasjutuks, kuna «Runenberg» (1803) kuulub pigem fantastiliste novellide valda. Mainitud novell kajastab romantikute loodusfilosoofilisi huve: mitte kaua enne selle novelli ilmumist kirjutas Schelling oma esimesed loodus-filosoofilised teosed.

Tiecki novelli kangelast valdab painav rahutus ja nimetu tung. Ta ei suuda leida rahuldust orus, vaikses perekonnaelus, sest miski kisub teda mägedesse, deemonlike jõudude koledasse maailma, mis teda viimaks hävitab. Kuld, mida ta mägiriigis otsib, esineb Tiecki novellis deemonliku loodusjõuna. Nii romantistlikult lahendabki kirjanik sotsiaalse nähtuse.

Tieck oli üks romantistliku satiiri loojaid. Tema satiiri objektiks nii muinasjutunäidendeis «Saabastega kass» (1797), «Prints Cerbino» (1799), «Maailm pahupidi» (1799) kui ka novellmuinasjuttudes «Abraham Tonelli» (1798) ja «Schildbürger» (1796) on valgustus ja väikekodanlus — «filisterlus». Need teemad jäävad romantismi satiiri märklauaks kuni Hoffmanni loominguni.

Tieck irvitab valgustusaja mõistusekultuse üle. Mõistus näib talle kodanluse väiklase arukusena, kes ei suuda mõista seda, mis ületab igapäevasuse ja käegakatsutavuse. Tieck naerab valgustuskirjanduse utilitarismi üle, nähes selles jällegi kodanliku filistri piiratud praktitsismi, mis igast asjast otsib «kasu». Tieck ironiseerib väikekodanlase argielu ja tema halli olelemist.

«Saabastega kass». Tieck mõnitab ka valgustusaja kunstikäsitust. Näidendis «Saabastega kass» esitab ta dramaatilises vormis tuntud muinasjutu, kusjuures toob välja ka publiku, kes nagu viibiks etendusel: laval etendavad näitlejad muinasjuttu, all saalis aga istuvad väikekodanlastest vaatajad.

Tieck pilkab kodanlase kunstikäsitust sel teel, et näitab tema reageeringuid laval toimuvale. Vaatajad on kahevahel ja koguni nördinud, sest nad olid oodanud «tõelist», moraaliga lugu Ifflandi või Kotzebue draamade kodanlik-sentimentaalses stiilis, neile aga näidatakse laste muinasjuttu! Autor, režissöör ja näitlejad on vaatajaskonna pahameelest kohkunud. Tekib mitmesuguseid segadusi, etendus kipub nurjuma, näitlejad unustavad oma osa, eesriie kerkib enneaegselt, nii et nähakse lavatöölist. Publik on lõplikult desorienteeritud.

Tieckil oli õigus, kui ta Nicolai ja Kotzebue «valgustuse» lõbusa ülbusega naeris välja. Ta pilkas just neid väikekodanlikke järeldusi, mis valgustusideedest oli teinud keskpärane Prantsuse revolutsioonist hirmutatud saksa pürjer. Kuid kodanliku filistri piiratud käsitusele valgustusest taandab Tieck ka valgus-

tusaja kõrged progressiivsed ideed: usu mõistusse, maailma objektiivse olemasolu printsiibi ja usu kunsti ühiskondlikku tähtsusse.

Tiecki muinasjutt-näidendite omapärasus seisis «romantistliku iroonia» printsiibis. Näidend on üles ehitatud nii, et ta peab lahti kangutama «traditsioonilised» kujutlused maailma objektiivsusest. Just seepärast ongi Tieck oma näidendi nii isemoodi loonud. Ta toob üheaegselt välja oma osa etendava näitleja ja vaatajad, s. t. autor sobitab kokku nagu kaks erinevat reaalsuse tasapinda ja segab nad ära, pannes näitlejat ühtlugu oma «osast välja tulema». Kirjanik näitab näitleja ja vaataja vahelise piiri tinglikkust, ta püüab hävitada piiri reaalsuse ja illusiooni vahel, et kõigutada sellega usku objektiivsesse maailma. Kus on siis piir vaatajate ja näitlejate vahel? Eks ole ju Tiecki vaatajad samasugused näidendi tegelased, «näitlejad», kõik see kokku aga ainult poeedi fantaasia. Kokku annab see kirjanikule rikkaliku arutlusmaterjali selle kohta, et maailm on teater, elu on mäng, aga inimesed — ainult näitlejad, kes etendavad osi. Seega on kõik kokku üksnes «illusioon». Tiecki seisukoht on subjektivismi äärmus: maailm on talle lihtsalt «etenduseks».

Tiecki kirjanduslik tegevus oli algusest peale mitmekülgne. Nii hakkas ta tormi ja tungi perioodi, eriti aga Herderi jälgedes romantistlikult taaselustama keskaegset saksa kirjandust, luues oma «rahvaraamatud» romantismi vaimus. Hiljem lisandus sellele tegevusele ka tõlkimine. Suurima tähtsusega saksa kirjandusele olid tema tehtud Cervantese «Don Quijote» ja Shakespeare'i tõlked.[8]

Novalis (1772—1801). **Kirjanduslik tegevus.** 90. aastate «romantismi koolkonda» kuulus ka luuletaja ning filosoof Novalis. Novalis on Friedrich von Hardenbergi kirjanduslik pseudonüüm. Kirjanik sündis aadliperekonnas, õppis isa soovil Jena, Leipzigi ja Wittenbergi ülikoolis õigusteadust, kuid uuris ka filosoofiat ja kirjandust. Neile õpinguile lisandus 1797. a. loodusteaduste harrastus Freiburgi ülikooli geoloogia instituudis tol ajal kuulsa geoloogi ning mineraloogi Werneri juhatusel.

Erinevalt oma sõpradest Jena ringis, vendadest Schlegelitest ja Tieckist, ei olnud Novalis elukutseline kirjanik, vaid töötas soolatehases.

Suurem osa varasurnud Novalise teostest jäi kas lõpetamata või tema eluajal avaldamata. Tähtis koht tema kirjanduspärandis kuulub katkendlikele fragmentmärkustele. Osa nendest pidas Novalis viimistelduks ja isegi avaldas need.

Üks väheseid lõpetatud ja Novalise eluajal ilmunud teoseid on tema «Hümnid ööle», mis avaldati 1800. a. ajakirjas «Athe-

---

[8] Tõlkimisega tegelesid ka teised romantikud. Peale Tiecki sulest ilmunud Shakespeare'i tõlgete on suur tähtsus ka Wilhelm Schlegeli poolt tehtud Shakespeare'i tõlgetel.

näum». Selle teose biograafiliseks aluseks sai poeedi noorukese mõrsja surm.

Nendes lüürilistes mõttemõlgutustes, mis on kirjutatud rütmilises proosas, kuid kohati värsistatud, ülistab Novalis ööd. Öö on talle ideaalse ning vaimse, «absoluutse» maailma sümbol. Seda maailma vastandab autor «mööduvate nähtuste maailmale», s. t. reaalsele maailmale. «Hümnides» ülistatakse surma ja kristlikku religiooni, mis õpetab sealpoolse elu olemasolu ja kuulutab hauataguse maailma tõeliseks.

Kui «Lucinde» autor F. Schlegel ja muinasjutt-näidendite autor Tieck võtsid maailma salapärase «mina» sünnitusena, siis Novalis oma «öohümnides» otsib mingit «absoluutset vaimu», vaimset maailma, mis saksa romantismi ajaloos esmakordselt osutub identseks kristluse hauataguse maailmaga.

Lõpetamata jäänud teos «Õpilased Saïsis» on pühendatud looduse filosoofiale. See on loodud Freiburgi geoloogia instituudis harrastatud loodusteaduste otsesel mõjul.

Novalise järgi kujutab loodus endast nähtuste lõpmatut vastastikust seost, ning sellise tervikuna tulebki loodust tunnetada, kuid mitte mõistusega, vaid tundmusega. Mitte analüüsiv mõistus, vaid müstiline armastus«tundmus» on vahend looduse tunnetamiseks ja seepärast mõistabki teda paremini mitte õpetatud looduseuurija, vaid poeet, kellel on eriline «sissetundmise» võime.

Niisugune tunnetusviis vastab Novalise idealistlikule arusaamisele loodusest kui «inimvaimu» sümbolist. Loodusesse «sissetundmine» on ühtlasi ka looduse «antropologiseerimine», s. t. looduse «vabastamine» materiaalsest olemisest ja tema muutumine «puhtaks vaimsuseks», kõigi inimpingutuste lõppeesmärgiks.

Inimest nimetab Novalis «looduse messiaseks», s. o. tema «lunastajaks».

Kujukas vormis esitatakse neid ideid muinasjutus, mis on toodud «Õpilastes Saïsis». Nooruk Hüatsint armastab Roosiõiekest, neidu. Kuulanud ja innukalt vestelnud «võõramaa inimesega», valdab Hüatsinti soov leida «olemise saladuste» lahendus. Ta läheb otsima jumalanna Isise, «Kõigi asjade ema», «looritatud neitsi» püha elupaika. Isis sümboliseerib olemise saladust. Noormees jõuab templi juurde ja uinub, sest ainult unes võib ta jumalanna ette pääseda. Hüatsint näeb unes, et ta kergitab Isise loori ja tema embusse langeb armastatud Roosiõieke. Olemuse saladus kätkes seega armastuses. Armastus aga on Novalisele inimese vaimu aktiivsuse kõrgeim väljendus.

Peale selle on Novalis kirjutanud distihhoni noormehest, kes kergitas Isise raidkujult katte. Katet eemaldades näeb ta iseennast. Idee on siin sama mis muinasjutus Hüatsindist ja Roosiõiekesest: kogu olemasoleva, looduse olemus peitub inimeses eneses, tema vaimus.

Seega asub Novalis järjekindlalt idealistlikul seisukohal. Pri-

maarseks kuulutatakse siin «vaim», ja õige tunnetamisviis ei ole mitte empiirilises teaduses ja praktikas, vaid intuitsioonis.

«Heinrich von Ofterdingen». Kõik need ideed on Novalisel esitatud tema tähtsamas teoses «Heinrich von Ofterdingen». Sellest romaanist jõudis Novalis lõpetada ainult esimese osa. Arvatavast teisest osast on teateid ainult Tiecki sõnade järgi, kellele Novalis rääkis oma kavatsusest.

Romaani kangelaseks on poollegendaarne, poolajalooline isik, keskaegne saksa laulik Heinrich von Ofterdingen. Romaan algab noore Heinrichi une kirjeldamisega. Noormees näeb unes sinist õit ja teda valdab kirglik igatsus. Heinrich reisib Eisenachist Augsburgi oma vanaisa juurde. Teel vestleb ta kaupmeestega, kohtab rüütlilossis idamaist orjatari, erakut, mägilast ja viimaks Augsburgis, vanaisa peol kohtab ta luuletajat Klingsorit ja tema tütart Matildet. Heinrich hakkab neidu armastama. Klingsor jutustab talle muinasloo, millega lõpeb romaani esimene osa, allpealkirjaga «Ootus».

Kirjas Tieckile on Novalis oma romaanikavatsust selgitanud nii: «Tervikuna peab sellest saama poeesia apoteoos. Esimeses osas Heinrich von Ofterdingen küpseb poeedikutsele, teises osas toimub tema muutumine poeediks.»

Seega näidatakse esimeses osas poeedi kujunemist. Unenägu sinisest lillest oleks nagu ähmane aimus tulevasest kutsumusest. Kohtumised reisil sümboliseerivad poeediks kujunemise sisemisi arengujärke. Talle avanevad mitmesugused maailma ja ta oma hinge eriküljed. Nii avab talle kohtumine orjatariga «poeesiavalla, romantilise Ida»; kohtumine mägilasega tähendab loodust, erak aga ajalugu. Matilde isikus ilmub talle armastus, Klingsor aga juhatab noormeest poeesiasse.

Maailma ja iseennast õpib Heinrich tundma passiivse kaemuse teel: maailma tunnetamine osutub Heinrichile «äratundmise» protsessiks, sest juba algusest peale on juba kõik tema hinges tallel. Novalise arvates on maailma tunnetajaiks poeedid ja see tunnetamismoodus olevat kõrgeim.

Et Novalise käsituses on maailma olemus vaimne, siis võivat teda väljendada sümbolites, muinasjutus või müüdis. Läbinisti sümboolne on Klingsori muinasjutt, millega lõpeb esimene osa. Siin on allegooriliselt väljendatud romaani tuum, s. t. mõte, et armastus ja poeesia «päästavad» maailma.

Teises osas, mille pealkirjaks pidi saama «Täitumine», on Heinrichist saanud poeet. Ta hakkab armastama Matildet, kujunedes «looduse päästjaks». Nagu Klingsori muinasjutt pidi romaan lõppema kuldse ajastu, s. t. «puhta vaimsuse» kuningriigi saabumisega.

Romaani kontseptsiooni keskpunktiks on kunstnik, sest kunstniku loov tegevus on Novalise juures inimese loomingulise aktiivsuse sümboolne väljendus. Inimene «vaimsustab» loodust, aga armastus, see on loova vaimse elemendi kõrgeim jõud.

Oma romaani plaanitses Novalis romantistliku vastusena Goethe romaanile «Wilhelm Meisteri õpiaastad». Novalis ei sallinud Goethe «kasvatusliku» romaani realistlikku, valgustusajastu kodanikuvaimu. Goethe oli ju jutustanud sellest, kuidas ennast kunstnikuks pidav noormees põrkab eluga kokku ja vabaneb oma unistustest, leides ideaali praktilises tegevuses.

Elu, see reaalsete asjaolude kompleks, oli Wilhelm Meisterit «kasvatanud», tehes temast täisväärtusliku inimese, ühiskonna liikme. Kunst oli ainult abinõuks selles kasvatustöös, eesmärgiks aga praktiline elu.

F. Schlegel võis selle Goethe romaani puhul vaimustatud artikleid kirjutada, nimetades seda teost oma ajajärgu «üheks tähtsamaks tendentsiks», kuigi ta seejuures tõlgendas romaani romantistlikult. Schlegelist järjekindlam Novalis, kes ei peatunud äärmiste konsekventside ees, oli taibanud Goethe romaani ideestiku vastandlikkust romantismi ideedele. Novalis mõistis, mis eraldab valgustajat Goethet «romantistlikust koolkonnast».

Oma fragmentides kirjutas Novalis: ««Wilhelm Meisteri õpiaastad» on teatud määral õige proosalised ja kaasaegsed. Romantism on seal hävitatud, samuti ka looduse luulelisus ja imepärasus. Jutt on inimese harilikest asjadest, loodus ja müstika on hoopis unustatud. Tegemist on siin poeesiaks muudetud väikekodanliku perekonnajutuga. Imepärasust käsitletakse siin poeesiana ja unistamisena. Selle raamatu hingeks on kunstiline ateism.»

Vastukaaluks Goethe romaanile kavatses Novalis näidata poeesia võitu reaalsuse üle ja jutustada samuti kangelase «kasvatuslugu». Heinrichi kasvatus viis aga sinna, et ta sai aru oma missioonist — «lunastada» maailm materiaalsest olemisest.

Kogu Novalise romaani läbib polemiseerimine valgustusajaga. Klingsori muinasjutus on valgustusaja satiiriks Kirjutaja, keda Novalis kujutab «inimhinge», «ülima tarkuse», armastuse ja poeesia vaenlasena.

Kunstimeetodilt on romaan romantismi selle teesi järjekindel rakendus, vastavalt millele kunst on «lõpmatuse sümboolne kujutis».

Et Novalisele primaarne ja tõeline on vaimne element, siis järelikult kõik materiaalne ja konkreetne võib parimal juhtumil olla vihjeks või sümboliks «vaimsele tõele».

Selle tulemusena lakkab romaan olemast jutustus reaalseist inimlikest asjadest ja muutub allegooriaks, sümboliseerivaks muinasjutuks. Romaani tegelastel puudub olemisväärtus ja nad muutuvad hõlpsasti teineteisesse üleminevaiks sümboleiks. Ühel ja samal ajal esineb Heinrich poeedina kaupmeeste muinasjutust ja Valmina Klingsori muinasjutust. Matilde, idamaa neiu, Ciana ja Edda osutuvad üheks ning samaks isikuks, niisamuti nagu ka antikvaar (Heinrichi isa jutustuses), mägilane, Raud (Klingsori muinasjutus) ja Silvester jt.

Teos on üles ehitatud identsete situatsioonide ja motiivide «taastumisele». Nii läbib kogu romaani tegelaste paar, kes sümboliseerivad luulet ja armastust: kaupmeeste muinasjutus näiteks poeet ja printsess, Klingsori muinasjutus Valm ja Armastus ja viimaks Heinrich ja Matilde ise.

Mitmeline on sümboolsus ka sinisel lillel, millest sai romantismi sümbol. Sinine lill väljendab Heinrichi igatsust millegi tundmatu järele, kuid on ka ühtlasi armastatu, Matilde sümbol, sest selleks tundmatuks osutub Heinrichi armastus Matilde vastu. Sinine lill on ka kuldse ajastu sümbol, sest selle armastuse kõrgem mõte peitub looduse vaimsustamises. Romaan algab unenäoga sinisest lillest ja lõpeb sellega, et Heinrich selle nopib.

Reaalsuse erinevad tasapinnad on romaanis segi aetud ja siis taas ühendatud, kuna absoluutse vaimu seisukohalt on nad tinglikud.

«Heinrich von Ofterdingenis» toimub eepilise romaani vormi lagunemine.

Oma müstilis-filosoofiliste väidete reaalset, sotsiaalpoliitilist aspekti mõistis Novalis ise selgemini kui tema kaaslased «Jena ringist», kes niisuguseks arusaamiseks olid liiga «literaatorlikud». Valgustusaja kodanikuideaalide eitamine viis vennad Schlegelid ja Tiecki nii kaugele, et nad sulgusid kirjanduslike huvide ahtasse ringi ja taandasid kõik elunähtused kunstiküsimustele.

Lahkhelid «Jena ringi» romantikute hulgas. Sel ajal kirjutas Novalis artikli «Kristlus või Euroopa» (1799) ja avaldas fragmentide tsükli «Usk ja armastus ehk kuningas ja kuninganna» (1798), kus tema poliitilised tõekspidamised on väljendatud küllaldase selgusega. Artiklis «Kristlus või Euroopa» ülistab Novalis keskaegset Euroopat, mille eesotsas seisis paavst ja katoliiklus. Kirjanik on igasuguse vaba kriitilise mõtlemise vastu, ei salli isegi protestantlust, rääkimata materialistlikust valgustusfilosoofiast. Novalis ründab Prantsuse kodanlikku revolutsiooni ja kutsub tagasi katoliku kiriku ülemvõimu juurde.

Novalise jutlused ja kristluse ülistused ennetasid Chateaubriand'i «Kristluse geniaalsust». Ideaalse «vaimsuse maailm», mille saabumist kirjanik kiitis «Heinrich von Ofterdingenis», kujunes tegelikult katoliku kiriku piiramatu võimu riigiks, teokraatiaks.

Novalise kaaslased «Jena ringist» keeldusid tema artiklit «Athenäumis» trükkimast ja tõrkusid igati selle avaldamise vastu kuni 1826. aastani. See asjaolu tunnistab, et «Jena ringis» valitsesid lahkhelid, mis viisidki ringi lagunemisele.

Vendade Schlegelite ja Tieckiga ühendas Novalist nii mõnigi puutepunkt: nende eitav suhtumine valgustuslikku materialismi ja ratsionalismi, filosoofiline idealism ja kunstikontseptsioon. Eraldas neid tol ajal aga see, et Novalis tegi oma filosoofilisest tõekspidamisest poliitilised järeldused, Schlegel ja Tieck aga

püsisid siis estetistliku mässumeelsuse positsioonil ja ülistasid vaba isiksust, kes põlgas ümbruse filistreid ning leidis päästmist kunsti alal. F. Schlegeli huvi usulis-mütoloogiliste probleemide ja kristluse vastu, millele maksis lõivu Wackenroderi poolt mõjutatud Tieck («Südamepihtimused», «Fantaasia kunstist» jt.), kandis pigem esteetilist ilmet.

Novalis oli esimene saksa romantik, kellel kujunesid need reaktsioonilised tendentsid, mis saksa romantismis pääsesid võimule Napoleoni sõdade ja restauratsiooni ajal. Need tendentsid olid: saksa reaktsiooniliste sotsiaal-poliitiliste ühiskonnasuhete kaitsmine, katoliikluse jutlustamine ja loobumine isiklikust mässumeelsusest ning vabadusest.

F. Schlegel läks seda rada, siirdus katoliku usku ja muutus Metternichi poliitika kaitsjaks, söandades juba 1826. a. avaldada Novalise teose «Kristlus või Euroopa». Reaktsiooni leeri siirdudes ei loonud F. Schlegel pärast 1806. a. enam midagi nimetamisväärset, ja tema tähtsus romantismi teoreetikuna ning juhina kaob täiesti.

Niisuguseid reaktsioonilisi järeldusi romantismist ei teinud poliitika suhtes Tieck ja W. Schlegel. Tõsi küll, kirjandushuvide kitsast ringist ei suutnud nad üldsegi väljuda.

Oma pika elu kestel on Tieck toonud ohvreid mitmesuguseile kirjanduse moenähtustele. Ta kirjutas peamiselt novelle, mis kirjanduslikust vormimeisterlikkusest hoolimata on saksa romantismi ajaloos vähema tähtsusega kui tema teosed XVIII s. viimasel ja XIX s. esimesel aastakümnel. Nendes novellides esineb vähem originaalsust ja saksa kirjandusloole ei lisa nad põhimõtteliselt midagi uut.

Saksa romantismi teine arengujärk (1806—30). Napoleoni pealetung ja need muutused, mis järgnesid prantsuse okupatsioonile maa sotsiaalpoliitilises elus, samuti nagu ka võitlus selle okupatsiooniga, osutusid poliitilise elu sisuks Saksamaal sajandi algusest peale kuni 1814. aastani.

Napoleoni vastu suunatud vabastussõjad kandsid kahepalgelist ilmet. See oli Marxi sõnade järgi «renessansiga ühendatud reaktsioon». Ühelt poolt pani kogu maa lainetama tõeline rahvaliikumine, mis oli esimene pärast suurt talurahvasõda. Ühiskondliku ning poliitilise elu areenile ilmusid rahvahulgad, mis osutus tähtsaks momendiks saksa rahva rahvusliku iseteadvuse kujunemisel. Teiselt poolt aga oli siin tegemist niisuguse rahva liikumisega, kes oli elanud rohkete feodaaligandite kütkeis ega tundnud end vastukaaluna valitsevaile klassidele ja iseseisva sotsiaalse jõutegurina. Aadliseisus oli teinud rea mööndusi (Steini ja Hardenbergi reformid) ja tõotanud saksa rahvale mitmeid liberaalseid ümberkorraldusi, kuid oskas säilitada oma juhtivat osa rahvaliikumises.

Pealegi oli see rahvaliikumine suunatud Napoleoni reformide vastu, mis soodustasid kapitalismi arenemist. Napoleoni ümber-

korraldused olid ühiskonnale sotsiaalpoliitilises suhtes märksa progressiivsemad kui tolleaegsel Saksamaal valitsenud olud.

Otsekohe pärast võitu Napoleoni üle algas karm reaktsiooniaeg. Igasugune rahvaliikumine halvati ja kõik liberaalsed ümberkorraldused pandi seisma.

Vabastussõdade aegne patriotismilaine ei avaldunud mitte romantistlike kunstnike loomingus, vaid niisuguste omaaja populaarsete luuletajate töis, nagu E. M. Arndt (1769—1860) ja Th. Körner (1791—1813), kes romantismiliikumisest olid eemale jäänud.

Kuid elust väljakasvanud uued probleemid pidid muidugi kajastuma ka romantikute loomingus, mõjutades lõppude lõpuks ka nende käsitust kunstist.

Üha tungivamalt andsid end romantikute teostes tunda rahva ja tema ajaloo probleemid, isiku ja ühiskonna vahekorra küsimus jne. Võrreldes XVIII s. 90. aastate romantistliku loominguga on märgata tunduvalt suuremat konkreetsust Hoffmanni ja Kleistri, Arnimi ja Brentano, Eichendorffi ja Chamisso kunstialases mõtlemises. See suurem konkreetsus nende loomingus on tihedasti seotud uute probleemide käsitamisega nende loomingus.

«Heidelbergi romantikute ring.» Arnim ja Brentano. Vennad Grimmid. Vabastussõdade ajal toimunud rahvaliikumise üheks avalduseks oli romantikute terane huvi rahvaloomingu vastu. Jätkates üritust, mille algatajaks Saksamaal olid olnud «tunglejad» eesotsas Herderiga, asusid romantikud usinasti koguma, uurima ja publitseerima rahvaloomingu vanavara — rahvaraamatuid, laule ja muinasjutte.

Tähelepanuväärseim rahvaluulekogu, mis avaldas tohutut mõju saksa lüürika arenemisele, oli Achim von Arnimi (1781—1831) ja Clemens Brentano (1778—1842) poolt koostatud «Poisi imesarv».

Koos Joseph Görresi ja mõne teisega moodustasid need kirjanikud rühmituse, mida nimetati «Heidelbergi ringiks» (nende ühise kogunemiskoha järgi 1808. a.).

«Poisi imesarve» esimene köide ilmus 1805., teine 1808. aastal. Teos oli pühendatud Goethele.

Arnimi ja Brentano põhimõtted kogumiku koostamisel olid kaugel teaduslikkusest. Ehtsate rahvalaulude kõrval avaldasid nad meisterlauljate ja XVII sajandi trükikirjanduse teoseid. Mõlemad koostajad, eriti aga Arnim ei reprodutseerinud rahvalaule täpselt, vaid toimetasid neid suvaliselt kärpides või täiendades. Nad parandasid dialektisme ja arhaisme, muutsid riime ja värsimõõtu, esile kutsudes sellega proteste mõnede kaasaegsete, näiteks Jacob Grimmi poolt. Niiviisi Arnimi ja Brentano romantistliku maitse järgi redigeerituna oli nendel lauludel seda suurem mõju paljudele romantismiaja luuletajaile kuni Heinrich Heineni. Brentano ise, tema järel ka Eichendorff ja teised lõid oma paremad värsid saksa rahvalaulu sügavat poeetilisust omamoodi

muutes ja laenates sealt kujundeid, motiive ja värsi musikaalsust. See tingis suuresti nende lüürika rahvalikkust ja populaarsust.

Mitte vähema tähtsusega oli ka teine, suurepärane kogu «Laste- ja kodumuinasjutte» (I osa ilmus 1812., II — 1815. a.), mille koostasid vennad Jacob Grimm (1785—1863) ja Wilhelm Grimm (1786—1859). Need muinasjutud omandasid laialdase kuulsuse ka väljaspool Saksamaad.

Huvi ja armastus saksa rahva mineviku vastu panid vendi uurima ja välja andma keskaegse saksa kirjanduse ja rahvaloomingu mälestusi.

Aidates Arnimit ja Brentanot rahvalaulude kogumisel «Poisi imesarve» jaoks, ärkas vendadel Grimmidel soov ka endil asuda rahvamuinasjuttude kogumisele. Seejuures aga ei talitanud nad materjalidega nii vabalt kui Arnim ja Brentano. Hoolikalt püüdsid nad taastada iga muinasjutu esialgset teksti. Selles väljendus Herderi eeskuju järgimine, kes eelistas «loomulikku» poeesiat «kunstlikule», s. t. pidas rahvapärimust subjektiivsest, võltsitud rahvaloomingust paremaks. Vennad Grimmid panid aluse teaduslikule germanistikale, uurides germaani mütoloogiat, keskaegset saksa kirjandust ja saksa keelt.

Klassivõitluse arenematus ja rahvaliikumise ebaküpsus XIX sajandi alguse Saksamaal andis romantikuile teatud aluse suhtuda rahvasse diferentseerimatult, kui mingisse tervikusse ja rõhutada rahva elus ja oludes patriarhaalsust, kuulekust ja usklikkust. Romantikud idealiseerisid rahva seas esinevaid konservatiivseid ning mahajäänud nähtusi. Rahva poole pöördudes otsisid romantikud vabanemist mõnedest kodanluse arenemisjoontest, eriti aga egoistlikust individualismist.

Ses suhtes on näitlik Clemens Brentano elu ja looming. Tiecki õpilasena ja jäljendajana alustab Brentano oma varasemat loomingut romantismi subjektiivsuse mõju all. Noorel Brentanol on veel lopsakam ja taltsutamatum fantaasia kui Tieckil, sest tasakaalutust ja sisemist lõhestatust oli tal palju rohkem. Neist subjektivismi ja individualismi äärmustest otsis Brentano pääsmist sel teel, et pöördus rahva ja hiljem katolitsismi kui «ebaisikuliste» jõudude poole.

Brentano romantistlik reaktsioonilisus rahva mõistmisel ilmneb kujukalt tema novellis «Tublist Kasperlist ja kaunist Annerlist» (1817).

Selles traagilises loos kahe rahvalapse saatusest püstitab Brentano nagu hierarhilise astmiku kangelaste moraalsetest arusaamadest ja nende «au» mõistest. Aadlikust ohvitser krahv Grossingeri au ei takista võrgutamast Annerlit ja nõustumast õe ning hertsogi vahekorraga. Rahutuks teeb teda ainult kuulujutt. Annerli «au» seisab selles, et jõuda oma ringkonna inimestest, lihtsaist ning «tooreist» talupoegadest kõrgemale. See viib niikaugele, et Annerl langeb hõlpsasti võrgutaja ohvriks. Annerli

peigmehe Kasperli «au» ei ületa lihtsameelse sõduri au. Iga novelli tegelast viib tema arusaamine aust hukatusse. Annerl tapab oma lapse ja ise sureb tapalaval, varjates oma võrgutaja nime. Krahv Grossinger ja Kasperl võtavad endalt ise elu.

Nende kangelaste eetilistele arusaamadele vastandab Brentano vanaeide usueetika, kes arvab, et «au» tuleb anda üksnes jumalale. Vanaeide kuju sümboliseerib rahva konservatiivset «religiooni tarkust».

Elu lõpupoole ütles Brentano ennast oma varasemast loomingust kui «patusest» lahti ja katsus leida «rahu» katoliku kiriku rüpes. See viis tema poeetilise ande kiiresti hävingule. Pärast 1818. aastat, kui Brentano viie aasta kestel kirjutas üles kellegi haige nunna nägemusi, ei loonud ta enam midagi märkimisväärset.

Eichendorff (1788—1858). Heidelbergi romantikuile oli lähedane Joseph von Eichendorff. Tema loomingus saavutas rahvalaulule toetuv saksa romantistlik lüürika oma kõrgeima täiuse. Mõned Eichendorffi luuletused on ise muutunud rahvalauludeks («In einem kühlen Grunde», «O, Täler Weit, o Höhen», «Wen Gott will rechte Gunst erweisen»).

Eichendorffi mõõdukalt konservatiivsed ja ortodoksaalsed religioossed vaated on põhjuseks, et suurem osa luuletaja töödest (romaanid, jutustused, draamad, poliitilised artiklid ja kirjandusloolised uurimused) pakuvad veel üksnes kirjandusloolist huvi. Tänapäevani on oma värskuse säilitanud ainult need Eichendorffi teosed (enamus lüürilistest lauludest ja jutustus «Ühe päevavarga elust»), kus ta on rahvalaulule kõige ligemal ja kus kõige tugevamini on avaldunud vaistlik arusaamine rahvaelust. Seda rahvaelu mõistmist esines vabastussõdade ajal parimais romantikute teostes.

Eichendorff hakkas luulet kirjutama ja avaldama 1808. a., kuid eriraamatuna ilmusid tema värsid esmakordselt alles 1837. a.

Eichendorffi lüürikas muid teemasid peaaegu ei leidugi kui loodus ja armastus, kuid nende kahe teema käsitlemisel saavutab poeet ehtsat ning siirast lürismi.

Inimtunnete loomulik lihtsus ja nende väljendamise jõulisus, mis on nii iseloomustav rahvalaulule, on tunnuslik ka Eichendorffi värssidele.

Tunded, millest luuletaja räägib äärmiselt üldises vormis, jäävad alati elavaks ning siiraks. Neil on tõelise elamuse hõngu ja seetõttu ei muutu nad kunagi abstraktsiooniks. Lahkumine armsamast, igatsus tema järele ja valu, et armsam on murdnud truudusvande, või ka üksindustunne — kõik see esineb Eichendorffi lüürikas kõige «puhtamal» kujul, s. t. ilma psühholoogiliste detailideta, nii et neid tundeid saab väljendada suhteliselt piiratud arvu traditsiooniliste situatsioonide ja kujunditega, mis on omased rahvaluulele. Vastavalt sellele esinevad ka rahvaluule traditsioonilised epiteedid, võrdlused jms.

Poeedi elamused on igasugusest ajaloolisest konkreetsest kontekstist välja lülitatud. Eichendorffi kangelased jäävad oma tunnete ja armastusega peaaegu alati üksi loodusse. Olustikul puudub konkreetne keskkond ja — mis Eichendorffi lüürikas osutub tüüpilisemaks situatsiooniks — tema kangelane on alatasa rändamas. Üks tema lüürika eripeatükke kannab pealkirja «Rännulaulud». Eichendorffi kangelase sotsiaalajalooline iseloomustus on väga umbmäärane: see on luuletaja, muusikamees, kütt, üliõpilane või siis lihtsalt rändur. Üksindus on tema kangelase alaline olukord, mis paneb eriti intensiivselt tunnetama ümbritsevat loodust. Täiesti loomulikuna tekib sellest ka rahvaluulele omane parallelism lüürilise kangelase tunnete ning meeleolude ja looduspiltide vahel. Saksamaa loodus, kevad ja sügis, hommik ja õhtu, mets ja põllud on Eichendorffi värssides sõnastatud suure emotsionaalsusega. Tema värssides näib loodus elavat nagu oma erilist emotsionaalset elu. Rahvalaulu isesugust panteismi on Eichendorff kasutanud romantistliku loodustunde väljendamiseks emotsionaalsete kategooriate summana.

Armastus esineb Eichendorffi luules mingi «ürgjõuna» ja on samasuguseks väljaspool aega olevaks elamuseks nagu loodusetunnetus. Armastus ja loodus esinevad romantik Eichendorffil absoluutsete kategooriatena, mis seisavad inimestest kõrgemal.

Liigsest abstraktsusest ja subjektiivsusest päästab Eichendorffi lüürikat ka saksa rahvalaulu traditsiooniline kujukus.

Individuaalse elemendi kasinus rahvaluules võimaldas Eichendorffil väljendada teiselt poolt ka romantismi kujutelmi tunnete «ürgsusest», kasutades rahvaluule võtteid ja vorme.

Romantistlik hulkur-rändur on Eichendorffi õnnestunuma jutustuse kangelane («Ühe päevavarga elust», 1826). Sellel kangelasel on teatud sarnasus Tiecki romantistliku ränduri Sternbaldiga ja F. Schlegeli romantistliku päevavarga Juliusega («Lucinde»), kuid ometi esineb siin suur erinevus. Ei ole juhuslik, et Eichendorff teeb oma kangelase rahvapojaks, kelle psüühikas pole estetistlikku rafineeritust ja kellel puudub «meelelis-ülemeeliku» nautimise egoistlik filosoofia. Oli ju see nii omane kodanliku ühiskonna deklasseerunud kujutelmadele.

Süžee skeemilt läheneb jutustus rahvamuinasjutule (imekombel leiab kohtlane õnne), kuigi Eichendorffi loos puudub üleloomulikkus ja tegevus toimub tolleaegsel Saksamaal ning Austrias. Seejuures aga osutub see «kaasaegsus» romantistlikult ümberkujundatuks, nii et tegevusel puudub olustikuline konkreetsus. Eichendorffi muinasjutt tundub süüdistusena kodanluse halli argielu ja «filister»-kangelaste «positiivse» praktitsismi vastu. Muinasjutt ülistab omakasupüüdmatut olemisrõõmu ja egoismitut armastust. Kaunil kevadpäeval läheb kangelane matkama, satub seiklustesse ja armub. Ta ei tee vahet sotsiaalses erinevuses ja peab uksehoidjat tähtsaks isikuks. Ta armastab muusikat ja loodust, istutab oma aiakesse meelsamini lilli kui kartuleid.

Muretult kõnnib ta läbi elu, mille reaalseid konflikte ei ole tema jaoks olemas, kuna teda ümbritseb romantistlikult moondatud maailm.

Eichendorffi jutustuse olu on romantiku unistus poeetilistest inimvahekordadest.

Kleist (1777—1811). Prantslaste okupatsiooniajale Saksamaal langeb Heinrich Kleisti loominguline tegevus. Olles küll üks andekamaid ning tähtsamaid romantismi kirjanikke, pälvis Kleist siiski Goethe ülikarmi ning terava hinnangu. Põhjuseks oli see, et Kleisti loomingu ideeline sisu oli täiesti vastandlik valgustusaja humanismile. Kumbki omamoodi, kehastasid Kleist ja Novalis kõige järjekindlamalt romantismi kui «reaktsiooni Prantsuse revolutsioonile ja sellega ühenduses olevale valgustustegevusele» (Marx).

Kleist sündis preisi aadliohvitseri pojana. Nooruses teenis ka tulevane kirjanik ise preisi armees ja võttis osa sõjast revolutsioonilise Prantsusmaa vastu, kuid juba 1799. a. läks ta erru. Seejärel õppis ta ülikoolis, oli mõnd aega riigiteenistuses (1805—6) ja elas siis elukutselise žurnalistina ning kirjanikuna.

Inimüksinduse teema, mis oli nii iseloomustav juba esimeste saksa romantikute teostele, eriti aga Tieckile 90. aastail, jõuab äärmusse Kleisti loomingus. Tema teostes esineb üksik, endasse sulgunud inimene, kes end kunstlikult eraldab ühiskonnast. Niisuguse inimese siseelu muutub seetõttu liialdatult pingutatuks, peaaegu patoloogiliseks.

Kleisti loomingus avaldub kõige täielikumal kujul see katastroofiline elutunne, mis ühel või teisel määral iseloomustas peaaegu kõiki romantikuid, kes olid suure sotsiaalse murrangu kaasaegsed.

Oma loomingulaadilt ehtne kunstnik ja tõeline dramaturg, paistis Kleist silma terava tähelepanuvõimega, omades sealjuures erakordselt plastilist kujundusoskust.

Niisugune realistlik kalduvus on vastuolus Kleisti irratsionalismiga, sest maailma käsitas ta inimesele tunnetamatute juhuste kaosena. Kleisti kujutluse järgi valitsevad inimeses pimedad instinktid.

Kleisti varasemaist näidendeist on kõige realistlikum tema komöödia «Purunenud anum» (1803—1806). Kleisti oskus näha ja kujutada tegelikkust tihendatult, konkreetselt tüüpilistes joontes ei ole siin moonutatud romantismi irratsionaalsusega ja ühekülgse absolutiseerimisega.

Selles komöödias leidub sotsiaalseid motiive, kuid tegelikkust on haaratud mõnevõrra piiratult, sest sotsiaalne kriitika ei välju küll kaunis tüüpilise, ent ikkagi vähem tähtsa juhuse raamidest. Provintsi võimu omakasupüüdlik ning kohtlane esindaja kohtunik Adam mõistab kohut anuma purustamise asjas. Süüdi on kohtunik ise, kuid mitmesuguste kavaluste ja kohtukorra jämeda

rikkumise abil püüab ta oma süü teistele veeretada. Lõpuks tema süü paljastatakse.

Külaneiu Eva teab küll kohtuniku kelmust, kuid tema on vait, taludes oma ema ja armastatud külapoisi ülekohtuseid etteheiteid. Nii loodab neiu oma lemmikut sõjaväeteenistusest päästa. Eva «üksindus» teiste hulgas ja tema sisemine õigusetunne välise näivuse kiuste meenutavad teisi Kleisti naiskangelasi, kuid siin on sellel üksindusel täiesti reaalne ühiskondlik põhjus: külanaise segadus ja hirm igasuguste võimukandjate ees. See ei ole mitte inimhinge metafüüsiline üksindus kui niisugne.

«Purunenud anum» on ainus Kleisti draama, mida Goethe söandas lavastada oma Weimari teatri laval.

Paljudes teistes näidendites kasutab Kleist oma vaatluste realistlikku täpsust ja sõnastuse kujundirikkust selleks, et edasi anda irratsionaalseid elamusi ja erakordseid, usutavuse piire ületavaid sündmusi. Kleisti irratsionalismi näiteks võib tuua tema draama «Penthesilea» (1806—7). Antiikne mütoloogia, mida valgustajad, eriti aga Goethe, kasutasid humanistlike kodanikuideaalide väljendamiseks, kujutab Kleisti draamas kõige tumedamaid nähtusi kodanliku indiviidi hingeelus.

Vaataja ees avaneb Penthesilea ja Achillese armudraama, mis lõpeb verise katastroofiga. Esiplaanil on armastajail omandiiha, püüe mistahes hinnaga vallutada vastaspoole hing ja lõpuks — tumedad, mõistuse kontrollist väljarabelnud instinktid. See tegelikust elust, igasugusest ühiskonnast irdunud armastus jääb väljapoole igasuguseid eetilisi, seega alati ka väljapoole ühiskondlikke norme. Penthesilea ja Achillese armastus on mingi kirgede absoluutne mäng, üksildaste inimhingede armuduell väljaspool aega ning ruumi. Ometigi nähtub selle «ajatuse» taga kodanliku inimese romantistlikult ülepaisutatud hing ja tema arusaamine armastusest kui egoistlikust omamistarbest, kui hävitavast instinktist.

Napoleoni vastu tekkinud rahvaliikumine äratas Kleisti patriotismitunded. Tema aktiivne tegevus publitsistina ajendas sel perioodil uute probleemide kerkimist tema näidendites. Igatahes ei ilmnenud Kleistil vähimatki kalduvust kas või mõõdukalt liberaalseile ümberkorraldustele riigielus. Oma ajakirjas «Berliner Abendblätter» (1810) esines ta Hardenbergi reformide vastu, mille tõttu valitsus pidi ajakirja keelustama.

1811. a. kirjutab Kleist draama «Hermanni lahing». Selle draama aineks on küll võetud esimesed ajaloolised kokkupõrked germaani suguharude ja muinasroomlaste vahel (rooma leegionide häving Teutoburgi metsas kokkupõrkel herusk Hermanni-Arminiuse poolt juhitud germaanlastega), kuid siiski on see näidend pigem aktuaalse sisuga poliitiline manifest kui ajalooline draama. Ideeks on siin sakslaste ühtsus, halastamatus ning lepitamatus võitluses võõramaalaste vastu.

Selles näidendis on Kleist esmakordselt välja toonud suure

ühiskondliku tähtsusega rahvusliku teema. Tema kangelasi ümbritseb siin sotsiaalne keskkond ja nende käitumist hinnatakse ühiskonnahuvide seisukohalt.

Uus ühiskondlik problemaatika annab end tunda Kleisti paremais, kõige realistlikumais teoseis: draamas «Prints Friedrich von Homburg» (1809—10) ja novellis «Michael Kohlhaas» (1808—10).

Ajalooline draama «Prints Friedrich von Homburg» ilmus koos «Hermanni lahinguga» alles kümme aastat pärast Kleisti surma Tiecki toimetusel. Tegevus toimub XVII s. Brandenburgi vürstiriigis, millest hiljem kujunes Preisi riik.

Draama kangelane Homburgi prints on süvenenud oma elamustesse ega täida korraldusi, mida tema ühena väejuhtidest peaks enne lähenevat lahingut täitma. Tundesööstis talitab ta lahingu ajal käsuvastaselt ja ümbritsevaist ohvitseridest hoolimata. Lahing võidetakse suurel määral tänu tema üleastumisele; kuid sõjadistsipliini rikkumise eest mõistetakse printsile surmanuhtlus. Prints usub, et tegemist on lihtsa formaalsusega ja et armuandmine on kindel. Aru saades aga, et karistus on tõepoolest tulemas, valdab teda surmahirm ja inimväärikust unustades anub ta armu. Seejärel hakkab ta üha selgemini tundma otsuse õigsust, surub alandava hirmutunde maha, kuid talle antakse armu.

Kleist tahtis näidata isiku kohustust alistuda riigihuvidele. Tema tragöödia seisis selles, et loobumus piiramatust subjektivismist pani inimese alistuma tolleaegseis konkreetseis oludes Preisi reaktsioonilise riigi huvidele.

Novellis «Michael Kohlhaas» on Kleist kasutanud vanaaegset kroonikat.

Novelli sündmustik kuulub XVI s. algusesse, reformatsiooniaega. Nimikangelane langeb sotsiaalse ülekohtu ohvriks. Kleisti kangelastele omase ennastunustava kirega ei suuda Kohlhaas millegi ees peatuda, ja hukkub niiviisi õigust otsides lõppude lõpuks tapalaval.

Selles Kleisti novellis tõuseb üksikjuhtum suure sotsiaalse ning inimliku tragöödia tasemele. Nagu Kleistil peaaegu alati, areneb hetkekski raugemata tegevus suure dramaatilisusega.

Ainult novelli lõpp on rikutud romantismi müstika tendentsidega, nii et kirjaniku loomusunniline realism ei pääse lõplikult avalduma.

Kleist lõpetas oma elu enesetapmisega 1811. a. Reaktsioonilisest junkrupositsioonist kinni pidades ei suutnud ta siiski uskuda, et Preisi feodaalabsolutistlik kord oleks vääramatu, kuid ta ei leidnud pääseteed sellest ideelisest ning hingelisest kriisist, kuhu ta oli sattunud.

HOFFMANN

(1776—1822)

Kirjaniku elukäik. Reaktsiooniaastaisse kuulub väljaspool Saksamaad tähtsaima ning kuulsaima saksa romantiku Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni loomingu põhiosa.

Realistlikud tendentsid ilmnevad tema loomingus hulga selgemini kui teiste saksa romantikute juures. Hoffmanni fantastiliste kujude taga peituvad peaaegu alati mõned kaasaja tegelikkuse olulised konfliktid. Ümbritseva tegelikkuse kunstikirglik kujutamine on andnud tähenduse tema lopsaka fantaasia kummalistele nägemustele.

Hoffmanni Novalisega võrreldes kirjutas Heine: «Oma ideaalkujudega hõljus Novalis alatasa sinikõrgustes, ent Hoffmann oma karrikatuursete maskidega klammerdub maisesse tegelikkusse» («Romantistlik koolkond»).

Hoffmann sündis Königsbergi ametniku perekonnas. Oma kasvatuse saigi ta pürjerlikus ametnike keskkonnas. 16-ne aastasena astus ta Königsbergi ülikooli õigusteaduskonda. Juba varakult ilmnesid tema mitmesugused kunstikalduvused. Hoffmanni huvitasid maalikunst, muusika ja kirjandus. Pärast ülikooli lõpetamist astus Hoffmann Preisi riigiteenistusse, töötades Glogaus, Berliinis ja Poola linnades Poznanis ja Plockis. Väikesse Plockisse sattus ta seetõttu, et oli teinud võimukandjaist karrikatuure, pahandades nõnda ülemusi. Sõprade abil õnnestus tal pääseda Varssavisse. Samal ajal jätkas Hoffmann tegelemist maalimise, muusika ja kirjandusega.

Napoleoni vägede saabumine Varssavisse pärast preislaste kaotust Jena all tõi muutuse Hoffmanni ellu. Preisi võim oli likvideeritud, ametnikud vallandatud ja Hoffmann lahkus Varssavist (1807), otsustades pühenduda kunstile. Bambergis, Dresdenis ja Leipzigis teenis ta teatridirektorina, lõi helitöid, kirjutas muusikaretsensioone ja isegi andis muusikatunde. 1814. aastal asus Hoffmann Berliini ja astus uuesti teenistusse, elades seega ametniku ning kirjaniku kaksikelu.

Esimesed teosed. «Fantaasiapalu Callot laadis.» Hoffmanni esimene tähtsam novell «Rüütel Gluck» ilmus 1809. a. Leipzigi

«Üldises muusikalehes». Sellele teosele järgnes veel teisi, mis ühendati neljaköiteliseks koguks «Fantaasiapalu Callot laadis» (1814—15). Siitpeale otsustas Hoffmann pühenduda jäädavalt kirjandusele, kuigi samal ajal leidis tunnustust tema komponeeritud ooper «Undine» (1814).

Kunstniku ja kunsti teema, millele Hoffmanni loomingus kuulub tähtis koht, osutus keskseks juba tema esimeses kogus «Fantaasiapalu Callot laadis». Nendes palades esineb muusik-helilooja Johann Kreisleri kuju, mis jääb tähtsaimaks autori loomingus.

Suure fantaasiaga andekas muusik Kreisler armastab kirglikult kunsti ja kannatab rängasti ümbritseva filisterluse labasusest. Tõeliselt suur kunst ei ole kodanlikele filistritele mõistetav. Neile jääb arusaamatuks ka ehtne kunstnik, kes ennast unustades ja omakasupüüdmatult andub kunstile. Selles seltskonnas on kunst alandatud ja seda vajatakse üksnes selleks, et kaunistada enesega rahulolevate ning täissöönud inimeste labast, vaimsete huvideta elu.

Pealkirja all «Kapellmeister Johann Kreisleri muusikalised kannatused» jutustatakse koosviibimisest nõunik Roderleini majas, kelle kahele andetule tütrele peab Kreisler muusikat õpetama. Koosviibimisel mängivad külalised ja pererahvas kaarte, joovad jooke ja piinavad Kreislerit sellega, et koos ja üksi moonutavad muusikat, küll soolo, küll dueti, küll koorina.

Muusika eesmärk selles seltskonnas on «pakkuda inimesele mõnusat ajaviidet ja eriti meeldival viisil hajutada tema tõsiseid või õigemini öeldes ainsaid temaväärseid mõtteid, nimelt sääraseid, mis toovad talle endale leiba, riigile aga au». Niisuguse seltskonna seisukohalt «tuleb pidada tühisteks inimesteks neid kunstnikke, s. o. isikuid, kes (teadagi rumalusest!) pühendavad oma elu asjale, mis on ainult puhkuseks ja ajaviiteks» («Kreisleriana. Mõtteid muusika kõrgest otstarbest»).

Lõppude lõpuks viib filistrite maailm Kreisleri hulluseni. Siit teeb Hoffmann romantistliku järelduse, et maa peal on kunst kodutu. Autor näeb kunsti otstarvet inimese lunastamises «kõikidest maistest kannatustest ja argielu alandavaist raskustest». Nii väidab Hoffmann sedasama, mida 90. aastail olid väitnud Tieck ja Wackenroder.

Kaasaegse kodanlik-aristokraatliku seltskonna satiirilise kujutamisega kritiseerib Hoffmann selle seltskonna suhtumist kunstisse, tehes nõnda selle suhtumise inimeste ja ühiskonnasuhete mõõdupuuks. Ka selles mõttes jätkab Hoffmann F. Schlegelit, Tiecki ja teisi vararomantikuid. Tõelisteks inimesteks osutuvad peale kunstnike ka need, kes saavad osa suurest kunstist, armastades seda siiralt ning omakasutult. Sääraseid inimesi on vähe ja kõiki neid ootab traagiline saatus filistrite ühiskonnas. Nii on näiteks lugu Ceciliaga («Teateid koer Bergantsa uuemast saatusest»). Selle puhta ning õilsa neiu annab ema lodevale

ning kõlvatule mehele. Selle vastu protesteerib ainult koer Bergantsa.

Kaasaegse ühiskonna kritiseerimine ainuüksi kunsti lähtekohalt ja arusaamine, et tõeline inimene on üksnes abitu ning ühiskonnale võõras kunstnik, näitab Hoffmanni romantistlikku piiratust ja romantistlikku pessimismi. See näitab kirjaniku erinevust valgustajaist, kes ideaaliks olid tõstnud igakülgselt arenenud inimese. Niisugune inimene leidis ühiskonnas oma koha.

Tõsi küll, Hoffmann kujutab kunstniku saatust tolleaegses ühiskonnas palju realistlikumalt kui seda tegid Jena romantikud ja kunsti sotsiaalset problemaatikat mõistab ta palju sügavamalt kui nemad.

Kogu «Fantaasiapalu Callot laadis» sisaldab ka jutustuse «Kuldpott».

Selle teose kangelane üliõpilane Anselm on romantismile karakteerne kuju. Mitmekülgse ning intensiivse siseeluga inimesena on Anselm ühtlasi äärmiselt saamatu igapäevases elus. Nagu Kreisler ja teised romantistlikud kangelased elab ta nagu kahes maailmas: oma elamuste ja unistuste sisemaailmas ja igapäevases eluproosas. Kui aga unistuse ja realiteedi konflikt omandab Kreisleri puhul traagilise kuju, siis Anselmi juures muutub see konflikt pigem grotesselt koomiliseks.

«Kuldpoti situatsioon» on lähedane muinasjutulikule: kangelase hinge pärast kisklevad valguse ja pimeduse jõud. Kangelane ise, kes meenutab muinasjutust võetud tolakest, on hädavares. Isegi võileivad on tal alati võipoolega maha kukkunud ja oma uued riided on ta alati käkerdanud või määrinud juba esimesel päeval, kuid õnne saavutab ta muinasjutuliku kergusega.

Tumedaid jõude moodustavad proosaelu filistrid. Seal on piiratud väikekodanlane Veronika, kes unistab saada Anselmi naiseks, selleks et õuenõuniku prouana kenitleda oma elegantses hommiktualetis akna all ja äratada mööduvate keigarite imetlust. Konrektor Paulmann ja registraator Heerbrand on piiratud, proosalised ametnikud. Ometigi on sellel filistrite maailmal oma müstiline lisa, sest ta on seotud üleloomulike jõududega: Veronika amm osutub kurjaks nõiaks, kes katsub Anselmi üle sel moel võimust võtta, et paneb ta Veronikat naima.

Headel jõududel on samuti oma «maine» ja üleloomulik kehastus. See on arhivaar Lindhorst, kes on ühtlasi ka salamandrite vürst, tema tütar Serpentine aga kullakasroheline madu.

Heade jõudude võit tähendab jutustuses sisemiste unistuste ja poeesia maailma võitu elulabasuse ja kodanliku proosa üle. Seda võitu sümboliseerib Anselmi abiellumine Serpentinega ja nende õnnelik elu muinasjutulikul Atlantisel. Atlantis peab kujutama inimese sisemist, unistuste maailma. «Kas siis Anselmi õndsus on midagi muud kui elamine poeesias». Nende sõnadega lõpetab Hoffmann oma jutustuse.

Reaalne maailm oma seadustega esineb Hoffmanni juures tunduvalt suuremal määral kui teistel romantikutel, eriti aga Novalisel. Reaalelu seadused toovad kõige pentsikumasse Hoffmanni fantastikasse olulise korrektiivi ja selles peitubki põhjus, miks Hoffmann oma groteskse irooniaga kõrvutab fantastikat argieluga, inimese siseelu reaalse tegelikkusega. See kõrvutamine läbib kogu «Kuldpoti» ja nii või teisiti esineb see Hoffmanni teostes peaaegu alati.

Sageli laseb Hoffmann lugejal arvata, et see imepärane ja fantastiline, mis ta kangelastel juhtub, on nende subjektiivse olukorra tagajärg, s. t. haiglase erutuse või veiniaurude mõju. Ka see on irooniliseks korrektiiviks kirjaniku romantistlikele kujutelmadele.

Oma kunstiarutlustes aga lähtub romantik Hoffmann eeldustest, et reaalne ning tõeline on ainult väljenduseks millelegi vaimsele, «ideaalsele», mistõttu tähelepanekuist ja lihtsaist üldistusist ei piisa.

Hoffmann viitab XVII s. prantsuse kunstniku Jacques Callot maneerile ja seletab oma loomingut kogumikus «Fantaasiapalu Callot laadis» sooviga edasi anda harilikku ning igapäevast ebatavalises «romantistlikus» valgustuses, s. t. näidata reaalseid esemeid isesuguse valguse murdumisena kunstniku kujutluses («Jacques Callot»).

Kunstniku fantaasiat ei käsitleta seega mitte loova üldistusvõimena, vaid millegi seesugusena, mis oma immanentsete seadustega kujundab reaalse maailma ümber.

Erakordse juhtumi kirjeldusena oli sümboolne jutustus, muinasjutt või novell romantik Hoffmannile žanriks, mis kõige rohkem vastas tema kunstikäsitusele ning pakkus suurimat avarust kunstniku fantaasiale, nagu seda mõistis Hoffmann.

«Väike Zaches». Muinasjutt-jutustus «Väike Zaches, Kinnaveriks kutsutu»[9] (1819), oli Hoffmannil üks parimaid kaasaja grotesk-satiirilisi kujutusi.

Muinasjutus räägitakse sellest, kuidas väike värdjas Zaches saab haldjas Rosabelverdelt kolm kuldkarvakest kingiks ja hakkab siis äkki kõigile kaunina paistma. Mis head ka iganes juhtuks tema juuresolekul, kõigile näib, et seda on teinud väike Zaches. Iga kiitus ja tasu langeb osaks ainult temale.

Kõik need imed juhtuvad vürst Pafnutiuse maal, kes dekreedikorras on kehtestanud «valgustuse» ja keelanud kõik ülemeeliku. Deemonlikud jõud valitsevad seda «valgustatud» õukondlik-väikekodanlikku maailma ja ainult armunud poeet Balthasar ei alistu kurjale võlule.

Fantastiliselt «suvalises» sümbolivormis kujutatakse siin kodanlike suhete reaalseid jooni: autasu ei saa mitte nende

[9] Eesti keeles ilmunud 1940. a. A. Sanga tõlgitud kogus «E. T. A. Hoffmann. Fantastilisi lugusid.» Sealsamas ka «Kuldpott».

osaks, kes töötavad, vaid nendele, kes omastavad võõrast töövilja.

Hoffmannil on meisterlik jutustamisand. Ta on kirjutanud suure hulga novelle, mis avaldati pealkirjade all «Öölutud» (1817) ja «Serapioni vennad» (1825) pärast kirjaniku surma.

«Serapioni vennad.» Hoffmanni loomingumeetod. Peale novellide sisaldab kogumik «Serapioni vennad» ka raamjutustuse. Sissejuhatuses räägitakse neljast sõbrast, kes puutuvad kokku pärast pikka lahusolu. Üks sõpradest jutustab kellegi andeka, kuid hullunud krahv R-i lugu. Krahv olevat end pidanud Serapioniks, vanakristluse ajastu märter-erakuks. Hullunu olevat oma fantaasiat kindlalt uskunud.

Sõbrad räägivad, et hullul Serapionil olevat palju ühist tõelise poeediga, sest poeedil tuleb oma fantaasiat reaalselt kujutleda ja näha. Poeet peab «kujutlema oma hinges tekkinud pilti kõigi kujudega, värvidega, valguse ja varjuga». Oma sisemaailma ei saa poeet väljendada teisiti kui välismaailma nähtuste kaudu. Hullust erineb poeet selle poolest, et ta on teadlik nii sise- kui ka välismaailma olemasolust ega pea oma fantaasiat tõeliseks tegelikkuseks, olgugi see fantaasia väga sarnane reaalsusega.

Sõbrad otsustavad kohtuda teatud nädalapäevil, et lugeda üksteisele oma teoseid. «Olgu erak Serapion meie kaitsepühak, tema nägemusteand tulgu meie üle ja tema eeskujule järgnegem kui tõelised Serapioni vennad!»

Hoffmanni niisuguses kunsti ja isikliku loomingumaneeri käsituses on lähtekohaks ikka seesama kujutlus kahe teineteisele metafüüsiliselt vastandliku maailma olemasolust: vaimne ja materiaalne ehk «sisemine» ja «väline», nagu see oli arutluses «Callot laadist». Nagu viimases, nii on ka selles Hoffmanni arutluses realistlikku tendentsi, et sisemist, vaimset võib väljendada reaalse välismaailma elementide abil. Reaalne tegelikkus on ehtsa kunstniku loomingule välditamatu element. «Serapioni vendade» arutlustes on reaalne tegelikkus vahendiks vaimse väljendamiseks; arutlustes «Callot laadist» on see tegelikkus lähteks kunstniku fantaasiale. Mõlemal korral on sellel realistlikul tendentsil vastukaaluks romantistlik väide, et kunstis esinevat reaalsuse vastandina mingi vaimne, absoluutne ala.

Oma loomingumaneerist on Hoffmann jutustanud ühes oma parimas novellis («Nurgaaken»). Selle novelli oli ta lõpetanud lühikest aega enne oma surma ja teos on ilmunud kogus «Viimsed jutustused».

Selle novelli kangelaseks on «vaene ning halvatud nõbu», kes ei suuda iseseisvalt liikuda, vaid tundide kaupa tugitoolis lamades jälgib nurgaaknast, mis toimub turuplatsil.

Jälgides turuplatsil olijate käitumist ja suhtlemist, katsub nõbu kujutleda igaühe elukäiku, aimata või «ära arvata» fantaasia abil seda osa nende elust, mis jääb väljapoole turu-

platsi, väljapoole jälgija vaatevälja, keda piiravad nurgaakna kitsukesed raamid.

Selle novelli situatsioonis on Hoffmann õnnelikult leidnud plastiliselt kujuka vormi, et väljendada oma loomingumaneeri. Kunstniku loominguprotsessi lähteks ei ole mitte otsene täheldus, üksikjuhtum või elav konkreetne detail. See konkreetsus on üksnes tõukeks loovale fantaasiale, mis korraldab vabalt konkreetsete tähelepanekute summat. Absoluutne vabadus, millega nõbu kasutab oma vaatlusmaterjali, avaldub selles, et vahel koostab ta kaks varianti nähtud inimeste elukäigust, s. t. ta ei katsugi eritleda konkreetse fakti loogikat, ei pea end sellega seotuks. Pealegi on ta täheldused liiga juhuslikud, piiratud ja passiivsed. Selles novellis ei ole kunstnik mitte aktiivne sündmuste osanik, vaid passiivne vaatleja.

Kunstniku ja ümbritseva elava elu vahel seisavad ületamatud tõkked, mis asetavad ta traagilisel viisil vaatleja ossa, kes elab ainult oma mõttemõlgutuste ja fantaasia maailmas. Niisugune on Hoffmanni arvates romantistlik kunstnik, niisugune on Hoffmanni enda loomingumaneer, mida iseloomustab romantistlik lõhe tajutava ja fantaasia vahel, lõhe üksiku ja üldise, tegelikkuse ja unistuse, mateeria ja vaimu vahel.

Maailm, mida Hoffmann oma teostes maalib, on inimesele üldreeglina vaenulik. See maailm on tumedaile salapäraseile jõududele tandriks.

Saksamaal valitsenud feodaal-absolutistliku reaktsiooni ajal võttis kapitalismi arenemine ebaterve virildunud ilme, ja see oligi suurel määral põhjuseks, et Hoffmanni teostes omandas tegelikkus viirastuslikuks värdjastunud iseloomu.

Oma kaasaja reaalseid konflikte teeb Hoffmann absoluutseks ja müstiliseks, kujutades neid heade ja kurjade jõudude võitlusena. Lõppude lõpuks on nendeks tumedateks jõududeks eraomandusliku ühiskonna egoistlikud taotlused, selles ühiskonnas valitsev vaimsusepuudus, materiaalsete väärtuste austamine ja selle tulemusena — elava inimtunde lämmatamine surnud, fetišeeritud eseme poolt. Neid jõude kujutab Hoffmann vahel grotesk-satiiriliselt, vahel aga hirmsate deemonlike jõududena.

Head jõud kujutavad elavaid inimtundeid, fantaasiamaailma ja unistusi — inimese sisemaailma.

Novellides «Magnetiseerija» ja «Hirmus külaline» kujutab Hoffmann armastust kiskjaliku omamisinstinktina.

Esimeses novellis tuleb keegi Alban paruni majja, kellel on tütar Marie. Neiu on oma armastatu Hippoliti mõrsja, kuid Alban hakkab Mariet armastama ja alistab teda aegamisi oma tahtele, võtab neiult tahtejõu ja köidab ta hirmsate, tundmatute köidikutega enda külge. Laulatuse ajal variseb Marie surnult oma peigmehe Hippoliti kõrvale, sest ilma Albanita ei suuda ta enam elada. Albani kiskjalik soov omada Mariet on neiu tapnud.

Teises novellis ilmub polkovnik von G. majja keegi itaalia krahv. Viimane püüab võita peretütre Angelica armastust, kes aga armastab kedagi teist. Hirmsate salapäraste abinõudega on krahv oma eesmärgi peaaegu juba saavutanud ja tema pulmapäev Angelicaga kindlaks määratud. Mõistatuslikel põhjustel sureb krahv ja raskest painajast vabanenud Angelica võib saada oma armastatu naiseks.

Novellis «Majoraat» teeb aadlisuguvõsa vanem oma valdustest majoraadi ja sellest kujuneb kahe venna vastastikuse vaenu põhjus. Vanemal vennal, kes on majoraadi saanud, ärkab ahnus, noorem aga kadestab teda. Majoraat ajendab kuritöid ja suguvõsa traagilist hukkumist.

Mõnedes teostes kasutab Hoffmann motiivina eset, mis imiteerib elava inimese elu: novellis «Automaat» kõnelev automaat-türklane ja teised automaadid; novellis «Võõraslaps» elusaks muutunud mehhaanilised mängukannid; «Kuninglikus mõrsjas» elavaks muutunud juurvili; elavaks muutunud mängukannid muinasjutus «Pähklipureja ja hiirtekuningas»; mehhaaniline nukk novellis «Liivast inimene».

Viimatimainitud novellis armub nooruk Nathanael hingetusse automaati, mille on valmistanud kaks salapärast isikut, Spalanzani ja Coppelius. Spalanzani esitleb seda automaat-nukku oma tütrena. «Neiu» liigub, laulab ja tantsib nagu elav olevus, ainult palju õigemini. Nathanael otsustab talle teha abiellumisettepaneku ja saabub Spalanzani juurde just hetkel, kui see kakleb Coppeliusega nuku omandiõiguse pärast. Üks tirib Nathanaeli armsamat jalust, teine käsist. Coppelius taob nukuga vastu Spalanzani pead ja põgeneb nukku treppi mööda lohistades. Nathanael läheb hulluks.

Kunstniku traagilist saatust kodanlikus maailmas, kus kõike, sealhulgas ka kunstiteoseid müüakse raha eest, kujutab novell «Preili de Scudery».

Juveliirkunstnik Cardillac valmistab tõelisi kunstiesemeid. Täitnud mõne kauni ehteasja tellimuse, katsub ta eseme loovutamisaega kõigiti edasi lükata, sest ehe ei ole talle lihtne ese, vaid nagu mingi vaimulaps, milles kätkeb tükike meistri hinge, tema loovat geeniust. Juveliir annab lõppude lõpuks ehte selle tellijale küll kätte, kuid varem või hiljem omastab ta selle siiski tellija tapmise teel.

«Kass Murri ellusuhtumine». Kunsti ja kunstniku saatuse probleem läbib rea Hoffmanni teoseid, alates tema esimestest novellidest ja lõpetades viimase, lõpetamata romaaniga «Kass Murri ellusuhtumine» (1820—21). Selles romaanis pöördub Hoffmann taas helilooja Kreisleri kuju juurde.

Püüdes eritleda tegelikkust selle mitmekesisuses, on romantik Hoffmann ühendanud erinevaid reaalsuse aspekte: ajalisi, süžeelisi ja emotsionaalseid. Kõik need erinevad aspektid on Hoffmann sidunud kokku väga omapäraseks kompositsiooniks.

Trükiladuja eksituse tõttu satuvad kassi autobiograafilistesse märkustesse nimelt katkendid mitmesuguste sündmuste kirjeldustest, mille tunnistajaks või osaliseks on olnud helilooja Johann Kreisler.

Oma jutustuses ühendab Hoffmann osavasti traagilisi elemente koomilistega, satiiri kõrge lürismiga, groteski ja naljaga.

Kass Murri maailm on eelkõige koomilis-satiiriline. Inimeste maailma aga kujutatakse groteskselt, vahel ka lüürilise emotsionaalsuse või tõelise tragismiga.

Nende kahe maailma kõrvutamine ise omandab grotesk-satiirilise ilme.

See ei ole esimene kord, kus Hoffmann satiirilisi eesmärke taotledes võtab oma kirjelduste objektiks antropomorfse loomademaailma. Kogumikus «Fantaasiapalu Callot laadis» on olemas kaks jutustust, mille kangelasteks on loomad.

«Teadetes koer Bergantsa hilisemast saatusest» näidatakse inimeste maailma koera silmade läbi, kes mõtleb ja tunneb märksa inimlikumalt kui paljud inimühiskonna «auväärt» esindajad. Kui ema müüb oma tütre kõlvatute isikule, siis tekitab see roim nördimust ja protesti ainult koeras.

Novellis «Sõnumeid ühest haritud inimesest» jutustatakse sellest, kuidas inimseltskonda sattunud ahv lakkab peagi inimestest erinemast ja kujuneb täiesti «väärikaks» seltskonnaliikmeks, kes ilma vaevata omandab kõik selle «voorused». Järelikult on see seltskond samal moraalsel ja intellektuaalsel tasemel, mis on ka «haritud ahvil».

Loomade maailmas, milles elab kass Murr, toimub kõik nii nagu ehtsas inimühiskonnas. Kass sõbrutseb, imetleb kunsti ja teadust. Tal on pettumusi oma üksindusest loobudes ja «maailmaga» kokku puutudes. Ta elab läbi armastust kõigi selle vintsutustega, elab burši elu ja satub «kõrgesse seltskonda». Kassi maailmas tormitsevad armastuse, armukadeduse ja vaenu kired.

Inimeste maailmas aga — Kreisleri loos — võtavad kired ebardlikult loomaliku ilme. Nõunikuproua Benzon võitleb oma mõju pärast hertsogi üle, kelle armukeseks ta oli olnud nooremas eas. Selle nimel on ta valmis ohverdama oma tütart ja andma ta naiseks nõrgamõistuslikule prints Ignatiusele. Prints Hektorit aga juhib egoistlik arvestus ja loomalik himurus.

Selle inimliku draama kangelaste kohal ripuvad sünge saatusena mineviku eksitused ja kuriteod. Egoistlikud kired, tapmised, pettused ja võltsingud põhjustavad igasuguste inimlikkude vahekordade ja sidemete hävingut.

Kui kass Murri «kõrgete» tunnete taga võib alati näha egoismi, siis on see kassi egoism küllaltki naiivne ja kahjutu, sest ta piirdub «loomulike» instinktidega. Inimeste egoism aga esineb rafineeritult moonutatud kujul ja ületab instinktide «loomulikkuse» piirid, variserlikult maneeride sündsusest ja välisest

ilust varjatuna. Kassi egoism on huvitav ning naljakas, inimeste oma aga inetu ja hirmus.

Loomade maailma ja inimühiskonda pidevalt kõrvutades loob Hoffmann nagu mingi hierarhia inimeste egoismist, alates kõige madalamast ning loomulikumast ja lõpetades kõige rafineerituma ning koledamaga.

Hertsogi õukond kujutab endast satiiri saksa feodaalabsolutistliku korra pihta. Õigupoolest ei ole hertsogiriiki enam olemaski: hertsogi kääbusvalduse on mediatiseeritud[10] ja riigiasjade, kõlavate tiitlite, õukondliku tseremoniaalsuse ning hertsogiau taga pole vähematki reaalsust.

Kass Murr on satiiriks saksa kapitalistliku väikekodanlase pihta, kes on truu alam niisuguseile feodaalabsolutistlikele kääbus-«riikidele».

Kuni XIX sajandi alguseni kelkis väikekodanlane oma «valgustatusega», aga 20. aastail, kui romantism kujunes restauratsiooniaja ametlikult tunnustatud ideoloogiaks, mugandus väikekodanlane romantismi ideedele. Nii räägibki kass Murr samavõrd pateetiliselt ülendatud stiilis nagu Kreisler. Murr on üksik unistaja, kellele kokkupõrge maailmaga toob ränki pettumusi nagu pesuehtsale romantikule. Kui Murr esialgu ei väljunud oma peremehe toast või naabermajade katustelt, siis pärast tõllaseiklust «maailma» sattudes läheneb ta avasüli kutsuva poisikese juurde, too aga näpib teda sabast. Kodutu ning näljane Murr hulgub võõrail tänavail, ihates kiiremini koju jõuda sellest maailmast, mis «on täis pettust ja valskust». Ta unistab toiduliuast ja soojast nurgakesest. Kassi ja saksa väikekodanlase «romantism» on ainult läbipaistev kate, mis varjab filisterlikku endaga rahulolu ja proosalist olemasolu.

Aristokraatlik-pürjerlikule egoismi maailmale on vastandatud kunstnik Kreisleri kuju. Miks nõunikuproua Benzon ja kogu see egoistlik seltskond ei salli Kreislerit, seda seletab üks tegelasist emandale nõnda: «Kreisler ei kanna teie lilli ega mõista teie juttu. Ka see tool, mille teie temale tõstate sooviga, et ta istuks teie keskele, on tema jaoks liiga kitsas ja väike. Teie ei saa teda võrdseks pidada ja see pahandab teid. Ta ei taha tunnustada nende lepingute kehtivust, mille teie olite sõlminud elu kujundamisel ja arvab, et see meeletus, millega teid õnge võeti, takistab teid nägemast õiget elu. Too pidulikkus aga, millega te valitsevat oma alluvat riiki, on pentsik, kuid teie nimetate seda pahameeleks. Kõige rohkem armastab ta nalja, mis tekib inimloomuse põhjalikust tundmisest ja mida võib pidada kauneimaks looduse anniks, sest see tekib puhtaimas eluallikas. Aga teie, tähtsad ning tõsised inimesed, teie ei taha naljatada. Temas elab tõelise armastuse vaim, aga kas see suutis soojendada südant, mis liikumatusest oli igaveseks tardunud, kus ealeski ei ole olnud sädet,

[10] Mediatiseerimine — vaesemate vürstkondade allutamine jõukamaile — oli laialdaselt levinud Napoleoni sõdade ajal.

mida see vaim oleks võinud lõõtsutada leegiks! Kreisler on teile vastumeelne sellepärast, et teile on talumatu see üleolek, mida te temas tahes või tahtmata näete ja ka sellepärast, et teie kõik kardate teda, nähes teda tegelevat ülevate asjadega, mis ei mahu teie ahtasse ringi.»

Tõeline kunstnik Kreisler, see rikka ning sügava hingega inimene hukkub võitluses ümbritseva tegelikkusega. Hoffmanni kavatsuse järgi pidi Kreisler lõpetama meelesegadusega.

Oma unistajaist «entusiastide» jaoks tundis Hoffmann ainult kaht teed: tema kangelased hukkuvad võitluses ümbritseva tõsieluga, või leiavad nad redu fantaasia ja unistuste kujuteldud maailmas.

V. Belinski Hoffmannist. Kõigist saksa romantikuist omandas ainult Hoffmann XIX sajandi vene lugejaskonnas populaarsuse.

Esimene tutvus Hoffmanni loominguga tekkis vene lugejail 1822.—23. aastail, kui ilmusid tema juttude esimesed venekeelsed tõlked («Neitsi Scudery» ja «Mänguri õnn»). Sellest ajast peale hakati Hoffmanni üha rohkem tõlkima vene keelde, andmed kirjaniku üle aga täitsid järjest rohkem vene ajakirjade veerge.

Kõige elavamat huvi Hoffmanni vastu tunti vene lugejaskonnas ja kriitikute keskel XIX s. 30. aastate teisel poolel. Siis mainis teda sageli V. Belinski oma artikleis, kes loetles saksa romantikut koos maailmakirjanduse suurkirjanikega [11] ja andis tema loomingule tervikuna positiivse hinnangu. Hoffmanni fantastikas otsis Belinski ratsionaalset tõetera, reaalset elulist põhjendust. «Tema juttudes,» kirjutas Belinski 1840. a., «mis näiliselt on metsikud, õudsed ja absurdsed, peitub alati suurim arukus. Oma algelistes vaimudes on ta poeetiliselt kehastanud salapäraseid loodusjõude. Oma heades ja kurjades geeniustes, oma veidrikkudes ja võlurites on ta poeetiliselt kujundanud elukülgi, helgeid ja tumedaid tundmusi, soove ja püüdlusi, mis nähtamatult kätkevad inimhinges.» [12]

Nõnda käsitletud fantastikat vastandab Belinski «labasele arukusele» ja jämedalt tarbijalikule ellusuhtumisele. Kuigi Belinski sellelt seisukohalt lähtudes peab Hoffmanni teoseid kasulikuks noorsoole ja lastele, näeb ta kummatigi Hoffmanni fantastikas ohtlikke külgi. Rääkides Hoffmannist «noorsoo kasvatajana», lisab Belinski: «... ent ühtlasi võib Hoffmann olla ka tema (s. t. noorsoo) hukutajaks, sest ta veetleb teda ühekülgselt viirastuste ning unistuste sfääri, eksitades teda kõrvale elavast ning tõelisest tegelikkusest» [13].

Hoffmanni teoste antirealistlik tendents ja nende negatiivne

---

[11] Vt. näiteks В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгеров, т. IV, lk. 105 — «Мир, созданный Гомером, Шекспиром, Вальтер Скоттом, Купером, Гете, Гофманом, Пушкиным, Гоголем.»

[12] Sealsamas, IV k., lk. 400.

[13] Sealsamas, lk. 199—200.

mõte hakkasid seega Belinskile silma juba sel ajal, millal suurema saksa romantiku loomingu vastu tunti kõige elavamat huvi.

Belinski kriitiline hoiak Hoffmanni suhtes tugevnes 40. aastate algul, kusjuures romantistlikku elupõlgust seletab Belinski nüüd sotsiaalsete oludega: «Mis muu ajas teda sellesse fantastika tumedasse valda, sellesse salamandrite, vaimude, kääbuste ja petiste riiki, kui mitte õuenõunike, filistrite ja pedantismi räpane maailm, lühidalt — ühiskondliku elu igavus ja läägus, mis panid ta lämbuma ja millest ta oli valmis põgenema kas või hullumajja?» [14]

Hoffmanni erakordne andekus, tema loomingu realistlikud ja satiirilised tendentsid leiavad suures vene kriitikus täit mõistmist ja sümpaatiat. Belinski kirjutas, et «Saksa õuenõunikud, filistrid ja pedandid peavad oma viimse kondini tajuma Hoffmanni huumoripiitsa löögijõudu.» [15]

1844. a. kirjutas Belinski: «Fantasm on Hoffmanni teostes kõige nõrgemaks küljeks. Tema ande tõeliseks ning kõrgeks omaduseks on suur kunstiarmastus, kunstiseaduste intellektuaalne tunnetus, lõbus huumor ja igavesti elav mõte.» [16]

Alates 40. aastaist hakkab huvi Hoffmanni vastu Venemaal märgatavalt kahanema. Kui veel 30. a. pühendab Herzen Hoffmannile mõnevõrra eksalteeritult sümpatiseeriva kirjutise [17], siis hilisemais Herzeni teostes Hoffmanni enam peaaegu ei mainita.

Ka Dobroljubovi ja Tšernõševski artiklites esineb Hoffmanni nimi õige harva. Revolutsioonilistele demokraatidele oli Hoffmanni looming 60. aastail ebaaktuaalne nii kirjanduslikus kui ka ühiskondlikus mõttes.

Nõukogude lugejale jääb võõraks Hoffmanni müstitsism, kuid kirjaniku salvav satiir, tema loov fantaasiaküllus ja kujundite poeetilisus püsivad tähtsuses kuni tänapäevani.

---

[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, lk. 517.
[15] Sealsamas.
[16] Sealsamas, IX k., lk. 18.
[17] А. Н. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. I, M., 1954, lk. 62—80.

CHAMISSO

(1781—1838)

Samal aastal Hoffmanni «Fantaasiapaladega Callot laadis» ilmus «Peter Schlemihli imelik lugu», mille autoriks oli kirjanik Adelbert von Chamisso. Enne seda novelli oli Chamisso saksa lugejaile tuttav ainult mõne tähtsusetu teosega, mis olid avaldatud mitmesuguseis almanahhides.

Louis Charles Adelaide de Chamisso (1781—1838), prantsuse aadlik, sündis sugukonna päruslossis Boncourtis Champagne'i maakonnas Prantsusmaal. Kodanliku revolutsiooni aastail emigreerus Chamisso perekond Berliini, kus tulevasest kirjanikust tehti Preisi kuninganna paaž. 1798. a. astus Chamisso Preisi sõjaväkke. Varsti pärast seda sõitis perekond Prantsusmaale tagasi, Chamisso ise aga jäi sõjaväe teenistusse. See tundus noorukile koormavana ja sõjaväelaste ringkonnas elas ta üksinduses. Samal ajal tegeles ta kirjanduse, filosoofia ja saksa keelega, lugedes usinasti saksa kirjanikke.

Esimesed Chamisso teosed olid prantsuskeelsed luuletused. Saksa keeles hakkas ta kirjutama 1801. aastast peale. Kirjandushuvid viisid Chamisso kokku romantikuile lähedalseisva literaadi K. A. Varnhagen von Ensega (1785—1853), kelle ümber oli kogunenud salkkond kirjanikke, «Muusade almanahhi» (kaane järgi «Rohelise almanahhi») väljaandjaid. Koostöö selles almanahhis viis Chamisso saksa kirjanike ringkonda.

Hameln, kus Chamisso teenis, oli kapituleerunud Napoleoni vägedele ja kirjanik vabanes sõjaväeteenistusest. Mõnd aega uitas ta nõutult Saksamaal ja Prantsusmaal, teadmata, millele oma jõudu pühendada. Sel ajajärgul tutvus ta Madame de Staëliga, kelle mõisas elas ta pikemat aega.

Chamisso kirjandushuvidele lisandus huvi botaanika vastu, ja 1812. a. astus ta selle õppimiseks Berliini ülikooli.

1814. a. ilmus Chamisso jutustus «Peter Schlemihli imelik lugu», järgmisel aastal aga võttis ta vastu ettepaneku sõita botaanikuna vene laeval «Rurik» teaduslikule maailmareisile.

Pärast ligi kolmeaastast reisi pöördus Chamisso 1818. a. tagasi Berliini. 1819. a. omistati talle Berliini ülikooli audoktori tiitel, ja saanud töökoha botaanikaaia juures, abiellus. Neil aas-

tail tegeles Chamisso botaanika ja kirjandusega, luues suurema osa oma paremaid luuletusi.

«Peter Schlemihli imelik lugu». Chamisso kirjanduslik pärand ei ole suur. Parimad sellest on «Peter Schlemihli imelik lugu» ja luuletused. Enne maailmareisi kirjutatud looming kuulub romantismi.

Chamisso novellis räägitakse inimesest, kes oma varju oli kuradile müünud kukru eest, milles raha kunagi otsa ei saanud. Varju puudumine ei jää ümbritsejaile märkamata, nii et Peter Schlemihl osutub teiste inimeste seltskonnast väljalülitatuks. Kõik tema meeleheitlikud katsed leida selles seltskonnas oma positsioon ja isiklik õnn jooksevad karile. Mingisugust rahuldust õnnestub tal leida ainult looduses, loodusteadustega tegeldes.

Novellis esineb seega romantismile tavaline situatsioon: inimene ei leia endale ühiskonnas paika, ta ei sarnane ümbruskonna inimestega. Tekib Byroni Childe Haroldi, Chateaubriand'i René, Tiecki Sternbaldi ja Hoffmanni Johann Kreisleri tüüp. Ometi erineb Chamisso novelli situatsioon kõigist teistest variantidest selle poolest, et siin esineb iroonia kangelase romantistliku üksinduse, tema romantistliku ebasotsiaalsuse üle.

Varjust ilma jäädes satub Peter Schlemihl traagikoomilisse olukorda: tal puudub ju midagi näiliselt nii tähtsusetut, nii väärtusetut.

Varju «väärtus» seisab üksnes selles, et see teeb oma omaniku kõigi teiste inimeste sarnaseks, kusjuures tekib küsimus, kas see ongi nii suur au sarnaneda kelmi Rascaliga või endaga rahuloleva jõukuri Johniga.

Schlemihl kannatab oma kaotuse mõistatusliku absurdsuse pärast, kannatab inimeste läbi, kes ei suuda kujutleda varjuta inimest, ja suhtuvad temasse õuduse või põlastusega, millel ei puudu ka teatud osa komismi.

Oma õnnetuses on Schlemihl koomiline ning sealjuures on selle õnnetuse tagajärjed talle üsnagi traagilised.

Chamisso ironiseerib oma kangelase romantistliku «erakordsuse» üle, kuid ühtlasi on tal palju nukrat kaastunnet õnnetu vastu.

Chamissole ei ole ebasotsiaalsus mingiks normiks nagu Friedrich Schlegelile 90. aastail ega ka absoluutseks olemistraagikaks nagu Hoffmannile. Ta püsib veel romantismi mõttekäikude juures, s. t. ta ei leia oma kangelasele pääseteed sellest romantistlikust üksindusest ega leia sellele ka sotsiaalajaloolist seletust, kuid oma kaastundlikult iroonilise suhtumisega kangelasse rajab kirjanik juba teed romantismi ületamiseks. Siitkaudu jõuab Chamisso 20.—30. aastate luuletuste juurde, kus tema loobumine romantismist avaldub selgesti.

Suure elulise konkreetsuse ja fantastika seostamine Chamisso novellis meenutab Hoffmanni loomingumaneeri. Kui aga Hoffmannil selline seostamine esines lõppude lõpuks selleks,

et demonstreerida reaalse ja ideaalse ürgset lahusolu, siis Chamisso juures osutub fantastika ainult sümboolseks väljenduseks mõnedele tegelikkuse enda külgedele.

Chamisso lüürika 20. aastate lõpul ja 30. aastate algul. Chamisso värsside esikkogu ilmus 1831. a. Luuletusi kirjutas Chamisso ka 30. aastail.

20. aastate lõpul ja 30. aastate algul kirjutatud luuletustes võõrdub Chamisso romantismist, mõjutatuna revolutsioonilis-demokraatlikust liikumisest, mis tekkis enne 1830. aasta revolutsiooni Prantsusmaal ja 30. aastate algul Saksamaal.

Sotsiaalsed ja poliitilised teemad leidsid XIX s. saksa lüürikas esmakordselt nii rikkalikku käsitlemist nagu Chamisso värssloomingus (kui mitte arvestada Heine luuletusi samast ajast).

Oma luuletustes käsitleb Chamisso igapäevaelu ja perekonnateemat, mida saksa romantikud enne teda ei tundnud (sarjad «Armastus ja naise elu», 1830; «Elu laulud ja pildid», «Kurg», 1832). Sotsiaalselt rõhutuist laulab Chamisso tsüklites «Lese palve» (1831), «Vana pesunaine» (1833), «Teine laul vanast pesunaisest» (1838) ja «Kerjus ja tema koer». Vabastusvõitluse ja selle kangelase teema juurde tuleb Chamisso luuletustes, mis on pühendatud kreeklaste vabadusvõitlusele ja «Voinarovskis» ning «Bestuževis».

Luuletus «Vana pesunaine» on üks parimaid Chamisso sotsiaalse sisuga palu. Lugupidavalt ja sümpaatiaga maalib Chamisso pildi ennastohverdava töölisnaise vägilaselust, kes kõik oma päevad pühendab mehele ja lastele, säästes elu lõpuks ainult surisärgiraha. Luuletuse lõppvärsis räägib poeet sellest, et oma elupäevi tahaks ta lõpetada samasuguse teadvusega, nagu see vana pesunaine, kes oli täitnud oma kohustused.

Luuletused «Voinarovski» ja «Bestužev» (Chamissol ühise pealkirja all «Pagulased») kuuluvad kirjaniku loomingus laialdaselt esindatud lüürilis-eepiliste teoste žanri. Esimeses annab Chamisso vaba ümberjutustuse Rõlejevi samanimelisest poeemist, teises aga kujutab sooja kaastundega võitlejat dekabristi Bestuževit, kes ühes oma sõbra Rõlejeviga saadeti Jakutski.[18]

Chamisso sotsiaal-poliitilised vaated on selgesti väljendatud tema kõige tuntumas luuletuses «Boncourt'i loss» (1827). Oma perekonna päruslossi meenutades õnnistab poeet siin põllumeest, kelle sahk künnab maad, millel seisis tema loss.

Restauratsiooniaegsesse režiimisse suhtus Chamisso täiesti eitavalt, olles meelsuselt kodanlik-demokraatlikul positsioonil.

Üksikud jooned, nagu näiteks igapäevaelu žanristseenide

---

[18] Peale Rõlejevi poeemi ümberjutustuse kõneleb Chamisso huvist vene kirjanduse vastu ka Puškini luuletuse «Ворон к ворону летит» tõlge. Nimetatud luuletus omakorda on šoti rahvalaulu ümbertöötus. Chamisso sai teksti reaalsuse tõlke järgi, mille talle valmistas vene keelt tundja Varnhagen von Ense.

kujutamine, lähendavad Chamisso lüürikat Beranger'le. Chamisso pidas Beranger'st suurt lugu eelkõige tema loomingu rahvalikkuse pärast ja tõlkis tema loomingut saksa keelde.

Romantikute jälgedes kasutab Chamisso meelsasti rahvalaule, legende, saagasid ja anekdoote.

Folkloori loomingulisest kasutamisest tuleneb Chamisso värsside lihtsus, populaarsus, poeetilisus ja huumor.

Elu lõppaastail andis Chamisso välja «Saksa muusade almanahhi». Tema kaastoimetajaks oli luuletaja Gustav Schwab, kes kuulus niinimetatud «švaabi koolkonda», mis oli romantismi epigoonide rühmitus. «Muusade almanahhis» avaldati peale romantismi poeetide Uhlandi, J. Körneri, Eichendorffi ja teiste luuletuste ka nende poeetide töid, kes olid romantismist juba eemaldunud. Siin hakati esmakordselt avaldama muuseas ka F. Freiligrathi laule, kellest kujunes üks tuntumaid 40. aastate revolutsioonilise demokraatia esindajaid luules.

Sel ajajärgul eraldas Chamissot romantikuist juba mõnigi joon. See nähtub järgnevast episoodist. Chamisso oli tahtnud avaldada 1837. aasta «Almanahhis» Heine portree, keda ta isiklikult tundis ja luuletajana väga hindas. Konservatiivsete epigoonidena olid švaabi koolkonna poeedid saanud Heine teoses «Romantistlik koolkond» täiesti eitava hinnangu ja hakkasid portree avaldamise vastu protesteerima, võttes «Almanahhist» ka omad luuletused tagasi.

Chamisso kirjanduslik tegevus ulatub romantismi piiridest juba välja. Alanud romantikuna nagu Heinegi, siirdub Chamisso revolutsioonilis-demokraatliku liikumise elavnedes juba realismi ja demokraatia positsioonidele. Ses suhtes erineb ta teistest romantismi poeetidest (Tieckist ja Eichendorffist), kes ka sel perioodil püsisid konservatiivse romantismi alusel ja kelle looming hakkas järk-järgult oma tähtsust kaotama.

INGLISE ROMANTISM

Inglise romantism tekkis XVIII saj. 90. aastail kapitalistliku korra reaktsioonina inglise kodanliku ühiskonna vastuolude arenematuse ajajärgul, kusjuures Prantsuse 1789. a. kodanlik revolutsioon oli peamiseks äratavaks ajendiks romantismi meeleolude tekkimisel ühiskondlikus elus, teravdades äärmuseni poliitilised ja sotsiaalsed vastuolud 90. aastate Inglismaal. Valitseva kirjandusliku suunana oli inglise romantism ammendunud juba 30. aastate alguseks, kui kadusid ajaloolised eeldused tema eksisteerimiseks.

Nii peegeldas romantistlik kirjandus Inglismaal tervet ajajärku, mida iseloomustavad tormilised vapustused poliitikas ning ühiskonna sotsiaalse ja majandusliku elu ümberkujundused. Sel ajal kui revolutsioonilised sündmused Prantsusmaal vapustasid kogu maailma, toimus Inglismaal teine, käratu, kuid mitte vähem tähtis revolutsioon — niinimetatud «tööstuslik pööre», mis ühelt poolt kutsus esile suurte tööstuslike keskuste piiramatu kasvu, teiselt poolt aga tekitas kisendavaid sotsiaalseid hädasid: massilist pauperismi, nälga, prostitutsiooni, kuritegude kasvu, külade vaesumist ja lõplikku laostumist, rahvusliku ja usulise rõhumise tugevnemist Iirimaal, Šotimaal jne.

XVIII sajandi 60. ja 70. aastail algavad töölisklassi esimesed väljaastumised, mis on küll küpsemata ja veel organiseerimata iseloomuga, kuid avaldavad suurt mõju eesrindlike voolude arenemisele inglise ühiskondlikus mõttes ja kirjanduses. Töölisklassi ridades tekib niinimetatud «demokraatlik partei», eesotsas vabariiklaste ja filosoofide-revolutsionääride, õpetlaste ja ühiskondlike tegelastega väike- ja liberaalse tööstuskodanluse hulgast, kes lõpetasid suhted feodaalsete klasside kompromissi tahtva mäda poliitikaga, millist alustas kapitalism Inglismaal juba niinimetatud «mõnusa mässu» päevil 1689. aastal.

Feodaalne reaktsioon ja kontrrevolutsioon purustasid 1794. ja 1795. aasta paiku demokraatliku partei ja rahvusliku vabastusliikumise Iirimaal ja, kasutades sõjaolukorda Prantsusmaaga, kuulutasid välja valge terrori, mis määratses 1812.—1816. aastani. 1816. aastal hakkab Inglise proletariaat välja astuma kui klass; taaselustub demokraatliku, nüüd radikaalse partei tegevus.

XIX saj. 30. aastate alguseks oli lõhutud tooride kõikvõimas reaktsiooniline režiim Inglismaal ühiskondliku arenemise kahe peajõu löökidega, nimelt massilise töölisliikumise ja iirlaste võitluse poolt, kes olid ühinenud revolutsioonilisse parteisse.

Oma sünnimomendist alates kujutas inglise romantism endast ebaühtlast voolu; juba 90. aastail eraldatakse selles kaks järsult erinevat suunda — progressiivne ja reaktsiooniline. 90. aastate progressiivsed romantikud olid kirjanikud, kes grupeerusid demokraatliku partei poolt loodud organisatsioonide «Londoni korrespondentsühingu», «Revolutsiooni ühingu», «Konstitutsiooni ühingu» jt. ümber. Need kirjanikud, kes mõistsid hukka kapitalistliku korra poolt tekitatud viletsusi, asusid sellest hoolimata kaasaega hindama «uuema majandusliku arenemise huvide» seisukohalt. Nad nõudsid demokraatlikke vabadusi, feodalismi eeliste hävitamist poliitika ja õiguste vallas ning tundsid kaasa töölisklassile tema võitluses oma õiguste eest.

Niinimetatud «järve koolkonna» poeedid — Southey, Coleridge ja Wordsworth — on reaktsioonilise romantismi tüüpilised esindajad inglise kirjanduses.

Progressiiv-demokraatlik suund inglise kirjanduses XIX s. I veerandil.

Revolutsiooniliste kunstnike Byroni ja Shelley, aga samuti nende loomingule kaasatundva ja nende esteetilisi vaateid jagava luuletaja Keatsi ja šoti romanisti W. Scotti näol saavutas romantism inglise kirjanduses oma kõrgeima astme. Nende kunstnike loomingus peegeldus täielikemalt ja igakülgseimalt rahvuslik-vabastusliku liikumise ja töölisklassi esimeste väljaastumiste ajastu.

10. ja 20. aastate revolutsiooniline romantism arenes lepitamatu võitluse tingimustes reaktsiooniliste romantikutega, mitte ainult esteetika, vaid ka sotsiaalpoliitika vallas, sel ajal kui XVIII saj. lõpul progressiivsete ja reaktsiooniliste romantikute vastuolud ei avaldunud veel niivõrd teravalt. Selles revolutsiooniliste ja reaktsiooniliste romantikute vahelises võitluses peegeldus inglise kodanliku ühiskonna klassivastuolude äärmine teravnemine XIX s. 10. aastate lõpul ja 20. algul.

Nagu juba öeldud, kuulub progressiivse romantilise suuna sündimine inglise kirjanduses Prantsuse revolutsiooni aegadesse. Demokraatliku parteiga seotud kirjanikud reageerisid elavalt Bastille vallutamisele, Louis XVI hukkamisele, Prantsuse Vabariigi väljakuulutamisele jne. 1793. aastal hakkasid nad välja andma oma häälekandjat «Jakobiin», milles astusid julgesti välja «vana korra metsikute seaduste», «privilegeeritud lordide», «barbaarse seadusandlikkuse» vastu, mis keelasid elanikkonna töötavail klassidel koosolekute, ajakirjanduse ja poliitilise valimisõiguse vabadused. «Jakobiini» niisuguste kaastööliste, nagu Holcrofti,

Murray, Godwini, Paine'i, Pindari loomingus leiab lõpliku teostuse esimene, alles segane reaktsioon kapitalistliku korra vastu, mis esimest korda on esindatud sentimentalistide ja eelromantikute loomingus. Demokraatliku partei lipu all esinevate kirjanike juhtideks olid Thomas Paine ja William Godwin, kellede vaated avaldasid tohutut mõju enamikule inglise romantikuist.

Paine (1737—1809). Inglise revolutsionäär, väljapaistev publitsist, Ameerika iseseisvussõja kangelane, Prantsuse revolutsioonist osavõtja Thomas Paine oli Londoni kingsepa poeg. Oma esimesed pamfletid kirjutas ta rännakuil Ameerika iseseisvussõjas, otse sõduri trummil. Naasnud Inglismaale pärast vabariigi väljakuulutamist Ühendriikides, võtab Paine osa demokraatlike organisatsioonide tegevusest. Ta astub välja terava kriitikaga reaktsiooni palgalise agendi Burke'i pamfleti vastu. Burke'i pamfletti nimetati «Mõtisklusi Prantsuse revolutsioonist». Selles pamfletis autor eitas rahva õigust iseseisvalt valida endale valitsemise viis ja mõistis hukka Prantsuse revolutsiooni, eitas selle ajaloolist tähtsust.

Paine kirjutas oma teoses «Inimese õigus», et Burke «kaebleb sulgimise üle ja unustab, et lind on suremas», et ta «tahab kooljaile anda õigust valitsemiseks elavate inimeste üle». Paine astub välja monarhia vastu, selgitades, et rahvas vaatab ette, aga reaktsiooniline valitsus taha, et monarhistlik kord on võhiklus, aga vabariik valgus ja vabadus. Paine valiti prantsuse vabariiklaste poolt Konvendi auliikmeks ja ta sõitis Prantsusmaale just demokraatliku partei purustamise momendil. Pärast Prantsuse revolutsiooni lüüasaamist tuli Paine uuesti Ameerikasse, kus aga elas tunnustamatult: ameerika kodanlased ei andestanud talle tema revolutsioonilisust. 1809. aastal Paine suri vaesuses. Kuid Paine'i ei unustatud Inglismaal. Shelley andis mitmel korral välja tema töid, Engels oma «Londoni kirjades» märgib rahuldusega, et töölised ei loe mitte ainult Voltaire'i, Holbachi ja Rousseau'd, vaid ka «Thomas Paine'i ja Shelley odavaid väljaandeid.»

Godwin (1756—1836). Kui Paine oli feodalismi rõhumise vastu tõusnud masside võitluse juhiks, siis William Godwin oli demokraatia väljapaistev ideoloog XVIII s. 90. aastail. Ta oli õpetlane ja kirjanik. Godwini loomingus saavutab kapitalistlike suhete kriitika tolle aja kohta suure sügavuse. Tema maailmavaade ja looming avaldasid suurt mõju kogu inglise progressiivse romantismi järgnevale arenemisele.

W. Godwin põlvnes vaimuliku perekonnast. Ta oli nagu tema isagi vaene preester. Teenides väikeses koguduses, puutus ta juba varases nooruses kokku karmi inglise tegelikkusega töötusliku pöörde ajast — talupoegade ja tööliste vaesuse ja õigusetusega. Inglise ja prantsuse valgustajate teoste uurimine aitas Godwinil mõista tema kaasaegse ühiskondliku korra õigusetust. Ta lahkub vaimulikust seisusest, asub Londoni ja hakkab elu-

kutseliseks kirjanikuks. Godwin tervitas Prantsuse revolutsiooni vaimustatult. 1793. aastal andis ta välja oma peamise teoreetilise töö — traktaadi «Poliitiline õigus».

Selles tähelepanuväärses töös näitas Godwin esimesena inglise kirjanduses, et lordismi ja kuningavõimu ahelaist vabanemine ja kodanliku vabariigi väljakuulutamine ei tähenda rahvale sugugi veel vabadust, sest et relvastatud väega teostatava jämeda rõhumise asemel hakkab valitsema armutu majanduslik ekspluatatsioon ja puhkevad verised ja julmad sõjad.

Ekspluateerimise veendunud vastasena nõudis Godwin riigi likvideerimist, mis tema arvates on paljude rõhumise vahendiks väheste poolt. Koos sellega ennustas ta prohvetlikult klassivaba ühiskonna vältimatut tekkimist, kus saab võimalikuks tõeline isikuvabadus. Selle teesiga osutub Godwin suure inglise sotsialisti-utopisti Robert Oweni eelkäijaks.

Kuid Godwin eitas ühiskonna ümberehitamist revolutsioonilisel teel; ta pani ette parandada ühiskondlikku korda pikaajalise propaganda teel, pidas võimalikuks veenda varakaid klasse võõra töö ekspluateerimise ebamoraalsuses, saavutada nende nõusolek loobuda õigusest eraomandile. Siin me põrkumegi kokku Godwini vasturääkivustega. Käsitelles õigesti majanduslikke suhteid kapitalismi ajal, mõistis Godwin siiski, et klassideta ühiskonnani jõuab inimkond ainult tootlike jõudude suurendamise ja tugevdamise, teaduse ja tehnika igakülgse arenemise teel. Godwin unistas väikeste, eraldatud kogukonnakeste loomisest, mil on väikesed maatükid.

Engels märkis, et töös «Poliitiline õiglus» Godwin «tuleb järeldusele, et inimene peab võimalust mööda emantsipeeruma ühiskonnast ja kasutama seda ainult kui luksust... ja üldiselt on ta oma järeldustes otsustavalt a n t i s o t s i a a l n e.»

Siiski, Godwini sotsiaalsete pahede julge kriitika ja tema oletused tuleviku klassideta ühiskonna suhete iseloomu kohta omasid tollal esmajärgulist tähtsust, sest et tema vasturääkivused ei olnud siis veel esiplaanil. Ära märkides «Poliitilise õigluse» tähtsust, kirjutas Engels, et «see raamat sisaldab endas palju ilusaid asju, milles Godwin ulatub kommunismini.» [19]

Ega asjatult tõstatanud Pitti valitsus pärast «Londoni korrespondentsühingu» laialiajamist küsimust Godwini kui «ässitava ja mässulise teose» autori arreteerimise kohta. Ainult ime läbi vältis Godwin aresti: peaminister Pitt arvestas, et kuna «Poliitiline õiglus» ilmus väga kallis väljaandes (eksemplar maksis 3 naelsterlingit), siis ei saa seda osta töölised, kes saavad 3 penssi päevas. Kuid peaminister eksis: töölised ostsid Godwini raamatu raha omavahel kokku pannes ja ahnelt lugesid seda.

Hiljem olid reaktsioonilised ideoloogid sunnitud vastama Godwini kirglikule kriitikale inglise ühiskondliku korra kohta.

---

[19] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXI, изд. I, lk. 17—18.

Nii ilmus 1797. a. reaktsiooni otsesel käsul Malthuse pamflett «Inimasustusest», mis oli Marxi väljendi järgi «paroodia inimsoo pihta». Selles teoses näitas Malthus perioodiliste sõnade hädavajalikkust ja soovitas keelata abielud vaeste vahel. Pamflett oli kirjutatud vastusena Godwini raamatule.

Demokraadid omakorda ei jäänud vastust võlgu. 1807. aastal, juba reaktsiooni võidu ajal, kirjutas Hazlitt, üks pahempoolsete radikaalide juhte, Godwini ideede kaitseks: «Me seisame otsustavalt sõja vastu ja briti valitsuse kaotuse poolt ... sest et valitsuse võit mistahes sõjalises avantüüris tähendab repressioonide tugevnemist ja uusi võllaid Inglismaal».

Hazlitti järgi laiendasid ja kaitsesid Godwini ideid Byron ja Shelley, kes armutult materdasid Malthuse teoreetilisi arvamusi ja naersid kibedalt teda välja oma kunstilistes teostes.

Tagakiusamise perioodil (pärast 1793. a.) kirjutas Godwin romaanid «Caleb Williams» (1793), «St. Leon» (1799) jt. Tšernõševski arvustab Godwini ilukirjanduslikke teoseid järgmisel viisil: «Üks minu armastatumaist kirjanikest on vanake Godwin... Et oma jõudu proovida, mõtles Godwin kirjutada romaani ilma armastuseta. See on tähelepanuväärne romaan. Teda loetakse samasuguse huviga nagu George Sandi toredaimaid teoseid. See on «Caleb Williams»... Väga ja väga huvitav asi». Ja tõesti, kõigist Godwini teoseist pälvib «Caleb Williams» teenitult suurimat menu. Selles teoses paljastatakse müüt Inglise Konstitutsiooni ja inglise seaduste õigsusest. Autor näitab, et seadused on vaid vahendiks pahede, kuritegude ja rikaste omavoli varjamiseks. Romaanis on joonistatud kahe mõisniku kujud — Tyrrel ja Falcland. Tyrrel on julm, alp, südametu pärisorjapidaja, kes ekspluateerib halastamatult vaeseid ja õiendab julmalt arveid nendega, kes julgevad talle vastu vaielda (farmer Hawkins). Falcland on euroopalikult haritud inimene, kes avaldab inimestesse humaanse suhtumise tundemärke. Ta mõistab hukka Tyrreli, kes on viinud oma kasvandiku — vaese neiu hukkumiseni, ja vastikushoos tapab tema. Falclandil õnnestub vältida karistust, sest et kahtlus langes vaesele farmerile Hawkinsile, keda Tyrrel raskesti solvas. Hawkinsit karistatakse.

Edasi paljastab autor tema poolt uuritud «heasüdamlikku mõisnikku». Falclandil oli sekretär — vaene nooruk Caleb. Juhuslikult tungis ta Tyrreli tapmise saladusse. Kartes paljastamist, koostab Falcland valekaebuse Calebi peale, ja ta heidetakse vanglasse. Sel viisil kriipsutab Godwin alla, et rikkuse võim ja eraomanduslik kord sünnitavad inimesi, kes sooritavad kuritegusid, hoolimata isegi oma headest eeldustest ja humaanseist veendumustest. Alles pärast pikki katseid ja piinu õnnestub Calebil vabaneda vanglast. Romaan sisaldab palju stseene, milles kujutatakse mõisnike omavoli, kohtu komöödiat ja vangla õudusi. Oma kangelase Calebi suu läbi mõistab Godwin hukka valet ja omavoli, mis valitsesid Inglismaal avalikus elus.

«Caleb Williams» — see on esimene sotsiaalne romaan XIX sajandi inglise kirjanduses.

Wollstonecraft. Pindar. Demokraatlikult meelestatud publitsistide hulgast on tähtis ära märkida W. Godwini naist Mary Wollstonecrafti (1759—97), kes oli prantsuse ja inglise valgustajate õpetajannaks. Pamfletis «Naise õiguste kaitse» tõusis ta naise rõhutud ja õigusetu seisundi vastu, mille inglise abieluseadus oli viinud kuni orjaseisuni mehe ees. Mary Wollstonecraft tegi etteheiteid ka Konvendile, et see pööras vähe tähelepanu naise õiguste kaitsele. Tema vaated mehe ja naise üheõigusluses avaldasid mõju Shelleyle, kes pühendas tema mälestuseks mõned read poeemi «Islami ülestõus» eessõnas.

Teistest kirjanikest-demokraatidest pälvib kõige suuremat tähelepanu Pindar. Selle pseudonüümi all kirjutas meditsiiniteaduste doktor John Wolcot — kartmatu satiirik, kes kurjalt ja halastamatult naeris välja valitsevate klasside pahesid ja tõstis otsustavalt oma häält tööinimeste kaitseks. Pindar kirjutas oma poeemid ja oodid rahvale ning kirjastas need odavate väljaannetena või levitas koguni tasuta eri lehekestel. Niisugune on ka «Suremine. Ood kingsepa-sellidele, kes hiljuti keeldusid jätkamast tööd, kui nende tasu ei tõsteta.»

Üks Pindari satiirilise «Täi-poeemi» tegelastest ütleb: «Mida hakkaks tegema inglise kuningas ilma tema kõrguse Rahvata?» Lõikav pilge ja kibe iroonia ühinevad harva Pindari juures kutseks võitlusele. Joonistades oma «Täi-poeemis» koomilist stseeni Georg III tülist oma kokkadega, annab poeet sellele allegoorilise mõtte: tülistseenis võib igaüks tunda vihjet konflikti kohta Briti valitseva kliki ja rahvamasside vahel. Tigedalt mõnitades George III ja tema poolehoidjaid, tuletab autor kartmatult inglise kroonikandjale meelde kuningas Karl I ja Prantsuse isevalitseja Louis XVI saatust, kellede pea raiuti ülestõusnud rahva poolt.

Reaktsioonilised romantikud. «Järve koolkond». XVIII s. 90. aastail, kõrvuti progressiivse romantismi esindajatega astusid välja ka reaktsioonilised romantikud Wordsworth, Coleridge ja Southey. Need kolm poeeti moodustasid niinimetatud «järve koolkonna» romantilises poeesias (inglise keeles — leikistid). Selle nimetuse said nad seetõttu, et kõik kolm elasid kaua maalilises Cumberlandis, mis on ülirikas järvedelt (ingl. k. «lake» — järv).

Wordsworthi ja Coleridge'i lüüriliste ballaadide teise väljaande (1800) eessõna on oma olemuselt inglise romantismi esimene manifest, tõsi, tema reaktsioonilise suuna manifest.

Selles eessõnas kuulutati esmakordselt kirjandusliku loomingu uusi printsiipe, mis käisid risti vastu klassitsismi reeglleile. Nihkus esile nõue mitte kirjeldada ainult ajaloo suuri sündmusi, vaid ka väikeste inimeste igapäevast elu, mitte kujutada ainult kodanikuvoorusi, vaid ka inimese sisemaailma, vastu-

olusid tema hinges. «Järve koolkonna» poeedid tõstavad kilbile Shakespeare'i, vastandades tema mitmekülgse elu kujutamise klassitsistide kunstlikele teostele, mis võtavad kirjanduselt tema rahvusliku omapärasuse. Leikistide esteetilise programmi üheks keskseks punktiks oli nõue laiendada rahva poeesia kunstilisi traditsioone. See kõik rikastas kirjanduse tegevusvälja, võimaldas põhjalikumalt kujutada tegelikkuse vastuolusid.

Välja astudes kapitalistliku progressi vastu, mis isegi oma arengu varasemail staadiumidel sünnitas loendamatuid hädasid ning hävitas sajandite jooksul püstitatud kombed ja traditsioonid, vastandasid leikistid sellele progressile idealiseeritud pilte kapitalismieelsest keskaegsest külast; nad idealiseerisid keskaegse käsitöölise tööd ja patriarhaalse talupoegkonna elu-olu, mis näis neile kergena ja rõõmsana, täis kunstiloomingut laulude, tantsude ja käsitöö näol. Seda elu-olu vastandasid nad tööstustööliste raskele elule, eitades seejuures täielikult tehnilise edu progressiivset osa, kutsudes valitsust keelama raudteede, vabrikute jne. ehitamist.

Nii vaatasid leikistid tagasi, kaeblesid selle üle, mis oli juba tagasipöördumatult minevikku kadunud. Lõppkokkuvõttes piirdubki sellega nende poeesia reaktsiooniline iseloom, mis eriti selgesti väljendub nende loomingu teisel perioodil, kui pärast Prantsuse revolutsiooni kaotust ja ülestõusu mahasurumist Iirimaal algas reaktsiooni võimutsemine.

Leikistide maailmavaate reaktsioonilisus ei andnud neile võimalust lõpetada inglise poeesia uuendamist ja elu nõuetele lähendamist. Näiteks Wordsworthi keele lihtsuse ja rahvalikkuse nõue viis teda lõppude lõpuks keele stiililiste vahendite piiramiseni, poeetilise leksikoni ühekülgse kasutamiseni, realistlikest traditsioonidest keeldumiseni, mida levitasid inglise kirjanduses sellised tuntud kirjanikud, nagu Spencer, Milton, Burns jt.

Leikistid läksid kristliku alandlikkuse jutlustamiseni ja «jumaliku saatuse» tarkuse ülistamiseni. Nii näiteks tööstusliku pöörde ajastu ühiskondliku elu keeruliste nähtuste kujutamine Coleridge'i loomingus kehastub religioossete-müstiliste sümbolite vormis. Kuid «järve koolkonna» poeedid formuleerisid esimestena kõige selgemalt uue romantilise meetodi iseärasused ja tegid lõpu klassitsistliku poeetika valitsemisele inglise kirjanduses, ning see on nende kaheldamatuks teeneks. Tähtsaim ajalooline ülesanne inglise poeesia sünni juures — ülesanne ühendada see eluga — langes osaks progressiivseile inglise romantikuile — Byronile, Shelleyle, Keatsile, kes väitsid oma revolutsioonilis-romantilise kunsti alused olevat pinevas ideoloogilise võitluse olukorras leikistidega.

Wordsworth (1770—1850). William Wordsworth oli juristi poeg. Oma kasvatuse sai ta Cambridge'i ülikoolis. Nooruses oli ta täielikult demokraatide-vabariiklaste mõju all, vaimustus Rousseau ideedest, eriti loosungist looduse juurde tagasipöördu-

misest. Wordsworthi varasemais teoseis ühineb Inglismaa kapitalistliku korra kriitika kaasatundmisega Prantsuse revolutsioonile, mida Wordsworth tervitas vaimustusega; ta sõitis Pariisi, et juures olla «mõistuse, vabaduse ja võrdsuse riigi» väljakuulutamisel.

Kuid Wordsworth tõmbus žirondistide — suurkodanluse esindajate partei poole, kes olid mõõduka poliitika pooldajad. Jakobiinide võitu elas Wordsworth üle haigena. Edaspidi eemaldus ta üha kodanliku revolutsiooni ideedest ja valgustusest.

Pärast 1794. aastat mõistab Wordsworth hukka revolutsioonilise vägivalla ja jutlustab klassikompromissi. Koos Coleridge'iga annab ta välja «Lüüriliste ballaadide kogu» — reaktsioonilise romantismi tüüpilise teose. Tagasi lükates XVIII s. valgustajate filosoofia ja esteetika, mõistab Wordsworth selle kõrval hukka ka kodanliku korra, mis tema arvates toob inimkonnale ainult loendamatuid kannatusi midagi vastu andmata.

Oma kaasaegseid, kes olid täielikult andunud proosalistele tööstuslikele muredele, kutsus ta moraalsele enesetäiustamisele usu abil, «jumalaga suhtlemisele neitsiliku looduse rüpes». Wordsworthi arvates võivad taibata päästvat, jumalikku algust ainult väikeste laste (luuletus «Meid on seitse») või viletsate poolearuliste inimeste («Totter poiss») «puhtad hinged». Wordsworthi poeesia peamiseks teemaks on minevikku kadunud patriarhaalse inglise küla ülistamine. Kujutades talupoegade elu, rõhutab ta kõige enam nende agarat töökust, alandlikkust ja vagadust. Tema arvates mõistavad kirjaoskamatud talupojad paremini elu kui haritud inimesed, sest et nad suhtlevad mingisuguse hauataguse, üleloomuliku jõuga, mille tunnetus on võimatu inimesele, kes on kasvanud linna kultuuri tingimustes. Restauratsiooni perioodil kirjutas Wordsworth «kiriklikke sonette». Pärast Southey surma 1843. aastal omistati talle õukonna poeedilaureaadi nimetus. Kogu oma vaadete reaktsioonilisuse juures oli Wordsworth siiski andekas poeet. Reas tema luuletustes kujutatakse õiglaselt tööstusliku pöörde ajal laostunud inglise küla tragöödiat.

Rööbiti patriarhaalsete talupoegade elu ja imekauniste loodusepiltidega võib Wordsworthil kohata ka vastukaja tähtsaimaile poliitilistele sündmustele: hispaania rahva võitlus Napoleoni ekspansiooni vastu, ülestõus Tiroolis jne. Wordsworthi lüürilised poeemid evivad tihti algupärase kunstipärasuse ja tunnete sügavuse. Niisugune on Maršaki tõlkes allpool toodud lõige tsüklist «Lucy», milles Wordsworth väljendas oma patriotismi:

Oh Inglismaa! Ma nägin maid
ning nägin mitut merd
ja koju igatsema said
sa võõrsil panna verd.
On möödas minu piinav tusk;
ma tean, et ränd ei vii

mind siit ja mul on kindel usk,
et seekord surmani.
Kus mäge katab pilvenarm
seal mõistan, mis on rõõm,
mis tähendas mul neiu arm
ja kodukolde lõõm.
Öö varjab, hommik näitab taas,
kus lõppes Lucy mäng
ja sinu on see viher aas,
kust viis ta surisäng.

Shelley hindas väga Wordsworthi lüürika südamlikkust:

Ta värss on parim paremast,
poeet ta oli juba sünnilt,
kes, luues nagu muusikast,
võis võluda nii karjalast
kui talumeestki künnil.

Kuid poeemis «Peter Bell III» ja sonetis «Wordsworthile» heidab Shelley vanale poeedile ette tema lahkumist demokraatlikust liikumisest:

«Tõtt, vabadust!» — nii kõlas sinu hüüd,
kui olid ausalt vaene. Sinu viis
on muutunud ja mina leinan nüüd:
sa pole praegu see, kes olid siis...

Coleridge (1772—1834). Samuel Taylor Coleridge oli «järve koolkonna» teine andekas poeet. Juba Oxfordi ülikooli üliõpilasena tutvus ta poeet Southeyga, kolmanda poeedi-leikistiga. Nad innustusid Prantsuse revolutsiooni ideest ja Godwini sotsiaalseist vaateist. Viimase mõju all otsustasid nad sõita Ameerika neitsilikesse metsadesse ja seal luua «Pantisokraatia», mille liikmete jaoks pidi olema hävitatud rõhumine riigi poolt ja eraomand. Kuid need lapsikud mõtted ei teostunud kunagi.

1798. aastal andis Coleridge koos Wordsworthiga välja «Lüürilised ballaadid». Pärast seda sõitis Coleridge Saksamaale, kus õppis Göttingeni ülikoolis idealistlikku filosoofiat, mis avaldas suurt mõju tema loomingu iseloomule. Kirg oopiumi vastu viis vara hauda selle andeka poeedi, ilma et ta oleks jõudnud teostada pooltki oma loomingulistest mõtetest.

Nagu Wordsworth nii oli ka Coleridge nooruses meelestatud radikaalselt; ta mõistis hukka terrori, mida teostas Piti valitsus lirimaal. Prantsuse revolutsioon kajastus tema oodis «Bastille'i langemine» (1789); ta leinas geniaalse nooruki-poeedi Chattertoni enneaegset surma.

Kuid 1794. aastal Coleridge kirjutas (koos Southeyga) tragöödia «Robespierre'i langemine», milles needis jakobiinide juhte ja õigustas termidori kontrrevolutsioonilist riigipööret. Pärast seda eemaldus Coleridge demokraatia ja valgustuse ideedest. Coleridge'i küpsete teoste seast, mis kuuluvad «Lüürilistesse ballaadidesse», tuleb peatuda «Vanal meremehel», seitsme-osalisel ballaadil. See teos on eriti iseloomulik poeedi loomingu tei-

sele perioodile. Ballaadis on eredalt elulisi episoode ja kujundeid. Niisugune on näiteks pilt briki ärasõidust kaugele reisile:

Kõis kriuksub, kerkib viimne last,
nüüd lehvib laevalipp.
Me sõidame, ju õõtsub mast,
näe — kirik, tornitipp!

Kuid sellesse teosesse on kätketud reaktsiooniline idee sellest, et inimene peab nurisemata alistuma «jumalikule mõistetamatule ettenägelikkusele», et maailma juhivad mingisugused saladuslikud jõud, millele vastu panna on patt. Siin on palju müstikat, keerulist romantilist sümboolikat, imede kirjeldusi, ballaadis ühineb tegelikkus fantastikaga.

Jutustus algab sellega, et vana madrus peab kinni pulmapeole ruttava inimese ja hakkab jutustama ühest unustatud meresõidust. Külaline püüab end kogu aja lahti kiskuda, ta ruttab muusika ja lõbutsemise tõttu, mis kostab akendest, kuid vanakese maagiline pilk peab teda kinni, ta peab ära kuulama loo sellest, kuidas julm madrus lõi merre laeva ahtrile istunud albatrossi — targa linnu, kes toob meremeeste usu järgi õnne. Selle eest jumal karistas usuteotajat: kõik tema seltsimehed hukkusid, ja tema üksi, piinatud janust ja südametunnistuse vaevadest, jäi ellu sureval laeval, mis tardus liikumatult keset elutut ookeani. Vapustatud madrus langes põlvili, tema ropud huuled hakkasid sosistama palvesõnu, ja nagu võlukepi puudutusel hajusid lummutused. Värske tuul täitis purjed ja laev kihutas kiiresti kaldale. Ära kuulanud selle jutu, unustas pulmaline, et ta läks lõbutsema pulmapeole, tema hing süvenes «jumaliku vaatluses».

Tuleb ainult märkida, et hoolimata teose põhiidee nõrkusest (alistumise jutlus), on ballaadis terve rida poeetilisi saavutusi. Coleridge esineb siin kui suur mere kujutaja. Meisterlikult kujutatakse ka kangelase elamusi, sügavalt avaneb tema hinge dialektika.

Coleridge'i värss paistab silma oma kõlavuse ja väljendusliikkusega. Niisugune range hindaja nagu Byron arvustab kiitvalt Coleridge'i loomingut. Ta hoolitses isegi selle eest, et trükiti poeem «Christabel» ja anti materiaalset abi tema autorile, kes oli siis suures puuduses.

«Christabel» on üks Coleridge'i loomingulisi õnnestumisi. Poeemi tegevus on paigutatud keskaega. Ilus ja julge neiu Christabel astub võitlusse oma võõrasema — nõia Geraldinega, kes püüab võita Christabeli isa rüütel Leoline'i südant. Kasutades niinimetatud «gooti romaani» traditsioone, joonistab Coleridge fantastilisi pilte keskaegsest lossist, saladuslikke õudusi täis olevast nõiutud metsast jne. Poeet kavatses selle lõpetamata jäänud poeemi lõpus näidata, kuidas õilsameelne Christabel võidab kurja ja salakavala Geraldine'i. Sel viisil võidutseb ka

siin, täpselt nagu «Vanas merememeheski» idee kristlikust vagadusest.

Oma teises teoses — lõpetamata fragmendis «Kubla-Khan» (1816) — kuulutab Coleridge irratsionaalset kunsti. Kõikvõimsa ida despoodi Kubla-Khani luksusliku lossi ja aia kirjeldused on küllastatud udustest sümbolitest, mis muutuvad veel ebamääramaks ebaselgete märkuste ja vihjete tõttu.

Southey (1774—1843). Robert Southey, kolmas poeetidest-leikistidest, oli Bristoli kaupmehe poeg. Ta õppis Oxfordi ülikoolis, kus vaimustus Godwini ja Prantsuse vabariiklaste ideedest. Nooruses esines Southey radikaalse kirjanikuna. Ta protestis feodaalse surve ja kuninga omavoli vastu:

> Kes annab vastust selle eest,
> et õukond raiskab miljoneid,
> kui kehvik kidub vaesusest?

Southey protestis samuti kapitalismi tingimuste vastu, tõusis valitsuse militaristliku poliitika vastu, tervitas Prantsuse revolutsiooni («Jeanne d'Arc»). Kuid küpses eas muutus Southey reaktsionääriks. Erinevalt Wordsworthist ja Coleridge'ist, kes säilitasid kuni lõpuni kaastunde rahva vastu (Coleridge mõistis näiteks hukka verised arveõiendused iiri patriootidega, Wordsworth kannatas inglise talupoegkonna raske saatuse pärast), kutsus Southey üles maha laskma töölisi, kiitis häbitult röövsõdu, kirjutas oode ja poeeme, milles ülistas kuningat ja tema ministreid.

Shelley, kes külastas Southeyd tema majas Keswickis 1811. aastal, konstateeris kurvastusega, et Southey on muutunud Berkeley pooldajaks, valitsuse pooldajaks ja kristluse agaraks jutlustajaks. Pärast oma kõrvalekaldumist sai Southey kuningalt õukonna poeedi-laureaadi aunimetuse, mis põhjustas Byroni mitmekordseid teravaid kallaletunge. Southey meenutas häbiga «nooruse patte» — selliseid teoseid, nagu «Vaeste kaebused» ja «Blenheimi lahing», milledes mõistis hukka sotsiaalset ebavõrdsust ja sõda. Kui 1816. aastal üks radikaalidest andis välja tema poeemi «Wat Tyler», milles kirjeldatakse rahva juhi kangelastegu, kes viis massid feodaalide vastu, algatas Southey tema vastu kohtuprotsessi. Southey hilisema pärandi moodustavad suured poeemid, ballaadid, kroonitud isikute elukirjeldused. Tema ballaadid kujutavad endast stiliseeringut keskaegse poeesia eeskujul. Nende väikese kunstiväärtuse põhjuseks oli kopeerimine.

Halastamatult häbimärgistas poeeti-laureaati tema vaadete vahetamise ja häbistava pugemise pärast valitseva kliki ees Byron sellistes oma teostes, nagu «Don Juani» eessõna ja «Kohtunägemus» — Southey samanimelise poeemi paroodia. Kuid viimane ei jäänud ka võlgu. Vastuseks hävitavale kriitikale baironlikus «Liberaalis» kirjastas ta räpase lehekese «Antiliberaal», milles ei nimetanud Byronit ja Shelleyt mitte teisiti kui «saatan-

likeks poeetideks»; kuuldes Byroni surmast võidurõõmutses ta tigedalt.

Moore (1779—1852). Üheaegselt leikistidega tuleb kirjandusse ka suur progressiivse laagri poeet-romantik iirlane Thomas Moore. Moore oli kaupmehe poeg. Ta lõpetas Dublini ülikooli, selle järel õppis õigusteadust Londonis. Esimene Moore'i värsikogu ilmus (1801) pseudonüümi all Thomas Little («little» on inglise keeles väike) ja sisaldas endas anakreontilise usulahu värsse. Ülistades veini, armastuse rõõme, elunaudinguid, astus Moore välja inglise olelejate variseriliku puritaanliku moraali ja reaktsiooniliste romantikute müstitsismi vastu.

Teoses «Inglise laulikud ja šoti arvustajad» naeris Byron ta välja hedonismi jutlustamise pärast. Solvatud Moore kutsus Byroni duellile. Kuid kahevõitlust nende vahel ei toimunud. Vastupidi: Byron ja Moore said sõpradeks. Moore osutus Byroni esimeseks biograafiks; ta andis välja Byroni eluloo, mis hajutas palju laimust, millega Byroni vaenlased tahtsid tema nime mustata.

1804. aastal külastas Moore inglise riigiametnikuna Ameerikat. Ta sõitis sinna rõõmsa tundega, tiivustatud lootusest näha «vabaduse kodumaad». Kuid tema terava pilgu ees ei katnud end see, et Ameerika vabariik kujutab endast «pahede varjupaika», et «suurkapital tallas määrdinud saapaga puruks demokraatia», ja et tagasipöördumatult on kadunud «igasugune lootus Ameerika tulevase suuruse võimalusele». Moore kirjutas rea teravaid satiirilisi luuletusi, milles mõistis hukka Ameerika korra ja naeris välja poliitiliste tegelaste printsiibituse ja künismi.

Moore'i parimaks teoseks tuleb tunnistada «Iiri meloodiad» (1807). Poeet nukrutseb oma kodumaa sõltumatuse kaotamise pärast; ta protesteerib kolonisaatorite — inglise kapitalistide ja mõisnike omavoli vastu; kirjeldab väljaaetu kibedat saatust, kes on sunnitud hulkuma külalislahkusetuis võõrastes maades:

Kes ei teaks, mis on igatsev äng
oma hüljatud kodumaa pärast,
kui on taltunud rändlemismäng
ja sa korraga tüdined kärast?
Teiste päike on kõrgem ja helgem,
tundub kaunim ka võõra maa taim,
aga kodumaa päike on selgem,
kodutaevastki ihkab su vaim.

Luuletuses «Ärge unustage teda» austab Moore oma sõbra, 1803. aastal hukatud Iiri revolutsioonilise partei «Ühinenud iirlased» juhi Robert Emmeti mälestust. Teises luuletuses «Rahu teile», leinab ta kangelasi, kes hukkusid võitluses Iirimaa sõltumatuse eest:

Puhake rahus, kes leidsite asu
kodumaa mullas . . . . . .
võitjaile saabub kord tasu —
seda me vannume koos.

Byroni loomingu mõju all loob Moore oma õnnestunuimad satiirid: «Perekond Fudge Pariisis» (1818), «Fudge'id Inglismaal», «Valmid Pühast Liidust» jt., aga ka jäljenduseks kirjutatud «Idapoeemid», «Lalla Rookhi» ja «Inglite armastuse».

Siiski tuleb märkida, et Moore'i poliitiline satiir ei lähe kaugemale liberaalsest vabamõtlemisest ja kodanlik-demokraatlike vabaduste nõudmisest.

Moore on väljapaistev poeet-lüürik. Ta oli poeetilise meremaastiku kirjeldamise suurim meister:

Kui merre loojuv päike punub
veerüppe viimseid kiiri punaseid,
vaev minevikku mõeldes unub
ja vaimus kõnnid noorusteid.
Kui kuldne rada lainevoos
viib sillerdava ketta läände,
me läheks võlutuna koos,
teeks kaasa kõiki tema käände.

Õrn, eleegiline nukrus, pehme huumor ühinevad Moore'i poeesias elurõõmsate, helgete motiividega.

Venemaal on eriti laialt levinud Moore'i eleegia «Õhtukellad», mis on ka viisistatud; tuntud on ka mõned teised luuletused Kozlovi, Mihhailovi ja teiste tõlkes.

Teine, palju küpsem periood inglise romantismi ajaloos algab XIX saj. 10. aastate algul seoses revolutsiooniliste romantikute Byroni ja Shelley ja neile oma loomingult lähedase poeedi Keatsi ilmumisega kirjanduslikule areenile. Need kirjanikud olid ideoloogiliselt seotud demokraatliku vabariikliku partei vasaku tiivaga, kes väljendas Inglismaa suurte tööstuslike keskuste töötavate masside ja revolutsiooniliselt meelestatud liiri talupoegade huve; see tiib võitles revolutsioonilis-demokraatlike ideede lipu all, mis olid välja töötatud pool sajandit kestnud ägeda võitluse tulemusena inglise töötava opositsiooni ja kangelasliku revolutsioonilise partei «Ühinenud iirlased» poolt. Ka Byron ning eriti Shelley kajastasid oma loomingus linna ja maa paljumiljoniliste proletaarsete ja poolproletaarsete masside meeleolu, kes kangelaslikult ja ennastsalgavalt võitlesid tööliste seadusandluse, ametiühingute, monarhia ja feodaalsete jäänuste kukutamise, Iirimaa sõltumatuse ja vabaduse taassünni eest.

BYRON

(1788—1824)

Elu ja tegevus. George Gordon Noel Byron sündis 22. jaanuaril 1788. aastal Londonis. Ta oli põlise inglise aadliku ja šoti õukondlase poeg. Byroni isa raiskas ära naise varanduse, jättis ta koos väikese pojaga saatuse hoolde ja sõitis Prantsusmaale, kus peatselt surigi.

Kuni kümnenda eluaastani elas Byron koos emaga Šotimaal, mille karm ja maaliline loodus avaldas suurt mõju tema lapselikule kujutlusvõimele. Kümneaastasena päris ta (pärast vanaonu surma) lordi tiitli ja suure varanduse. Byron asus koos emaga elama Nottinghami krahvkonda, oma esivanemate pärauslossi, niinimetatud «Newstedi abtkonda»[20].

Tööstuslik Nottingham muutus sel ajal tööliste-ludiitide, masinalõhkujate liikumise tsentriks. Alaealisena oli Byron korduvalt meeleheitele viidud töötute suurte demonstratsioonide tunnistajaks. Töölised tulid tänavale oma ähvardavate ja mässuliste loosungitega: «Tööd ja leiba! Kui ei ole tööd, siis käigu kuradile masinad ja kuningad!»

Nende muljetega segunesid teised, mitte vähem tähtsad. Byron oli veel väike poiss, kui kaugelt Iirimaalt tuli Nottinghami kuuldusi R. Emmeti ja W. Tone'i juhtimisel inglise valitsuse vastu toimunud kahest suurest ülestõusust, mis kulgesid loosungi all: «Välja inglise valitsus, kogu võim suurele ja austatavale ühiskonna klassile, kellel pole eraomandit.»

Inglismaa sotsiaalse elu vapustused XVIII ja XIX s. piiril soodustasid seda, et Byronis ärkas juba koolis (ta õppis Harrow Kolledžis 1801.—1805. aastani) huvi kaasaegse poliitilise elu sündmuste vastu. Ta luges vaimustusega šveitsi rahvuskangelase Wilhelm Telli[21] kangelasteost ja lahingust, milles tapeti Burgundia hertsog[22], Šveitsi türann.

---

[20] Newstedi loss oli senikaua kloostriks, kuni selle omandas üks Byroni eelkäijaist konfiskeeritud kirikumaade müügi ajal.

[21] Wilhelm Tell — šveitsi rahvuskangelane; tappis Austria türanni Gessleri asehalduri ja viis rahva ülestõusule. Telli vägitegu on Schilleri rahvusliku draama «Wilhelm Tell» aluseks.

[22] Burgundia hertsog (Karl Südi) — Prantsusmaa võimsamaid feodaale. 1476. a. purustati tema sõjavägi Murteni lahingus.

Cambridge'i ülikoolis (kus ta õppis 1805.—1808. aastani) ilmutas Byron erilist huvi prantsuse valgustajate teoste vastu. Voltaire oli tema armastatumaks autoriks. Rousseau poolt jutlustatud demokraatlikud ideed avaldasid tohutut mõju Byronile-üliõpilasele. Byron tundis hästi inglise kirjanduse klassikuid, õppis filosoofiat, keeli, loodusteadusi. Ta luges ka ahnelt XVIII s. 90. aastail «Korrespondentsühingu» liikmete poolt väljaantud põrandaalust satiirilist kirjandust.

Byron hakkas varakult kirjutama värsse. On säilinud tema luuletused, mis pärinevad 1802. aastast. Juba sel ajal ilmutab poeet oma arvamustes sõprusest tuntud demokratismi:

> Su jõud ei peitu kuulsas soos,
> vaid selles, kas on süda vapper.

Umbes 1804. aastal tutvus Byron Mary Chaworthiga, kes elas Annesley lossis, mitte kaugel Newstedi abtkonnast. See tutvus arenes varsti suureks ja sügavaks tundeks, mille mälestus erutas Byronit elu lõpuni [23]. Armastus Mary vastu tõi talle esimesi hingepiinu ja pettumusi: Mary oli 1804. aastal täiskasvanud neiu ja talle tegi nalja häbeliku mustasilmse poisi vaikiv austamine, kes alatihti punastas segaduses ja igati püüdis varjata oma sünnipärast lombakust [24]. 1805. aastal abiellus Mary teisega.

Lõpetanud ülikooli ja saanud täisealiseks, võttis Byron vastu oma päritud koha Ülemkojas. Varsti otsustas ta ette võtta kauakestva reisi Vahemeremaades.

Ta külastas Portugali, Hispaaniat, Kreekat, Albaaniat ja Türgit. Sel ajal pidasid hispaania patrioodid kangelaslikku võitlust Napoleoni sõjavägede sissetungi vastu. Reisil saadud rikkalikud muljed märkis Byron poeetilisse päevikusse, mis oli tema poeemi «Childe Haroldi palverännak» aluseks. Varsti pärast kodumaale naasmist hakkas Byron aktiivselt osa võtma oma maa poliitilisest elust. Ta esines Ülemkojas kahe kõnega, milles mõistis hukka valitseva tooride partei rahvavastase poliitika. Esimeses kõnes protestis ta surmanuhtluse vastu ludiitidele, ähvardades valitsevat klassi karistusega ebainimlikult julma käitumise pärast inimestega, «kelle kogu süü piirdub vaid sellega, et nad tahavad tööd ja leiba oma perekondadele». Teises kõnes kaitses Byron Iiri talupoegi-katoliiklasi, keda sajandite-pikkune koloniaalne rõhumine oli viinud õudseima vaesuseni. «Iirimaa talupojad», ütles Byron, «on niivõrd rõhutud ja orjastatud, et nad võivad kadestada neegreid USA-s, sest noil on isegi orjuses parem elu kui Iiri talupoegadel-katoliiklastel.» Byron nõudis Iirimaa sõltumatuse taastamist. Mõlemad Byroni kõned avaldasid tugevat mõju, kuid ei andnud praktilist tagajärge.

---

[23] Oma armastuslugu Mary Chaworthi vastu kirjeldas ta hiljem ülemaailmselt tuntud luuletuses «Unenägu» (1816), mis avaldas suurt mõju Lermontovile.

[24] Byron harrastas sporti, et tasandada seda sünnipärast viga, mis pani kannatama tema uhkuse. Hiljem kujunes temast oma-aja tublimaid sportlasi.

Pettunud parlamentlikus tegevuses, hülgab Byron igaveseks ülemkoja ja püüab võidelda reaktsiooniga värsspamfleti žanris. Niikaua kui Byron lõi romantilisi teoseid Lõuna- ja Ida-Euroopa rahvaste elust ja võitlusest, oli ta siiski väljakannatatav tooride valitsuse ja kõrgema seltskonna poolt. Kuulus poeet oli ümbritsetud suurilma iluduste austusega; teda kutsuti külla kõige tuntumaisse majadesse; dändid jäljendasid tema riietust.

Kuid niipea kui Byron astus avalikult välja repressioonide poliitika vastu ning oma kõnedes ja satiirilistes värssides hakkas lorde ähvardama rahva vihaga, kuulutati ta sotsiaalselt hädaohtlikuks ja hakati otsima põhjust arveteõiendamiseks. See põhjus ilmub varsti.

1815. aastal Byron abiellus Annabella Milbanke'iga, kes näis talle naiseliku kenaduse ja kõrgete hingeliste omaduste kehastusena. Kuid kahjuks selgus varsti, et Annabella on võimetu mõistma oma mehe püüdeid, et valelikkuse ja silmakirjalikkuse oli ta omandanud koos emapiimaga. Uskudes suurilma keelepeksjate räpast valet Byroni amoraalse käitumise kohta, nõudis ta juba aasta pärast lahutust.

Valitsevad ringkonnad kasutasid seda juhust, et süüdistada Byronit «kõlvatuses», «kodukolde pühaduse rüvetamises» jne.; organiseeriti terve õela laimu kampaania. Paljud lugupeetud majad sulgesid oma uksed Byronile; ajalehed mustasid poriojadega poeedi nime; äraostetud käsilased purustasid Byroni maja aknad; tal oli isegi ohtlik ilmuda avalikult tänavale. Nii toimis omanduslik Inglismaa suure poeediga. Neil raskeil päevadel oli Byroni ainsaks sõbraks kasuõde Augusta Leigh, kelle majas poeet leidis kaastunnet ja lohutust. Varsti muutus tagakiusamine nii talumatuks, et Byron oli sunnitud igaveseks maha jätma Inglismaa. Sisuliselt pagendati ta printsregendi ja teiste poliitiliste juhtide korraldusel.

1816. aasta veetis Byron Šveitsis, Genfi järve ääres. Siin kohtus ta teise inglise poeesia geeniusega — Shelley'ga. 1816. aasta oktoobris jättis ta maha Genfi ja mõne päeva pärast saabus Itaaliasse, Milaanosse, kus toimus tema kohtumine suure prantsuse kirjaniku Stendhaliga. Itaalias algab tema loomingu viljakaim periood.

1819. aasta aprillis tutvus Byron krahvinna Teresa Guicciooliga, kelle isa ja vend (krahvid Gambad) olid karbonaaride salaühingu liikmed [25]. Nende kaudu tungib Byron selle ühingu salajastesse organisatsioonidesse, kus tookord valmistuti relvastatud võitluseks Austria okupantide ikke all kannatava Itaalia vabaduse eest.

Byroni maja Ravennas sai vandeseltslaste salajaseks relva-

[25] Karbonaaride (söepõletajate) poliitiline salaühing asutati XIX s. algul Napolis. Ühing organiseeris rea ülestõuse Austria valitseja ja paavstide vastu. 30. aastail likvideeriti Itaalia ja Austria reaktsiooniliste ringkondade pingutustega.

laoks ja põrandaaluseks staabiks. Poeet andis süstemaatiliselt karbonaaridele üle kirjandusliku tööga teenitud suuri summasid. Byroni loomingu õitseng langeb kokku kõrgeimate aktiivsuse aastatega karbonaaride liikumises. Poeet vaimustab Napoli revolutsionääride võitudest, kes kukutasid 1820. aastal oma kuninga ja kuulutasid välja demokraatliku vabariigi; ta pani suuri lootusi ülestõusule paavsti riigis (1820) ja revolutsioonile Piemontes (1821). Kuid need revolutsioonid lõppesid lüüasaamisega. Järgnesid repressioonid Austria okupatsioonivõimude ja paavsti administratsiooni poolt. Byron pidi hülgama Ravenna.

Poeedi järgmised eluaastad Itaalias olid tumestatud raskete elamustega. Üksteise järel hukkuvad timuka käe läbi tema parimad sõbrad-karbonaarid, aga need, kellele andsid «armu» Austria võimud, heideti vanglasse.

Pärast karbonaaride liikumise purustamist pöörab Byron pilgud kodumaale, kus tõusis võimsa rahvaliikumise laine. Koos Shelley ja ajakirjaniku Leigh Huntiga valmistub Byron välja andma radikaalset ajakirja. See ajakiri nägi päevavalgust alles pärast Shelley surma. Siia mahutati Byroni kõige ähvardavamad satiirilised teosed — «Kohtu nägemus» ja «Pronksajastu».

Byroni viimased eluaastad näitasid, et tema teod ei lähe lahku sõnadest: ta jäi kuni lõpuni ennastsalgavaks ja mehiseks vabaduse eest võitlejaks, andes vabaduse võidu eest mitte ainult oma jõu ja ande, vaid ka oma elu.

1823. aastal saabus Byron kreeka mässajate rahvusliku keskuse palvel nende pealinna Missolonghisse, kus ta võeti vastu kogu elanikkonna tormiliste juubelduste saatel. Byronil algab nüüd keev tegevus — sõjalise juhi, diplomaadi ja tribuunina. Elu viimastel kuudel kirjutab poeet aja puudusel vähe, kuid needki vähesed read, mis ta kirjutas sel ajal, õhkuvad taltsutamatust võitlusvaimust.

Kui segad surnu und — ei maga ma;
türannid poovad — minul võitlusind;
on lõikus küps — peab saaki jagama;
on voodis okas — eks see torgi mind.
Nii aina üürgab kõrvus justkui pasun
ja süda kordab, kus ma ka ei asu.

Äkki tabas poeeti haigus: ta külmetas sõidul mägedesse. 19. aprillil 1824. a. teda ei olnud enam. Byroni süda maeti Kreekasse, aga tema põrm viidi 1824. aasta mais kodumaale ja maeti seal armastatud Newstedi abtkonna lähedale. Kogu Kreeka austas Byronit rahvusliku leinaga; kõik eesrindlikud inimesed Inglismaal ja kogu maailmas reageerisid sellele raskele kaotusele. Goethe pühendas talle imeilusad värsid «Fausti» teises osas; Rõlejev, Küchelbecker ja Puškin kirjutasid tema surma puhul südamlikke ridu.

Loomingu ja maailmavaate üldine iseloomustus. Byroni loomingut on võimalik jagada kolme perioodi erinevail eluaastail loodud teoste iseloomu tõttu: 1807.—1809. aastani; 1809.—1817. aastani ja 1818.—1824. aastani. Esimesel perioodil on Byron veel inglise klassikalise poeesia mõju all. Teisel perioodil astub ta välja kui enam-vähem originaalne poeet-romantik. Oma loomingu kolmandal, viimasel perioodil esineb Byron inglise poeetilise keele reformaatorina ja XIX s. kriitilise realismi ühe algatajana.

Byron on suurimaid poeete-lüürikuid maailmakirjanduses. Hispaania, Iirimaa, Itaalia, Kreeka ja Albaania rahvuslik-vabastuslikud liikumised ja samuti inglise tööliste esimesed massilised väljaastumised on selleks pinnaseks, millel võrsub tema revolutsiooniline kunst.

Byron oli feodaalmonarhilise despotismi surmavaenlane. Koos sellega, hoolimata selgete sotsiaalsete ideaalide puudumisest, oli ta ka ekspluateerimise ja rõhumise lepitamatu vastane. «Shelley, geniaalne prohvet Shelley, ja Byron koos oma tundliku innu ja kibeda satiiriga kaasaegse ühiskonna kohta,» kirjutas F. Engels, «omavad kõige rohkem lugejaid tööliste keskel. Kodanlus loeb ainult nn. «Perekonna väljaandeid», mis on kohitsetud ja kohandatud tänapäeva silmakirjalikule moraalile.»[26]

Koos sellega esineb Byroni loomingus ja maailmavaates kogu eluajal vasturääkivusi.

«Lugedes Byronit,» kirjutas Belinski, «näed temas sügavalt lüürilist, sügavalt subjektiivset poeeti; tema loomingus inglise tegelikkuse energilist eitust; kuid samal ajal ei tule Byronis siiski mitte näha inglast ja seejuures lordi, olgugi et koos sellega ka demokraati.»[27]

Kõrvuti valitsevate klasside pahede raevukate satiiriliste paljastuste ja üleskutsetega revolutsiooniliseks võitluseks, kõlavad Byroni loomingus pettumuse, «maailmavalu» motiivid.

Niivõrd vasturääkivate momentide ühendamist suure poeedi loomingus tuleb seletada neist konkreetseist ajaloolistest tingimustest lähtudes, milles ta elas ja tegutses. Oma luule tugevate külgede eest, kirglikkuse, leppimatuse ja suure kunstilise mõjujõu eest võlgneb ta tänu tolle ajajärgu progressiivseile vabastustendentsidele. Selle vastu aga lõid töölis- ja rahvus-vabastusliikumiste ebaküpsus, nõrkus ja killustumus nii Inglismaal kui ka Euroopas koos oma sageda lüüasaamisega XIX sajandi 10. ja 20. aastail eelduse pessimistlike ning süngete meeleolude avaldamiseks Byroni loomingus.

Esimene loominguperiood (1807—9). Luuletuskogu «Jõudetunnid» (1807) on Byroni esimeseks kirjanduslikuks katseks. Selles kogus on noor poeet veel XVIII s. inglise poeesia armas-

---

[26] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, lk. 520.

[27] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, lk. 109.

tatumate kujude mõju all. Kord jäljendab ta Gray eleegiaid (luuletus «Read, mis on kirjutatud Harrow surnuaias jalaka all»), kord Burnsi poeesiat («Tahaksin olla vaba laps»); kuid eriti tugevalt on Byroni varasemais teostes tunda klassitsistide didaktilise poeesia mõju (luuletus «Mister Foxi surma puhul» ja teised). Koos sellega hakkab mõnedes varasemates luuletustes juba paistma tulevase «Kaini» ja «Prometheuse» looja poeetiline individuaalsus. Sellest annab tunnistust mõnikord ilmuv tooni kirglikkus, mõnede ridade sügav lüürilisus. «Jõudetundide» autor arvustab põlglikult «peent rämpsu», «kõrki suursugusust» ja rikkust. Luuletuskogu lüüriline kangelane tahab põgeneda lugupeetud seltskonna silmakirjalikkuse ja vale eest koduse Šotimaa mägedesse. Suhtlemises loodusega püüab ta leida tervenemist hingepiinadest, mida talle on toonud suursuguste silmakirjatsejate südametu maailm.

Publik märkas Byroni luuletusi. Kuid mõjuka liberaalse ajakirja «Edinburghi ülevaade» kirjanduslik kriitik andis neile eitava retsensiooni. Poeet vastas sellele hävitava satiiriga «Inglise bardide ja šoti vaatlejate» näol (1809) [28], mida loetakse Byroni esimeseks küpseks teoseks, mis, tõsi küll, ei olnud siiski veel vaba klassitsismi jäljendamisest. See satiir sai inglise revolutsioonilise romantismi esimeseks kirjanduslikuks ja poliitiliseks manifestiks. Byron naeris siin salvavalt kõiki tunnustatud kirjanduslikke autoriteete. Ta pilkas halastamatult reaktsioonilisi romantikuid — Southey'd, Wordsworthi, Coleridge'i, arvukate müstilis-avantüristlike romaanide autorit Lewis'i ja teisi. Kuid Byron ei esinenud mitte ainult oma kaasaegse inglise kirjanduse kritiseerimisega, vaid reageeris kiitvalt Sheridani puhul (kes lõi olustiku-satiirilise komöödia), demokraatlike poeetide Rogersi ja Campbelli (nende ustavuse eest XVIII s. valgustuse kodaniku-ideaalidele) ja samuti ka realistliku poeedi Crab'i kohta.

Byron nõudis kirjanikelt, et nad astuksid «elule lähemale», hülgaksid ühiskonna-vastased, usulis-müstilised meeleolud, mis varjavad ainult «paljast egoismi ja omavoli». Byron kutsus üles loominguliselt kasutama rahvaluulet, tarvitama keelt, mis oleks mõistetav lihtsaile inimestele.

Te jätke kord see kreeka vokaliis
ja kuulake, kuis kõlab koduviis!

Teine loominguperiood (1809—18). Byroni loomingu teine periood algab lüürilis-eepilise poeemi «Childe Haroldi palveränaku» kahe esimese laulu avaldamisega. See poeem tekkis mitme aasta jooksul. Me vaatleme korraga kõike tema nelja laulu, mis

[28] Oma satiiri eeskujuks on Byron võtnud Pope'i, ühe kõige silmapaistvama klassitsismi luuletaja poeemi «Dunciade'i» (dunc — ingl. keeles tola). Selles poeemis oli Pope samuti välja naernud oma kaasaegseid kirjanikke. «Bardid» on kirjutatud «heroilises viiejalgses» värsimõõdus nagu «Dunciade».

on kirjutatud eri aegadel, kuid temaatiliselt ja oma žanri tunnustelt moodustavad need ühe lahutamatu terviku.

«Childe Haroldi palverännak». «Childe Haroldi» (1812) kahe esimese laulu ilmumine avaldas tohutut mõju mitte ainult inglise kirjanduspublikule, vaid ka kõigile eesrindlikele inimestele Euroopas. Juba ainult 1812. aastal ilmus sellest viis trükki, mis oli sel ajal erandlik nähtus.

Poeemi nii suure edu saladus kaasaegsete juures seletub sellega, et poeet puudutas temas «aja kõige valusamaid» küsimusi, kujutas kõrgelt kunstilises vormis pettumuse meeleolusid, mis levisid laialt pärast Prantsuse revolutsiooni vabadust armastavate ideaalide purustamist.

«Mispärast rõõmustada, et lõvi on tapetud — loeme poeemi kolmandas laulus Napoleoni kaotuse puhul Waterloo all — kui me uuesti muutume huntide saagiks?» Suure Prantsuse revolutsiooni lippudele maalitud loosungite «Vabadus, Võrdsus, Vendlus» igavene pidutsemine osutus praktikas isiksuse mahasurumiseks, poliitilise terrori määratsemiseks ja lõpmatute laostavate sõdade kampaaniaks.

Kahetsus- ja pettumustunne, segased lootused millelegi paremale ja koos sellega piinav kahtlus valdasid tolleaegse Euroopa ühiskonna edumeelseid ringkondi.

Byron astus välja kunstnik-novaatorina, uue kirjandusliku žanri — lüro-eepilise revolutsioonilise romantilise poeemi loojana. «Childe Haroldiga» avanes uus periood inglise ja euroopa ühiskonna vaimses elus, mis nägi oma protesti konkreetset kehastust Byroni poeemi kirglikes lüürilistes monoloogides.

Childe Haroldi kuju. Poeemi kahe esimese laulu peateema oli XIX s. 10. aastate alguses suur ja aktuaalne — see oli probleem ühiskonna ja üksikisiku vastastikuseist suhetest.

Juba esimestest ridadest kerkib meie pilgu ette nooruki kuju, kes on pettunud elus ja inimestes. Teda iseloomustab hingeline tühjus, rahutus ja haiglane püüdmine lõputuile reisidele. Külma ükskõiksuse teeseldud maski tagant avaneb «saatuslik ja leegitsev kirgede mäng».

Ta «jätab oma päruslossi», istub laeva ja ruttab hülgama kodumaad; teda tõmbab idasse, Vahemere imeliste kallaste poole, võluvaisse lõunamaadesse. Childe Haroldi «hüvastijätt» kodumaaga on poeemi üks kõige erutavamaid kohti. Siis avaneb vapustava lüürilise jõuga tema sügav hingeline draama:

Miks teisi taga nutaks ma?
Kel meenun samavõrd?
Mu koer ehk õues ulub veel,
pea sööb ta võõrast käest,
ja kui kord saabun mereteelt,
mind haugub kõigest väest.

(*M. Nurme* tõlge).

Konflikt eesrindliku isiksuse ja ühiskonna vahel on kujutatud romantiliselt: kibedalt pettununa kõiges jätab uhke erak-kangelane maha kodumaa rahutu lootusega leida kuskil võõrsil vabadust ja hingelist rahu. Ta ruttab Itta, kaugemale «tsivilisatsioonist», ürgse, neitsiliku looduse rüppe. Kuid mitte kuskil ei suuda ta leida otsitud rahu ja puhkust.

Harold tunneb kaasa orjastatud rahvastele ja vihkab timukaid — sandarmeid, monarhe, munki; ta soovib võitu hispaanlastele ja iseseisvust kreeklastele.

Kuid tema mäss teda ümbritseva tegelikkuse ebaõigluse vastu kannab passiivset iseloomu. Ta on individualist, kes vastandab end ühiskonnale. Rahvaste kangelaslik vabadusvõitlus, mida ta vaatleb kõrvalt, kutsub temas esile vaimustuse, kuid osa ta sellest ei võta. Uhke üksindus, otsatu ja ääretu mure — see on tema kibe osa. Ainult harva on märgata Haroldi teadvuses teatud muutust:

Ent tihti pöörasemas piduöös
Childe Haroldis lõi leegitsema piin,
kui meenuks mingi surmav valusööst
või hõõguks pettund armu tulekiir.

(*M. Nurme* tõlge).

Ja ikkagi jääb individualism Haroldi peamiseks eraldavaks jooneks, mida Byron eriti rõhutab poeemi kolmandas laulus, mis on kirjutatud sellel loominguperioodil, millal poeet oli hakanud tublisti kahtlema oma romantilise tegelase «kangelaslikkuses».

Ka õnnetuna polnud tema nõrk,
vaid teistest eemal seistes oli kõrk.

Haroldi kuju põhjapanevaiks omadusteks on tema leppimatu protest igasuguse rõhumise vastu ja tema eitavad jooned — individualism ja egoism — polnud välja mõeldud Byroni enda poolt. See kuju ei ole samuti ka mitte puhtalt autobiograafiline (sellele viitas korduvalt ka poeet).

Childe Haroldis andis tema looja suure kunstilise üldistuse. Harold — see on «oma aja kangelane», üldsuse protesti väljendaja Napoleoni sõdade ja restauratsiooniaegse reaktsioonilise korra ja kisendava sotsiaalse vaesuse vastu. Tema kohta võib ütelda Belinski sõnadega, et ta kujutab endast «ühiskonna ärkava teadvuse pilti ühe tema esindaja näol. Teadvus ärkas, ja kõik, mida inimesed harjumusest heaks peavad, langes raskesti inimese hingele, ja tema, ilmses vaenus teda ümbritseva tegelikkusega, võitluses iseendaga, mitte millegagi rahulolev, nähes kõiges viirastusi, tema lendab kaugele uue viirastuse järele, uue pettumuse järele.» [29]

Just Haroldi kuju ühiskondlik tähtsus kindlustas talle laia

[29] В. Г. Белинский, Сочинения в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1948, lk. 444.

populaarsuse, kutsus välja tema pooldajate ja vastaste lõpmatuid kriitilisi hinnanguid. Harold on XIX s. alguse paljude romantiliste kangelaste esivanem.

Poeemi kompositsioon ja žanrilised iseärasused. Haroldi kuju on poeemi ülesehituses põhiliseks organiseerivaks komponendiks. Kuid poeemi temaatika ei piirdu mitte ainult peategelase sisemaailma avamisega. Poeemis peegeldus Euroopa elu põhiline sisu XIX s. esimesel kolmandikul — rahvaste rahvuslik-vabastuslik võitlus Napoleon I reaktsioonilise valitsuse vallutuslike püüete vastu, briti kapitalismi ekspansiooni vastu, türgi sultanaadi rõhumise vastu. Haroldi reisi kujutamine lubab ühendada tohutu arvu fakte Hispaania, Kreeka ja Albaania rahvaste elust.

Kujutades Lõuna-Euroopa rahvaste elu ja võitlust, põimib Byron nendesse kirjeldustesse lüürilisi kõrvalepõikeid, ka kõige eepilisem element on temal reeglipäraselt läbi põimitud lüürikaga. Unustades oma kangelase, kaldub poeet kogu aja kõrvale, allutades kohtule poliitilise elu sündmusi ja üksikute ajalooliste isikute tegevust. Ta kutsub võitlusele vabaduse eest, häbistab renegaate ja äraandjaid, mõistab hukka ja halastab, annab nõu ja laidab, rõõmustab ja solvab. Sellisel viisil nihkub sageli esiplaanile veel üks poeemi tegelane: autori mõtteid ja tundeid väljendav lüüriline kangelane, kes annab hinnangu neile või teistele sündmustele, nii et mõnikord on raske mõista, kus räägib ja tegutseb Harold, aga kus väljendab oma tundeid poeemi lüüriline kangelane, sest et tihti unustab Byron Haroldi; mõnikord äkki meenutades kirjutab ta 10—15 stroofi järel: «nii mõtles Harold», «nii arutles Childe» jne. ja see raskendab mõnevõrra poeemi lugemist.

Kuid see lüüriline vabadus lubas autoril lõpmatult laiendada jutustuse piire. Kord süveneb Byron ajalukku, kord hõljub mõttes Alpide mägiste tippude poole, kirjeldades nende majesteetlikku ja karmi ilu, kord rullib lahti kangelaslike vabadusvõitluste panoraami, millest võtavad osa terved rahvused.

Byroni poolt loodud romantilise poeemi uus žanr andis võimaluse kujutada kunstilises vormis neid suure tähtsusega sündmusi, mis juhtusid Euroopas tööstusliku pöörde ja revolutsiooniliste vapustuste tormilise ajastu kestel.

Klassikalise poeetika esteetilised kaanonid selle jaoks juba ei kõlvanud. Et kujutada kapitalistlike suhete lõpliku võidulepääsemise ajastu poolt ellukutsutud konflikte, oli vaja teissuguseid esteetilisi nõudeid: inglise revolutsiooniliste romantikute romantiliste poeemide ja lüüriliste draamade tegevus areneb kas terve universumi või ääretute geograafiliste avaruste foonil, grandioosseid sotsiaalseid vapustusi, mille mõte ei olnud romantikuile pahatihti täiesti arusaadav, kujutavad nad sümbolite ja üksteisega kahevõitlusse asuvate hiiglaste titaanlike kujude kaudu. Nõnda on Byron ja Shelley kujutanud rõhutud inimkonna õiguste kaitsjat Prometheust võitluses Jupiteri vastu, kes ahis-

tab nii jumalaid kui ka inimesi. Säärane on ka hiiglaslik Vabaduse viirastus, kes Shelley poeemis «Anarhia maskeraad» võidab Anarhia ja selle abilised. Samal viisil kujutab Byron oma «Childe Haroldis» anastussõdade kurjakuulutavaid jõude, keda kehastab Verine Hiid — surma hiiglakuju. Sageli mõtestab Byron järvepoeetide käibesümbolid ümber ja täidab nad uue, revolutsioonilise sisuga, vastandades neid seejärel reaktsiooniliste romantikute müstilistele sümbolitele. Nii näiteks armastasid reaktsiooni epigoonid kujutada vabadust türannia «raudse kannaga purustatud vaglana». Selle sümboli töötab Byron ümber omamoodi. «Childe Haroldis» ei ole vabadus mitte abitu vagel, vaid koletu lohemadu, kes salvab surnuks igaühe, kes juhtub talle peale astuma.

Sageli on poeemis kasutatud kontrasteerimisvõtet. Lõunamaa lopsakas loodus või sangarliku Hispaania ja Albaania lihtinimeste vaimne suurus on vastandatud inglise kodanlik-aristokraatliku ühiskonna kesidusele, silmakirjalikkusele ja tundepuudusele. See eesmärk saavutatakse alatiste vihjetega inglise väikekodanlike eluviiside kohta ja samuti ka irooniliste tähendustega inglise politikaanide aadressil. Niisuguse kontrastiga tahab luuletaja rõhutada inglise õiguskorra antidemokraatlikku olemust. Rabav on samuti ka kontrast «õilsa aristokraatia» ja lihtsate hispaanlaste moraalse palge vahel. Esimesed osutuvad kodumaa reeturiks, teised aga selle päästjaiks.

Byroni poolt kirjandusse toodud lüürilis-eepilise poeemi žanr avardas tunduvalt võimaluse kujutada elu kunstipäraselt. Esijoones ilmneb see inimeste vaimse maailma ja võimsate kirgede ning elamuste näitamises kangelaste puhul, kes peavad ennastsalgavat võitlust õigluseidee kehtimapanekuks. Lüürilis-eepilise poeemi loodusekirjeldus paistab silma värskuse ja uudsusega võrreldes kogu eelnenud luulekultuuriga. Loodus esineb poeemis vaimustatuna ja igavesti muutuvana. Loodus moodustab tausta inimelamuste kujutamisele.

Kogu poeemi läbib historistlik vaim, mis oli tundmatu XVIII sajandi autoreile. «Childe Haroldis» leidub küllaltki rahva elu ja rahva kangelaslikkuse kirjeldusi. Sellest nähtub poeemi realistlik tuum. Teos on kirjutatud värvikas poeetilises keeles, mis suurepäraselt annab edasi kõiki peenemaid emotsioone: rõõmu, vaimustust, valu, nukrust, raevu, mõtiskelu, irooniat, paatost ja nalja.

«Childe Haroldi» I laul. Esimeses laulus jutustatakse sellest, kuidas Childe Harold matkab Portugalis ja Hispaanias. Selle matka kirjeldus on rajatud tüüpilisele romantistlikule kontrastile. Haroldit panevad hämmastama suurepärane loodus, kaunid vaatepildid merest, lõhnavate sidrunisalude või -aedadega maastikud ja mäeseljandikud. Ta näeb aga sedagi, et sellel õitsval maal pole rahu: Hispaanias möllab sõda. Prantsuse anastajate armee on siia tunginud Põhjast, Inglismaa aga on saatnud oma des-

sandi Cadixisse sel «sündsal» ettekäändel, et ta kavatsevat taastada Napoleoni poolt kukutatud «seadusliku» feodaalse monarhia. Byron maalib pildi anastussõdadest kogu nende tõepärases ning inetus valguses, võttes võltssangarlikkuselt ta aupaiste. Mõistes oma poeemis hukka Inglismaa ja Prantsusmaa võimuklasside vallutuspoliitika, ei asunud Byron patsifistlikul seisukohal. Vastupidi: ta tervitas vaimustusega hispaanlaste ja hiljem ka kreeklaste rahvavabastuslikke sõdu ja võttis isiklikult osa Itaalia karbonaaride tegevusest. Oma värssromaanis «Don Juan» kirjutas Byron:

Kuid vabaduse nimel peetav sõda
jääb pühaks; aga ta on verepulm,
kui põhjuseks on ahnus, tasu julm.

Esimeses laulus skitseerib Byron pilte Saragossa, Sevilla, Madriidi jt. elanike oludest, kommetest ja iseloomust, näidates seejuures hispaania rahva massilist kangelaslikkust võitluses oma sõltumatuse eest: jättes kastanjetid, järgneb Saragossa neiu kartmatult oma armsamale lahinguisse, seob tema haavu, aga kui armsam hukkub, kujuneb neiust enesest kangelane:

Ta kallim hukkus — polnud aega nutta!
Ta pealik langes — postile ta asus!
Kui taanduti, ta julgustama ruttas!
Pea vastastel ei olnud enam asu.
Kes kallima eest paremini tasus?

(*M. Nurme* tõlge).

Lihtne talumees jätab rahuliku viinamäe, et vahetada sirp mõõga vastu; linlased õpivad sõjakunsti, et anda vastulöök vaenlasele jne. Poeet ülistab rahva mehisust, kutsub teda meenutama oma esivanemate sangarlikku vaimu, et muutuda pikseks vaenlasele. Hispaania ülikud on osutunud häbistavalt araks, reetes kodumaa võimuhaarajale Napoleonile. Byron näitab oma poeemis, et lihtrahvas, see tagasihoidlik töötaja põldudel ja linnades on päästnud maa hävingust ja takistanud reetmist:

Kui kuningas on läinud oma teed,
kui juhid pagend, reedetud on riik,
siis maale truuks jääb rahva mässuiil,
siis võitlevad su pojad viimseni.

(*M. Nurme* tõlge).

Kaasaegseile tundus see otse ilmutusena. Varemalt arvati, et sõjavõitu või sotsiaalelu reformi suudab «alandlik ning passiivne rahvamass» saavutada üksnes kangelase, silmapaistva isiksuse juhtimisel. Byron oli üks esimesi Euroopa literaate, kes näitas veenvalt, et oma õiguste eest suudab seista rahvas ise, et just rahvavägi ja mitte feodaalvalitsuse armee moodustas Hispaanias peajõu vastupanus prantsuse vallutajatele.

Tõsi küll, võitlevate poolte jõuvahekord paneb poeedi sageli mõlgutama raskeid mõtteid. Napoleoni sõdurid olid hästi relvastatud, nende varustuseks oli võimas suurtükivägi, kuna hispaania partisanidel ei olnud sageli midagi peale nugade, piikide ja roostes püstolite. Lisaks sellele tundus Byronile, et rahvavabastusliikumise võit ja võõramaiste sõjavägede väljakihutamine ei too veel demokraatia ihaldatud võitu, vaid okupantide lahkumisele järgneb feodaalse monarhia kehtestamine. Kõik need kahtlused lõid pinna pessimistlikele järeldustele ning süngetele meeleoludele, mis kajastusid poeemis:

Miks vapper noor, täis tundeid pühalikke,
peab ablast juhti kaitstes langema?

(*M. Nurme* tõlge).

Poeemi II laul. Teises laulus tugevnevad need pettumusmotiivid. Harold külastab Kreekat, mille rahval alles puudus võimalus relvaga käes oma orjastajate — türklaste — vastu välja astuda. Kaugenägelik Byron ennustas Kreeka rahvale, et oma vabaduse võib ta saavutada üksnes omal jõul. Poeet hoiatas patrioote, et ükski välismaine liitlane ei aita neid Türgi ikkest vabanemisel, kui nemad ise ei haara relvi pihku.

Edasi jutustatakse sellest, kuidas Harold külastas Albaaniat. Kirjeldades selle maa karmi loodust ja sealse õilsa ning külalislahke rahva tavasid, lõi Byron erutava kuju albaania patrioodist, kelles elab «Iskanderi[30] kangelasmeel»:

Albaanlane on järsk, ei voorus puudu,
kuid voorused veel küpsust vajavad.
Kas vaenlase eest jalgalaskmist kuuldud
neist iial? Kes nii vapralt nagu nad
on lööke taluma? Nad tugevad
just raskustes ja sõja, häda ajal
on sõpruses.

(*M. Nurme* tõlge).

Lugedes tähelepanelikult poeemi kaht esimest laulu ei jää märkamata, et Haroldi kuju nagu taanduks ühtlugu tagaplaanile poeemi teise kangelase, nende rahvaste kollektiivse kuju ees, keda külastab Childe Harold: hispaania Guerilla[31] võitlejad, albaania patrioodid ja uljad kreeklased. Lugeja silmade eest mööduvad lakkamatus reas lihtrahva seast tulnud inimtüübid, kellel on patriotismitunnet, vabadusearmastust, endaohverdamist, elavat mõistust, tõelist ausust ja vahvust ja kõigutamata usku oma kodumaa kaunisse tulevikku. Oma aja kohta osutusid need Byroni kujud ideeliseks ning kunstiliseks novaatorluseks: inglise poeet oskas rõhutada rahvavabastusliikumiste suurt tähtsust

[30] Iskander — albaania rahva kangelane, kes juhtis rahvavabastusliikumist võõraste anastajate, türklaste vastu.
[31] Guerilla (hisp. k.) — rahvasõda.

Euroopa ühiskondlikule saatusele XIX sajandi esimesel kümnendil. Selles avaldus kogemuste kunstiline ja filosoofiline üldistus rahvaliikumiste kohta terve ajaloolise epohhi jooksul, alates Ameerika revolutsiooniga 1777. a. ja Prantsuse revolutsiooniga 1789. a. ning lõpetades XIX sajandi esimese aastakümnega.

Kirjeldades nii partisanisõda Hispaanias kui ka kaasaegset Kreekat ja Albaaniat, hindab Byron kõiki tolleaegseid poliitilisi sündmusi rahva olukorra, töötavate rahvamasside vaatekohalt. Suutmata ajalooarengu tõlgendamisel tõusta tõeliselt teaduslikku materialismini, lähenes Byron siiski geniaalse kunstniku vaistuga sellele arusaamisele, et ühiskonna peamiseks liikumapanevaks jõuks ja tõelise progressi aluseks on rahvas.

Kuid Byroni demokratism avaldub poeemis üsna vasturääkival kujul. Kõigepealt torkab silma see asjaolu, et poeemi peakangelase, aristokraat Haroldi isiklik saatus pole rahva saatusega kuidagi seotud. Vähe sellest, Haroldi eraelu vastandatakse mõnikord ühiskondlikele huvidele. Selles vastandamises ilmneb üks olulisemaid vasturääkivusi Byroni loomingus.

Tuleb tähendada, et poeemi kolmandas ja neljandas laulus ilmneb üha selgemini Byroni rahulolematus oma uhke kangelase aristokraatlike ning anarhilis-individualistlike iseloomujoontega. Poeedile ei meeldi tema passiivne vaatlejapoos ja seetõttu kaob Haroldi kuju neljandas laulus täiesti, loovutades koha poeemi lüürilisele kangelasele.

«Childe Haroldi» III ja IV laul. Kolmas laul lõpetati juba pärast Byroni pagendamist Inglismaalt (1817). Selles avaldus suure inglise luuletaja hingedraama, mille tekitas reaktsiooni võidutsemine restauratsiooni perioodil. Lisaks sellele kajastuvad siin ka poeedi isiklikud äpardused elus. Kolmas laul algab ning lõpeb pöördumisega Byroni väikese tütre Ada poole, keda ta enam ei saanud näha. Read, täis sügavat traagikat, oleksid nagu sissejuhatuseks teose üldiselt minoorseile toonidele. Kirjeldades Haroldi reisi Belgias, andub Byron rasketele mõtetele inimkonna tuleviku üle. Ametlike vaatekohtade kiuste hindab ta liitlaste võitu Napoleoni üle Waterloo all 1814. aastal kui maailmaajaloolist tragöödiat. Napoleoni despotismi kukutamiseks toodud rahvaste ohvrid olid tema meelest asjatud: Waterloo mitte ainult ei kergendanud Euroopa rahvaste olukorda, vaid viis Bourbonide dünastia restaureerimisele Prantsusmaal; pärast Waterlood hakati kogu Euroopas ehitama võllaid ja vanglaid, laia jõena hakkas voolama verd. Reaktsiooni võidutsemine viis sotsiaalse rõhumise tugevdamisele. Rahvaste kannatused on leidnud erutatud vastukaja poeedi hinges:

> Sealt põhjatusest tõuseb kume ohe,
> mis võika jubedusetunde loob;
> nii oigavad kõik rahvad otsekohe,
> kui vahel südamesse tabab hoop.

Kisendav sotsiaalne viletsus, mille sünnitasid pikad sõja-aastad ja neile järgnenud reaktsiooniliste režiimide taastamine kogu Euroopas, põhjustavad poeedi loomingus sünge pettumuse motiive. Byron nukrutseb «kannatavate miljonite» pärast ja neab rahvaste piinajaid — monarhe ja sandarmeid. Sealjuures seltsib poeedi ahastusega kindel leppimatus.

Vastupidiselt reaktsioonilistele romantikutele, kes olid hüljanud valgustusaja pärandi, tõstab Byron «Childe Haroldi» III laulus kõrgele suure Prantsuse revolutsiooni lipu, mida ta loeb oma vaimseks emaks. Ta ülistab suurt vabamõtlejat Jean Jacques Rousseau'd, kes oli kuulutanud rahvavõimu. Poeet meenutab Voltaire'i salvavat irooniat, kes

> Kord tegi narriks, keda targaks peeti,
> kord saagis trooni, pilkas majesteeti.

Nägemata vähimatki vabadushelki olevikus, pöördub Byron mineviku kangelastegude poole. Tema kujutlusse kerkivad türannitapja Harmodiose loorberitega ehitud mõõk, Maratoni lahinguväli, kus väiksearvuline kreeklaste sõjavägi purustas Ateena sõltumatuse kaitsel pärslaste hiiglasarmee, ja samuti ka kuulus lahing Morati all, kus Šveitsi laskurid olid purustanud prantsuse agressorite polgud.

Veneetsias kirjutatud neljas poeemilaul on pühendatud Itaaliale, selle kõrgele kunstile ja andekale ning vabadust armastavale itaalia rahvale. Laulu kannab rõõmus eelaimus lähenevaist suurtest muudatustest. Itaalia saatus oli kurb. Maa oli alandatud ja tükeldatud, Austria okupantide ning omakaitse feodaalide kahekordne ike rõhus itaalia rahvast. Valmimas aga olid otsustavad sündmused Itaalia ajaloos.

Geniaalse kunstniku vaistuga oli Byron juba ammu aimanud esialgu alles ebamääraseid vabadust armastavaid puhanguid. Sel ajajärgul esineb poeet lähenevate sündmuste sütitava prohvetina. Ta meenutab kodanikele nende kuulsate esiisade kuulsust: surematut Dantet, kes Itaalia ühendamisele oli pühendanud oma elu, kuulsaid rahvuspoeete Petrarcat, Tassot ja Cola di Rienzi't (1313—54), rahvatribuuni, kes oli olnud Suure Rooma vabariigi loomisele suunatud ülestõusu juhiks.

Politseiterrori määratsedes, kui Austria sandarmid nabisid kinni Itaalia linnades inimesi selle eest, et nad olid kuuldavalt lausunud sõna «türann», kõlas neljas laul üleskutsena demokraatlikule revolutsioonile:

> Su lippu, vabadus, on lõhkund kuul,
> kui kõu ta siiski lehvib vastu tuult.

Mitte asjata ei keelanud Austria reaktsiooniline valitsus selle laulu kirjastamise Itaalia territooriumil.

1812.—14. aastate poliitilised värsid. 2. märtsil 1812. aastal ilmus ajalehes «Morning Chronicle» anonüümne satiiriline luuletus «Ood masinapurustajate vastase billi autoritele». Stiili järgi olid paljud eksimatult ära tundnud «Childe Haroldi» autori. Selles luuletuses kerkib meie ette esmakordselt kogu oma suuruses Byroni kibe satiir Inglismaa ekspluateeriva ühiskonna pihta. «Ood» on esimesi teoseid inglise kirjanduses, kus nii halastamatu ehtsusega ja sellise kunstijõuga on väljendatud mõte kapitalistliku tootmise ebainimlikust iseloomust:

Sukk kallim on kui inimelu hind.

Byron paljastab inglise kodanlik-monarhilise korra rahvavaenuliku iseloomu, mille olemasolu peamõte seisab satiiriku arvates selles, et rahvamasside protesti lämmatades kaitsta kapitalistlikke kasuhuvisid:

Näe, marsivad sõdurid, marsivad roodud,
kakskümmend kaks väesalka tööliste vastu.
Ja politsei, timukad, kohus, kes toodud
on kohale, omalt poolt sammusid astub.

(*M. Nurme* tõlge).

Poeedi arvates on Inglismaa umbse õhuga vangla, kus ainult:

et võllaste rida meil vaheldab tuimust,
see näitab, et vabadus tulemas on.

«Oodi» lõppvärssides kostab ähvardav teema rahva kättemaksust, mis peab tabama võimu juures olijate «timukate karja»:

. . . . . ja küsivad paljud, miks mitte
kael keerata söörel, kes sellal, kui ilmub
kehv töölishulk palvega losside ette,
neil ruttavad pingule tõmbama silmust?

(*M. Nurme* tõlge).

«Ood» on jätkuks ja loominguliseks arenduseks XVIII sajandi lõpu parimaile traditsioonidele värss-satiirilise kirjanduse alal, mida harrastati vabariiklaste partei pooldajate seas Inglismaal ja iiri patriootide hulgas Dublinis. Sellelaadilise kirjanduse parimaks žanriks on teravmeelne, vormilt väga lühike värsspamflett, mida trükiti väheldase formaadiga paberilehele ja varustati karikatuuriga.

Ludiitide võitlus oma õiguste eest omandas taas üldrahvusliku ulatuse 1816. aastal, ja jällegi reageeris Byron elavalt sellele kangelaslikule Inglismaa tööliste stiihiliselt revolutsioonilisele võitlusele «Lauluga ludiitidele», milles kutsus avalikult üles võitlusele võimude despotismiga:

Nagu vabadusvõitlejad seal üle vee
priiust verega lunastanud —
nii, mehed, me
lähme surma või koidab priiusetee,
maha kuningad, elagu Ludd!

(*M. Nurme* tõlge).

Nii kujunes ludiitide liikumine üheks võimsamaks inspiratsiooniallikaks Byroni revolutsioonilisele poeesiale.

Idapoeemid (1813—16). Aastad 1811 ja 1812 tähistasid radikaal-demokraatliku liikumise tõusu Inglismaal ja rahvusliku vabastusliikumiste tõusu Euroopas. Neil aastail kajastus rahvamasside võimas protest Byroni satiiris ja tema poliitilistes luuletustes. Ent 1813. aastast kuni 1816. aastani siirdub reaktsioon kogu rindel pealetungile nii Inglismaal kui ka mandril. Kolmeaastane periood 1813—1816 oli kõige süngemaid ning raskemaid aegu kogu Inglismaa uuemas ajaloos. Suurbritannia valitsev ladvik tõttas kasutama sõjavõitu mandril selleks, et lämmatada kõik vabadust armastavad püüdlused ja taotlused. See ladvik tühistas «Habeas corpus act'i»[32] ja andis välja drakoonilised seadused töölisliitude keelamise kohta.

Sisemise ja rahvusvahelise reaktsiooni pealetung jättis Byronile rusuva mulje. Poeet elab läbi sügava hingelise kriisi ja tema teostes hakkavad ilmnema sünge ahastuse motiivid. Kuid võitlusteema poliitilise ja igasuguse muu rõhumise vastu mitte ainult ei kao, vaid tugevneb veelgi enam tema tolleaegseis teostes, mida on hakatud nimetama idapoeemideks. Sellesse tsüklisse kuuluvad järgmised poeemid: «Gjaur» 1813, «Abydose mõrsja» 1813, «Korsaar» 1814, «Lara» 1814, «Korinthose piiramine» 1816, «Parisina» 1816.

Byroni idapoeemide kangelaseks on harilikult irdunud mässaja, kes hülgab eraomandusliku ühiskonna kõik õigusenormid. See on tüüpiline romantistlik kangelane, keda iseloomustab isikliku saatuse erakordsus, ebatavalised kired, raugematu tahe, traagiline armastus ja saatuslik viha. Tema ideaaliks on individualistlik ning anarhiline vabadus. Neid kangelasi võib kõige paremini iseloomustada Belinski sõnadega, mis ta on öelnud Byroni puhul: «See on inimisiksus, kes on nõrdinud üldsuse vastu ja kes oma uhkes ülestõusus toetub iseendale»[33]. Individualistliku mässumeelsuse ülistamine väljendas Byroni hingedraamat, mille põhjust tuleb otsida revolutsiooni vabastusideaalide hävimises ja sünge tooride reaktsiooni kehtestamises. See baironlik individualism sai hiljem väga eitava hinnangu osaliseks inglise poeedi progressiivsete kaasaegsete poolt. Nii näiteks toonitas

[32] Habeas corpus act — isikupuutumatuse seadus, mille järgi arreteerida võis ainult neid isikuid, kelle süü oli tõestatud.

[33] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, lk. 713.

A. Puškin «Jevgeni Oneginis», et romantistliku kangelase — üliinimese individualism on tegelikult ainult häbiväärne endaarmastus, mida

> lord Byroni kapriisiga
> on loonud kaeblik romantism
> ja lootusetu egoism.

Temale omase leebuse ja taktitundega osutas Shelley oma esimesel kohtumisel Byroniga Šveitsis individualistliku mässu viljatusele, mis tekib perspektiivitusest ja selgete poliitiliste ideaalide puudumisest. Poeemis «Julian ja Maddalo», kus Shelley kirjeldab oma vestlust Byroniga, näidatakse Byroni itaaliaeelse loominguperioodi anarhilisi ning individualistlikke tendentse järgmiselt:

> ja näis, et tuimaks jäänd on kotka pilk,
> sest pimestav on tema enda sära.

Kuid idapoeemide ilmumise ajal ei paistnud see nende vastuolulisus mitte väga teravalt silma. Palju tähtsam oli tollal (1813—1816) hoopis muu asjaolu ja nimelt: kirglik üleskutse tegevusele, võitlusele, mida Byron oma meeletute kangelaste suu kaudu kuulutas olemasolu peamiseks sisuks. Tähelepandavaim idapoeemide omadus on neis kehastunud tegutsemise, võitlemise ja ettevõtlikkuse vaim, põlgus igasuguse apaatia vastu ning kihk tapelda, et äratada lootusetuid arast tukkumisest, virgutada väsinuid ja õhutada südamed vägitegudele. Sügavalt erutasid kaasaegsete meeli kõikjale idapoeemidesse poetatud mõtted inimeste jõu- ja talentidekülluse hävimisest kodanliku tsivilisatsiooni tingimustes. Nii kurvastab üks poeemide kangelasi oma «kulutamata vägilasjõu» puhul, teine, Conrad oli aga sündinud südamega, mis oli võimeline tegema «suurt heategu», kuid seda heategu ei läinud tal korda teostada. Selim piinleb tegevusetuse pärast, Lara on nooruses unistanud «headusest» jne.

Byroni poeemide kangelased käituvad nagu kohtunikud ja kättemaksjad inimväärikuse teotamise puhul. Nad püüavad murda ahelad, millega inimest on vägivaldselt kütkestanud tema kaasaegne ühiskondlik kord. Nende kangelaste ägedais monoloogides tundub vihapurskeid, mis neil aastail olid rahvamassides salaja küpsenud ja mida poeet oli osanud erksalt tabada ning oma kunstiteoste kujundeis väljendada.

Reaktsiooni võidukäik oli põhjustanud arguse ja renegaatluse meeleolusid. Reaktsioonilised romantikud ülistasid «kuulekust jumalikule ettenägevusele», kiitsid häbitult verist sõda, ähvardasid «taevaliku karistusega» neid, kes nurisesid oma saatuse üle. Nende loomingus kõlasid üha tugevamini tahtejõuetuse, apaatia ja müstika motiivid. Depressioonimeeleolud nakatasid paljusid tolle aja paremaid inimesi. Reaktsiooniliste romantikute tahtenõrkadele ning ilmetutele kangelastele vastandas Byron oma

kangelaste võimsaid kirgi ja vägilasiseloomusid, kes püüavad olusid allutada endale, aga kui see neil ei õnnestu, siis hukkuvad nad uhkelt oma ebavõrdses võitluses, kuid ei tee mingit kompromissi südametunnistusega, ei tee vähematki türannide vihatud maailmale. Nende üksik protest on perspektiivitu ja algusest peale vajutab see nende ilmele traagilise pitseri. Teiselt poolt aga omistab neile nende lakkamatu püüdlus tegevusele ning võitlusele vastupandamatu võlu, köitvuse ja erutavuse. «Kogu maailm kuulatas hinge kinni pidades Byroni sünge lüüra kõuemürinat,» kirjutas Belinski. «Pariisis tõlgiti ja trükiti teda palju kiiremini kui Inglismaal.»

Idapoeemide kompositsioon ja stiil on väga iseloomustav romantismi kunstile. Kus nende poeemide tegevus toimub, on teadmata. See areneb lopsaka eksootilise looduse taustal: antakse ääretu, sinise mere, metsikute kaldaäärsete kaljude ja muinasjutulikult kauniste mägestikuorgude kirjeldusi. Asjatu oleks aga neis otsida mingi teatud maa maastiku kujutamist, nagu see oli näiteks «Childe Haroldis». ««Lara» tegevus toimub kuu peal,» kirjutas selle kohta Byron oma kirjastajale Murray'le ja soovitas hoiduda igasuguseist kommentaaridest selles poeemis kirjeldatava paiga reljeefi kohta. Iga idapoeem on väike värssjutustus, mille süžee keskpunktiks on mingisuguse romantilise kangelase saatus. Kogu tähelepanu on keskendatud sellele, et avada selle kangelase sisemaailm, näidata tema tormiliste ning võimsate kirgede sügavus. «Childe Haroldiga» võrreldes paistavad 1813.—1816. a. poeemid silma süžee lõpetatuse poolest: peakangelane ei ole mitte ainult ühendavaks lüliks poeemi üksikosade vahel, vaid kujutab endast selle peamist huviobjekti. Selle eest ei ole siin aga suuri rahvastseene, jooksvate sündmuste poliitilisi hinnanguid ega rahva seast võetud lihtinimeste kollektiivkujusid. Nendes poeemides kõlav protest on romantistlikult abstraktne.

Süžee ülesehitust iseloomustavad katkendlikkus ja juhuslike detailide kuhjamine. Kõikjal esineb rohkesti ütlemata jätmisi, paljutähendavaid vihjeid. Võib aimata kangelase toiminguid põhjustanud motiive, kuid sageli pole võimalik mõista, kes ta ise on, kust ta on tulnud või mis ootab teda tulevikus. Tavaliselt algab tegevus mingisugusest momendist, mis on haaratud jutustuse keskpaigast või koguni lõpust ja alles järk-järgult selgub see, mis oli toimunud eelnevalt.

Idapoeemidest jõudis esimesena päevavalgele «Gjaur» (1813). Selle poeemi süžee seisab järgnevas. Surivoodil lamav Gjaur pihib mungale. Tema seosetu jutt on surija sonimine, mingi katkendlike fraaside kogu, teadvuse viimne, piinav purse. Neid mõtteniite võib tabada ainult suure vaevaga. Gjaur on kirglikult armastanud Leilat, kellelt leidis vastuarmastuse. Rõõm ja valgus olid täitnud kogu Gjauri olemuse, kuid Leila armukade ning salakaval mees Hassan oli naist luuranud ja mõrtsukalikult tap-

nud. Gjaur maksis Leila türannile ning timukale hirmsasti kätte. Hassan suri tema käe läbi piinavat surma.

Kuid kättemaks ei toonud Gjaurile ei rahuldust ega rahu. Tema vapustatud hinge vaevab salajane haigus. Gjaur püüab kaitsta oma isiklikku väärikust mingisuguse sünge ning tumeda maailma rünnakute eest, mida poeemis kehastab kangelast ümbritsev salapärane ning vaenulik taust. Gjauri karakter avaneb tema hinge võitluses ja traagilistes vastuoludes: ta paneb ägedalt vastu teda ähvardavaile salapäraseile jõududele, ahastus ei nõrgesta tema püüdeid tegevusele ja heitlustele:

Ka limuline, jälk ning libe,
all kongis vangla põrandal
ei tunnegi, kui loid ja kibe
võib olla elu tusklejal,
kes unistab end viljatuks.

Gjauri vaevab mõte, et tema «tunderikkused» on raisatud mõttetustele. Tema monoloogis heliseb ühiskonna süüdistamine, kes teda alandades on temast teinud õnnetu eraku.

Poeemi «Korsaar» kangelane on kartmatute inimeste, mereröövlite pealik, kes on üle astunud eraomandusliku ühiskonna despootlikust seadusest, sest need mereröövlid ei suuda elada «himurate orjade» hulgas ja

kesk au- ja lõbuahnureid,
kel pole und ja naljandeid.

Nad eelistavad elada vaba elu inimtühjal saarel, eemal suurte linnade vabadusepuudusest:

. . . . . Su eluroom on see,
kui võitlemiseks oled erk ja suutlik,
kui saatus on sul vahelduv ja muutlik.

Korsaar, mereröövlite julge ning tark juht on samasugune mässaja ning irdunu nagu Gjaurgi. Mereröövlite saarel peavad temast kõik lugu ja kardavad teda. Ta on karm ja võimukas. Piraatide brigide meeskonnad on kuulekad tema käeliigutusele, vaenlased aga värisevad juba tema nime kuuldes. Tema aga on kohutavalt üksik, temal pole sõpru, salapärane saladus hõljub tema kohal, ükski ei tea midagi tema minevikust. Ainult paaristkolmest juhuslikust vihjest võib järeldada, et taoliselt teistele idamaiste poeemide kangelastele oli Conrad oma nooruses kirglikult ihanud «head teha»:

See iseloomu lahke leebus lakkas,
kui kõigi vastu tema sõda hakkas.
. . . . . .
Kuid pettunult ja üksi teiste seas
ta põlgas inimesi noores eas.
Et karistada kahte-kolme lurjust,
ta külvas lõbu pärast kõikjal kurjust.

Nagu Gjauri saatuses, nii etendab armastus ka Conradi elus saatuslikku osa. Hakanud armastama Medorat, jääb ta ainult sellele igavesti truuks. Medora surmaga on Conradil igasugune elurõõm kadunud ja ta kaob salapäraselt. Missugune on Conradi lõpp, seda ei tea keegi.

«Korsaari» kangelane justkui süveneks oma sisemaailma, ta imetleb oma kannatusi ja uhkust, lubamata kellelegi oma mõttemõlgutusi häirida. Selles väljendub kangelase individualism, kes seisab nagu kõrgemal teistest inimestest, keda ta ise põlgab nende tühisuse ja vaimunõtruse pärast. Nii ei suuda ta hinnata kauni Gulnare ennastohverdavat armastust, kes oma elu ohustades oli teda vanglast päästnud. Gulnare kuju ümbritseb samuti sünge romantika. Kord elus on ta õppinud tundma tõelist armastust ja sealt peale ei suuda ta enam leppida Seydi armukese ning orjatari tühise eluga.

Gulnare mässul inetu tegelikkuse vastu on aktiivne iseloom: ta teostab oma kohtuotsuse türann Seydi üle, tappes tema ja loobudes igaveseks kodumaast, kuhu tal ei ole enam tagasipääsu.

Gjaurile ja teistele idamaiste poeemide kangelastele lähendab Conradit võimas vaimujõud. Kuid hoolimata temale omastest individualismi joontest on see kohkumatu ning tuline loomus ikkagi mitmekülgsem ja keerukam kui teiste poeemide kangelastel. Siin on kohta mitte ainult «raevule», vaid ka armastusele ja kaastundele [34].

Poeem «Korsaar» on inglise poeesia tippsaavutus. Romantistliku unistuse kirglik jõud kaasneb siin teema kunstilise töötluse suhtelise lihtsusega. «Korsaari» värsside ähvardav-kangelaslik energia käib kaasas poeemi peenima musikaalsusega, maastikkude poeetilisus aga sügavusega kangelase psühholoogia skitseerimises.

Idapoeemides on Byron (võrreldes «Childe Haroldiga») romantistlikku poeemi žanri edasi arendanud. Nende poeemide kompositsioon ja ideeline tuum ei mahu klassitsistlikesse normidesse.

Idapoeemide fragmentaarsus, pürgiv dünaamika tegevuse arenduses, erakordselt eredate ning julgete tunnete lüürilised kirjeldused, mis on seatud vastu tavalise maailma tuhmusele ning hallusele — kõik see nõudis uusi žanri- ning stiilivorme.

Kasutades enamikus oma idapoeemides viiejalgseid inglise värsse, küllastas Byron neid uute keelelis-stiililiste võtetega, mis võimaldasid tal saavutada suurimat ilmekust tegevuse ja kangelase meeleolude kujutamisel, ning looduse ja inimeste hingeelamuste kirjeldamisel. Poeet pöördub vabalt küsimustega lugeja poole, kasutab rohkesti hüüdlauseid, ei ehita oma süžeed ran-

[34] Conradi mõistatuslik kangelaskuju äratas kogu tolleaegses Euroopas elavat huvi. Nagu märgib Puškin, nägid kaasaegsed selles kujus «saatusemehe», Napoleoni romantistlikku kujutust, keda Conradile lähendab piiramatu võim sõjavägede üle ja alatine sõjaõnn. Kuid Byron ise ei seadnud oma eesmärgiks kujutada Napoleoni saatust romantistlikus vormis.

gesti loogilises järjestuses (nagu see oli kombeks klassitsismi poeetidel), vaid vastavalt kangelase iseloomule ja meeleolule. Idamaiste poeemide kompositsiooni kohta kirjutas Puškin artiklis «Olini tragöödiast «Korsar»» (1828): «Vähe hoolis Byron oma teoste plaanidest, või isegi — ta ei mõelnudki neile. Mõned omavahel lõdvalt seostatud stseenid piisasid talle mõtete, tunnete ja piltide külluseks» [35].

Samuti tuleb märkida ka Byroni kangelaste evolutsiooni: kui Childe Harold, see esimene romantistlik kuju inglise poeedi loomingus, ei lähe kaugemale passiivsest protestist ebaõigluse ning kurjuse maailma vastu, siis idapoeemide mässajate kogu elumõte seisab tegevuses ja võitluses. «Tsiviliseeritud» ühiskonna «seaduseta seadusega» tehtud ülekohtule vastavad nad kartmatu vastutegevusega, kuid nende üksinda võitlemise perspektiivitus tekitab neile «uhket ning raevukat ahastust». Seda on hästi selgitanud Belinski, kes kirjutas sellest, et Byroni hingelise draama põhjuseks oli selgete poliitiliste ideaalide puudumine ja ühiskonna arenemisseaduste mittetundmine.

1815. aasta lüürika. 1815. aasta paiku on Byron loonud suurepärase lüürilise tsükli, mis kannab «Heebrea meloodiate» nimetust. Nagu idapoeemides nii esineb siingi sünge ahastuse meeleolusid. Niisugune on luuletus «Mu hing on sünge», mille Lermontov oli tõlkinud vene keelde. Selle luuletuse kohta kirjutas Belinski: ««Heebrea meloodia» ja «Albumisse» väljendavad samuti poeedi hinge sisemaailma. Siin on südamevalu, need on rasked hingeohked, hauakirjad hävinud rõõmude mälestussambail» [36].

Erakordse rikkuse ja mitmekesisusega paistab silma Byroni armulüürika aastaist 1813—1817. Selle omapärasuse moodustavad õilsus, õrnus, vaba isiksuse sisemine ilu ja sügav humaansus. See on lüürika, millel puudub igasugune müstitsism, võlts fanatism, asketism ja religioossus. Võib ütelda Belinski sõnadega, et Byroni lüürikas «on olemas taevas, kuid maa on alati seda täis.»

Kogumikus «Heebrea meloodiad» loob Byron oma armastuse ideaali. Tema lüüriliste värsside naiskangelane ei ole Coleridge'i haiglase fantaasia või hilisema Southey' viirastuslik kuju, vaid oma maise iluga kaunis neiu:

Ta oma kauniduses käib
kui selge, tähevalge öö;
öist tumedust, mis hiilgust täis,
ta silmavaatest vastu lööb —
see paistab pehmem, õrnem näib
kui koidukiirte terav vööt.

---

[35] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в одном томе, Гослитиздат. М., 1949, lk. 1300.

[36] В. Г. Белинский, Сочинения в трех томах, т. I, Гослитиздат, 1948, lk. 683.

. . . . . .

Ta vaikse naeratuse teeb
nii hellaks imeline sarm,
mis räägib sõnadeta keelt,
et eal ta pole olnud karm,
vaid tasane ja tundlik meel
ja südagi, kus süütu arm.

(*M. Nurme* tõlge).

Rääkides Byroni lüüriliste luuletuste humaansusest, tuleb eelkõige silmas pidada neid täitvat vabadusearmastuse ja võitluse vaimu. Byron ei võidelnud mitte ainult poliitilise rõhumise vastu, vaid sõdis ka selleks, et vabanetaks feodaal-kodanliku moraali, eluviisi ja mõtlemise kammitsaist.

Despootliku surve ja türannia võidutsemise vastu ei protestinud Byron mitte ainult «Bardides» ja «Haroldis», vaid ka lüürilistes lauludes, oma poeesia sellistes pärlites, nagu «Catulluse jäljendus», «Albumisse», «Ateenlanna», «Tirzale», «Otsustan», «Küsimus armastuse alguse kohta», «Portugali jäljendus», «Lahusolu», «Kui seal, pilvede taga», «Sa nutsid», «Stantsid Augustale» jt., kus poeet väljendas oma aja vabastusideaale. Tunnete lõpmatu siirus, puhtus ning värskus, vabadusjanu, lüüriliste laulude kõrge ning tõeline inimlikkus äratasid ühiskonna teadvuse, häälestades seda opositsiooniliseks silmakirjaliku mentaliteedi ning tavade vastu, mida kasvatas kirik reaktsiooni perioodil.

Kogumikus «Heebrea meloodiad» antakse luuletajale üldistus kaasaegsest võitlusest, mida inglise rahvas pidas demokraatlike vabaduste eest. Piibellikud süžeed, mida tsükli autor käsitleb, on tinglik vorm, lõiv rahvuslik-revolutsioonilistele traditsioonidele, mis olid lähtunud Miltonist, Burnsist, Blake'ist jt. Nii kasutab Byron mitmes luuletuses näiteks usudogmade revolutsioonilise ümbermõtestamise võtet:

türanne ekslikult on peetud
meil taeva armust seatud keisriks.

Huvitavalt on selles lüürilises tsüklis kavandatud individuaalse sangarluse teema. Luuletuses «Su elu lõppes» jutustatakse kangelasest, kes isamaa hüvanguks on teadlikult ohverdanud elu. Poeet rõhutab, et rahva teadvuses jääb kangelase nimi surematuks.

Nüüd, mil me vabad, eal ei päri
sind haud, sest mitte sinna
ei kuulu sinu üllas veri,
ei puhka mullapinnas:
me südamed su vere pärind,
su hing on meie rinnas.

(*M. Nurme* tõlge).

Nii võib siin märgata püüdu ületada romantistliku kangelase individualismi.

«Chilloni vang» (1816). Genfis elades külastas Byron Chilloni lossi, kus XVI sajandil oli vabariigi nimel pidanud vaevlema Genfi patrioot Bonnivard.

Bonnivardi vägitegu oligi Byronit inspireerinud poeemi «Chilloni vang» loomisele. Poeemile eelnes «Sonett Chillonile», kus avaldatakse mõtet, et helgete vabadusideaalide pärast kinni pandud vangide kongi valgustab vabaduse päike. Poeemis seisab meie ees mitte enam romantistliku mässaja kuju, vaid reaalne portree poliitilisest tegelasest, oma kodumaa tulihingelisest patrioodist.

Savoya hertsogi käsul heideti Bonnivard ühes oma seitsme pojaga lossi keldrisse, mis asus Genfi järve põhjast alamal. Byron loob vapustava pildi vangide hingepiinast, kes olid elusana maetud rõskesse ning pimedasse allveehauda. Rohketest viletsustest hoolimata ei kaotanud poeemi kangelane oma vaimuselgust.

Belinski hindas kõrgesti selle poeemi venekeelset tõlget, mille oli teinud Žukovski: «Meie vene laulik... on oma hinges leidnud tugeva ning võimsa sõna, et väljendada ahastuse hirmsaid maa-aluseid piinu, mida on kujutanud inglise titaan-poeedi piksena rabav pintsel. Byroni «Chilloni vang» on Žukovski poolt vene keelde tõlgitud värssides, mis kajavad hinges nagu kirvehoop, kui see keha küljest eraldab süütult hukkamõistetud pea...» [37]

Rõhujatele ägeda vastupanu ja leppimatuse teema, mis esmakordselt kostis idapoeemides, kerkib taas suure kunstijõuga luuletuses «Prometheus». Prometheuse-aineline teema piiritult kartmatust võitlusest rõhutute vabaduse eest muutub üheks olulisemaks teemaks kolmandal ning viimsel perioodil Byroni loomingus, kes kogu elu kestel oli tundnud sümpaatiat Prometheuse kuju vastu. Juba lapsepõlves oli Byron avalikul eksamil lugenud kreekakeelset Aischylose draamat «Aheldatud Prometheus». Prometheus, see inimsoo vabaduse eest võitleja, oli inglise revolutsiooniliste romantikute Byroni ja Shelley armastatum kuju.

Romantistliku draama žanr. 1817. aastal rajas Byron uue žanri, nimelt romantistliku draama, mis samuti nagu tema romantistlikud poeemidki oli täis lürismi. Romantistlik draama väljendab poeedi subjektiivset maailmavaadet.

Romantistliku draama temaatika erineb romantistlikust poeemist oma süvendatud filosoofilise iseloomu poolest. Kolmes romantistlikus draamas («Manfred», «Kain», «Taevas ja maa») alistab Byron filosoofilisele analüüsile mitte ainult inimeste omavahelisi suhteid ühiskonnas, vaid koguni naerab välja religiooni valskuse, hülgab selle õpetuse «ürg-» ehk «pärispatust» («Kain»), mille põhjal alles sündimatu inimene on mõistetud

[37] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. III, lk. 280.

juba piinlema ja vaevlema. Autor teeb kaheldavaks isegi ratsionalismi filosoofia, mis pole paljudele olemise põhiküsimustele suutnud vastust anda. Lühidalt öeldes: Byron esineb oma lüürilistes draamades mitte ainult ja mitte niivõrd poliitilise türannia vastu, kuivõrd selle ideoloogilise aluse — religiooni — ja idealistliku filosoofia vastu. Sellest hoolimata, et draamas kajastub filosoofiliseks süsteemiks muutunud «maailmavalu», jõuab Byron oma parimas lüürilises draamas «Kain» aktiivse humanismini, mõistuse ja inimese teadmiste kõikvõimsuse püstitamiseni kurjuse ning obskurantismi jõudude üle.

«Manfred» (1817). Lüürilise draama «Manfred» sisu on järgmine. Manfred on tark, ta on tunnetanud maailmaloomise saladused, on õppinud mõistuse jõul alistama enesele nii inimesi kui ka vaime. Teadmised aga ei too talle rõõmu, vaid kibedat pettumust. Ta on kohutavalt üksik ja võitlusest väsinuna ihkab ta rahu, kuid ei suuda seda leida. Manfred läheb kurjusevaimu Ahrimanese juurde oma saatuse üle selgust otsima. Ahrimanese ümmardaja Nemesis «taastab troone ja saadab miljoneid hukkamisele». Nemesise kujus on kahtlemata peegeldunud Byroni suhtumine restauratsioonisse. Järelikult on selleski teoses romantistliku kangelase sügaval hingekriisil üsna reaalsed ning maised juured.

«Manfredis» esineb palju fantastikat, tinglikkust, keerukat romantismi sümboolikat, ebamääraseid tegelasi, nagu Ahrimanes, Alpide kütt, Alpide haldjas jne. Mõistatuslik on ka Astarte, Manfredi õe ning naise kaunis kuju, keda ta oma armastusega tapab.

Nagu Gjaur, Lara, Korsaar ja teised Byroni romantistlikud kangelased, nii paneb ka Manfred meeleheitlikult pimedusjõududele vastu. Ta ei suuda loobuda usust valgustusaja ideaalisse, «mõistuse» jõusse, ei suuda seda vahetada müstikaga või pimeda usuga «jumalikku ettenägevusse». Manfred läheb oma lossi ja sulgub uhkesse üksindusse, püüdes meeleheitlikult murda temale vaenulike jõudude Ahrimanese ja Nemesise võimu, et saavutada vabadust ning õnne. Tema väsinud vaim igatseb rahu, kuid ta ei taha seda omandada kurjusejõududega leppimise hinnaga. Lossis jälgib teda lakkamatult leppimisele manitsev vaimulik ja vaimudekoor, kes kehastab «Püha Liidu» aegset armetut tegelikkust. Manfred aga hülgab religiooni ja peletab vaimud oma mõistuse ja teadmiste jõuga. Ta sureb vabana ning alistamatuna. Tema uhke inimlik vaim võidutseb pimeduse jõudude üle.

«Manfredis» leiab Byroni «maailmavalu» filosoofia oma lõpliku sõnastuse: kui idapoeemide kangelased püüdlesid lakkamatult tegutsemisele, kui nad oma pingutuste viljatusest ja võimatusest kasutada jõudu olid kannatanud, siis Manfred jõuab tunnetuseni, et aktiivne tegevus on tarbetu ning kasutu. Selles väljendub Byroni kriisimeeleolu, kuid sellega koos ilmneb draamas ka murrang. Manfredi protest tegelikkuse ülekohtu vastu draama

lõpul ei nõrgene, vaid vastupidi: saavutab tohutud mõõtmed, mis on ilmses vastuolus tema pessimismi filosoofiaga. Pärast «Manfredit» algab Byroni loomingus uus ajajärk. Taas esineb ta võitluse heeroldina igasuguse rõhumise ja vägivalla vastu. «Haroldis» jälgitav realistlik tendents leiab nüüd täielikku arendamist. See on seoses Byroni osavõtuga rahvusvabastusliikumisest Itaalias ja Kreekas.

«Kain» (1821). Itaalias — see oli juba pärast karbonaaride liikumise lüüasaamist — kirjutas Byron teise lüürilise draama, mis kujunes tipuks tema romantistlikus dramaturgias. Piibliainelise süžee põhjal esimeste inimeste kohta maa peal lõi Byron võimsa revolutsioonilise teose. Byroni Kain pole mõrtsukalik vennatapja, nagu teda kujutab piiblilegend, vaid esimene mässaja maa peal, kes astub välja jumala despotismi vastu, kes määras inimsoo orjusele ja loendamatuile kannatustele. Arusaamatuses ning nördimusega vaatab Kain oma vanemaid, Aadamat ja Eevat, kes aeti paradiisist välja, kuid kes ikkagi kasvatavad oma poegi orjameelses alandlikkuses jumala ees.

Byroni draamas on Jehoova auahne, umbusklik, kättemaksja, ahne ja ablas meelitustele, lühidalt: tal on kõik maise despoodi loomuomadused. Jumala autoriteedis hakkab kahtlema Kain, kellel on terav mõistus ja tähelepanuvõime. Ta püüab kirglikult tunnetada maailma ühes selle seadustega ja saavutab seda langenud ingli Luutsiferi abiga. Luutsifer on uhke mässaja, kes samuti nagu Miltoni Saatan heideti jumala poolt vabadusearmastuse pärast taevast välja, kuid kes ei alistunud taevasele despoodile.

Luutsifer avab Kaini silmad selle kohta, et kõiki viletsusi saadab inimestele jumal: temap see oli, kes kihutas nad välja paradiisist, tema mõistiski inimesed paratamatult surema.

Nagu Manfredile, ei too tunnetus Kainilegi õnne. See täidab teda ainult teadmisega ebaõiglusest seadustes, mille järgi loodi maailmakord. Kain ei suuda leppida kõrgeima jumaluse käsuga «elada vaglana», «töötada, et surra». Kaini mäss omandab kõikehaarava ulatuse: ta ei protesteeri mitte ainult nende tingimuste vastu, milles inimesed peavad maa peal elama, vaid kogu maailmakorra vastu, looduse enda seaduste vastu, paisates seega jumalale uhke väljakutse. See draama peategelase mäss maailmakorra vastu kõlas «Püha Liidu» võidupäevil mässuna reaktsioonilise ühiskonnakorra vastu, mida pühitses religioon, pidades seda korda igaveseks ning kõigutamatuks. Oma protestile toetust vajades otsib Kain oma vennas Aabelis mõtteosalist. Kuid vagur jumalaori Aabel satub oma venna vandenõu mõttest kirjeldamatusse kabuhirmu. Aabel usub pimesi maailmakäskija pühadusse. Vaidluse õhinas raevuhoogu sattudes lööb Kain Aabelile ohvrialtarilt haaratud tunglaga vastu meelekohta. Aabel sureb. Surma nägemine vapustab Kaini. Vanemad neavad ta ära. Koos oma õe ning naise Adaga läheb ta «mõõtmatult avara maa» pakku.

Nagu «Manfredit» võib ka draamat «Kain» nimetada pigem dramaatiliseks poeemiks kui näidendiks. Tegevust on siin vähe ja teose kunstilisuse saladus seisab suurepärases lüürilises poeesias, mis läbib kogu teose. Müsteeriumis «Kain» saavutab Byroni maailmavalu kosmilise ulatuse. Koos Luutsiferiga külastab Kain surmariiki, kus näeb ammu surnud olevuste varje. «Sama saatus ootab ka inimkonda», räägib talle Luutsifer. Ajalugu areneb suletud ringis, progress on võimatu — niisuguse sünge järeldusseni jõuab Byron 1821. aasta raskete muljete mõjul.

Kuid «Kain» on ühtlasi ka tunnistuseks inglise poeedi maailmavaate revolutsioonilisuse kasvule. See on väga märgatav, kui võrrelda Kaini kuju Manfredi kujuga. Kain ei ole mitte üksik protestija ega ükskõikne teiste inimeste saatuse vastu (nagu Manfred), vaid humanist, kes on tõusnud jumala võimu ja autoriteedi vastu teiste inimeste õnne nimel, teda kurvastab rängasti tulevaste inimpõlvede saatus. Seepärast ei piirdu Kain individualistliku protestiga, nagu seda teevad idapoeemide kangelased, vaid esineb kogu rõhutud inimkonna õiguste eest võitlejana. Manfred kannatas oma traagilisé üksinduse teadvusest. Kain aga pole üksi: Ada armastab teda hellalt ja Kain vastab talle samaga. Luutsiferi, kahtluse ja julguse vaimu näol on Kainil nõuandja ning liitlane. Kaini armastava naise Ada kuju on üks kütkestavamaid Byroni naisetüüpe. Ada ei ole mitte ainult Kaini armastatu, vaid ka tema sõber ning lohutaja. Ta ühendab endas naiselikkust ja mehisust, armastavat südant ja karakteri jõudu. Ada järgneb mehele kõhklematult maapakku, vastu tulevasele viletsusele ja katsumustele.

«Kaini julged ateistlikud ning humanistlikud ideed jätsid Byroni eesrindlikele kaasaegseile sügava mulje. W. Scott nimetas «Kaini» «ülevaks ning vapustavaks draamaks». Goethe tähendas, et «teose ilu on selline, et taolist maailm teist korda ei näe.» Seoses sellega ründasid Byronit raevukalt iga liiki reaktsionäärid. Southey nimetas teda «saatana luulekoolkonna juhiks».

Itaalia loominguperiood (1817—23). **«Beppo»** (1818). Humoristlik poeem «Beppo» on esimene teos, milles inglise luuletaja püüe realismile väljendus selgesti. Koomikaga kahandab Byron selles poeemis romantistliku kuju «heroismi». Poeemi aluseks on võetud anekdoot rikkast veneetslannast Laurast, kelle mees Beppo on asjaajamisel sõitnud meretagustele maadele ja siis teadmatult kadunud. See situatsioon meenutab samasuguseid kollisioone idapoeemides (näiteks «Korsaaris»).

Romantistlikest naiskangelastest erinevalt leiab Laura teise isiku näol kiiresti lohutuse. Ühelgi poeemi kangelasel pole jälgegi süngest pettumusest või traagilisest murdumisest, mis oli omane Byroni tegelastele loomingus enne 1817. a. Vastupidi on siin kõigile omane muretult lõbus meel, hinnatakse nalja, mis sädeleb vaimukusest. Ühe Veneetsia hiilgava karnevali ajal hakkab Laurat jälitama keegi türklane. Selgub, et see on tema kadu-

nud mees Beppo. Järgneb selgitus, kuid «saatuslike kirgede» ja surmaga lõppeva kahevõitluse asemel lõpeb asi üsna rahuarmastavalt. Naine pöördub oma seadusliku abikaasa juurde tagasi, see aga:

küll oli vahel Laura vastu õel,
kuid krahvi suhtes ikka sõbramees.

Kirjeldades Veneetsia eluõõmsaid kombeid, naerab Byron tigedasti inglise puritaankodanlasi ja irvitab silmakirjalikke inglise suurnikke. Poeet ülistab eluõõmusid, armastust ja naudingut. Poeemi iseloomustab Veneetsia olustiku täpne reprodutseerimine, kommete naljatav kirjeldamine ja situatsiooni koomika. Reedetuna feodaalse aristokraatia ning vaimulike poolt Austria sandarmitele, valmistus Itaalia 1819. aastal palavikuliselt okupatsiooni-ikke kukutamisele ja oma rahvusliku vabaduse saavutamisele. Maa sarnanes vulkaanile enne tulepurset: väljastpoolt oli kõik rahulik, sees aga pulbitses kumedalt laava.

Byron annab oma loomingu vabastusliikumise teenistusse, kirjutades poeemi «Dante kuulutus», kus ülistab seda poeetkodanikku, itaalia rahvuskeele ja -luule geniaalset loojat. Dantele sekundeerides mõistab Byron hukka need, kes on «ükskõiksed kodumaa kannatuste suhtes», kutsub üles mitte viivitama, «astuma ühiselt välja» ja «päästma kodumaa». Sel ajal unistab ta «karmi vabariikliku tragöödia» loomisest, mis kutsuks rahvast võitlusele monarhia ja välismaise okupatsiooni vastu.

Ravennas 1819. aastal kirjutatud draama «Marino Faliero» on suure revolutsioonilise paatosega küllastatud poliitiline tragöödia. Selle süžee aluseks on ajaloolised sündmused: Veneetsia doodži Marino Faliero demokraatlik vandenõu 1355. aastal Veneetsia «neljakümne nõukogu», s. o. feodaalse oligarhia ja rikaste kaupmeeste tsunfti vastu.

Ravenna perioodi näidendites elustab Byron valgustusaja draama mõned progressiivsemad jooned: kodanikupaatose, nõude seada riigihuvid isiklikest huvidest kõrgemale jms., kuid autor loobub klassitsistide didaktismist. Näidend «Marino Faliero» on autoril esimene teos, mis on kirjutatud teatrile.

Aristokraatliku oligarhia metsik omavoli on draamas kujutatud ehtsalt ning erutavalt. Seitsmekümneaastane Veneetsia doodž ning rahvuskangelane Marino Faliero on abielus noore naise Angiolinaga. Jõhker patriits Steno solvab doodži naist. Vabariigi seaduste järgi loetakse seda riiklikuks kuriteoks, kuid usurpaatorite jaoks seadusi ei eksisteeri. Nende jaoks on rahva seas lugupeetud doodži kuju üksnes sirmiks, mis katab nende omavoli. Solvangu mõjul otsustab Marino Faliero võidelda aristokraatidega ja koondab vabariiklasi vandenõusse, mis on sihitud oligarhia aristokraatide vastu.

Byron näitab aga, et antud ülestõusu ettevalmistus toimub doodžist mööndes. Seda korraldavad inimesed, kes on rahvaga

vere läbi ühendatud ja nimelt plebeid Israel Bertuccio ning Filippo Calendaro. Marino Faliero on täis oma klassi eelarvamusi, ta ei suuda unustada isiklikku solvangut ja oma teeneid senjööride ees, kuna sõjagaleeri kapten Bertuccio peab Faliero solvamist ainult üheks vähetähtsaks juhtumiks oligarhide despotismivaldustest.

Marino Faliero ei mõistnud seda, mida Bertuccio ja Calendaro taipasid vaistlikult. Tema kavatses hävitada patriitside kildkonda ainult kitsa vandenõulaste ringi jõududega, kartes liialt suuri õigusi anda rahvale, mida see oleks ülestõusust osavõtmisel saanudki. Selle tagajärjel hävitas tühine juhus kõik. Patriits, keda Faliero oli usaldanud, reetis vandenõu oligarhidele ja selle osavõtjad võeti «neljakümne nõukogu» sõjaväe poolt kinni. Tragöödia lõpeb hukkamisstseeniga, rahvas tungleb Veneetsia doodžide palee sissekäigul. Kostavad hüüatused ja küsimused: «Mis on juhtunud? Kuidas, kas tõesti? Oh, kui me oleksime teadnud, et nad astuvad välja, me oleksime siia tulnud relvastatult, oleksime uksed sisse murdnud ja kõik oleks hoopis teisiti!» Samal hetkel avaneb värav ja senjööridest ümbritsetud timukas näitab rahvale doodži ning teiste vandenõu juhtide maharaiutud päid.

Nähtavasti oli Byron korduvalt esinenud karbonaaride koosolekuil nende võitlusmeetodeid kritiseerides. Oma päevikusse on ta märkinud, et «rahvas on siin tubli, tulihingeline ja vabadust armastav, kuid ei leidu kedagi, kes ta energiat suunaks.» Byron otsustas karbonaaride tegevuse üle inglise ja iiri demokraatide 150-aastase võitluskogemuse kõrguselt, mis omandati tooride oligarhia vastu. XVIII sajandi suured iiri revolutsionäärid õpetasid, et ilma rahva enese osavõtuta ei saa teda vabastada okupantide survest, ei saa päästa hukatusest ning metsikusest. Isiklikku sangarlikkust eitamata mõistis Byron «Marino Falieros» hukka karbonaaride juhtiva ladviku aristokratismi, mis alahindas rahva osa võitluses Itaalia vabastamisel. Byron tervitas rõõmuga Napoli revolutsiooni 1820. aastal ja pakkus ülestõusnutele abi nii rahas kui ka sulega, soovitades ennast «kas või lihtvabatahtlikuks.» See aga ei pannud Byronit unustama oma sugurahvast. Sügavalt tundis ta selle häda, iga selle oie kajas poeedi südames talumatu valuna.

See lein kodumaa saatuse pärast avaldus suurima jõuga «Iiri avataris»[38], lühemas satiirilises luuletuses, mis üllatas Goethet kui «viha tipp».

«Iiri avatar» (1821). «Avatar» oli kirjutatud uue inglise kuninga George IV külaskäigu puhul Iiri truualamlikult meelestatud liberaalide juurde. Meenutades nälga, orjust ja röövimist, mida Inglismaa valitsemine tähendas Iirimaal, häbimärgistab

[38] Avatar tähendab india mütoloogias jumalate kehastumist inimesteks. Byroni poeemis on sel sõnal irooniline mõte: George IV osutab «jumalikku armulikkust» ja ilmub Iiri liberaalide ette.

poeet rahva äraandjaid, katoliiklastest juhte ning liberaale, Fingali ja O'Conneli tüüpi lorde, keda meelitavad «George'ideks kutsutud lollide ning rõhujate seast neljanda» almused. Byron irvitab siin liberaalide algatatud kampaania üle, millega kavatseti koguda raha, et ehitada George IV-le palee. Laulik ütleb, et see palee tahetakse ehitada «vastutasuks töölaagri ja vangla eest» iirlastele. Alandatud ning solvatud, verest nõretava Iirimaa pärast kurvana kutsub Byron iiri rahvast meenutama seda, et

> vaid sõdades saadakse endale priiust:
> ei ole veel iialgi juhtunud see,
> et hunt oleks loobunud saagist ja riiust.

«Kohtu nägemus» (1822). Teine silmapaistev Itaalias koostatud teos, mis oli pühendatud kaugel Inglismaal toimuvaile sündmustele, on satiiriline poeem «Kohtu nägemus». See ilmus 1822. aastal ajakirja «The Liberal» esimeses numbris. See kõlab karmi kohtuotsusena valitsevale tooride klikile ja oli mõeldud paroodiana samanimelisele Southey kiidetud poeemile, milles see renegaat-luuletaja ülistas äsja surnud inglise kuninga George III perekondlikke voorusi, paigutades teda nende eest paradiisi. Nii nagu Southey poeemis, nii kujutab ka Byron kohut George III üle teises maailmas. «Kohtu nägemuses» loob Byron titaanliku kuju Luutsiferist, kes taeva kohtu ees süüdistab George III «piinatud miljonite» nimel. «Mis sellest kasu, et ta oli eeskujulik isa ja kogu elu kestel jäi truuks oma naisele,» räägib Luutsifer ja nõuab, et Püha Peetrus ja peainglid annaksid George'i talle välja. «Viis miljonit iirlast jättis ta igasuguseist seadustest ilma ainuüksi selle pärast, et nad on katoliiklased. Loendamatult on ta poonud, põletanud ja röövinud prantslasi, inglasi, sakslasi ja ameeriklasi. Selle eest peab ta põlema igaveses põrgutules.» Kõige suurema vaidlushoo ajal ilmub ootamatult taevasse poeet-laureaat Southey, kelle on oma turjal kohale toonud kurat Asmodeus. Southey sekkub pühade ja kuradite vahelisse vaidlusse. George III kaitseks välja astudes hakkab ta kuuldavalt lugema oma poeemi «Kohtu nägemus», milles oli kadunud kuningat ülistanud. Juba esimestest ridadest peale valdab kõiki säherdune meeletu tusk ja igavus, et nii inglid kui ka kuradid jooksevad igasse kaarde laiali. Isegi paradiisivaht Püha Peetrus ei talu «nasaalset meloodiat» ja paiskab Southey taevavärava võtme löögiga maa peale tagasi. Tekkinud segadust kasutades on George III vahepeal paradiisi sisse lipsanud, kus ühineb «õndsate hulkadega». Nii kostab «Kohtu nägemuse» motiive ka ateismist ja hukkamõistust kirikule, kes timukaid ja mõrtsukaid ümbritseb pühaduse aupaistega.

«Pronksajastu» (1823). 1822. aastal kogunes Veronasse reaktsioonilise «Püha Liidu» kongress. Karbonaaride liikumise lüüasaamine tähistas reaktsiooni uut tugevnemist Euroopas. Prantsuse ja Inglise kuninga nõusolekul astusid Venemaa, Austria ja

Preisi monarhid reaktsioonilisse liitu selleks, et hävitada vabastusliikumised Euroopas ja Ameerikas. Kongress võttis vastu otsuse volitada Prantsuse valitsust maha suruma revolutsiooni Hispaanias, tunnistas kreeklaste võitluse türgi ikke vastu «kuritegelikuks revolutsiooniks». Nende väheste häälte seas, mis kerkisid Euroopas «Püha Liidu» politseidespotismi kehtestamise vastu, oli ka Byroni hääl. Ajakirja «The Liberal» kolmandas numbris oli trükitud tema uus salvav satiir «Pronksajastu», kus poeet astus üksipäini võitlema reaktsiooni jõudude vastu. Kirjas Murray'le 10. jaanuarist 1823. aastal kirjutas Byron, et tema satiir on «arvestatud miljonitele lugejatele ja pühendatud täielikult poliitikale ning kaasaja üldisele ülevaatele».

Kibeda iroonia kõrval sisaldab Byroni «Pronksajastu» ka lüürilist kirge. Ühiskondliku õigluse suure eestvõitleja heroiline vaimustus on see, mis kõlab poeemi võimsais, laiades intonatsioonides. Nendes värssides kostab kord üldrahvaliku häda- ja vihahüüdeid, kord raevu ähvardavaid puhanguid, kord leegitsevat üleskutset võitlusele. Salvavat põlgust ning vihkamist õhkub värssidest, mis on sihitud «Püha Liidu» monarhide ja ministrite vastu.

Niisugune on silmakirjaliku timuka Aleksander I kuju:

Ta pole vastu vabadusele,
kui see vaid rahvaid päris priiks ei tee.
. . . . . .
kui kaunisti tal sujub rahujutt,
kui meelsalt näeks ta Kreekas oma kasarmut!
Ta annaks nooblilt seimi poolakaile
ning saadaks nad siis Kauge Ida maile.
Hispaaniast on pärit seegi tolk,
et olema Ukrainas peab ta polk.

Sealsamas antakse ka mitte vähem hävitavalt satiiriline portree «rasvapeast»[39] Louis XVIII-st, Prantsuse kuningast. Poeet ei piirdu sellega, et piitsutab politseiriikide ametlikke juhte, kes kägistasid Euroopa elavaid jõude: ta paljastab temale kaasaegse Euroopa poliitika reaalseid salavedrusid. Arendades ja tugevdades sõjavastast teemat, mis «Haroldis» väljendub alles õige nõrgalt ja romantismi sümbolitesse šifreeritult, jõuab Byron inglise valitsevate ringkondade sõjaavantüüride reaalsete majanduslike põhjuste paljastamiseni:

Kes sõdib maa eest, kui on saada rent?
Eks kindral tea, et sõda on protsent!
Ja Inglismaa? Kuid tähtsam on ju sent!
Et sõjas langenuid on suur protsent?
Mis siis! Kui kerkiks mõisast saadav rent!
Kui tuleb lõivu maksta mõni sent —
ei! Maha kõik, kuid tõusku ainult rent!

[39] Nii nimetas Louis XVIII-dat K. Marx.

Ehtrealistliku penetratsiooniga tegelikkuse vastuoludesse näitab Byron, et Euroopa monarhide reaktsioonilist poliitikat suunavad röövpankurid. Nemad on oma võrkudesse mähkinud kogu maailma, imedes ahnesti rahvastelt vere välja. Nemad taastavad «pankrotti jäänud türannide» õigusi, nemad «kontrollivad kõiki maid ja riike», nemad rikastuvad ülestõusude või ülestõusude mahasurumise arvel:

Siin kätkeb Shylockite vana vaen:
nael liha rahva südamest on — «laen»!

Kui võrrelda poeemi «Pronksajastu» «Manfrediga», siis saab eriti selgeks, kui kaugele oli Byron 1817. aastast kuni 1823. aastani läinud teel realismile. «Manfredi» uduse sümboolika asemel leiame 1822.—23. aastate satiiris XIX sajandi alguse ühiskondliku elu sügavrealistlikku kujutamist. «Kohtu nägemuse», «Pronksajastu» ja «Don Juani» sisu on eluline ja päevakajaline. See on võitlus politseiriikide ja nende «Püha Liidu» vastu, see on «kullakoti» despootliku ning kõduneva võimu paljastamine. Poeemi realism on ühendatud revolutsioonilise romantika paatosega — kutsega ülestõusule.

Esmakordselt «Childe Haroldis» esinenud rahva kollektiivne kuju elustub taas «Pronksajastu» lehekülgedel. Nüüd aga kirjeldab poeet mitmete maade vabastusliikumist, ta nagu heidaks kotkapilgu üle terve Euroopa, mis oli välja astumas oma piinajate ja timukate vastu. Siin on näiteks sangarlik Hispaania, kus võideldakse oma vabaduse eest:

«Hispaania, nüüd ühine!» on käsk.
On tunda saand su raudset käsivart
türann ning imperaator Bonaparte.

Edasi näeme Moskva Kremli müüre:

Sa, Moskva, oled anastaja piir!
Oh, Moskva, sinu tulekahju leegi
vulkaanid kokku kahvatuks ei teegi,
sest sinu palanguga võrdub see,
mis hävitab kord tsaari ja palee.
Oh, Moskva! Paraja ning õige kooli
sai vaenlane, kes millestki ei hooli!

Kaasaja suuri rahvaliikumisi kirjeldades väljendab Byron optimistlikku veendumust, et Verona kongress ei oska Euroopat haaranud revolutsioonipalangut kustutada. Verona kongressi otsusele, mille kohaselt Prantsusmaale määrati Hispaania patrioodide timuka osa, seab poeet vastu üleskutse Prantsuse vägedele üle minna Madridi ülestõusnute poolele:

Sa ära ole sallija,
vaid tõuse üles, Gallia,
Hispaaniaga koos saad priiks!

Byroni varasemast satiirist erineb «Pronksajastu» selle poolest, et siin hõlmatakse suur hulk nähtusi restauratsiooniaegsest Euroopa elust. «Pronksajastus» alanud kriitika kapitalistliku korra üle leiab edasist arendamist värssromaanis «Don Juan», mis moodustab krooni kogu Byroni loomingule.

«Don Juan» (1818—24). Itaalias alustas Byron oma elu tähtsaimat teost — värssromaani «Don Juan». Autori esialgse kava kohaselt pidi «Don Juanis» olema kakskümmend viis laulu, kuid Byron jõudis kirjutada ainult kuusteistkümmend laulu tervenisti ja neliteistkümmend rida seitsmeteistkümnendast. Surm takistas poeeti oma kavatsust teostamast.

«Don Juanis» on kajastunud kogu Byroni kaasaeg. Oma romaanis oskas Byron tõusta ühiskonnaelu sügavaks ning ehtsaks kujutajaks. Ühtlasi avab ta selles teoses inimhinge elamusliku sügavuse. Kui romantistlikes teostes oli ülekaalus «üks igavene tusk», «ainus, kuid lõõmav kirg», siis Byroni värssromaanis avanevad paljud inimvaimu küljed. Kujutades elu õigesti, jutustab Byron kord koomilistest sündmustest ja lõbusaist armulugudest, kord aga maalib süngeid pilte lahinguist või tormisest merest. Lihtsate inimeste õilsad ning siirad tunded vastandatakse kõrge seltskonna valele ja valskusele, olustikulised skitsid suurtele ning eredatele rahvastseenidele, koomilisus aga süngele, traagilisele. Kirjelduste kõrval leiame mõttemõlgutusi, arutlusi autori isiklikest elamustest ja poleemikat inimkonna saatuse üle.

Seda kunstilist ning emotsionaalset rikkust tingis erakordselt avar ideelis-temaatiline sisu värssromaani žanris, mille Byron oli oma loomingu viimasel perioodil novaatorina rajanud, otsides uusi vorme elu parimaks kujutamiseks kunstis. A. Puškin räägib «Don Juani» «eht-šekspiirlikust mitmekülgsusest». W. Scott arvas samuti, et selles oma viimases suuremas teoses on Byron «mitmekülgne nagu Shakespeare ise». Ja tõepoolest, Byroni väljatöötatud värssromaani žanr paistab silma komponentide suure rikkusega: seda iseloomustab sügav lürism, eepilisuse sugemed ja kirglik publitsistlikkus. Byroni romaan on revolutsioonilise kunstniku teos, kes oma aja sotsiaalse elu haigusnähtusi hindas tulevase rahvarevolutsiooni seisukohalt. Tema arvates pidi rahvarevolutsioon tooma maailmale «vabaduse võlukingi».

Oma värssromaanis jätkab ja arendab Byron igakülgselt realismi traditsioone, mis esmakordselt olid ilmnenud «Beppos». Neljateistkümnenda laulu lõpus ennustab ta ise oma uue loomingulise meetodi võitu:

> On hull, kuid tõde; aga see on ikka hull.
> Ja rohkemgi kui luule! Kuidas muuta saaks
> tõtt luuleks, luulet tõeks? Romaan siis võidaks mul
> ja maailm kujuneks küll hoopis uueks maaks:
> siis vasak oleks parem ja hüvak vasakul.
> . . . . . .
> kõik näeks, et seest on õõnsad paljud targad päad
> ja inimhingest jääks küll õige pentsik maik,

sest «lahkeist südameist» võiks leida üksnes jääd,
sest egoism ei ole äär, vaid keskne paik.
. . . . . .

kui asju nimetataks õige nime all,
siis Caesar teaks, et kuulsusest on häbi tal.

Polemiseerides (romaani sissejuhatuses) «järvepoeetidega» ja pilgates nii nende meetodit kui ka ülespuhutud, eluvõõraid tegelasi, ülistab Byron irooniliselt ka oma muusat «jalakäijaks», andes sellega mõista, et siitpeale suhtub ta romantikute luulemaneerisse kriitiliselt, et ta mõistab neid hukka elu ühekülgse kujutamise pärast. Osavõtt oma kaasaegseist rahvavabastusliikumistest, kokkupuude ning tihe kontakt itaalia ja kreeka patriootidega (Veneetsias, Ravennas ja Pisas) veenavad Byronit tema endise romantilise kangelase elukauguses ja sunnivad teda pöörduma «tegelikkuse» poeesia juurde. Seda püüdlust reaalse tõsielu poole ühendab inglise poeet kindla sooviga mõista hukka romantistliku kangelase kitsust, värvivaesust, elukaugust ja teatud juhtumeil tema toimingute koomilisust koos pretensioonidega asetada end maailmast ja ümbritsevaist inimestest kõrgemale. Pilgates alatasa oma romaani tegelaste Juani, Julia ja teiste romantilisi avaldusi, loob Byron romantilise kangelase käitumisest ja tegevusest faktiliselt salvava satiiri.

Romaani peategelase Juani iseloomukujutusviis ise erineb radikaalselt romantiliste kangelaste esitamisviisist «Haroldis», idapoeemides ja «Manfredis». Neis teostes on meie ees uhke, elust pettunud ning endasse sulgunud indiviid, kelle minevikku võime aimata ainult juhuslikest vihjetest. Sellele vastupidiselt antakse romaanis üksikasjalik kirjeldus Juani lapsepõlvest ja kasvatusest. Tal puudub igasugune, «heroiline» aupaiste. Ta on elav inimene, läbi ja läbi lihast ja luust, kõige inimlike nõrkuste ja pahedega, miski inimlik ei ole talle võõras. Autor rõhutab, et temal endal ja tema kangelasel ei ole midagi ühist, seevastu aga Byroni varasemate poeemide kangelastel on alati mõned autobiograafilised jooned.

Juan sündis XVIII sajandil Hispaanias, Sevilla aadliku pojana. Perekonnas valitses variserlik usklikkus. Lapsepõlves ei pingutanud Juan ennast liigselt õppimisega, sest tema õpetajaiks olid igavad ning võhiklikud skolastikud. Variserlike õpetuste kiuste andus ta nooruses täielikult oma südameihadele, hakates armastama naabri abikaasat, kaunist Juliat, kelle vana ning armukade mees oli Juani ema armuke. Julia äravõrgutamisega oli Juan silmakirjaliku seltskonna meelest teinud raske kuriteo ja skandaali vältimiseks tõttas ema saatma oma poega kaugele matkale mööda Euroopat.

Tuleb tähendada, et Sevilla aadliringkondade elu satiirilistes kirjeldustes ei ole raske ära tunda Inglismaa kõrgema seltskonna vagatsevate kommete ja silmakirjaliku moraali kirjelda-

mist. Tegevuse ülekandmist Hispaaniasse tingis üksnes soov säilitada hispaania legendi faabula «Don Juanis».

Reisil tabas Juani laevaõnnetus, millest teda päästab mereröövli Lambro tütar, kütkestav neiu Haidée, kes koristab rannaliival sureva nooruki ja ravib näljast ning metsikust tormist piinatu terveks. Juani armastus Haidée vastu on romaani poeetilisemaid kohti. Neljas, viies ja kuues laul on Byroni ülistus nende puhtale vahekorrale, mida ei tumesta ükski inetu materiaalne arvestus. Ometi ei olnud õnn Haidéega pikaajaline. Raevunud piraat, Haidée isa, müüb Juani türklastele orjaks, Haidée aga sureb ahastusse. Niisugune lõpp Haidéele ja Juani idüllilisele armastusele on samuti isesugune poleemika romantikutega. See episood nagu eitaks õnnevõimalust neile, kes seda loodavad leida looduse üksinduses, eemal linnakärast.

Orjaturult satub Juan sultani lossi, põgeneb sealt aga Izmaili alla, kus ühineb Suvorovi sõjaväega, võtab osa Izmaili vallutamisest, saab autasu vapruse eest ja jõuab viimaks Peterburi Katariina II paleesse, kuhu teda oli Suvorov kullerina saatnud. Juanist saab Katariina lemmik ja vene saadikuna sõidab ta Londoni. Sellega romaan lõpebki.

Byron kavatses jatkata oma kangelase biograafiat 1789. aasta revolutsioonini Pariisis, kus Juan pidi hukkuma barrikaadidel. Oma teose peamist eesmärki formuleeris Byron järgmiselt:

> Ma näitan, kuidas üle pehkind tõkke
> saab rahvas leida vabaduse tee.

Teisal väljendab ta sama mõtet täpsemalt:

> vaid revolutsioon viib liigse saasta,
> mis maid ja rahvaid enam siis ei laasta.

Teose realistlikku suunitlust on tunda autori püüdes näidata harilikku keskmist inimest, mitte aga idealiseeritud ning ebatavalist kangelast. Autor tahab avada Juani mõistuse ja südame saladusi. Vaikimata tema puudustest, püüab Byron esitada oma kangelase positiivseid iseloomujooni, ausust, moraalset kindlust, variserlikkuse põlgamist ja vabadusearmastust. Juan on taltsutamatu ja püsimatu oma kiindumustes, vahel ka egoistlik, mille puhul romaani autor naerab teda lakkamatult ning halastamatult. Seejuures aga hülgab ta põlglikult armastuseta kõlvatuse, loobudes sultani naise armastusest, mida Juanil tuli peaaegu oma eluga maksta. Juanil puudub selge poliitiline ideaal, kuid kogu südamest vihkab ta rõhujaid. Mehise püsivusega võitleb ta oma vabaduse eest ja autori kavatsuse kohaselt pidi ta poeemi lõpul poliitiliselt küpsena välja astuma relvaga rahva õiguste eest. Juan on tundehell, inimlik ja suudab kaasa tunda: nii päästab ta ägedas lahingus Izmaili all ja võtab enda kasvatada väikese tütarlapse, kes oli kaotanud oma vanemad. Inglismaal jälgib ta

vastikustundega teesklemist, petmist, varastamist, sotsiaalset rõhumist jne.

Juani karakter on toodud arenevana. Tema vaated ja tunded muutuvad vastavalt asjaoludele, kuhu teda elu asetab.

Täielikult armuunelmaile andunud ning muretu noorukina tunneb ta orjusse sattudes loomusunnilist nördimust sultani naise despotismi üle ja põgeneb koos oma saatusekaaslastega lossist, saab siis «imeväejuhi» Suvorovi sõjaväkke astudes vapraks sõduriks ja lõpuks, sattudes õukondliku elu keerisesse, õpib tundma tsaaride ja ministrite mõningaid inetuid saladusi, nii et hakkab neid vihkama. Juanil areneb tähelepanelik mõistus. Algul on ta ainult hea, kuid lihtsavõitu, oma sisemistelt omadustelt koguni tühine inimene. Romaani lõpul pidi temast kujunema tasuja sajanditepikkuse alanduse ja orjuse eest. Niisugune oli Byroni romaani peakangelase kavandatud evolutsioon.

Romaan on koostatud viiejalgseis oktaavides. See värsimõõt nõuab tingimata niinimetatud kolmandat riimi viiendas ja kuuendas värsis, võimaldades autoril kõige hõlpsamini teostada endale võetud ülesannet: katkestamata jutustust oma kangelase saatusest, rääkida möödaminnes poliitilistest sündmustest ja enese suhtumisest nähtustesse. «Don Juan» sisaldab avaraid üldistusi ajajärgu sotsiaal-poliitilisest elust. Sedamööda, kuidas Juan mehistub, kasvab Byronil järjest mitmesuguste despootlike režiimide kritiseerimise satiiriline pinge.

Byron ennustab «Püha Liidu», selle «Kägistajate Liidu» peatset ning kuulsusetut hävingut. Ta ennustab, et ka kodanlik kord ei too «ülimat vabadust».

> Ei, pankurid küll juurdlema ei lasku,
> kas tuleb sõda, või on parem rahu:
> ükskõik, kui saaks vaid raha panna tasku!

Kõigi ekspluateerivate eraomanike võimu kujutab Byron peene ämblikuvõrguna, mis on rahvaid une ajal kinni mähkinud. Rahvad peavad ainult ärkama, et saatuslik rõhumine igaveseks kõrvale heita:

> Ja iga rahvas — tugev, või ka nõrk —
> peab ärkama, sest teda luurab võrk.

Sõja, maltusiaanluse, monarhiavõimu, pankurite ja feodaallordide ägeda vastasena maalib Byron terve galerii värdjalikest despoot-timukaist. Siin on George IV, Castlereagh, sultan ja teised. Poeedi mõtted suunduvad tulevikku: Byron oleks nagu testamendiga pärandanud tulevastele põlvkondadele ülesande viia lõpuni inimeste «kõrgema vabaduse» eest peetav võitlus, mida tema ja tema põlvkond olid alustanud:

> despoot ei suutnud kõiki orjastada:
> eks nõudnud meie rahvastele õigust,
> kuid priiust veel ei näe me aastasada.
> . . . . . .

ei ela meie seni, aga need,
kes järgnevad, need maitsevad küll õnne,
mis saabub pärast ränka võitlusteed.

Byroni protest igasuguse rõhumise ja poliitilise türannia vastu on «Don Juanis» tunduvalt sügavam kui üheski tema eelnevas teoses. Byron paljastab feodaal-kirikliku reaktsiooni ideoloogilised alused, pilkab «piibli ja uue testamendi pühadust» ja häbistab Inglismaa pankureid ning «ostetavat valitsust». XIX sajandi suurte kriitiliste realistide temaatikat ennetades jõuab Byron selle tunnetuseni, et edu kodanlikus ühiskonnas on võrdne kuriteoga. Haidée isa mereröövel Lambrot võrdleb ta peaministriga. Pankur ja poliitiline tegelane on samasugused bandiidid, ainult palju suuremais mõõtmeis, kuigi «tsiviliseeritud» ühiskonnas ei tule kellelegi pähe tunda nördimust nende röövlitegevuse puhul. See seadusega sallitud röövimine «kannab maksude nime!», hüüatab Byron kibestunult.

Teadlikkus Inglismaa ja Euroopa sotsiaalse elu ebaõiglusest ja inetusest tekitab poeedile mõnikord süngeid meeleolusid. Taltsutamatus nukrushoos hüüab ta, et maailm on kitsas vangikong, kus Inglismaa esineb «vangivalvurina».

Ometigi ei summuta Byroni nukrus «Don Juanis» optimistlikke lootusi inimkonna vabanemisele eraomanduslikust ühiskonnast.

Byroni poeesia tähtsus. Byroni poeesia on avaldanud suurt mõju paljude maade kirjandusele. Tema teoste ideelis-kunstiline rikkus mõjutas soodsalt Prantsusmaa, Saksa, Venemaa, Itaalia ja teiste maade kirjandust. Inglise keelt kõnelevate maade demokraatlik kirjandus järgneb tänapäevani Byroni poeesia tõeliselt rahvalikele traditsioonidele. Saksa, Prantsusmaa ja Venemaa revolutsioonilis-demokraatlikku kirjandusse, samuti nagu ka nende maade suurtele romantikutele ja realistidele on Byroni ideed ja tema kunstipärased kujud jätnud vaieldamatuid jälgi. Byroni vastu tundsid huvi Hugo, Stendhal, Balzac, Musset, Heine, Puškin, Lermontov, Mickiewicz. Tuleb märkida, et Euroopa suured sõnakunstnikud ei olnud kunagi Byroni jäljendajad. Nad töötasid tema revolutsioonilise kunsti traditsioonid loovalt ümber ja neid rikastades arendasid igakülgselt edasi. Igatahes leidus XIX sajandil enamasti konservatiivsesse leeri kuulunud kirjanike seas küllaltki neid Byroni epigoone, kes koomilise tõsidusega drapeerisid end Haroldi mantlisse ja laenasid Byronilt ainult tema «maailmavalu», märkamata või soovimata märgata seda, et Byron oli suur humanist ja võitleja inimkonna helge tuleviku eest, et Belinski sõnade järgi oli Byron «tuleviku vihjeks Inglismaale» ja kogu maailmale. Vene kirjanikud on alati eriti otsustavalt välja astunud epigoonide vastu, kes moonutasid Byroni suurt pärandit, rookides sealt välja revolutsioonilise vaimu.

Belinski, Herzen, Tšernõševski ja Dobroljubov andsid nagu Puškingi Byronile põhjaliku hinnangu. Belinski pidas Byronit

tähtsuse poolest «mõõtmatult kolossaalseks» poeediks nii tema omal ajal kui ka tulevikus.

Tšernõševski ja Dobroljubov hindasid Byroni kirglikku, sütitavat ning võitlevat poeesiat samuti kõrgelt.

Nad rõhutasid eriti seda, et Byroni heroiline elu (võitlus Itaalia ja Kreeka vabaduse eest) on tema luule vabadust armastava paatosega lahutamatult seotud. Gorki hindas Byronis tema kirglikku protesti igasuguse rõhumise ja nürimeelse väikekodanluse alandlikkuse vastu, millega suur vene kirjanik ise kunagi ei väsinud võitlemast. Gorki nimetas Byronit «võimutseva klassi laitmatult tõemeelseks ning karmiks paljastajaks» ja rõhutas, et just Byron rajas alused XIX sajandi kriitilise realismi tormilisele arenemisele.

SHELLEY

(1792—1822)

Koos Byroniga kerkis esile teine suur inglise revolutsiooniline romantik — Percy Bysshe Shelley. Nagu Byron oli ka Shelley suurimaid lüürilisi poeete. Ka tema oli Prantsuse revolutsiooni poeg ja XVIII sajandi 80. ja 90. aastate demokraatide pärija. Ometigi erineb tema looming tervikuna Byroni poeesiast eelkõige suurima optimismiga. Isegi kõige süngemais luuletustes jõuab Shelley ikka elujaatavate tulemusteni. «Homne päev saabub», see fraas oleks parim epigraaf kõigile tema teostele.

XIX sajandi alguse kirjanikest paistab Shelley silma mitte ainult poliitilise surve järjekindla kritiseerimisega, vaid ka rahvamasside majandusliku ekspluateerimise paljastamisega. Tänu sellele oli tolleaegse kodanliku korra kriitika Shelley teostes tunduvalt põhjalikum kui teistel romantikutel. Oma olemuselt oli Shelley esimene poeet-sotsialist. Otsustavalt astus ta välja individualismi hukkamõistuga ja tema romantilised kangelased ei sea end rahvale vastu, vaid vastupidi: on temaga lahutamatult seotud.

Õpinguaastad. Varasemad teosed. Percy Bysshe Shelley sündis 4. augustil 1792. aastal Sussexi krahvkonnas. Tema isa kuulus inglise aristokraatiasse. Lapsepõlve aastad veetis poisike oma vanaisa mõisas. Kaheteistkümneaastasena astus Percy Etoni kolledži, kus kasvatati aristokraatide lapsi. Isa ja vanaisa soovil pidi ta kolledžis valmistuma poliitilisele tegevusele.

Kolledžis valitses karm kord: vähemagi eksituse pärast nüpeldati vitstega või pisteti kartserisse. Kasvandike hulgas harrastati pealekaebamist, nooremad õpilased pidid nurisemata taluma kõiki mõnitusi ja teenindama vanemaid õpilasi. Olles harjunud ema ja õdede hella kohtlemisega kodus, ajas Shelley raevukalt vastu kolledžis kehtivaile normidele ja traditsioonidele, millega põhjustas oma kaaslaste rünnakuid ja kasvatajate ebasõbralikku suhtumist. Hiljem kirjutas keegi Shelley koolivend Etonist, et nooremais klassides «meenutas ta hundikutsikat». Shelley reageeris ägedalt vähimalegi ülekohtule ja pahatihti kippus liigategijale rusikatega kallale. Vahetundides oli kiusajail kombeks teda õues taga ajada ja narrida. Kõige tipuks oli Shelley ohtrasti

lugenud Lucretiust ja kuulutanud siis avalikult, et mingisugust jumalat ei ole olemas. Niisugust vabameelsust hinnati loomulikult kui rasket üleastumist. Pedagoogid karistasid teda rangesti, aga julmad kaasõpilased omistasid talle hüüdnime «meeletu Shelley» ja «ateist Shelley» kogu kolledžis viibimise ajaks.

Aastate jooksul omandas Shelley mäss mõnituste ja kolledžis valitseva lõmitamise vastu üha teravama iseloomu. Oma elu koidikul põrkas tulevane poeet silm silma vastu endaga rahulolevate väikekodanlaste labasusega, kes püüdsid teda alandada ja murda tema tahtejõudu. Shelley aga tuli auga välja sellest oma elu esimesest kokkupõrkest rutiiniga. Tema iseloom karastus, ta hakkas kogu hingest vihkama igasugust rõhumist ja iga inimisiksuse solvamist. Seda meenutas hiljem rahuldustundega Shelley ise oma poeemi «Islami ülestõus» eessõnas:

ma kostsin: «Tahan olla õiglane,
aus, tark ja vaba, kui on see
mu soovist sõltuv...»
. . . . . .
türanni tarkusest ma midagi
ei tahtnud õppida...

Kolledžis luges Shelley palju ja kirjutas ka oma esimesed värsid, milles jäljendab noil aastail kuulsat Southey'd. Tõelise sõbra ning patrooni leidis Shelley doktor Lind'i isikus, kes õpetas kolledžis loodusteadusi.

Salajase demokraadina ning vabariiklasena aitas Lind noorukit orienteeruda teda ümbritsevas tegelikkuses. Õpetaja rääkis kasvandikule sellest, kuidas vaevalt kaheksa aastat tagasi olid julged inimesed innustunud Prantsuse revolutsionääride kangelastegudest, kes raiunud kuningas Louis XVI-dal pea maha ja purustanud Bastille, kuidas siis need julged inimesed ühinesid demokraatlikusse parteisse, asutasid niinimetatud «korrespondentsühingu», et pidada sidet ülestõusnud Pariisiga, ja teatasid avalikult oma kavatsusest saavutada «vabadust ja üldist võrdsust». Neil vaprail inimestel oli rahva hulgas suur sümpaatia ja autoriteet. Lihtsaid töölisi ja käsitöölisi kutsusid nad oma koosolekuile, kus esines Thomas Paine, kõigi rõhutute suur kaitsja, lordide ja kuninga vaenlane. Lordid ja kuningas aga värisesid kabuhirmust, kui demokraatide ajaleht «Jakobiinlane» nõudis nende suhtes viivitamatult samasugust käitumist nagu «prantsuse vennad» olid käitunud oma feodaalide suhtes.

Hiljem tutvustas Lind Shelleyle William Godwini teost «Poliitiline õiglus». Lindi sõnade järgi avastanud Godwin igasuguste sotsiaalsete hädade juure, seletades «ebavõrdsuse ja rõhumise tekkimist sellega, et «rikkad monopolistid» omastavad kehvikute töö».

Tol samal ajal tutvus Shelley esmakordselt ka Jean Jacques

Rousseau rahvavalitsuse ideedega ja Helvetiuse, Holbachi ning Diderot ateistlike vaadetega. Shelley lemmiklektüüriks kujunesid Voltaire'i teosed.

Prantsuse valgustusaja ideede mõjul kirjutas ja avaldas Shelley rea luuletusi, poeemi «Ahasverus» (1809) ja kaks romaani. Nende teoste kangelasteks on ateistid, kes eitavad religiooni ja jumalat.

Pärast kolledži lõpetamist 1810. aastal astus Shelley Oxfordi ülikooli. Ta unistas praktilisest tegevusest, mis oleks suunatud «vabadusasja igakülgsele soodustamisele».

Oxfordi üliõpilaste seas valitses aristokraatlik tühisus. Noorsugu tundis huvi spordi, hasartmängude ja naiste vastu. Skolastikuist õpetlaste igavaid loenguid ei külastanud peaaegu mitte keegi. Tõsi küll, ülikoolis leidus selliseidki üliõpilasi ja professoreid, kes teadusega tegelesid tõsiselt ja naersid teoloogé ning tooride reaktsioonilist rektoraati. Nende inimeste seas leidus radikaale küllaltki. Shelley seltsis otsekohe nendega. Ta muutub opositsiooniliseks ülikooli reaktsioonilise juhtkonna vastu, võtab koos oma sõbra Hottiga aktiivselt osa radikaalide kampaaniast iiri patrioodi Finerti vabastamiseks vanglast ja esitab nõudmise radikaalide partei võitlustegevuse taastamiseks, mis oli soikunud kümne aasta jooksul. Sellega rahuldamata annab Shelley välja poliitiliste värsside kogu «Keisritapja märkused» (1810). Selle valimiku autorluse otsustas Shelley omistada pesunaisele Margaret Nicholsonile, kes 1797. aastal oli teinud atentaadi kuningas George III-le ning paigutatud vaimuhaiglasse.

See värsikogu oli muidugi alles ebaküps, kuid siin leidus õige tähendusrikkaid mõtteid. Shelley esines siin rahu propageerijana. Sellal kui Londoni ajalehed kujutasid poolhullu inglise kuningat George III Swifti hiiglasena (Brobdignagi kuningana, kes hoiab peopesal liliput Napoleoni), oli vaja teatud mehisust, et sõjapalaviku õhkkonnas kogu inimkonna ees süüdistada kuritegudes Euroopa monarhide kõikvõimsat koalitsiooni ja kirglikult unistada rahust:

> Ah, millal jõuab kord see püha tund,
> kus rahvas näeb, et teda rõhub sund
> ja kurnab aplus, roim ning inimpõlg?
> Koos liitlastega, õla kõrval õlg,
> ta surmaks juhid. Siis on igal pool
> see aeg, kus valitseb vaid töö ja hool.

Värsikogu lugesid läbi kõik Oxfordi üliõpilased ja professorid ja teos saadeti isegi Londonisse. Ülikooli võimud olid erutatud, hakati otsima niisuguste vandeseltslike värsside autorit.

Kuid Shelley ja Hott ei rahunenud. Nad seadsid endile hulljulge eesmärgi: ajada ülikoolist välja usuteadus. Seks otstarbeks lasksid nad anonüümselt trükkida brošüüri «Ateismi pihtimus» ja saatsid selle õpetatud nõukogu liikmeile. Paljud tund-

sid Shelley stiili ära. Ta eksmatrikuleeriti ülikoolist koos oma sõbra Hottiga.

Shelley sugulased olid juba pikemat aega suure ärevusega jälginud poeedi vabameelsete ning mässuliste meeleolude arenemist. Shelley isa, auväärt mister Timothy, nägi selgesti, et kõik tema unistused poja hiilgavast parlamendikarjäärist olid kaardimajana kokku varisenud. Pärast mitut tormilist tüli needis mister Timothy oma poja ära ja keelas tal igaveseks tulla vanematekodu lävele. Nii jäi üheksateistkümneaastane Shelley iseenda hoolde. Ta asus elama Londonisse ja hakkas uurima poliitilist ökonoomiat ja William Godwini sotsiaal-utopistlikke ideid. Harukorril külastas teda salaja õde Elizabeth, kes tuli koos oma kuueteistkümneaastase sõbratari Harriet Westbrookiga. Harriet oli õnnetu, sest ta kannatas oma isa, vana trahteripidaja türannia ja peksude all. Ilma armastuseta, puht-kaastundest abiellus Shelley Harrietiga ja viis ta Šotimaale, Edinburghi. Ebavõrdsest abielust maruvihased Shelley vanemad nõudsid, et ta loobuks õigusest pärida tohutuid valdusi, mis kuulusid Shelleyde suguvõsale. Nad jätsid ta ilma isegi sellest kasinast toetusest (200 naela aastas), mida olid poeedile seni andnud. Noore abielupaari päästis näljast Shelley onu, kes loovutas poeedile väikese rahasumma.

Jälgides Edinburghi kodanlust, hakkab Shelley teda kirglikult põlgama ja veendub kodanluse paadumuses ning võimetuses tuua mingeid ohvreid demokraatia nimel. Hiljem tuli Shelleyl koos kodanlusega aristokraatia vastu välja astuda, aga kui klassivõitluse huvid nõudsid, läks Shelley ikka proletariaadiga ja varatute klassidega kodanluse vastu.

Saabunud Edinburghist tööstuskeskusse Keswickisse, teatas Shelley oma mõttekaaslasele miss Hitchenerile: «Koht on kaunis, kuid elanikud kannatavad kohutavalt. Vabrikandid pugesid siia orgu, reostasid ta ära ja tegid hurmava looduse iniminetusega räpaseks.»

«Ma hakkan üha enam vihkama kehtivat korda,» räägib ta ühes teises kirjas. «Ma lämbun raevust, kui mõtlen hõbedale, luksusele, ballidele, tiitlitele ja kuningaile. Ma olen näinud kerjusliku elu pilte, töölised surevad nälga.» Nottinghamis elades oli Shelley korduvalt ludiitide ja ahastusse viidud töötute kangrute väljaastumiste tunnistajaks. Valitsus karistas ludiite karmilt. «Sõjaväeosad on jälle Nottinghami saadetud,» teatab Shelley ühes kirjas Hitchenerile. — «Needus lasub nendel, kui nad hakkavad näljast piinatud elanikkonda maha laskma.»

Shelleyl tekib elav kirjavahetus Godwiniga. Viimase ideede mõjul loob ta poeemi «Ema ja poeg. Muinasjutt tõsielust» (1811). See on tõsilugu sellest, kuidas lihtsalt töölisnaiselt võetakse kuningliku armee teenistusse tema ainus rõõm ja vanaduspäevade tugi, tema meeldiv poeg, töölisnaine ise aga heidetakse vabrikust välja seepärast, et ta enam ei suuda «oma tööga kapi-

talistidele kuldmünte teenida». Poeg tuleb armeest invaliidina tagasi, kuid nii tema ise kui ka tema ema ei heida meelt, vaid nad astuvad mööda teed vastu oma saatusele ja ema silmis hõõgub «energia hävimatu valgus».

Sügav usk rahva ammendamatusse jõusse ja tema helgesse tulevikku aitasid Shelleyl leida tema koha demokraatia eest võitlejate ridades. Teisiti vaatab ta nüüd ka poeedi ülesannetele. «Poeesia on välguna rabav mõõk, mis on alati löögivalmis,» kirjutas hiljem Shelley ja jatkas: «Poeedid ... on peegliklaas, mis reflekteerib hiiglavarju, mida lähenev tulevik heidab olevikule ... on võitlusteod, mis oma lauluga kuulutavad lahingut» [40].

Shelley tegevus Iirimaal. Olles otsustanud vahetult osa võtta Iirimaa rahvavabastusliikumisest, sõidab Shelley 1812. aasta veebruaris Dublini. Iirimaa oli kogu Suurbritannia revolutsioonilise liikumise sõlmeks. Pärast jubedaid karmusi, mida kuninglikud sõjaväed olid üles näidanud 1803. aasta ülestõusu mahasurumisel, valitses Iirimaal tervelt üheksa aastat kurb vaikus, kuid 1812. aastal ilmnes jällegi tõus rahvavabastusliikumises.

Dublini saabudes hakkas Shelley sellest liikumisest aktiivselt osa võtma. On säilinud kõned, millega ta oli pöördunud iiri patriootide poole. Esitame siin ühe:

«Sõbrad, ma olen inglane! See on tõsi, kuid kuriteod, mida siin mõned saksi rahvuse esindajad saadavad korda, panevad mind oma kaasmaalaste pärast punastuma! Nad on võtnud teie maa, kõik karjad, kõik rikkused ning püstitanud teie pealinnas võllad, täites linnatänavaid sõdurite, kahurite ja püssidega. Ma olen näinud, kuidas siin lapsed nälga surevad! Kuid ma kinnitan teile: inglise valitsus ja inglise rahvas ei ole üks ja seesama! Meie valitsus on meie suhtes samasugune verine vaenlane nagu ta seda on teilegi. Meil on teiega ühine tee, me kutsume teid ühinema teie inglise vendadega võitluses barbaarse feodaalvalitsuse vastu, lordide ja jõukurite verise omavoli vastu, demokraatia ja vabariigi eest.»

Progressiivsed ajalehed reageerisid otsekohe üleskutsele ühendada Inglismaa ja Iirimaa demokraatia pingutused. Ajaleht «Rahva sõber» andis näiteks nõu «kuulata tähelepanelikult seda suurepärast inglise rahva esindajat ...» Ühes ajalehes kirjutati järgmist: «Ükski ei kahtle mister Shelley ideede progressiivsuses, niisama nagu ka poeesia kõrges väärtuses, mis neid väljendab.»

Vastuseks iiri patriootide küsimusele «mida teha?» pakkus Shelley oma pamflettides organiseerida võitluspartei, kes «tinutaks massid kokku ja viiks neid ... ülima vabaduseni». Niisuguse partei näidiseks pidas Shelley arvatavasti parteid «Ühinenud iirlased», mille oli loonud suur iiri revolutsionäär Wolfe Tone. Mitte juhuslikult ei sõlminud ta tutvust selle partei paljude endiste liikmetega.

---

[40] П. Б. Шелли, Защита поэзии. Пер. К. Бальмонта.

Oma pamflettides ja paljudes lendlehtedes, mis levisid tolle aja kohta üsna suurtes tiraažides, veenis Shelley iiri rahvast, et «uniooni tühistamine Suurbritanniaga ei too iirlastele ülimat vabadust». Vabaduse ja demokraatia põhivaenlaseks peab ta rikkuse võimu: «On jube tõde, et alamad klassid on nagu ahelatega sunnitööle needitud, et majandusliku ekspluateerimise needus võtab rahva enamuselt poliitilise esinduse.» Shelley vihjab, et tuleb hävitada inglise «rahakottide konstitutsioon», kiriku, kuninga, lordide ja kõigi jõukurite võim. «Ma olen siin mingisuguse liikumise algatanud,» kirjutas ta Hitchenerile. «Kui ainult enneaegselt ei takistataks poliitilise partei organiseerimist.»

Andmed Shelley tegevusest olid aga ulatunud juba valitsuseni. Siseminister andis käsu saata Shelley'le nuhid järele. Valmistuti Shelley arreteerimisele, mida Iirimaal kehtestatud piiramisseisukorda kasutades oli kerge teostada. Kahel korral pidi Shelley püstoliga käes oma elu kaitsma. Ta oli sunnitud Iirimaalt kiiresti kaduma, kuid poeedi lühiajaline revolutsiooniline tegevus Iirimaal oli jätnud oma jälje. Viidates Shelley väljaastumisele Iirimaal, kirjutas ajalehe «Põhjatäht» toimetaja O'Connell tšartismi päevil 40. aastail, et «ta osutus otse prohvetiks öeldes, et rikkus on demokraatiale ja vabadusele vaenulik».

Äpardused Iirimaal ei langetanud Shelley julgust. Ta agiteerib Wales'is, Tremadocis ja Londonis. Tema luules heliseb endiselt võitluspaatos:

> Ons isekus ja tuimus tekkind kaest,
> et sa ei näe, kuis sõpra piinab nülg?
> Miks priiust maitstes unustad sa vaest,
> kas hädale on pöördud teine külg?

On säilinud tõendeid, mis kõnelevad poeedi vaprusest ja vaimukindlusest. Shelley merereisil Inglismaalt Iirimaale tõusis orkaan. Purjedeta jäänud laev sööstis rannakaljude poole. Meeskond oli kabuhirmus ega teadnud, mida teha. Enesevalitsuse kaotas isegi kogenud laevakapten, kes oli kakskümmend aastat teeninud laeval. Siis tõusis kaptenisillale Shelley ja hakkas kindlal ning rahulikul häälel jagama meeskonnale käsklusi. Madrused kuulasid teda ja seisukord pääsfeti. Poeedi moraalset palet võib iseloomustada tema oma sõnadega teosest «Prints Athanase»: «Ta oli üks väheseid, kelle hinge vägivallatarvitajad ei suuda võita».

Hellus ja hingeline puhtus, avameelsus ning veendumuste kindlus, niisama nagu ka valmidus võidelda nende eest kas või relvaga — sellised on võitleva poeedi Shelley iseloomujooned. Tema luule üllatab alati suure optimismi, värskuse ja tundepeenusega. Koos sellega tema luule «rabab rõhujaid otsekui äike», kui tarvitada tema oma sõnu «Hellasest».

«Kuninganna Mab». Shelley elu kulges raskesti. Kontrrevolutsiooni terrori ajal 1814.—1816. aastail oli ta sunnitud loobuma aktiivsest tegevusest.

1813. aastal avaldas Shelley oma esimese ulatuslikuma teose, poeemi «Kuninganna Mab», kus esines mitte ainult üleskutsega hävitada monarhia ja lordide privileegid, vaid needis ka kaupmehe vaimu, mis moonutab inimlikud suhted. Nii nagu teine suur inglise revolutsiooniline romantik Byron, peegeldas Shelley selles poeemis proletariaadi esimesi võimsaid manifestatsioone:

> ei usu rahvas enam lorde, saksu,
> vaid ihub rikastele kättemaksu
> nii piinade kui kannatuste eest.

Jätkates Byroni geeniuse poolt tallatud rada, pöördub Selley lüürilis-eepilise poeemi žanri juurde.

«Kuninganna Mab» on tema esimene katse selles žanris. Tõsi küll, Shelley kui nõudlik kunstnik on hiljem selle oma esimese suurema teose karmilt hukka mõistnud seal esinevate didaktismi sugemete pärast, mis olid pärit XVIII sajandi kirjandusest. Ometi on «Kuninganna Mab» kõrge kunstiväärtusega teos, mis vastas kaasaja aktuaalseile võitlusküsimustele. Selle poeemi revolutsioonilis-humanistlikest ideedest mõjutatuna kasvasid nii mitmedki inglise tööliste sugupõlved. Alates 1814. aastast kuni 1848. aastani anti poeemi välja üle kuueteistkümne eritrüki üldtiraažiga kuni miljon eksemplari. Tolle aja kohta on see õige soliidne arv. Üsna peatselt hakkas «Kuninganna Mab» levima ja tunnustust leidma ka väljaspool Inglismaad. Noorukina kirjutab Engels XIX sajandi 30. aastail Shelley poeemi jäljendades terve rea luuletusi, millest ühele võtab epigraafiks sõnad poeemist «Homne päev saabub!» Teatavasti tõlgiti «Kuninganna Mab» prantsuse ja saksa keelde 1816.—1819. aastail.

«Kuninganna Mab» on romantiline teos. Hiljem kirjutas Shelley, et oma poeemis olevat ta püüdnud «jäljendada Southey «Thalaba» ja Byroni «Childe Haroldi» lüürilist hoogu». Seejuures ei esine Shelley oma poeemis mitte õpilasena, vaid täiesti väljakujunenud meistrina. «Mab» on põhjalikult algupärane teos.

Poeemi tähtsaima naiskangelase, noore neiu Ianthe kuju on poeemi kompositsioonis samasugune organiseeriv ning ühendav lüli nagu seda oli Harold. Unes ilmub Ianthele haldjate kuninganna Mab, kes tahab Ianthe uudishimu rahuldada ja kätte näidata talle tee õnnele. Võlujõul kutsub haldjas magava neiu hinge välja ja siirdub siis temaga vikerkaare värvidest tikitud võlutõllas üles, vastu päikesele. Ianthe ja Mab jõuavad võlulossi, mis asub universumi keskpaigas, «loendamatute valgusallikate pärja keskel». Võluekraanil näitab Mab Ianthele grandioosseid pilte inimkonna ajaloo minevikust, olevikust ja tulevikust.

Esimeses kolmes laulus Shelley nagu polemiseeriks reaktsioo-

niliste romantikutega, püüdes tõestada, et minevikus ei olnud «mingisuguseid õnnelikke Arkaadiaid», et

kõik vürstid, keisrid, usurpaatorid
on jala alla sõtkund miljoneid
ja nende luile ehitanud losse,
paleesid, kindlusi...

Poeemi neljandas laulus ründab Shelley monarhiat ja aristokraatiat, keda nimetab «lollideks ja kuldseiks sitasitikaiks, kes on parasiitideks rahva kehal». Nagu Byrongi oma «Childe Haroldis», nii unustab ka Shelley poleemika ägeduses oma naiskangelase: ta reageerib tormiliselt kõigile kaasaja probleemidele ja toetab oma arutlusi viidetega ajaloole. Kirglikult erutatud monoloogid vahelduvad poeemis kauniste, sügavlüüriliste looduskirjeldustega ja tegelaste iseloomu psühholoogilise analüüsiga.

Esikohale poeemis seab Shelley rahva kollektiivse kuju, kes kannatab sotsiaalse rõhumise all:

kuid kehvik — see on hoopis teine mees.
Raskelt ägab tema palgehigis,
kuid töötab pikki päevi viljatult.
Kodus aga ootab nälgiv pere.

Sotsiaalse ebaõigluse kriitika on Shelleyl tunduvalt sügavam kui teistel tema aja romantikutel. Godwini ja inglise klassikaliste majandusteadlaste õpilasena oskas ta näidata, et poliitiline rõhumine on tulemuseks majanduslikule rõhumisele, mis tema arvates on sotsiaalsete hädade juur:

prints, preester ja ka lord
käe pistab iga kord
vaid kehvikute tasku...

Poeemi viiendas laulus märgib Shelley kapitalistliku progressi varjukülgi. Poeet näitab, et äritsemisvaim viib kõigi paremate inimlike omaduste, nagu uhkuse, teadmisjanu, aususe, õilsuse ja ilu tühistamisele:

Oh ärivaim! Su kaitsva tiiva all
on hukkund voorused ja inimau...
. . . . . .
võib kõike saada ühiskonna turul:
küll kuulsust, au ja isegi talente...
. . . . . .
Ka armastus — me lohutus — on müüdav,
agooniaks me piinadele saades...

Poeemis räägitakse tolle ajajärgu kangelastest — vapratest vabariiklastest, kes rahva demokraatlike õiguste eest olid ennastsalgavalt võidelnud. Poeemi «Kuninganna Mab» erijooneks on teda läbiv elurõõmsa optimismi vaim. Shelley optimismi allikaks on sügav usk töötajate missiooni, mis saabub tulevikus, usk sellesse, et maailm vabaneb paratamatult mitte ainult kunin-

gate ja lordide võimusest, vaid üldse igasuguseist rõhujaist. Ajaloo kogemust hinnates teeb Shelley sellest vääramatu järelduse:

> Las terav kirves tasapisi raiub
> monarhia seniilseid juuri
> ja vabastab maailma põrgu väest.

Poeemis leidub aga ka rohkesti vasturääkivusi. Nii näiteks räägib ta vastu iseoma järeldustele, et klasside rõhumine tuleb kukutada revolutsioonilisel teel (kolmandast kuni viienda lauluni), jõudes kaheksandas laulus ootamatult tunnetuseni, et kõike klassivastuolusid peab lahendama «metsiku inimloomuse väljajuurimise ja parandamise teel... vegetariaanliku dieediga». Muidugi kahandasid Shelley vasturääkivused poeemi üldist mõju, tühistamata seejuures siiski selle suurt progressiivset väärtust.

Poeemi viimases, üheksandas laulus maalitakse eredaid pilte tuleviku klassivabast ühiskonnast. Võimsate masinate abil muudab inimkond kõrbed aedadeks, inimesed on muutunud hoopis teisteks olevusteks, neil pole isegi kujutlust ahnusest, kitsidusest, vihast, tigedusest, vereahnusest, teesklusest, valskusest ja teistest pahedest ning kuritegudest. Selles laulus esineb Shelley humanistina, inimeste suure armastajana, kes mõistab hukka kõik moraalse, sotsiaalse ja majandusliku rõhumise avaldused. Ta astub välja Ameerika neegriorjuse, Euroopa tööliste paljaksröövimise ja kolonialismi anastuslike avantüüride vastu.

Üsna poeemi alguses kerkib lugeja ette romantiline, sümboolne kuju: raskeisse ahelaisse needitud armetu inimese jalge ees lamab pöörane rikkus ja loodus pakub talle oma ohtraid andeid, kuid oriinimene ei suuda liigutada ei kätt ega jalga, et panna loodust ennast teenima. Sellele rõhutud töölise kujule vastandatakse üheksandas laulus «vaba ning targa» tulevikuinimese kuju, kelle jalge ees «kuulekana lamab mateeria oma mitmekesisuses». «Igas südames on olemas täiuslikkuse pärleid», loeme neljandas laulus. Autori meelest võiks iga sulane olla «suur tark», kuid vägagi andeka lihtrahva jõud ja võimalused hävinevad majandusliku ekspluateerimise kütkeis, mida kehtestab poliitiline türannia. Tunnustades, et rahvas on «orjakütkeis», ei lange poeet siiski ahastusse: poeemi üldjäreldus on sügavalt optimistlik. Shelley on kindel «vooruse» võidukäigus (selle sümboliga tähistasid revolutsioonilised romantikud õnne ja võrdsuse võimalikkust rahva töötavale enamusele): «kuid jälk egoism taarub ebakindlal sammul haua poole», loeme viienda laulu lõpus. «Egoismi» all mõtleb Shelley kogu ekspluateerivat kodanlik-aristokraatlikku korda.

Pärast seda, kui Ianthe on tutvunud inimkonna ajaloo mineviku, oleviku ja tulevikuga, pärast seda, kui ta on õppinud eraldama «head kurjast» (s. t. õppis eraldama rahva sõpru ja vaenlasi), viib haldjas ta hinge maa peale ja magav neiu ärkab oma peigmehe Henry rõõmuks.

Poeemi kannab võitleva ateismi vaim, mida Shelley oli pärinud nagu Byrongi XVIII sajandi valgustajailt. Eriti karmilt mõistab Shelley religiooni hukka sellepärast, et see õnnistab Briti valitsuse veriseid anastusavantüüre. «Kuninganna Mabi» kirjutamise ajal ei olnud Shelley positsiooniks veel panteism (kristluse ja vaba materialistliku maailmavaate vahel olev seisukoht). Poeemis räägitakse mingisugusest «loodusevaimust», mis paneb maailmad liikuma. Sünge reaktsiooni ajal aga on isegi panteism eesrindlik ning revolutsiooniline maailmavaade.

Sellest hoolimata, et «Kuninganna Mab» ei pääsenud müügilegi (seda trükiti ligikaudu 200 eksemplari ja poeem levis peamiselt käsitsi paljundatult), sai ta otsekohe üldiselt kuulsaks. Demokraadid hõiskasid. Konservatiivsed ringkonnad tegid kõik mis võimalik, et mustata, alandada ja hävitada poeeti, kes oli «pühaduse» sära röövinud kõigilt kiriku autoriteetidelt, parlamendilt ja börsilt. Kirik laskis tema kallale «inglise seltskondliku karja ja ajakirjanduslikud lurjused», kirjutas vene uurija Lev Metšnikov 1880. aastal. «Shelley nimi muutus kolliks täiskasvanuile, lastele ja akadeemiale, nii poeletile kui ka parlamendile.»

Peatselt lahkub Shelley Inglismaalt. Tõsi küll, seekord alles üürikeseks ajaks.

Poeedi naine Harriet ja tema sugulased, saagiahned väikekodanlased, otsustasid pärast sõitu Iirimaale sekkuda Shelley asjadesse ja «viia vabamõtleja õigele teele». Kodus algasid lõpmatud skandaalid. Kibestustundega märkas poeet, et «vaikne perekonnaõnn», mis näis talle nii täiuslikuna Edinburghis ja Dublinis, oli hajunud nagu suits.

Varsti läks Shelley naisest lahku ja abiellus teiskordselt Godwini tütre Maryga. Hiljem kujunes Maryst[41] kirjanik ning Shelley andekas kriitik ja kirjastaja.

Elu Šveitsis. Poeem «Alastor». 1816. aastal sõidab Shelley oma noore naisega Šveitsi, suutmata taluda tagakiusamisi seltskonna poolt. Genfis tutvub ta Byroniga. Pärast mõnekuulist õnneaega, mis veedeti vestlustes ja kus tehti tulevikuplaane või arutati filosoofia, poliitika ja kirjanduse suuri probleeme, sõitsid poeedid laiali. Byron tõttas Itaaliasse, vastu kuulsusele ja võitlustele, Mary ja Shelley aga pöördusid tagasi Inglismaale. Siin aga ei peatunud nad kaua.

Šveitsis ja Inglismaal lõi Shelley rida teoseid. Suures filosoofilises luuletuses «Hümn intellektuaalsele ilule» esineb mõte, et ilumeel on inimvaimu kõrgeim saavutus, mis teeb inimesest loomise aupärja. Kunsti ja looduse kaunimad teosed, millele on vajutatud ilupitser, jäävad surematuks:

---

[41] Engels hindas Mary Wollstonecraft-Shelley mõistust ja kirjanikuannet. Ta kirjutas, et «kui kõik naised saavad selliseks nagu Mary Shelley, siis tuleb maa peale sotsialism».

. . . . . ainult tema kiir —
kui udu kaugel kõrgel mäel,
või vaiksel õhtul lauluhääl,
või säray täiskuu suveöös —
toob elu tüütavas miljöös
nii rõõmu kui ka tõde...

Selle teose stiil aga on keerukas ja romantiliselt «tume», keerulised metafoorid ja võrdlused raskendavad lugemist erakordselt. Shelley parimaks teoseks 1816. aastast on poeem «Alastor ehk üksindusevaim». See lüüriline teos jutustab nooruk-poeedi saatusest, kes on armunud loodusse ja selle ilusse. Matkadel ja ühenduses loodusega püüab ta leida õnne. Poeemis antakse kauneid pilte merest, jõgedest ja lumistest mägedest. Kord maalitakse suurepärast, päikesepaistelist keskpäeva, kord tormi ähvardavat ülevust. Poeemi kangelane pageb põlatud inimühiskonnast, pidades seda proosaliseks ja tooreks. Asjata otsib ta aga oma armastuse ja ilu ideaali kõrbekaljude ja maaliliste niitude juures. «Kiredeemonist» vaevatuna hukkub üksik nooruk. Loodus on teda karistanud selle eest, et ta on eemaldunud endasarnastest ja et ta lihtinimeste muredest ja rõõmudest tahtis kõrgemal seista. Shelley mõistab hukka viljatu individualismi, mis noorsoo hulgas oli noil aastail levinud ühiskondlikus elus valitseva apaatia ja tardumuse tõttu. Poeemi eessõnas on Shelley ise järgmiselt sõnastanud ideed, mis said aluseks tema poeemile: «See pilt sisaldab manitsust kaasaegseile. Poeedi keskendumine iseendasse on kõikvõimsa kire fuuriate poolt kätte makstud, mis põhjustaski tema hukkumise.»

«Islami ülestõus». 1816. aastal toimub Inglismaa töölisliikumises uus võimas tõus: oma tegevust taastab demokraatlik partei, mida nüüd nimetatakse radikaalseks. Hakkavad ilmuma radikaalide arvukad, ennenähtamatute tiraažidega ajalehed, tekivad salajased töölisliidud. Lähenevaist suursündmustest võtab Selley aktiivselt osa. Ühiskondliku elu tõus on kajastunud ka tema loomingus: Shelley loob 1818. a. oma teise lüürilis-eepilise poeemi «Islami ülestõus», mille eessõnas suure vaimustusega tervitab demokraatlike jõudude ärkamist aktiivsele tegevusele: «Nagu mulle näib, hakkab inimkond oma tardumusest ärkama... Nüüd enam ei usuta, et terved põlvkonnad inimesi peavad leppima vaimupimeduse ja vaesuse õnnetu pärandiga.» Rahva kannatused ja rahva viha sundisid poeeti sulge haarama.

Sissejuhatuses annab Shelley hinnangu Prantsuse revolutsioonile. Ta on veendunud, et see tähistab suurt edu teel «tuleviku vabale ühiskonnale». Reaktsioonilise romantismi «suretavale nukrusele» seab Shelley vastu oma helged vabadusideaalid. Lõppkokkuvõttena kutsub ta ühiskonda revolutsiooni teel parandama: «Revolutsionääride poolt korda saadetud hüve elab pärast neid endid; kurjus aga, mida nad on teinud, maetakse koos nende põrmuga.» Poeem on tähtis revolutsiooniline teos inglise

kirjanduses. Siin kajastuvad nii 1789. aasta Prantsuse kodanliku revolutsiooni sündmused ja inglise töölisklassi enam kui poolesajandiline võitlus oma õiguste eest. Prantsuse revolutsiooni tähtsust nägi Shelley taastatamatu «feodaalse metsikuse» ja «kolossaalse türannia» likvideerimises. Shelley näitab oma poeemis, et tema kaasaegses ekspluataatorliku ühiskonna rüpes idanevad veel suurema revolutsiooni eod, mis toob maailmale «ülima vabaduse». Poeemi kangelased revolutsionäär Laon ja tema sõbratar Cythna viivad rahva ülestõusule ja kukutavad isevalitsuse võimu: «Ja ahelaist tagusid inimesed relva, et võtta türannilt võim.» Revolutsionääride lõppeesmärk seisis selles, et «kuld kaotas oma jõu, troonid aga häbistava kuulsuse!» Poeet kutsub rahvaasja eest võitlejaid olema halastamatu klassivaenlase suhtes: Laon oli võidetud türannile tagastanud vabaduse, türann aga põgenes välismaale ja tuli sealt tagasi interventide väesalkadega, kes uputasid revolutsiooni vereojadesse, Laon ja Cythna aga võeti kinni ja hukati. Revolutsionääride külvatud tõeseemned ei kadunud asjata. Nende tegevust jatkas uus «briti Catode» sugupõlv. Türannia varises kokku, uuendatud maa kohal lõi särama vabaduspäike. «Islami ülestõusu» kangelased ei tunne seda piinavat hinge lõhestumist, mis on omane teiste romantiliste autorite, Shelley kaasaegsete tegelastele. Ülestõusujuhtide Laoni ja Cythna isikus lõi Shelley põhiliselt esimese inglise kunstnikuna XIX s. positiivsed rahva õnne eest võitlejate kujud. Sellisteks kangelasteks olid XIX sajandi alguse reaalses tegelikkuses vabariiklased, kes saidki Shelley tegelaste eeskujuks.

Poeemi läbib optimism, tema värssidest hoovab tulist energiat. Tõsi, paiguti on poeemi keel väga keeruline, stiili iseloomustavad raskesti mõistetavad sümbolid ja allegooriad, mis seletub võimatusega anda küllaldane vastus paljudele klassivõitluse küsimustele proletariaadi poliitilise ebaküpsuse perioodil. Ka selles poeemis esineb vastuolusid Shelley vaadetes revolutsioonile, kuid selleks ajaks toimub luuletaja siirdumine panteismilt materialismile, mis pidi kajastuma ka tema teose üldlaadil.

Poeem «Islami ülestõus» on etendanud tähtsat osa Inglismaa ühiskondlikus elus 30. ja 40. aastail. Tšartistid, kes hindasid seda poeemi niisama kõrgelt nagu «Kuninganna Mabi», trükkisid poeemi üksikuid osi korduvalt oma perioodilistes väljaannetes. Neid oli köitnud kirglik revolutsiooniline mõte ja poeemi kauniste laulude sügav lürism. Inglise realistlik kirjanik Thackeray armastas noorena lugeda «Islami ülestõusu». Ameerika poeet-demokraat Walt Whitman arvas, et see poeem kuulub inglise lüürilise poeesia parimate palade hulka.

Eluaastad Itaalias. Monarhia- ja kirikuvastase tegevuse pärast kuulutasid Inglismaa valitsevad ringkonnad 1817. aastal uue sõjakäigu poeedi vastu. Shelley poeem «Islami ülestõus» (1818) ja samuti ka rida valitsusevastaseid pamflette olid tema vaenlased lõpuks marru ajanud. Kasutades Shelley esimese naise

surma, võtavad vagatsevad silmakirjateenrid poeedilt tema kaks last. Kohtu karmi otsuse jätta Shelley isaõigusest ilma ainult seepärast, et ta on ateist, kinnitab riigikantsler lord Eldon ise. Kartes, et temalt röövitakse ka teisest abielust sündinud poeg, lahkub kurb Shelley igaveseks Inglismaalt ja asub oma naise Mary Godwiniga Itaaliasse elama. Juba teist korda oma elu kestel kohtub ta Itaalias Byroniga, samasuguse maapagulasega, ja nende vanad sõprussidemed tugevnevad. Sageli töötavad nad otseses mõttes õlg õla kõrval ja plaanitsevad ühiselt hakata välja andma radikaalset ajakirja. Shelley matkab Veneetsiasse, Rooma, Napolisse, Firenzesse ja Pisasse, jälgides teraselt revolutsioonilisi sündmusi Itaalias, Kreekas ja Hispaanias.

Ainult raske haigus (tiisikus) takistab tema otsest osavõttu poliitilisest võitlusest.

Shelley hukkus loomingulise jõu haripunktil kolmekümneaastasena Livorno lähedal merel, kui 8. juulil 1822. aastal puhkes ootamatu torm. Alles kümne päeva pärast uhtus meri tema laiba rannale, kus ta põletati Byroni, Leigh Hunti ja Trelawny, Byroni sõbra juuresolekul. Urn Shelley põrmuga sängitati Rooma protestantlikule kalmistule. Tema hauamonumendil on kiri: «Percy Bysshe Shelley — südamete süda».

Itaalias elades (1817—22) lõi Shelley oma geniaalseimad teosed.

«Vabastatud Prometheus». Roomas, 1819. aasta kevadel lõpetas Shelley oma lüürilise poeemi «Vabastatud Prometheus», mida Mary Godwin, tema teoste esimene kriitik ja kommenteerija, nimetab «Shelley poeesia hingeks». 1818. ja 1819. aastate raskeid sotsiaalseid vapustusi Inglismaal mõtestab Shelley romantiliselt titaanide fantastiliseks võitluseks inimeste kaistja Prometheuse ja inimkonna rõhuja Jupiteri vahel. Suutmata oma kaugel kodumaal toimuvat tohutut klassisõda iseloomustada reaalselt, rõhutab Shelley selle tähtsust siiski oma romantiliste kangelaskujude titanismi abil. Draama tegevus kulgeb loendamatute tähismaailmade taustal, Kaukasuse kuristikes ja India ookeani rannikul, millega epohhi ajalooliste sündmuste ulatust ja jõudu veel enam toonitatakse. Laenates Aischyloselt käsituse muinaskreeka müüdist Prometheuse kohta, töötas Shelley selle oluliselt ümber: ta heitis kõrvale müüdi lahenduse — Prometheuse leppimise Jupiteriga. Shelley Prometheus jääb viimseni ustavaks inimkonna vabastamise üritusele. Kolm tuhat aastat kannatab ta piinu inimsoo eest, kuni tema vägitegu kannab vilja: saabub ähvardav tund ja rahvas tõuseb otsustavale võitlusele. Inimkonna suure tuleviku vaim Demogorgon kukutab despoot Jupiteri tema taevaselt troonilt. Türannia, orjus ja inimese ekspluateerimine inimese poolt hävitatakse igaveseks.

Draama kolmanda ja neljanda akti lõpul väljendab Shelley hulga «geniaalseid dialektilisi eelaimusi» tulevase vaba ühiskonna kohta, milles ei ole enam «ei suguharusid, ei rahvusi

ega klasse». Eriti üllatav on see eelaimus, et tuleviku ühiskonnas muutub töö needusest auasjaks, inimese vaimseks tarbeks. «Vabastatud Prometheus» kinnitab kõige paremini Engelsi sõnu, kui ta nimetas Shelleyt «geniaalseks prohvetiks». Nii «Prometheuses» kui ka teises Shelley romantilises teoses, kooridraamas «Hellas» (1821) kujutatakse rahva kangelaslikku võitlust oma vabaduse eest. Läbi romantilise fantastika paistab siin ja seal täiesti realistlikke kirjeldusi rahva hädadest ja vihast. Rahvas esineb siin ajaloo tähtsaima liikumapaneva jõuna, mis on kutsutud kukutama aukandjate troone ja hävitama igasugust rõhumist ning vägivalda:

tõuseb üles rahvahulk —
tema piin ei ole jääv.
Puhkeb mäss kui õiepung,
nagu särav, ere päev,
seda nõuab õiglustung.

«Cenci». Nagu tema sõbra ning kaasvõitleja Byroni loomingus, nii üha rohkem süveneb realistlik tendents ka Shelley loomingus. Eriti tugev on see tragöödias «Cenci» (1819), kus ägedalt paljastatakse türannide mõttetut karmust, barbaarsust, metsikust ja kuritegelikku omavoli. Tragöödia peakangelane krahv Francesco Cenci on monstrum, kes toob hukatust kõigile enda ümber, teiste hulgas ka omastele (ta tapab oma pojad ja vägistab tütre). Tema tütre Beatrice liigutavalt traagiline kuju on üks parimaid naiskujusid inglise kirjanduses. Beatricel jätkub mehisust hävitada türann ning vägivaldne tapja, päästes sellega oma inimväärikuse. Kaks röövlit tapavad krahv Cenci Beatrice ülesandel, kuid tapmine ei jää saladuseks. Beatrice ise ja teda aidanud vend koos võõrasemaga hukkuvad paavsti timuka käe läbi. Tragöödia paljastab kuritegeliku paavstivõimu korruptsiooni. Iga liiki despoodid ja rõhujad tuleb hävitada — see on järeldus tragöödiast. Seda teost lavastati inglise teatrites 1832. aastast kuni 1853. aastani suure menuga, kuni see keelati lordkantsleri erikorraldusel.

Shelley lüürika. Itaalias kirjutas Shelley oma geniaalsed lüürilised luuletused. Tema värsid üllatavad tundejõu ja sundimatusega, aga samuti ka musikaalsuse ja rütmilise uudsusega. Nad on täis eredaid metafoore ja epiteete, siseriime ja alliteratsioone. Vahel on romantiku Shelley stiil komplitseeritud, tema süntaktilised konstruktsioonid aga liiga raskepärased. Ometi oskas ta kirjutada lihtsalt, rahvamasside selges ning mehises keeles, kui ta seda ainult tahtis.

Shelley on peen loodusetunnetaja. Ta maalib pilte, mida talle Itaalia kaunis loodus pakub: lõunamaa vaikne sinimeri sulab kokku taevasinaga, kõikjal lõhnavad sidrunisalud, sügiskullas kirendavad lehed, vulisevad jahedad hõbeojakesed, kivide varju peituvad täpilised sisalikud. Vahel rändavad poeedi mõtted kau-

gele kodumaale, mille sinised jääd, hõbehärmatis ja vinge tuul nii palju jutustavad pagulase südamevalust:

Ma ihkan pakast, paksu lund,
joobun tormiööst;
on kaunis lainte vahusööst,
talv kesk metsa und.

Sageli on Shelley loodusekirjeldused sügavalt filosoofilised. Niisugused on luuletused, mida tuntakse üldnime all «Heitlikkused». Samasugune on luuletus «Pilv» ja mõned teised. Neid kannab idee looduse surematusest, igavesest arenemisest ja muutuvusest. Mõnikord tõmbab poeet nagu paralleeli ühiskonnaelu ja looduselu muutlikkuse vahel. Shelley poeesia üldine tonaalsus on sügavalt optimistlik.

Nagu talvele järgneb kevad, nii paratamatult asendub sotsiaalsete hädade ning sõdade ajajärk rahu ja õitsengu ajajärguga.

Elujõudude vabaduse vallutamatuse ja surematuse teema on väljendatud sügavalt «Oodis läänetuulele». Purustava läänetuule teema on inglise luules traditsiooniline. Enne Shelleyt on seda käsitelnud mitmed luuletajad, kuid tema tõlgendab seda hoopis teisiti. Temal ei ole sügisene läänetuul mitte ainult ja mitte niivõrd purustav jõud, mis oma kõleda hingusega hävitab kõik elava, kogu suvise ilu, kuivõrd uute elujõudude säilitaja, kes hoolikalt sängitab ta seemned sooja, lumega kaetud sängi. «Nüüd talv on käes, kuid kevadaeg on teel.»

Tunde siiruse ja ehtsuse poolest tähelepanuväärne on Shelley armastuslüürika. Kütkestavad on naistekujud, mis tunduvad otsekui valgusest ja muusikast looduna («Jane'ile kitarriga», «Ariett muusikale»).

Mõned luuletused on pühendatud Mary Godwinile, poeedi sõbrale ning naisele:

Sa hoia minu pilgul oma silmapiir,
mis toitub minu lembest, kui sind vaatan
ja on vaid minu silmist peegeldunud kiir
su ilust, mis mu hing võib sulle saata.

Shelley käsituses on armastus suur jõud, mis tiivustab inimesi võitlusele helge tuleviku eest. Luuletaja unistab sellest, et inimesed elaksid kaunilt ja vabalt, et nad ilma kartuseta anduksid olemisrõõmudele. Väga tugev on Shelleyl armastuse võidutsemise teema türannia ja surma üle («Islami ülestõus», «Epipsychidion»).

Poeedi hing on tulvil olemise- ja armurõõmu, ta lõbusus sarnaneb kristallpeekris kihinal sädelevale veinile. Selline on näiteks lühem luuletus «Vaata mulle silma», suurepärane «India serenaad» jt.

Poliitiline luule. Shelley ei rahuldunud passiivse vaatleja osaga, vaid püüdis mõjuda revolutsioonilises vaimus kõigile

sündmustele, mis toimusid tema kaugel kodumaal. Ta loob inglise poeesiale uue žanri rahva massilaulu näol, mille suhtes ükski XIX sajandi autor ei suutnud temaga võistelda ei värsi jõu ja karmi ilu ega ehtsa, rahvalaulupärase lihtsuse poolest. Ennenägemata kõrgusele tõstab Shelley ka revolutsioonilise oodi žanri. Shelley poliitilise lüürika tippsaavutuseks on poeem «Anarhia maskeraad» ja «Inglaste laul», kus näidatakse, et «kapitalistid on omastanud tööliste töövilja»:

Sa külvad — keegi teine sööb,
. . . . . .
kood kangast — teine üle lööb.

Nende luuletuste teraskindlais ning vihaseis värssides kajab revolutsiooniline üleskutse heita endalt igaveseks kõigi rahvahädade põhjus — väheste võim:

Tõuske nagu lõvid unest,
. . . . . .
murdke ahel nagu jää!

Nagu Itaalias kirjutatud suurtes teostes («Prometheus», «Hellas», «Charles I» [42]), nii kostab ka poliitilistes värssides seesama prometeuslik teema võitlusest inimeste kauni tuleviku eest, «kauni maailma eest, kus ei saa olema rasse, suguharusid ega klasse» ja kus töö muutub needusest «maailma rõõmu ja igavese nooruse allikaks».

Kärsitusega ootas Shelley inglise rahvalt revolutsioonilist tegutsemist. Kaasmaalaste aeglus õrritas teda ja ta puistas nad üle etteheidete ning kibedate pilgetega liigse ettevaatuse pärast:

Kõik tänavakivid on jahtund
ja loid on ka ükskõikne laip.
Me britlase uljus on lahtund —
ta külm on kui sillutisvaip:
sa talla teda kui pori,
kuid tema on alandlik ori.

Selle eest aga põhjustas vähimgi vabariiklaste edu Shelleyle suurt rõõmu. Napoli revolutsiooni mõjul valminud ood «Vabadus» hämmastab erakordse ajaloolise optimismiga, mille mulje tekib looduselt endalt laenatud pimestavalt eredatest värvidest:

Su pilk on veel võimsam kui välkudé õud,
sa sammudki rutem kui vihurid koos;
las ookean möirgab — sa matad ta jõud,
vulkaangi jääb varju, kui oled kord hoos,
ja päike on tuluke soos.

---

[42] Draama «Charles I» jäi pooleli, sest Shelley ei jõudnud lõpetada isegi I vaatust. Sellest hoolimata juba algstseenid sellest tähelepanuväärsest teosest kujutavad ehtsas šeikspiirlikus laadis ulatuslikku maali inglise tõsielust enne 1645. aasta revolutsiooni puhkemist.

Kui päikese lõõm vahel näitabki end,
siis kohe ta kannul käib vihmade valang,
ent rahvas saab rahvalt ja vennalt saab vend
su igavest õnne, kui puhkeb su palang:
türann ja ta orjad on varjudeks ööst,
kui algab su võidukas sööst.

Nõnda on Shelley ülistanud vabadust. Napoli revolutsioon paistis poeedile alguseks «maailma ümberkorraldusele uutel alustel».

Tööliste sangarlik võitlus innustab Shelleyt loomingulisele vägiteole. Oma poliitilises lüürikas 1819.—1821. aastail ja ka filosoofilistes teostes jõuab ta proletariaadi ülemaailmselt ajaloolise vabastustegevuse konkreetsele ettenägemisele («Filosoofiline pilk reformile», «Inglaste laul» 1819. a.) Prohvetlikult ennustab ta, et põhiliseks sotsiaalseks konfliktiks XIX sajandil kujuneb töö ja kapitali vaheline klassivõitlus ja et võitjaks selles võitluses jääb töölisklass. Ta kutsub rahvast aru saama, et tema, rahvas ise, on ainus elu seaduslik peremees, et lordide ja priileivasööjate kukutamiseks puudub tal ainult organiseerimine. Kuid ajalooprotsessi järjekindlalt materialistliku arusaamiseni ei suutnud Shelley ometi jõuda. Marksismieelse revolutsionääri maailmavaatele paratamatud vasturääkivused ilmnevad eriti selgesti poeemis «Anarhia maskeraad», kus ta kord kutsub «orjakütkeid otsekui õlgi maha raputama», kord aga «end verevalamisega mitte määrima» ja «ristis kätega rahulikult seisma», «muutes vaenlase tuhaks põlastuse kaudu». Need kogu Shelley loomingule omased vasturääkivused ei ole mitte niivõrd tema mõtlemise vastuolulisus, kuivõrd inglise proletariaadi arenematu võitlusstaadiumi peegeldumine. Inglise proletariaat liitus XIX sajandi 20. aastail alles radikaalide parteiga, kus unistati «palgaorjusest» vabanemisest rahulikul teel, nakatades sääraste illusioonidega töölisklassi. Ja kummatigi oli Shelley «tõeline revolutsionäär, kes oleks alati kuulunud sotsialismi avangardi»[43]. Alatasa võitles ta igasuguste klassirahu illusioonide vastu ja ületas need edukalt. Juba «Anarhia maskeraadiga» ühel aastal (1819) kirjutatud «Oodis vabadusvõitlejaile» asub Shelley kõhklematult revolutsioonilise võitluse teele, tingimusteta kutsudes «pühale võitlusele» ja «kättemaksule piinatud vendade eest»:

Üles, üles, üles!
On palju neid, kes söövad teie leiba
ja ise tööta istuvad, käed süles.
Kus jätsite küll tapetute teiba,
et talute nüüd piina mõttetut?
Oh kuulge! Nii käib surnud meeste jutt:
«Meid sõda viis, jäid koju lein ja nutt!»
. . . . . .

[43] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., 1938, lk. 676.

Ärka, ärka, ärka!
Türann on orja vaenlik kaksikvend.

Samasugune üleskutse esineb ka «Inglaste laulus», mis hiljem kujunes tšartistide hümniks:

Sa külvad — miks sööb parasiit?
Teed heina — jäägu sulle niit!
Saa rikkaks — ise olid tööl,
tao mõõk ja kanna kaitseks vööl!

Itaalia perioodi teoreetilistes töödes kutsub Shelley tšartade taktika juurde: esitama parlamendile miljonite töötajate allkirjadega petitsioone. Ent selle juurde ei jäänud Shelley peatuma, pidades tšartade esitamise perioodi ainult ettevalmistusperioodiks iseseisva proletaarse partei jaoks, kes hakkaks võitlema koos kõigi demokraatlike elementidega feodaallordide ja kuninga kliki vastu, seejärel aga kukutaks kõigi eraomanike võimu. Poeemis «Peter Bell III» ja satiirilises draamas «Paksjalg» nimetab Shelley kapitaliste «varasteks, kes omastanud võõra töö». «Meie alustame halastamatut kodusõda kõigi eraomanike vastu ja hoolimata vastikusest seesuguste meetodite vastu, peame seda otsustavalt ning halastamatult. Pärast võitu avaneb tee tõeliselt rahvaliku demokraatia juurde!» kirjutas ta 1819. aastal. Inglise kriitik A. Hutt märkis: «Tema (Shelley — B. K.) mõistis klassivõitluse tähendust ja pidas tööd peamiseks rikkuse allikaks. Seepärast võib teda õigustatult võtta kaasaegse sotsialismi eelkäijana.» Engelsi poolt kolmel korral läbi vaadatud ning redigeeritud artiklis kirjutasid Eleonore Marx-Aveling ja Ed. Aveling järgmist: «Põhiliselt on Shelley eesmärk sarnane kaasaegse sotsiaal-demokraatia ülesannetele... Ei saa eeldada, et Shelley oleks suutnud selgesti mõista tööjõu ostu-müügi tähtsust ja tööjõu kasutamisprotsessi kapitali teenimiseks... aga siiski on ta neid suhteid taibanud ja instinktiivselt asunud tööliskiassi poolele. Juba ainuüksi selle pärast on meil õigus teda sotsialistiks nimetada.» Shelley sotsialistlikel vaadetel oli praktiline poliitiline tähtsus inglise tööliskiassi võitlusele kuni 1848. aastani.

Shelley poliitiline novaatorlus. Shelley on avaldanud mõju inglise kirjanduse edaspidisele arenemisele ka silmapaistva kirjandusteoreetikuna. Tema väljapaistev töö «Poeesia kaitse» (1821) ei ole tänini kaotanud teoreetilist huvi, teatavast idealismi annusest hoolimata. Shelley peamised nõuded kirjandusele — publitsistlikkus, aktuaalsus, võitlev leppimatus sotsiaalse pahe vastu — leidsid vastuvõttu ja igakülgset uurimist tšartistide juures ja hiljem inglise kommunistide-kriitikute Foxi, Sillani, Lindsay jt. poolt. Shelleyle on poeesia «välkmõõk», «mädanenud poliitiliste asutuste vastu ülestõusnud suure rahva hääl».

Inglise tööliste ja iiri talurahva õiguste tulise kaitsjana leidis Shelley oma luule revolutsioonilisele sisule uue, kauni vormi.

Novaatorliku poeedina avas ta koos Byroniga uue ajastu inglise luule arènemises. Shelleylt on õppinud tšartistlikud poeedid, 1848. aasta revolutsiooni ja 1871. aasta Pariisi Kommuuni saksa ja prantsuse laulikud. Shelley on loonud uusi ning omapäraseid värsiehituse võtteid, mis annavad edasi erutatud oraatori kõnet, kes esineb arvuka auditooriumi ees. Stroofika erakordselt avar diapasoon ja keele parimate leksikaalsete ressursside kasutamine võimaldasid poeedil oma teoseid vabalt täita võitlusüleskutsetega, vaimustatud tervitustega ülestõusnud rahvamassidele ja nende masside vaenlaste — lordide ning kõvapäiste konservatiivsete kodanlaste raevuka paljastamisega. Tema värss on endasse imenud suuri rikkusi kaasaegsest poliitilisest, teaduslikust ja kõnekeelest. Shelley tõi poeesiasse uusi sõnu ja keelendeid, mida sünnitas tema tormiline murranguaeg. Heroiline toon ja marsipärased rütmid on tal ühendatud südamliku lürismiga.

Shelley poliitilise lüürika parimate värsside jõulisus, õrnus ja eredus väljendasid kunstivahendite kaudu nende miljoniliste rahvamasside liikumise algust, kes ajalugu luues on võidelnud briti monarhismiga ja «Püha Liidu» mustade lippude alla koondunud üleeuroopalise reaktsiooniga.

Shelley on rahvalik luuletaja. Tema traditsioonid rikastavad veel tänapäevalgi Inglise ja Ameerika, Kanada, Lõuna-Aafrika ja Austraalia progressiivset poeesiat.

KEATS

(1795—1821)

Oma ande suuruselt on John Keats kolmas suur inglise romantiline luuletaja pärast Byronit ja Shelleyt.

Elukäik. Keats oli Londoni üürihobustepidaja poeg. Nagu Shelley hakkas ka Keats varakult, juba koolipingil harrastama klassikalise kirjanduse lugemist ja katsus ka ise värsse teha.

Keats jäi varakult ilma isata, tema hooldaja teemüüja Abbey, kaunis piiratud inimene, sundis teda koolist loobuma ja minema arsti õpilaseks. Tulevane luuletaja viitis oma aega Londoni haiglates, kus õppis mitmesuguseid meditsiiniharusid. Abiarsti kutse omistati talle 1816. aastal.

Nooruki salajased mõtted ei kuulunud aga mitte meditsiinile, vaid ta unistas kirjandusest. Tema kuuetaskusse oli alati peidetud salajane vihik, mis tuli kohe päevavalgele, niipea kui haiglateenistusest jäi mõni vaba minut. Sellesse vihikusse kirjutas Keats oma värsid, mida ta lõi Spencerit ja teisi renessanssaja luuletajaid jäljendades.

Varsti tutvus Keats ajakirjaniku Leigh Huntiga, kes viis teda liberaalselt ja demokraatlikult meelestatud intelligentsi ringkonda. Hunt kiitis noore poeedi esimesed värsikatsed heaks ja kinnitas tema kavatsusi jätta arstipraktika, et anduda täielikult kirjanduslikule tegevusele. Maikuus 1815. aastal laskis Hunt (oma ajakirjas «Uurija») avaldada Keatsi esimese trükitud luuletuse-soneti «Üksindus». Seejärel ilmub Keatsi esimene luulevalimik, 1818. aastal aga avaldab ta poeemi «Endymion»; sellele järgnevad poeem «Hyperion», «Isabella», «Robin Hood» ja teised teosed. Keats pöörab tähelepanu ka teatrile, esinedes kriitikuna ja dramaturgina. 1819. aastal kirjutas ta tragöödia «Otto Suur» ja osa dramaatilisest poeemist «Kuningas Stefan», mis tunnistavad suurt dramaatilist talenti. Reaktsiooniline kriitika võttis Keatsi teosed vaenulikult vastu. Tema loomingu progressiivne suunitlus, sõprus Leigh-Huntiga ja Shelleyga — kõik see manas esile raevu reaktsioonilistes ajakirjades, nagu «Quarterly Review» ja «Blackwood's Magazine». Arvukate retsensioonide autorid

nimetasid Keatsi «cockney [44] koolkonna laulikuks» ja puistasid ta üle laimu ning pilgetega, mida tundlik poeet valusalt üle elas, kannatades selle all ka tervislikult. 1820. aastal haigestus ta raskesti ja sõitis sõprade soovitusel Itaaliasse. Nüüd aga oli juba hilja, sest haigus (tuberkuloos) oli jõudnud viimsesse staadiumi ja 1821. aastal pidi see geniaalselt andekas luuletaja surema. Byron, kes Keatsi talendi arenemist oli suure huviga jälginud, kirjutas «Don Juanis»:

Just tollal suri andekas John Keats,
kui teda nähvas kriitikute piits.

Shelley, kes tundis suurt sõprust «selle erakordselt puhta ning kauni inimese vastu», nagu ta hiljem kirjutas, leinas Keatsi enneaegset surma poeemis «Adonais», kurtes selle üle, et «maailm oli kaotanud geeniuse», kes ei jõudnud talle «jutustada suuri tõdesid». Ühtlasi häbistas Shelley reaktsioonilisi kriitikuid, kes «olid aralt põgenenud» Byroni vihase satiiri eest, kuid halastamatult karanud tagasihoidliku Keatsi kallale. Elukutselise kirjanikuna tegeles Keats kõigest viis aastat ja suurem osa tema kavatsusist ei saanud avalduda värsside ja poeemide vormis, kuid loodugi piisas selleks, et pool sajandit hiljem tunnistasid kõik inglise keelt kõnelevad maad Keatsi suureks luuletajaks.

Varasemad teosed. «Endymion». Juba esimesed Keatsi luuletused üllatavad oma elurõõmu ja sügava humaansustundega. Eredad värvid ja materiaalse maailma ilu asuvad tal alati esikohal. Tema jaoks ei ole kohta «jumalikule» või «sealpoolsele». Keatsi luulet võib kõige paremini iseloomustada tema oma sõnadega — «maisuse poeesia». Just Keatsi vaadete spontaanne materialistlikkus ja radikalism, mis ilmnevad juba tema esimestes palades, kutsusid esile metsiku raevu reaktsioonilises ajakirjanduses. Olid ju Keatsi luule elujaatavad motiivid ja tema üleskutse nautida looduseilu ning olemisrõõmu sügavalt progressiivse tähendusega, kui arvestada, et reaktsiooniline romantism tõstis tol ajal kilbile müstika ja irratsionalismi, jutlustades usulist vagatsemist ja puritaanset moraali. Ideoloogilise reaktsiooni võidutsedes kõlasid otsese väljakutsena kirikule koos kõigi tema resignatsioonijutluste ja maiste rõõmude hukkamõistuga mitte ainult niisugused luuletused, nagu sonett «Kosciuszko mälestuseks», sonett «Leigh-Hunti väljumise puhul vanglast» või sonett «Rahust», kus mõistetakse hukka verevalamine ning julmad sõjad, vaid esimesel pilgul isegi nii süütud teosed nagu sonett «Rohutirts ja kilk»:

Poeesiat ei oota iial surm:
kui lõkendavast päiksest lind on nõrk,
ta puhkab puul, kuid põõsast algab hõrk
ning vaikne laul. Kui niidult levib hurm,

[44] Cockney — Londoni aguližargoon, mis on õige kauge inglise kirjakeele normidest.

siis kepsutab ning kargleb rohutirts,
kes võtab osa suve võõruspeost
ja leiab rõõmu värskest heinateost.
Kas siin või seal, käib ikka lõbus sirts:
poeesia maailm ei iial kao.

Valgust ja sädelevat optimismi on täis ka Keatsi esimene suurem teos, poeem «Endymion».

Selle poeemi süžeeks on võetud müüt jumalanna Diana armastusest kauni nooruki Endymioni vastu. Oma poeemis kasutab Keats muinas-kreeka kunsti kauneid plastilisi vorme ja kujundeid. Tuleb märkida, et vastandades reaktsiooniliste romantikute poolt kultiveeritud müstitsismile ja keskaja ülistamisele suurt kreeka kunsti, jatkasid Keats ja Shelley Prantsuse revolutsiooni aegset revolutsioonilise klassitsismi traditsiooni. Sel vastandamisel oli oma aja kohta sügavalt progressiivne mõte, sest kreeka kunsti parimad näidised, mida suured inglise luuletajad kasutasid, on täis elujaatavat jõudu ning valgust.

Esialgu sai Keats reaktsioonilisele romantismile vastandada üksnes olemise nautimise ideed (meenutagem, et Thomas Moore oli samaga alustanud):

kus ilu, seal on igavene rõõm.

Hiljem hakkab Keats kujutama võitlust inimsoo vabaduse eest (poeemis «Hyperion»).

«Endymioni» peateema on armastuse, «siira, puhta ning kõrge armastuse» suure jõu ülistamine. Jumalanna Diana on valmis surematute jumaluste asupaika Olümpost hülgama ja saama lihtsaks surelikuks neiuks, et oma armsamast mitte irduda. Tervikuna võttes on poeem «Endymion» protest inglise kodanluse puritaanliku silmakirjalikkuse vastu.

«Endymion» on unistus kuldsest ajastust. Poeemis antakse idealiseeritud pilt Muinas-Kreekast, kujutatakse meisterlikult selle maastikke ja jõudeelu. Poeemis tundub Spenceri ja teiste Elizabethi aja poeetide mõju.

Radikaalide ja töölisliikumise mõjul toimub 1819. aastal Keatsi vaadetes põhiline murrang. Ta kaotab usu Leigh-Hunti liberaalreformistlikesse ideedesse ja läheneb üha rohkem revolutsioonilistele romantikutele (Shelley). Keatsi huvi antiiksuse ja renessansiaja poeetide loomingu vastu asendub geniaalse Burnsi sügavalt rahvusliku «tegelikkuse» poeesia prioriteedi tunnustamisega. Keatsi esimeste värsside fantastika asemele tulevad realistlikud pildid šoti ja inglise loodusest ning külaelust. Eriti iseloomustav Keatsi uuele loomingumaneerile on luuletus, mis oli kirjutatud Burnsi majakese külastamise puhul:

Mu hing, mis eland mõned sajad kuud,
on ihkand, Burns, su orvus aega veeta.
Siin kuulsust lootes mõtlesid sa muud,
ei aimand, et su saatus võib sind reeta.

Fantaasia on loid ja mõte tuigub,
kui sinu terviseks ma praegu joon;
mu pää on kerge, veri nagu suigub,
me kahe südamel on sama toon.

Selles teoses üllatab ehtrealistlik lihtsus ja tunnete sügav inimlikkus. Keats tunneb end geniaalse šoti lauliku tagasihoidliku õpilasena ja kummardub Burnsi üleva kuju ees. Eriti köidab Keatsi Burnsi ammendamatu optimism ja tema luule mässuvaim, mis on suunatud puritaanliku moraali ja asketismi vastu, aga samuti ka «kogujate ning rikastujate falangi» vastu (Keats).

«Hyperion». Inglise tööliste ja šoti talurahva võitluse muljetel lõi Keats poeemi «Hyperion», kus allegoorilises vormis kujutab oma aja teravat klassivõitlust.

Nagu inglise kodanliku revolutsiooni eepos Miltoni «Kadunud paradiis» oli mõistukõne, nii on seda ka «Hyperion». Titaanide ja Olümpose jumaluste lahingus kujutatakse tolle aja reaalset ajaloolist sisu: halastamatuid uuendusi, kõigi Inglismaa sotsiaal-poliitiliste aluste järsku murdumist ja kõigi feodalismi põhitalade lõplikku hävimist, mille asemele tekkis kodanlik ühiskond.

Iganenud korra ja ideede maailm on «Hyperionis» näidatud titaanide sugupõlvena, kes on muutunud väetiks aastate raskusest. Titaanide juhti Saturni kujutab Keats järgmiselt:

ta parem raugakäsi tundus lõtv,
ei hoidnud skeptrit, silmad olid kinni.

Olümplaste võitu kirjeldades ülistab Keats triumfeerivat jõudu võidukas nooruses, kes toob uuendust, uusi tundeid ja uut elurõõmsat maailmatunnetust, mis teravalt erineb elust küllastunud titaanide süngest skepsisest.

Kuid kirjeldades kaastundlikult noore jumalate põlvkonna võitu titaanide üle ja esitades paratamatusena ideed uue võidust vana üle, toob Keats ühtlasi ka sügava mõtte, et isegi olümplaste võit ei jää igaveseks, et aja jooksul peab seegi taganema veel võimsama ning helgema ajastu jõudude ees. See mõte on väga tähelepanuväärne.

Võidukaid jumalaid kujutades omistab neile Keats oma poeemis tõeliselt inimlikku, «maist» ilu. Eriti meeldejääv on noore jumala Apolloni kuju, kes on rajanud kõige uue kauni ning vaba kunsti. Apollon on inspireeritud kunstnik. Seda poeemi episoodi, kus kirjeldatakse Apolloni läbielatavaid loomingupiinu, on inglise kommunistlik kriitik Ralph Fox kommenteerinud järgmiselt: «Kogu loominguprotsess ja kõik kunstniku piinad kätkevad tegelikkusega kokkupõrkes, mis on suunatud tõelise maailmapildi loomisele.» Edasi toob Fox järgmise katkendi Apolloni monoloogist:

Mu suured teadmised on teind mind jumalaks:
legendid, ülestõusud, roimad, vägiteod
ja looming, hukatus — kõik korraga
on valgunud mu ajukoopa keermeisse.
See moondab jumaluseks, justkui vein
või maagilise eliksiiri sööm
mind oleks teinud äkki surematuks.

Edasi lugegem Foxi raamatust «Romaan ja rahvas»: «Revolutsiooniliste kriitikute poolt vihatud ja alatu metsikusega tagakiusatud Keats, keda rünnati veel ägedamalt kui palju revolutsioonilisemat Byronit või Shelleyt, püüdis oma ülevas, lõpetamata jäänud poeemis väljendada suure võitleva kunstniku revolutsioonilise heitluse põhiolemust. Sest poliitilistest veendumustest sõltumata tuleb tõeliselt suurel kirjanikul alati asuda karmi ning revolutsioonilisse võitlusse tegelikkusega» [45].

Poeedi looming viimaseil eluaastail. Nagu Byron või Shelley, evolutsioneerus ka Keats realismi suunas. Kui «Hyperionis», selles lõpetamata jäänud suures heroilises eeposes on poeedi kaasaegse tegelikkuse teravaid konflikte kehastatud mütoloogilisteks kujudeks, siis kolmes vähemas poeemis («Isabella», «Püha Agnese eelõhtul» ja «Lamia») kujutab Keats realistina igasuguse puhta inimliku tunde traagilist hukkumist eraomandusliku ühiskonna tingimustes.

Erilise jõuga kostab see motiiv «Isabellas». Laenanud selle süžee Boccaccio «Dekameronist» toob Keats oma teoses hulga kapitalistliku ekspluateerimise kirjeldusi, mis teevad selle eriti lähedaseks Shelley «Kuninganna Mabile». Autor paljastab Isabella venda, kes «varastab võõrast tööd». Autor kirjeldab «tõrvikutega valgustatud šahte» ja «kärarikkaid vabrikuid», kus ülejõukäivast tööst hukkub tuhandeid töölisi, kelle veri ja higi läheb «tühiste kaubitsejate» rikastamiseks.

Kodanlikule moraalile vastavalt käsitavad poeemi naiskangelase Isabella vennad oma õe abielu kasuliku äritehinguna ja seepärast tapavad nad elajalikult õe armastatu Lorenzo, kehvikplebei, sest see on nende jaoks liiga kasutu partii: Lorenzo ei suuda neile õe eest kullaga tasuda.

1819. aasta teostes leiame abstraktse rõõmu- ja ilukultuse asemel juba reaalset kujutust tumedaist jõududest, mis virildavad inimeste elu ja on vaenulised inimonnele. Maailma revolutsioonilise ümberkujundamise seaduspärasuse tunnustamiseni Keats ei jõudnud; ses suhtes ei küündinud ta Byronini ja Shelleyni, kuid ta oli sellele väga lähedal. Objektiivselt võttes etendas tema looming revolutsioneerivat osa XIX sajandi Inglismaa ühiskondlikus elus. Tema teoste peateemaks 1819. ja 1820. aastal kujuneb inimkonna teenimise idee, rahva piiritult andunud teenimine ja seepärast ei pöördu Keats asjatult Burnsi poole.

---

[45] Ральф Фокс, Роман и Народ, Гослитиздат, Л. 1939, lk. 58—59.

Oodis «Kire ja lõbususe bardid» on Keats formuleerinud oma ideaali poeedist, kes peab kirjutama

inimeste rõõmust, ihast,
valust, kirgedest ja vihast.

Luuletuses «Sügis» kujutatakse realistlikult inglise külaelu ja lihtsa inglise külanaise ilu. Tähendusküllane on Keatsi pöördumine rahvaballaadide kangelaskuju, ühiskonnast irdunud jõukude juhi Robin Hoodi poole. Luuletuses «Robin Hood» räägib poeet sellest, kuidas Robin, elades Inglismaal XIX sajandil, oleks selle korra tingimata hukka mõistnud, kus kõik on alistatud mammonale. Luuletus lõpeb toostiga rahvajuhi auks.

Nüüd ma sooviks parem muud:
elagu me sõjasarv,
tõusku vägilaste arv,
elagu me Robin Hood!

Inglise tegelikkuse hukkamõistu teema tugevneb Keatsi viimaste eluaastate värssides. Mõrsjale adresseeritud luuletuses «Strony ja Fanny» kirjutab Keats oma kodumaast kui «vihatuimast maast, kõigi sõprade vangivalvurist, rannast, kus põrmuks varisevad kõik lootused». Ta nimetab Inglismaad «monstrummaaks» ja «süngeks põrguks». Keats loob teravalt satiirilise teose «Tola ja kuljused», kus irvitab lordide ja kuningliku õukonna üle. Pöördumine rahvakangelase Robin Hoodi poole on seega kaasas käinud kodanikumotiivide tugevnemisega Keatsi loomingus.

Esimestest romantilistest luuletustest tuli poeet elujaatava, realistliku maneeri juurde, näidates tõetruult ühiskonnaelu, inimkaraktereid ja kujutades loodust geniaalse rahvaliku lauliku Burnsi laadis. Surm takistas Keatsi arendamast oma talenti täies ulatuses ja võimsuses.

SCOTT

(1771—1832).

Loomingu üldiseloom ja problemaatika. XIX sajandi inglise kirjanduse ajaloos on eriline koht Walter Scottil. Tema looming, mis kuulub inglise romantismi õitsenguaega, tähistab ülemineku algust romantismilt realismile. Kirjandusloosse on Scott pääsenud kui ilmsete realismitunnustega ajaloolise romaani looja.

Luues oma teoseid revolutsiooniliste ja reaktsiooniliste romantikute vahelise terava võitluse perioodil, ei liitunud Scott otseselt mitte kummagi võitleva leeriga.

Scotti looming ei anna alust tema lähendamiseks reaktsioonilisele romantismile. Scotti historism, tema rahvalikkus ja humanism, püüe kujutada ajaloolisi protsesse objektiivselt ja avada nende tekke seaduspärasusi — kõigel sellel pole midagi ühist reaktsioonilise romantismi ideeliste positsioonidega.

Oma poliitilistelt veendumustelt oli W. Scott ometi konservatiivne toori ja «õiglase monarhia» pooldaja. Ta oli kirjanik, kes kõige oma kaastunde juures lihtrahva vastu jäi revolutsiooni veendunud vastaseks.

Scotti alatine pöördumine ajaloolise mineviku poole ei sõltu ainult tema huvist ajaloo vastu. Ei saa salata, et kogu oma ehtsuse mitmesuguste ajalooliste epohhide kujutamisel ja kogu oma arusaamises ajaloolise liikumise seaduspärasusest räägib Scott hääbunud muinsusest suure sümpaatiaga. Inglise kapitalismi arenemise veendunud vastasena kaldub Scott idealiseerima monarhistlikku valitsemisviisi ja selle pooldajaid. Kirjanikule on omane aadlimonarhia romantiline idealiseerimine ja sellest on tingitud konservatiivse romantismi tunnuste esinemine Scotti loomingus.

Scotti suur teene seisab ajaloolise romaani rajamises XIX sajandi väliskirjanduses. Ühtlasi on Scotti romaanid tähtsaks etapiks XIX sajandi sotsiaalse romaanižanri alal. Tema teosed tähistavad selle arenemises uut astet võrreldes XVIII sajandi valgustusromaanidega.

V. Belinski, kes hindas Scotti kõrgelt, kirjutas, et «see inimene on Euroopa uusimale kunstile andnud ajaloolise ning sot-

siaalse suuna»[46]. Belinski täpse ning tabava sõnastuse järgi avab W. Scott oma romaanides «ajaloo vedrud». See tähendab eelkõige seda, et oma loomingus on W. Scott osanud näidata ajalugu kui sotsiaalsete jõudude võitlust. Ta on osanud avastada uute ühiskonnavormide võidu paratamatust vanade ning iganevate vormide üle.

Ajaloo juurde tulles pöörab W. Scott alati väga suurt tähelepanu rahvaliikumistele. Teda huvitab rahva saatus ja oma romaanide kangelasteks teeb ta rahva ühes selle üksikute esindajatega.

Need W. Scotti loomingu iseärasused võimaldavadki väita, et ta on ajaloolise romaani žanri looja.

W. Scott sündis Šotimaal, Edinburghis. Oma päritolult kuulus ta konservatiivsesse šoti aristokraatiasse. Kirjaniku isa oli advokaat ja ka tulevane kirjanik ise sai juriidilise hariduse. Tutvumine šoti ja inglise seadusandlusega, milles olid peegeldunud mitmesuguste ajajärkude ühiskondlikud suhted, aitas Scotti mitte ainult tema edaspidises advokaadipraktikas Edinburghi kohtusekretärina ja ühe Šotimaa ringkonna šerifina, vaid ka tema tegevuses romantistina.

Juba varakult ärkas tulevasel kirjanikul huvi ajaloo vastu. Muinsuse harrastamine ja huvi Šotimaa ajaloo vastu oli omane kõigile Scotti perekonnaliikmeile. Juba varases lapsepõlves tutvus W. Scott perekonna arvukate pärimustega ja ajalooga ühest raamatust, millel oli edevalt pretensioonikas pealkiri: «Auväärt Scotti nimega mitmete auväärsete perekondade tõeline ajalugu.» Kui aga Scotti sugulasi huvitas kõigepealt nende kuulsate esivanemate hiilgav minevik, siis tulevast kirjanikku köitis oma kodumaa ja rahva ajalugu. Ta kogub šoti folkloori mälestusi (ballaade ja laule), tutvub ajalooliste paikadega ja valmistab meisterlikke makette vanadest lossidest ning kindlustest, milledelt Edinburghi ümbrus oli väga rikas. Lapselik huvi rüütliretkede ja lahingute muinsusromantika vastu kasvab üle süstemaatiliseks, sügavalt tõsiteaduslikuks šoti, inglise ja teiste Euroopa maade ajaloo uurimiseks.

1800. aastast alates andub W. Scott täielikult kirjanduslikule tegevusele.

1802. aastal avaldas W. Scott kaks köidet šoti rahvalaule, mida ta oli kogunud mitme rännuaasta kestel paljudes Šotimaa kolgastes. Kogumiku pealkirjaks oli «Piirimaa luule» (kolmas köide ilmus 1803. aastal). Siia koondatud originaalmaterjalid rahvaluulest sisaldasid rikkalikke andmeid šoti ajaloost. Laulude-kogule järgnes rida romantilisi poeeme («Viimse minstreli laul», «Marmion», «Järveneid» ja «Rokeby»). Eriti populaarseks sai «Viimse minstreli laul» (1805), mis tõi autorile suure kuulsuse šoti muinsuse hiilgava reprodutseerimise tõttu. Poeemide ajaloo-

[46] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М. 1948, lk. 300.

line temaatika, nende seos folklooriga, huvi keskaja vastu ja tähtsate ajalooliste sündmuste taasloomine («Marmionis» Šotimaa võitlus Inglismaa vastu, «Järveneius» kuninga võitlus feodaalide vastu ja «Rokeby's» XVII sajandi inglise revolutsiooni sündmused) — kõik see lubab rääkida Scotti poeemidest tähtsa ettevalmistusena, mis eelnes tema ajalooliste romaanide ulatuslike panoraamide loomisele.

Esimene W. Scotti romaan «Waverly» ilmus 1814. aastal. Kokku on W. Scott kirjutanud 28 romaani, mitu jutustust ja juttu.

Temaatikalt võib Scotti romaanid jagada mitmesse rühma. Paljud Scotti romaanid on pühendatud tema kodumaa — Šotimaa minevikule. Need moodustavad niinimetatud šoti romaanide rühma ja siia kuuluvad «Waverley ehk kuuskümmend aastat tagasi», «Guy Mannering», «Antikvariaat» (1816), «Rob Roy» * (1817) ja mõned muud.

Reas Scotti romaanides elustatakse Inglismaa ajalugu: «Ivanhoe» (1819), «Klooster», «Abt», «Kenilworth» (1821) ja «Woodstock» (1826).

Oma romaanides on Scott käsitlenud ka teiste Euroopa maade ajalugu. Nii hargneb ühe tema romaani («Quentin Durward» 1823) sündmustik Louis XI valitsemise ajal Prantsusmaal.

Peale romaanide on Scotti sulest ilmunud mitu tööd ajaloo alalt, millest eriti tuntud on «Šotimaa ajalugu» (1829) ja «Napoleon Bonaparte'i elulugu» (1827). Ometi ei või neid töid kuidagi võrrelda suurepäraste ajalooliste romaanidega, sest konservatism ja tendentslikkus, millele romaanides on vastandatud elav elutunne ja evolutsioneeruva ajaloo taju, ületab nendes töödes kõik muu.

Scotti romaanid hõlmavad peaaegu tervenisti Šotimaa ja Inglismaa mitmesajandilist ajalugu selle põhilistes momentides alates kaugest keskajast («Ivanhoe» tegevus toimub XII sajandil) ja lõpetades XVIII sajandi sündmustega («Rob Roy»). Erinevate ajalooetappide juurde siirdudes rõhutab Scott igal üksikul juhtumil ajaloomaterjali najal, et ajalooline arenemine on paratamatu, ja et ajalugu liigub pidevalt. Oma konservatiivsete poliitiliste vaatede kiuste läheneb kirjanik sündmuste kirjeldamisele objektiivselt ja tõendab, et vana asendumine uuega on paratamatu.

Jutustades näiteks romaanis «Ivanhoe» anglosakside ja normannide võitlusest, näitab Scott veenvalt, et ajaloolise seaduspärasuse põhjal jäi võit normannidele, kes olid kaasa toonud arenenuma feodalismi vorme. Romaanis «Quentin Durward», mille sündmustik toimub XV sajandil, rõhutatakse kuningavõimu keskendumise paratamatust võitluses üksikute suurfeodaalidega ja absolutismi vältimatut võidulepääsu. Romaanides «Wood-

* Eestikeelne tõlge ilmus 1957. a. (*Tõlk.*)

stock» ja «Puritaanid», kus kajastuvad XVII sajandi inglise kodanliku revolutsiooni sündmused, näitas Scott oma konservatiivsusest ja jakobiitlikest sümpaatiatest hoolimata (jakobiidid olid kukutatud Stuartite dünastia pooldajad), et kodanliku korra võit feodalismi üle oli paratamatu. Asunud «Rob Roys» XVIII sajandi sündmuste juurde, selgitab Scott rahva ülestõusude ja väljaastumiste paratamatust kujuneva kodanliku ühiskonna tingimustes.

Oma romaane luues lähtus Scott täiesti kindlaist nõuetest. Tõeliselt ajaloolise romaani vältimatuks eelduseks pidas Scott ajaloolist täpsust ja ajaloolise problemaatika tõsidust. Ennast realistiks nimetades taotles Scott äärmist ehtsust ning täpsust ajaloosündmuste ja isikute, aga samuti ka käsiteldava perioodi kujutamisel. Väga üksikasjalikult ja suure kohusetundega uuris kirjanik ajaloolisi ürikuid, olustikulisi detaile, kostüüme ja inimeste tavasid eriajajärkudest. Kõik Scotti romaanides esinevad kirjeldused, skitseeringud ja iga vähimgi detail on kooskõlas vastava perioodi ajaloolise tõega. Selle poolest on Scotti romaanidel suur tunnetuslik väärtus. Belinski kirjutas: «Kui me loeme Walter Scotti ajaloolisi romaane, siis tundub, nagu muutuksime ise kaasaegseiks epohhile ja selle maa elanikeks, kus toimuvad romaani sündmused. Elava kaemuse vormis me saame neist hulga tõepärasema käsituse kui seda võiks anda mis tahes ajalugu.» [47] Muidugi mõista ei olnud Scott faktide ja ajalooliste pisiseikade koguja või sündmuste kiretu kommenteerija. Scott suutis jõuda filosoofiliste üldistusteni ja sündmuste ning faktide mõtestamiseni. Just see võimaldaski tal saada ajaloolise romaani loojaks.

Scott ise on tähendanud, et peamine tema romaanides ei ole mitte olustiku või tavade väline kujutamine, vaid ajaloo, selle liikumise ja arenemise kirjeldamine. Eessõnas romaanile «Ivanhoe» kirjutas ta, et mineviku taastamiseks ei ole sugugi tarvis arhaiseerida keelt või primitiviseerida, näidata toorena inimeste tundeid. Autor toonitas, et romaani ei tohi ajalooga üle koormata. Seega on Scott täiesti õigustatult mõelnud, et ajaloojärku peab romaanist käsitlema oma aja inimeste lähtekohalt.

Oma eelkäijaks ning õpetajaks pidas Scott Henry Fieldingit, kelle romaan «Tom Jones» olevat Scotti arvates romaani eeskujuks, sest et üksikisiku lugu on siin esitatud avaral ühiskondlikul taustal, aga samuti veel seepärast, et süžee on siin rangesti viimisteldud (romaanis on kinni peetud tegevusühtsusest) ja kompositsioon selge ning läbitöötatud.

Tuleb märkida, et XVIII sajandi inglise valgustajaile toetudes on Scott läinud nendest suuresti kaugemale. Kunstimeisterluse alal valgustajate ees taandumata on Scott neid ületanud nii oma ajalookontseptsioonide sügavuselt, kui ka oma kangelaste

[47] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, lk. 40.

karakterite eritlusmeetodilt. Tegelaste iseloomustus on Scottil tingitud ajaloost.

«Ivanhoe». Vaadelgem mõnd Scotti romaani lähemalt. «Ivanhoe» * (1819) on üks Scotti huvitavamaid ja tähtsamaid romaane. Teose sündmustik ulatub XII sajandi lõppu, seega ajajärku, millal keskaegse Inglismaa pinnal toimus võitlus juba sajandeid Inglismaal elanud anglosakside ja anastavate normannide vahel, kes vallutasid Inglismaa XI sajandi lõpul. See võitlus kahe, rahvuseks alles ühinemata rahva vahel muutus komplitseerituks sotsiaalsete vastuolude tõttu pärisorjuslike talupoegade ja feodaalide vahel (nii normannide kui ka anglosakside poolel). Rahvuslik konflikt oli tihedalt seotud sotsiaalsega. Lisaks sellele toimus tol ajajärgul ka võitlus kuningavõimu tsentraliseerimise pärast, toimus kuningas Richardi võitlus feodaalidega. Võimu tsentraliseerimise protsess Inglismaal oli ajalooliselt progressiivne nähtus, sest nõnda valmistati pind inglise rahvuse tekkimisele.

Oma romaanis on Scott tõetruult näidanud seda keerukate ümberkorralduste ajajärku Inglismaal, kuidas laostunud läänivaldustest moodustus ühtne kuningriik.

Romaani põhilised konfliktid sugenevad nii rahvuslikest kui ka sotsiaalseist vastuoludest, mis esinesid Inglismaal. Avades vastuolud vana anglosaksi aristokraatide (Cedric, Athelstane) ja normanni feodaalide (rüütlid Front-de-Boeuf, de Malvoisin, de Bracy) vahel, näitab Scott paratamatust, et kõik Saksi ülikute ja Saksi dünastia pretensioonid vana korra ennistamiseks pidid varisema. Mitte juhuslikult ei näidata romaanis saksi kuningate viimast võsu Athelstane'i laisa jõudeinimesena, kes turske õgardina on kaotanud võime aktiivseks tegutsemiseks. Ka Cedric, see oma rahvusau ja põlisvaldusi kaitsva vana anglosaksi aristokraatia vooruste kehastus, ka tema ei suuda sündmusi kuidagi takistada, hoolimata kogu oma julgusest, otsustavusest ja kindlusest. Võidavad normannid ja ajalooliselt on nende võit välditamatu. See tähendab uue ühiskondliku korra võitu, kus esinevad keerukad feodalismi vormid, kus valitseb täiuslik feodaalne ekspluateerimine, seisuslik hierarhia jms. Patriarhaalsed suhted on asendanud feodalism, mille karmust kirjanik veenvalt näitab.

Suurt tähelepanu osutab Scott ka talurahva võitlusele normanni vallutajatega. Talurahvas vihkab neid kui alistajaid.

Laulukeses, mida ümiseb oritalupoeg Wamba, on väljendatud talurahva suhtumine normanni feodaalidesse:

Normannide saagida jäävad me puud,
normannide ike ei lahku me majast,
normannide lusikad söövad me pajast,
normannid, need sulgevad inglaste suud.

---

* Eestikeelsed tõlked ilmusid 1926. ja 1956. a. (*Tõlk.*)

Oma romaanis toob Scott väga teravaid iseloomustusi feodaalrõhujaist ja seda mitte ainult normannide, vaid ka anglosakside puhul. Scott maalib realistliku pildi feodalismi korra ja tavade karmusest.

Keskaega kujutatakse romaanis sünge ning verise perioodina. Scotti romaan loob kujutluse feodaalide piiramatust omavolist, rüütlilosside muutmisest röövliurgasteks, õigusteta talurahva viletsusest, rüütliturniiride julmusest ja nõiaprotsesside ebainimlikkusest. Ajajärk astub esile kogu oma julmuses. Autori demokraatlikud sümpaatiad nähtuvad aristokraatia ning vaimulikkonna teravalt negatiivses iseloomustuses. Reeturprints John, ablas ning laostunud rüütelkond, metsik Front-de-Boeuf, salalik Woldemar Fitkurse, printsiibitu de Bracy — see ongi galerii feodaalröövlitest, kes koorivad maad ja rahvast ning õhutavad sisetülisid. Erakordset auahnust, piiritut despotismi ja kangekaelsust näitab Scott isegi Cedrici kujus, kes asub eespool mainitud vallutajate vastasleeris.

Läänihärrad, samuti ka templivendade ordu esindajad on lähedalt seotud kirikuga. Kirikut esindavad romaanis metsik vägivallatseja Boisguilbert ja kõlvatu ahnur abt Aymer, aga samuti ka rida munkroimarite kujusid, kelle aeg kulub riisumises ja prassinguis. Feodaalkiriku toorus on otsekui süntetiseeritud julma fanaatiku, suurmeistri Lukas Beaumanoir'i isikus, kes ilma igasuguse kõhkluseta langetab Rebeccale surmaotsuse.

Ehtsalt ja kaunistamata kujutab Scott feodaalse reaktsiooni leeri.

Võitva feodalismi rüpes valmib uus konflikt läänihärrade ja kuninga vahel. See vastuolu avatakse romaanis kuningas Richard Lõvisüdame kirjeldamisel, kelle tegevus ja võitlus oli suunatud Richardi venna, prints Johni poolt juhitud feodaalse kliki tegevuse vastu.

Kuningas Richardil on romaanis tähtis koht. Temaga on seotud Scotti kujutlus õiglasest kuningavõimust kui jõust, mis peab kehtestama õiglase korra riigis. Selle kuju käsitluses avaldubki Scotti piiratus, tema konservatiivsus. Kuningat on näidatud targa ja kütkestava inimesena ning ulja sõdijana. Ta on ilmselt idealiseeritud, nii et tema kuju ei vasta tõelisele Richardile, kelle ettevaatlikkus ja penetratsioonivõime käinud Marxi sõnade järgi käsikäes jõhkra karmuse ja täieliku ükskõiksusega auküsimustes. Ja kui Scott läänihärrasid, rüütleid ja vaimulikkonda tõepäraselt kujutades asus realismi seisukohal, kui ta lõi realistlikke kujusid, siis kuningas Richardi idealiseerimine on endaga kaasa toonud ka selle kuju romantiseerimise. Romaanis esineb Richard rändava Musta Rüütli osas, keda ümbritseb salapärasus ja kes intrigeerib lähedalseisjaid. See incognito selgub alles järk-järgult. Vähe tõenäosust on ka nendes stseenides, mis peavad kujutama rahva armastust ja piiritut andumust «oma kuningale». Selles suhtes jääb Scott ikkagi ustavaks oma utoopilisele «õiglase

monarhia» ideaalile, mille puhul rahvas saab olla rahul ja õnnelik.

Erilist huvi pakub romaanis rahva ja tema juhtide kujutamisviis, esijoones Robin Hoodi kuju, kes romaanis esineb Locksley nime all.

Robin Hoodi ja tema julgete laskurite kujud on romaanis parimad. Neis avaldub rahva jõud ja võitmatus, tema visadus ning vaprus võitluses, tema otsustavus ja julgus, vabadusearmastus ja vastumeelsus karmide feodaalide võimu suhtes. Kulminatsioonipunktiks kujuneb romaanis turniiri kirjeldus ja Front-de-Boeufi põlise kindluse vallutamine Robin Hoodi salga poolt. See kindlus on feodaalse reaktsiooni kants, kuid lihtsate inimeste jõul ta vallutatakse. Selle sündmuse puhul juubeldavad mitte ainult Robin Hoodi laskurid, vaid ka ümberkaudne külarahvas, orjad Gurth ja Wamba, kes esmakordselt tunnevad end inimesena.

Romaanis toodud rahvastseenides ja samuti ka rahvalikes karaktertüüpides (Gurth, Wamba, demokraatlikele vaimulikele lähedane munk Tuck ja teised) on selgesti avaldunud Scotti loomingu seos rahva folkllooriliste traditsioonidega. Esijoones nähtub see Robin Hoodi kujus, mis on loodud arvukate rahvapärimuste ja inglise ballaadide põhjal, milles rahvas oma lemmikkangelast ülistades on väljendanud ka viha rõhujate vastu.

Robin Hoodi kujule on Scott omistanud ilmselt demokraatliku ja realistliku iseloomu. Vastavalt rahvaballaadidele ja -lauludele kirjeldab Scott Robin Hoodi kui tõelist rahvakangelast, kes võitleb ebaõigluse vastu. Robin Hood ja tema uljad laskurid röövivad ainult rikkaid, jagavad vara kehvikuile ning kaitsevad naisi ja lapsi.

Robin Hood on talurahvajuht, kelle võitluskutsele feodaalide vastu tõusevad kogu ümbruskonna talupojad (yeomanid). Ta on silmapaistev organisaator ja osav juht, kelle võimed, taip ja tuline temperament ilmnevad eriti selgesti Torquilstone'i lossi piiramisel. Kogu Robin Hood-Locksley teemat läbib romaanis folkloorne motiivistik. Inglise rahvaloomingu traditsioonides esineb vibupüssist laskmiste ja metsas nuiadega peetava kahevõitluse stseene. Laiaõlgse ja valgete hammastega Robini kuju on üks Scotti suuremaid loomingulisi saavutusi romaanis «Ivanhoe».

Rahvaluule pärimustes jutustatakse Robin Hoodi vapraist laskureist, ustavaist abilistest ning kaasvõitlejaist. Nende seast jääb meelde lõbusa naljahamba ning lobamoka, muretu munga Tucki kuju, kes võitleb talurahva poolel. Süüa ja juua armastav Tuck meenutab Shakespeare'i Falstaffi.

Mitte vähem tähtis koht romaanis on ka oriteenijail Gurthil ja Wambal. Kumbki neist on uhke, õilis ja täis inimväärikust. Oma peremehe Cedrici poolt alandatud ja solvatud Gurth räägib: «Tema (Cedric) võib minu pea maha võtta, võib mind piitsutada,

kuid tema teener ma ei ole.» Koos Wambaga läheb Gurth Locksley uljasse salka võitlema, osa võttes lossi piiramisest ja vallutamisest.

Erikoht romaanitegelaste hulgas kuulub Ivanhoele ja Rowenale. Ei ole juhuslik, et romaani nimikangelasest räägime viimases järjekorras. Walter Scotti romaanides on õige sageli kahvatud ja monotoonsed just peakangelased, kelle saatus ja vastastikused vahekorrad moodustavad romaani faabula.

Meisterlikult antud ajaloolisel taustal jääb selles romaanis Ivanhoe kuju varju, võrreldes originaalsete, kunstipärase täiusega maalitud kujude galeriiga. Sedasama võib väita mitte ainult Ivanhoe puhul, vaid ka paljude kesksete kujude kohta (Quentin Durward, naisekujud Rowena, Isabella ja teised). Kõik nad on «positiivsed» Scotti romaanidele omases tähenduses. Nad on igavad oma maalilises ja tegevusetus nooruses. Nende positiivsed vaated ja sümpaatiad on ebamäärased. Nad on toimuvate sündmuste vaatlejad, mitte aga nende aktiivsed osalised. Muidugi võib seesugusele peategelaste käsitlusele leida teatud seletuse. Tegemist oleks nagu ettekäändega selle või teise nähtuse kujutamiseks. Kõige ootamatumasse situatsiooni sattudes või ühest poliitilisest leerist teise siirdudes aitavad need kangelased kirjanikku kiiresti tegevuskohti muuta ja lavastada põnevat seiklusrikast faabulat, millele Scott omistas väga suurt tähtsust. Kirjaniku enda järgi olevat iga tema romaani keskne kangelane «tuule tahtel heljuv ude».

Just niisuguses laadis ongi loodud Ivanhoe kuju. Tema arenemisjoon romaanis (nagu ka Rowena oma) kukkus nagu välja teose üldiselt realistlikust käsitlusest ja tingib sellega romaani faabula omapärasuse, mis paiguti omandab melodramaatilise ilme.

«Ivanhoe» on Scotti ajaloolise romaani hiilgav näidis nii probleemiseade kui ka selle töötluse sügavuse ja meisterlikkuse poolest.

«Puritaanid». Kui Walter Scott «Ivanhoes» kaugesse keskaega pöördudes jutustab feodaalsete suhete võidust patriarhaalsete üle, siis reas XVII sajandi inglise kodanliku revolutsiooni sündmustele pühendatud romaanides («Woodstock» 1826, «Puritaanid» 1816 ja «Antikvariaat» 1816) pöördub ta kodanluse võitluse kujutamisele feodaalse korra vastu.

Ajaloolisele tõele ustavana näitas Scott veenvalt ajaloo paratamatust, et variseb feodaalne kord ja asemele tuleb kodanlik.

Kirjaniku suur teene on selles, et ta antud juhtumil suutis kujutada sündmusi täies kooskõlas ajaloolise tõega, hoolimata oma konservatiivsusest ja monarhistlikest sümpaatiatest. Seda tõendab ka prints Charles Stuarti kuju (romaanis «Woodstock»), kes on tühine ja kergemeelne inimene, ei suuda riiki valitseda, kuid taotleb kuningatrooni. Selles veenab ka Stuartite ustava feodaali ning monarhisti sir Henry Lee kuju, kes küll taunib

kuninga hukkamist, kuid lõpptulemusena asub Cromwelli poole («Woodstock»).

Erilise jõu ja usutavusega avaneb see mõte romaanis «Puritaanid». Siin jutustatakse 1679. aasta sündmustest. Tol aastal puhkes Šotimaal puritaanide ülestõus, mis suunati 1660. aastal restaureeritud Stuartite dünastia vastu.

Teatavasti kulges Inglismaa klassivõitlus XVII sajandil usuliste loosungite saatel. Religioosne koor hõlbustas võitlust feodaalidega, kes toetusid ametlikule kirikule. Usureformatsiooni sildi all välja astudes taotlesid kodanliku korra pooldajad kaht eesmärki: meelitada enda juurde võimalikult rohkem pooldajaid ja varjata revolutsiooni kodanlikult piiratud eesmärke ning sisu. XVII sajandi kodanlik usuline liikumine sai puritaanluse nime. Puritaanlus ei olnud ühtne liikumine, sest selle parema tiiva moodustas suurkodanlus, kes feodalismi vastu välja astudes kartis revolutsiooni, vasaku tiiva aga moodustasid rahva esindajad, kes nõudsid riigi elus radikaalseid uuendusi revolutsioonilisel teel.

«Puritaanides» on Scotti tähelepanu keskpunktis noor šotlane Henry Morton, kelle saatust näidatakse maal areneva vabariiklaste ja rojalistide vahelise võitluse avaral taustal. Esialgne mõõdukas puritaan Henry Morton kujuneb üheks ülestõusnud puritaanide juhiks. Elukogemus aitab Henryl võita temale varem omast poliitilist inertsust. Kuningavõimu julmus ja kuningliku armee soldatite jõhkrused sunnivad teda võitlusse aktiivselt sekka lööma. Kuid nagu see Scotti juures ikka esineb, kangelase kuju ja tema armastuslugu taanduvad tormiliste sündmuste eest, antud puhul kodanlaste ja feodaalide leeri varju. Neid kaht sotsiaalset jõudu esindavad romaanis monarhistide kindral Claverhouse ja üks puritaanide ülestõusu juhte kindral Burley. Julmupsaka aristokraadi Claverhouse'i näol on kujutatud rojalistide tülgastavaimat fanatismi, kes igasuguste vahenditega püüavad rahvaliikumisega ja oma klassivaenlastega arveid õiendada, et maksma panna oma võim ja endine vägevus. Claverhouse'ile on vastandatud Burley, kes kajastab puritaanide ülestõusu ajaloolist paratamatust. Aga jällegi on romaani peajõud ja põhijaotus tingitud suurepäraselt maalitud rahvalikest kujudest. Scottile on endastmõistetav, et ilma rahvata ei ole ükski ajalooline pööre võimalik ja seepärast kuulub rahvale romaanis «Puritaanid» keskne koht. Suureks teeneks Scottile on ainuüksi probleemi asetus: rahvaliikumine on vastuseks sajanditepikkusele feodaalsele rõhumisele. See mõte leidis kaheldamatult poliitilise kõlapinna ka romaani loomise ajal, s. t. XIX sajandi alguses. Aga Scott jäi oma konservatiivsele maailmavaatele kindlalt püsima, kuigi oli õigesti rõhutanud puritaanide revolutsiooni ajaloolist tähendust, kajastanud rahva püüdlusi sotsiaalsele õiglusele ja näinud revolutsioonis grandioosset rahvaliikumist.

Kuidas avaldub see romaanis «Puritaanid» konkreetselt?

Eelkõige kompromissi jutlustamises vaenutsevate leeride, aristokraatia ja kodanluse vahel. Selles kompromissis nägi Scott sündsaimat vormi terava sotsiaalse konflikti lahendamiseks. Just seetõttu tervitabki Scott «mõnusat mässu» ja mõistab hukka puritaanluse «fanatismi», mis autorile tundub ohtlikuna. Seda usulis-poliitilist fanatismi kehastab Scott pimeda Betsy Maclure, meeletu Habakuk Viharohke ja Burley kujudes.

Äärmusse minevaid fanaatikuid taunides kujutab Scott oma romaanis nii Claverhouse'i kui ka Burley traagilist hukkumist, otsekui illustreerides sellega mõtet, et säärane hukk on vältimatu inimestele kõige erinevamaist poliitilistest parteidest, kui nad oma tegevuse teatud järgus ei võta «aru pähe» ega pea kas või ajutise vaherahu sõlmimist tarvilikuks ja kasulikuks kummalegi poolele. (Claverhouse ütleb enda ja Burley kohta: «Meie mõlemad oleme fanaatikud.»)

Elusalt ning tervelt tuleb võitlusest välja üksnes Henry Morton. Ta teeb hiilgava karjääri, saades Oranje Wilhelmi kindraliks ja vastu võttes kompromissi ning mõõdukuse programmi.

Millega seletada seika, et Scott, kes nii sügavalt ja mitmes suhtes põhiliselt õigesti oli orienteerunud ajaloosündmuste iseloomus, kes oli õigesti näidanud puritaanide liikumise tekke seadusepärasust, jõudis oma romaanis lõppkokkuvõttes kompromissiidee ülistamiseni?

Oma romaanid lõi Scott Inglismaal, selle sõltlasmaadel ja Euroopa mandril kasvava vabastusliikumise ajajärgul. Konservatiivne toori W. Scott kartis revolutsiooni ja see ei võinud jääda avaldumata ka autori käsituses puritaanide liikumisest.

W. Scotti loomingu tähtsus. Tema kunstimeetodi põhijooned. Scotti romaanide analüüs võimaldab teha mõned järeldused. Scotti ajalooline romaan on suureks saavutuseks XIX sajandi inglise kirjanduses. Scotti loomingu tähtsus ja tema ajalooliste romaanide omapärasus on suurepäraselt näidatud Belinski sõnades: «Walter Scott on loonud ajaloolise romaani, mida enne teda, võib ütelda, ei olnud olemaski. Inimesed, kelle loomuses puudub esteetiline meel ja kes poeesiat tajuvad mõistusega, aga mitte südame ja hingega, on ajalooliste romaanide vastu, pidades ajaloosündmuste ühendamist isiklike elamustega lubamatuks. Aga kas siis tegelikkuses ajaloosündmused ei põimu üksikinimese saatusega ja vastupidi, kas üksikinimene ei võta vahel osa ajaloosündmustest? ... Koha ja aja koloriit, nende kombed ja tavad avalduvad ajalooromaani igas joones, kuigi nad ei ole selle eesmärgiks. Ja seetõttu on ajalooline romaan nagu punktiks, kus ajalugu kui teadus sulab ühte kunstiga ja on ajaloole täienduseks, tema teiseks küljeks.» [48]

Terviklikust ja täiesti väljakujunenud realistlikust meetodist Scotti loomingus ei saa rääkida, kuid tema romaanid annavad

[48] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, lk. 40.

alust väitele, et selles on ülekaalus realismijooned. See väljendub objektiivses lähenemises tema romaanide ajalooproblemaatika lahendamisele, rahva seast võetud inimkujude realistlikus käsitluses ja ajalooliste tegelaste tõepärases kujutamises (välja arvatud mõni erand). See avaldub oskuses anda iga tegelase karakter sellisena, kuidas seda täiesti konkreetne ajaloojärk on kujundanud. Sedasama tõendavad ka suurepärased hulgalised lahinguja žanristseenid Scotti romaanides. Kirjaniku realistlik meisterlikkus ilmneb ka kangelase portree ja selle olustiku kirjeldamises, milles kangelane tegutseb. Ühtlasi tundub kõigis Scotti romaanides ka tugevat romantilist noorust.

Romantismi plaani järgi on kujundatud kõik Scotti romaanide peakangelased. Romantiline on tema romaanifaabulate üldreeglina seikluslikult melodramaatiline iseloom, mis on arvestatud lugeja pideva põnevustunde ergutamiseks välissündmuste suhtes. Scott armastab harutada keerukaid süžeesõlmi, kasutades juhuse abi või tuues romaanisse ootamatuse, juhuslikkuse, vahel aga koguni fantastika sugemeid. Tema romaanidel on tavaliselt õnnelik lõpplahendus. Romantism nähtub ka kurjategijate kujude käsitluses (nõia Ulrike saatanlikud jooned «Ivanhoes»).

Suur on Scotti teene kirjanikuna, kes on osanud kujutada rahvaliikumist ja luua tähelepanuväärseid rahvalikke karakterkujusid. Scotti ajaloolise romaani suureks väärtuseks tuleb lugeda kunstiliselt täiuslik võte ühendada eraelu kirjeldust ajaloolise sündmusega. Seejuures peab märkima, et mitte kunagi ei ole Scott isiksust ühiskonnast kõrgemale seadnud, vaid on alati romaani sündmustest hargneva loogikaga rõhutanud üksiku inimese saatuse sõltumist ajalookäigust.

Walter Scotti looming on tähtis etapp inglise ja kogu välismaise kirjanduse arengus. Scotti historismil oli suur tähtsus XIX sajandi realistliku romaani arenemisel. Just seepärast on kõik tähtsamad kirjanikud ja kriitikud Scotti romaane väga kõrgelt hinnanud. Puškin võrdles Scotti Shakespeare'iga, Balzac pidas teda oma õpetajaks, Belinski aga nimetas teda «Kolumbuseks kunstivallas».

AMEERIKA ROMANTISM

Ameerika kirjanduse arenemine XIX s. I poolel. Ameerika romantism arenes XIX sajandi esimesel poolel. See oli vastukajaks sündmustele, mis olid esile kutsutud XVIII sajandi 70. aastate Ameerika revolutsiooni ja Prantsuse revolutsiooniga 1789.—93. aastail. Ameerika ajaloos oli XIX sajandi esimene pool noore kodanliku vabariigi, Ameerika Ühendriikide rajamise perioodiks, millal saavutati võit vabadussõjas.

See võit saavutati tänu rahvamasside kangelaslikele jõupingutustele, kuid suurmaaomanikud ja tööstürid kasutasid võitu oma huvides. Seoses sellega, et Ameerika kodanlik revolutsioon ei lahendanud riigi tähtsaid elulisi probleeme (maa- ja orjuseküsimus), jäid nad Ameerika ühiskonna tähelepanu keskpunkti kogu XIX sajandi kestel.

Rahvas oma ootustes maa, vabaduse ja võrdsuse suhtes oli pettunud. Maal toimus farmerite võitlus suurmaaomanikega. Farmerite liikumine agraarreformide pärast kujutas endast progressiivset liikumist Ameerika ajaloos XIX s. esimesel poolel.

Pärast sõda sõltumatuse ja USA moodustamise eest toimus maa arenemine kahes põhisuunas: Põhjaosariikides arenes kiires tempos kapitalistlik tootmine, Lõunaosariikides aga oli säilitatud ja legaliseeritud orjapidamine. Tööstusliku Põhja ja istandusorjandusliku Lõuna huvid põrkasid pahatihti kokku. Lõuna ja Põhja vastuolud teravnesid ühenduses võitlusega maa pärast. Põhjaosariikide farmerid ja suurmaapidajad suundusid maa läänealadele, millele pretendeerisid ka Lõuna plantaatorid. Võitlus maa pärast ja Lääne vallutamine oli seotud indiaanlaste suguharude väljasurumisega nende põlisaladelt. Koloniseerimisega käis kaasas indiaanlaste hävitamine. Kogu XIX sajandi kestel peeti maal sõdu indiaanlastega.

Ameerika kirjanduses on XIX s. esimesel poolel kajastunud olulised seigad maa elust. Parimad kirjanikud-romantikud (Cooper, Irving) lõid teoseid, mida täitis armastus lihtsa inimese vastu. Nad paljastasid mõned oma kaasaja tõsielu tumedad küljed.

Washington Irving, üks tähtsamaid ameerika romantikuid, esines oma novellides ja olukirjeldustes ettevõtjate-kodanlaste

spekulatsioonikriitikaga. XIX s. esimese poole suurim romanist ameerika kirjanduses Fenimore Cooper peegeldas oma arvukais romaanides maa kapitaliseerimise protsessi, kolonisatsiooni ajalugu ja indiaanlaste suguharude hävitamist.

Ameerika vararomantismi esindajad Irving ja Cooper, kes olid innustunud Ameerika revolutsiooni ja vabadussõja ideest, tegid oma loomingu algjärgus optimistlikke illusioone USA erakordsete arenemistingimuste suhtes. Nende kriitika kodanliku Ameerika pihta on mitmeti piiratud ning tehtud Ameerika kodanliku demokraatia positsioonidelt.

Kodanliku korra ebainimlikkusele ja julmusele püüavad need kirjanikud vastandada patriarhaalseid eluvorme ja nende poolt idealiseeritud endisaegseid tavasid ja kombeid. Selles on avaldunud nende romantistliku tegelikkuse kriitika objektiivselt konservatiivne iseloom.

Vararomantikute looming meenutab XVIII sajandi demokraatlikku valgustuskirjandust. Nende kirjanike parimais töis ilmneb selgesti antikapitalistlikke, demokraatlikke tendentse.

Vastavalt kapitalistlike suhete arenemisele ja klassivastuolude süvenemisele riigis ilmnes täie selgusega, et lootused võrdsuse ja vabaduse printsiipide teostumisele kodanlikus vabariigis on petlikud.

Pettumuse meeleolud, uskumatus tulevikku ja traagiline elukäsitus, mis ulatub elumõtte ja -väärtuse eitamiseni, saavad ülekaalukaks kirjanike-romantikute loomingus märksa hilisemal perioodil (30.—50. aastail).

Kõige tähelepanuväärsemaiks ja karakteersemaiks kujudeks ameerika romantismis selle varasemal ja hilisemal arenguetapil kujunevad James Fenimore Cooper ja Edgar Poe.

COOPER

(1789—1851)

James Fenimore Cooper oli üks esimesi XIX sajandi ameerika kirjanduses, kes astus välja terava kriitikaga kapitalistliku Ameerika vastu. Oma romaanides on ta loonud laia panoraami maa elust, peegeldades eredais kunstiteostes maa kapitaliseerimise protsessi ja jutustades indiaani suguharude ennastsalgavast võitlusest kolonisaatorite vastu. Cooper on soodustanud ajaloolise romaani žanri juurdumist ameerika kirjanduses. Maailmakirjanduses seisab tema nimi õigustatult Walter Scotti nime kõrval. Kuid Cooperi romaanid «on täiesti algupärased ja peale kõrgete kunstiväärtuste ei ole neil midagi ühist Walter Scotti romaanidega, kuigi nad muuseas, uuema kirjanduse ajaloolise järgnevuse mõttes olidki Scotti romaanide resultaadiks.»[49]

Oma iseloomult erineb Cooperi looming järsult reaktsioonilise ameerika romantikute (E. Poe, Hawthorne'i) loomingust, kelle kaasaegseks ta oli. Cooperi demokraatlikel sümpaatiatel ja tema humanismil ei ole midagi ühist reaktsioonilistele romantikutele omase pessimismiga või usupuudusega inimesse. Ameerika kodanliku ühiskonna kriitikaga esinedes ja selle ühiskonna vaenulikkust lihtsa inimese vastu paljastades, ülistab Cooper lihtsate inimeste julgust ja mehisust, püsivust ja õilsust. Cooperi demokratismi on oma avaldustes rõhutanud V. Belinski. Kõrgelt on Cooperit hinnanud niisugused väljapaistvad kirjanikud, nagu Balzac, G. Sand ja Thackeray.

Elu ja kirjanduslik tegevus. Cooper sündis ja kasvas suurmaapidaja pojana. Ta õppis Yale'i ülikoolis seda lõpetamata ja astus merelaevastiku teenistusse. Viis aastat (1806—1810) veetis Cooper merel, seejärel aga läks erru ja asus elama oma mõisasse Cooperstowni, pühendudes kirjanduslikule tegevusele. Cooperi esimene romaan, 1821. aastal ilmunud «Spioon» tõi autorile suure populaarsuse ja tunnustuse.

Oma elu kestel on Cooper kirjutanud suure hulga teoseid, mis temaatika järgi võib jagada mitmeks tsükliks: ajaloolised romaa-

---

[49] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, lk. 41.

nid, mereromaanid ja romaanid indiaanlaste suguharude võitlusest. Ajaloolistes romaanides («Spioon», «Lionel Lincoln», «Kaks admirali», «Bravo», «Heidenmauer ehk benediktiinlased» ja teistes) tuleb Cooper Ameerika vabadussõja sündmuste ja Euroopa riikide mineviku juurde, kritiseerides feodaalset korda. Mereromaanides («Piraat», «Loots», «Punane korsaar») kajastuvad Cooperi laevateenistuse muljed ning neis on tähtis koht seiklusliikul elemendil. Üldiselt aga jäävad selle tsükli romaanid maha Cooperi ülejäänud teostest nii probleemiasetuse tähtsuse kui ka aktuaalsuse poolest. Suurima tunnustuse osaliseks on saanud «indiaanlaste tsükli» romaanid («Pioneerid» 1823, «Viimne mohikaanlane» 1826, «Preeria» 1827, «Rajaleidja» 1840 ja «Hirvekütt» 1841), mis on tuntud «Nahksuka juttude» üldnimetuse all. Nende romaanide teema vabadust armastavate indiaanlaste suguharude võitlusest kolonisaatorite vastu ja suurepärased lihtsate inimeste kujud nii valgete kui ka punanahksete seast on antud tsükli romaanidele toonud erilise tähelepanu ja sümpaatia laiades lugejatekihtides ja eesrindlikus kriitikas. Maailmakirjanduse ajalukku kuulub Cooper eelkõige «Nahksuka juttude» autorina.

Fenimore Cooperi tegevuses tuleb eristada kolm loomingu-perioodi. Esimene periood kestab 1821.—1826. aastani, teine periood 1826.—1833. ja kolmas 1833.—1850. aastani. See periodiseerimine vastab muutustele kirjaniku ellusuhtumises ja maailmavaates, mis on määravalt mõjutanud ka tema loomingu iseloomu.

Esimene loominguperiood. Oma kirjandusliku tegevuse esimesel perioodil esines Cooper kirjanikuna, kes kõigiti jagas Ameerika kodanlikule demokraatiale omaseid illusioone Ameerika erilisest missioonist inimkonna ajaloos. Neil aastail usub kirjanik võimalusse teostada Ameerika revolutsiooni ideaale ja esineb Ameerika tegelikkuse ülistajana. Veendununa USA hiilgavais perspektiivides ja võimalustes vastandab Cooper USA olevikku feodaalsele korrale ja feodalismi kommetele ning pruukidele, mis paljude sajandite kestel valitsesid Euroopa maades. Kirjanik toonitab vabariikliku korra eelseid monarhistliku korraga võrreldes. Kriitiline element Cooperi varasemais romaanides («Spioon» 1821, «Loots» 1823) ei ole nimetamisväärne. Nendes romaanides ülistab Cooper suure vaimustusega Ameerika revolutsiooni, mis igale ameeriklasele olevat «tema rahvuse sünnipäevaks», ajastuks, «millal aru ja terve mõistus hakkasid rahva saatuse juhtimises asendama tava ja feodaalset korda» («Loots»). Kõige iseloomustavam esimese perioodi teos on romaan «Spioon». Siin kirjeldatud sündmused kuuluvad 1780. aastasse, s. t. Ameerika vabadussõja aegadesse. Peategelase, kaubavedaja Harvey Birchi kujus ülistab Cooper lihtsaid inimesi, kes töötasid ennastsalgavalt oma kodumaa sõltumatuse eest. Birchist saab Ameerika väejuhatuse luureametnik. Sellest aga ei tea mitte keegi peale Ameerika vägede ülemjuhataja Washingtoni.

Birch mängib kahekordset mängu, taotelles inglaste usaldust ja esinedes nende spioonina, et tema tegevus Ameerika salaluures jääks varjatuks. Harvey Birch satub raskesse seisukorda. Tal on raske taluda kaasmaalaste pilkeid, solvanguid ja kahtlustusi, kuid kodumaa sõltumatuse nimel läheb Birch kõige peale välja. Lihtsat, tagasihoidlikku ning tähelepandamatut kaubavedajat vastandab Cooper oma romaanis nendele, kes kasutasid sõda isiklikuks rikastumiseks ja omakasupüüdlike eesmärkide saavutamiseks.

Kirjaniku demokraatlikkude sümpaatiatega seltsib romaanis Ameerika sõjaväejuhtkonna esindajate ja nende poolt kehtestatava korra ilmne idealiseerimine.

Esimese loominguperioodi parimad teosed on «indiaanlaste romaanid», n. n. «Nahksuka jutud», mida on viis. Neist valmis noil aastail kaks: «Pioneerid» ja «Viimne mohikaanlane». Mõlemais teoseis ilmneb kirjaniku püüd kasutada seiklusromaani vormi, et lahata sotsiaalseid ja poliitilisi probleeme. Just nendes romaanides, mis jutustavad indiaanlaste suguharude hävitamisest kodanliku tsivilisatsiooni poolt, on avaldunud Cooperi loomingu kriitilised, järgnevail aastail üha tugevnevad tendentsid.

Võitlus vabanemiseks sõltuvusest Inglismaast pidi Cooperi sügava veendumuse kohaselt kaasas käima võitlusega ameerika kirjanduse sõltumatuse eest. Eessõnas romaanile «Spioon» kirjutas Cooper sellest, et tema teoses ei ole «ei losse, ei lorde ega ka teisi inglise romaanide atribuute».

Teine loominguperiood. Aastail 1826—33 käis Cooper reisil reas Euroopa maades. Ta viibis Prantsusmaal, Saksamaal ja Itaalias. Need aastad moodustavad teise, nn. Euroopa perioodi kirjaniku loomingus.

Sellesse perioodi kuuluvad romaanid «Bravo» (1831), «Heidenmauer» (1832) ja «Timukas» (1833), mis on pühendatud Euroopa riikide ajaloolistele sündmustele.

Euroopas sattus Cooper tunnistajaks sündmustele, mis olid seotud 1830. aasta revolutsiooniga. Suhtumises 1830. a. juulirevolutsioonisse on avaldunud kirjaniku järjekindel demokratism. «Ameeriklase Euroopa-märkustes» märkis Cooper rahva suurt osa juuliülestõusus (1830) ja viitas täiesti õigesti huvide erinevusele «Pariisi töölisklassi», revolutsioonist osavõtnud julge ning energilise noorsoo vahel ühelt poolt ja pankurite, töösturite ning suurmaaomanike vahel teiselt poolt.

Cooperi Euroopa-romaanid, mille tegevus toimub keskajal, olid ühtlasi ka vastukajaks XIX saj. 30. aastate sündmustele. Ameerika kodanliku demokraadi seisukohalt kritiseerib siin Cooper feodalismi ja selle igandeid, välja astudes monarhia ja seisuslike privileegide vastu. Romaanide kangelased on rahvamassiside esindajad, kes kannatavad aristokraatide türannia ikke all ja võitlevad selle vastu.

USA-s valitsevale riigikorrale vastandab Cooper restaurat-

siooniaegse Inglismaa ja Prantsusmaa monarhistlikku korda. Neil aastail koostatud esseedes ja märkustes väljendab Cooper korduvalt mõtet, et vabariiklik kord vastab rahvamasside huvidele rohkem kui monarhistlik. Ühtlasi märkis Cooper üsna õigesti ka seda, et Euroopa maades on kogu võim läinud suurte kodanlike tuusade kätte, kes osavalt poevad monarhismi taha peitu, niipea kui see neile on kasulik. Kirjanik kartis, et ka Ameerika võib sattuda finantsistide ja tööstürite oligarhia võimu alla.

Kolmas loominguperiood. Cooperi tagasitulekuga kodumaale algab tema loomingus kolmas, tähtsaim periood, mida iseloomustab järsk murrang kirjaniku vaadetes Ameerika tegelikkusele. Euroopa muljed aitasid tal USA elunähtustes sügavamalt orienteeruda. See, mida Cooper nägi kodumaale saabudes, valmistas talle pettumuse «ameerika demokratismi» suhtes, mida ta oli varem ülistanud. Kogu maa haaranud kasusaamise ja spekulatsiooni ažiotaažil ja riigi eluliste huvide alistamisel kodanlike tegelaste huvidele ei olnud midagi ühist demokraatlike printsiipidega.

Ameerika kodanluse terava kriitikaga esines Cooper romaanides «Koju», «Kodus» (1838) ja eriti romaanis «Monikinid» (1835). Oma laadilt on viimane romaan sotsiaal-poliitiline satiir kodanliku riigi pihta.

Cooper kujutab siin elu fantastilistes riikides Kõrghüpp ja Madalhüpp, mida asustavad inimesetaolised ahvid. Nende iroonilisel väljamõeldud nimetuste all mõtles Cooper Suurbritanniat ja Ameerikast. Nende riikide korrast ja kommetest jutustades püüab Cooper veenda lugejat selles, et mingit vahet monarhistliku Inglismaa ja vabariikliku Ameerika vahel ei ole enam ammugi olemas. Kõrghüpi ametiisikud, kes sooritavad sajandite jooksul kehtestatud kombeid ja tseremooniaid kuningatrooni ees kummardumisel ja Madalhüpi nudisabalised elanikud, kes elavad vastavalt nende maa seadustele, ei erine üksteisest sisuliselt mitte millegagi. Ülesostmine, müüdavus ja Suure Rahahuvi võidutsemine kõige muu üle — kõik see on iseloomustav nii ühele kui ka teisele.

Juba romaani nimetus «Monikinid» on paljuütlev. Selles Cooperi enda poolt väljamõeldud sõnas on ühendatud kolm mõistet: inimene, ahv ja raha [50].

Kolmandal loominguperioodil lõpetas Cooper töö «Nahksuka» romaaniseeria kallal: 1840. aastal valmis tal «Rajaleidja», 1841. aastal «Hirvekütt». Nii ühes kui ka teises romaanis avaldus selgesti Cooperi tugevnemine kriitilises suhtumises Ameerika kodanlikku demokraatiasse.

Tuleb tähendada, et kodanliku korra kriitikat tegi Cooper konservatiivselt, patriarhaalse Ameerika väikekodanlike farmerite

[50] Manekin — inimene (hollandi k.), monkey — ahv (inglise k.) ja money — raha (inglise k.).

lähtekohalt. Taibates demokraatia ja kapitalismi põhimõtete sobitamatust, ei näe Cooper väljapääsu tõsielu vastuoludest. Ainus, mida ta suudab pakkuda, on tagasitee minevikku, tema idealiseeritud patriarhaalsesse farmerite Ameerikasse. Cooperi maailmavaate piiratus on ses suhtes käegakatsutav. Ta esineb järjekindla konservatiivse romantikuna, kes püüab «mõõta uut ühiskonda vana patriarhaalse arssinaga» ja «otsida eeskuju vanadest muutunud majanduslikele tingimustele sugugi mittevastavaist kordadest ja traditsioonidest».[51]

Cooperi loomingus tugevneb viimaseil eluaastail märgatavalt pessimismimeeleolu ja koguni ahastus, mis seletub kirjaniku usupuudusega võimalusse teostada tema pakutud programmi — tagasipööret minevikku.

«Nahksuka juttude» seeria. Põhikoht Cooperi loomingulises pärandis kuulub romaanidele Nahksukast. Selle seeria kallal töötas kirjanik kaks aastakümmet. Need romaanid on ilmunud järgnevalt: «Pioneerid» 1823, «Viimne mohikaanlane» 1826, «Preeria» 1827, «Rajaleidja» 1840 ja «Hirvekütt» 1841.

«Nahksuka juttude» kallal töötas Cooper kõigi kolme loomingu-perioodi kestel ja neis ilmneb selgesti tema maailmavaate evolutsioon ja kunstimeisterluse täiustumine.

Kõike viit romaani ühendab üks ning sama kangelane — jahimees Natty Bumppo, keda kutsutakse Nahksukaks. Romaanides esineb Natty Bumppo mitmesuguste nimede all: Pikk Karabiiner, Kotkasilm, Rajaleidja ja Hirvetapja. Kogu selle inimese elu möödub lugeja silme eest, alates tema varasest noorusest, millal pioneer ning luuraja Natty Bumppo saab ürgmetsade vallutajaks, ja lõpetades tema traagilise hukkumisega kidura raugana, kui ta langeb riigis väljakujunenud kodanliku korra ohvriks.

Seda kuju on kõrgelt hinnanud Belinski: «Cooperi võimas pintsel on maalinud palju isikuid, täis huvitavust ja omapärasust ... kuid mitte ükski tema paljudest loodud isikutest ei ärata lugejas niipalju imestust ja osavõttu kui tolle, oma loomulikus lihtsuses suure olevuse kuju, keda Cooper on teinud oma nelja romaani kangelaseks» [52].

Natty Bumppo kehastab inimeseloomu paremaid omadusi: julgust, mehisust, ustavust sõpradele, õilsust ja ausust. Cooperi kavatsuse kohaselt on Natty Bumppo ideaalne inimene, kes on kasvanud looduse läheduses ja välja kujunenud selle soodsa mõju all. Natty Bumppo saatus on tihedasti seotud Ameerika ürgmetsade ja vallutamata rohtlaavaruste asustuslooga. Romaanis areneb tema saatus rööbiti jutustusega Ühendriikide kodanliku tsivilisatsiooni kujunemisest, mille ohvriks langeb Cooperi uljas ning õilis kangelane.

---

[51] V. I. Lenin, Teosed, 2. kd., lk. 208.
[52] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, lk. 513.

Romaani «Pioneerid», sarja[53] esimese jutustuse tegevus toimub 1793. aastal New Yorki osariigis. Põhikonflikt seisab siin vabadust armastava ning inimliku Natty Bumppo ja tema vana indiaanlasest sõbra Tšingatšguki (Johni) kokkupõrkes inimeste seltskonnaga, kes rahaahnusest nakatatuna täielikult anduvad rikastumisele. «Tsiviliseeritud» kodanlikus Templetowni linnakeses, mille peatänaval asuvad kõrts ja kirik, tunneb end kunagine luuraja ning vahva pioneer Natty Bumppo tarbetu, üleliigse inimesena. Kogu oma elu on Natty Bumppo veetnud metsateede rajamisega, mida mööda liikusid kolonisaatorid. Nüüd on ta vana ja tema tsivilisatsiooni pioneerisangarlus, tema ausus ning õilsus näivad pentsikuna, ebasoovitavana omakasupüüdlike röövettevõtjate silmis. Nahksukk võetakse kohtulikule vastutusele selle eest, et ta on tapnud hirve metsas, mis kuulus kohtunikule Temple'ile. Nahksuka paljastuskõne kohtus moodustab romaanis kulminatsiooni: teos on üles ehitatud Ameerika pioneeride kangelasmeele vastandamisele ebainimlikele seadustele, mida annab kodanlik tsivilisatsioon. Natty Bumppo põgenemine vanglast, tema tagaajamine ja vanamehe häbiväärne kiusamine, millest võtavad osa väikekodanlased — need romaani jõulisemad leheküljed väljendavad täie selgusega autori kavatsust. Natty Bumppo püüab lahkuda läände, sinna, kuhu tsivilisatsioon ei ole veel ulatunud. Natty Bumppo ja tema traagilise saatuse sotsiaalset mõtet on suure tabavusega kirjeldanud M. Gorki: «Natty Bumppo äratab igal pool lugeja sümpaatiat oma mõtte ausa lihtsusega ja oma tegude mehisusega. «Uue maailma» metsade ja rohtlate uurijana rajas ta tee nendele inimestele, kes hiljem mõistavad tema üle kohut otsekui kurjategija üle ainult seepärast, et ta oli rikkunud nende omakasupüüdlikke seadusi, mis jäid arusaamatuks tema vabadustundele. Kogu oma elu kestel oli ta endale teadmatult teeninud materiaalse kultuuri geograafilise leviku suurt üritust metsinimeste seas ja osutus võimetuks elama selle kultuuri tingimustes, millele ta oli esimesena teed rajanud.»[54]

«Pioneerides» on tõstatatud indiaanlaste suguharude seisukorra probleem. See lahendatakse delavaaride omaaegse suguharuvanema, elatanud indiaanlase John Mohikani isikus. Vanamees on üks väheseid neis paigus säilinud indiaanlasi, keda inglise ja prantsuse kolonistid olid mitmeid aastakümneid sugukondade kaupa armutult hävitanud. John Mohikan on vana ja põdur, sest valged on teda jooma õpetanud. Ainult tema sõbra Natty Bumppo mälestustes elab selle kunagi tugeva ning julge suguharuvanema minevik. Nagu Natty Bumppo, nii kannatab ka John üksildase vanaduse all ja meenutab oma endisaegset elu: «Rahulikult ela-

[53] Cooperi «Nahksuka jutte» käsitellakse nende koostamise kronoloogilises järjekorras ja mitte romaanides kirjeldatud sündmuste järgnevuses.

[54] М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, 1941, lk. 316.

sid siin meie esivanemad järve kaldal. Ja kui nad tõstsidki oma tomahooki, siis selleks, et purustada vaenlase pealuu... Siis aga tulid valged ja tõid endaga kaasa pikad noad ja rummi. Neid oli rohkem kui puid mägedes. Nad kustutasid tule, mille ümber korraldati meie nõupidamisi. Nad vallutasid meie metsad. Kuri vaim peitus nende rummivaatides ja selle lasksid nad välja meie vastu.» John Mohikan sureb rauga ükskõiksuse ja rahuga, nagu see oli kombeks delavaride suguharus.

Ei Johnile ega ka Nahksukale ei leidu kohta Templetownis, mis rajati kunagise kauni ning metsiku Otsego järve kaldale, mille ümberkaudsed maad olid kuulunud indiaanlastele.

Sarja teises romaanis «Viimne mohikaanlane» kujutab Cooper XVIII sajandi 50. aastate teise poole Inglise ja Prantsuse koloniaalsõja sündmusi, pöördub seega maa kaugemasse minevikku.

Sündmused hargnevad Ameerika peaaegu läbipääsmatult tihedates metsades. Salajasi metsaradu tunnevad üksnes teerajajad Natty ja Tšingatšguk. Neid radu kaudu juhivadki nad inglasi, kelle sõjaväeteenistusse nad on astunud. Jutustades väikese valgete salga lugu, kes teejuhtide abil liigub metsaradasid kaudu sõjakindluse poole, avab Cooper oma romaanis vaprate inimeste tugevate ning õilsate tunnete maailma, kes astuvad võitlusse loodusega ja neid igal sammul varitsevate ohtudega. «Viimne mohikaanlane» * on eelkõige romaan indiaanlastest. Teerajaja Kotkasilma (Natty Bumppo) kõrval on romaanis keskne koht mohikani suguharu indiaanlastel Tšingatšgukil ja tema pojal Unkasel, kes kehastavad indiaani rahva paremaid iseloomuomadusi. Tšingatšguki range nõudlikkus poja vastu kaasub tema tagasihoidliku, kuid sügava armastuse ja uhkusega. Unkase armastus valgenahkse neiu Cora vastu on tugev ning õilis tunne. Cooperi käsituses ei jää indiaanlased millegi poolest valgetest maha, vaid isegi ületavad neid oma otsustuste sügavuselt, tarkuselt ja ümbruse loomuliku tajuga. Cooper poetiseerib «loomulikku inimest». Romaanis jutustatakse indiaanlaste suguharude elust ja kommetest. Autor püüab edasi anda indiaanlaste kõneviisi omapärast ilu ja laulude võlu, püüab näidata nende metsade laste hinge kaunidust. Romaanis ilmnevad autori head teadmised indiaanlaste folkloori alal (laulude sisselülitamine, indiaanlaste omapärased nimed: Suur Madu, Helde Käsi, Välejalgne Hirv jt.).

«Viimses mohikaanlases» näitab kirjanik indiaanlasi hävitavate kolonisaatorite julmust, kujutab tõetruult üksikute indiaanlaste suguharude metsikust ja «verejanu» Siiski esitatakse ja hinnatakse selles romaanis koloniseerimisprotsessi justkui inglise kolonisti seisukohalt, kes on kaasa aidanud Ameerika Ühendriikide loomisele. Cooper sümpatiseerib inglastele ja vas-

* Eestikeelne tõlge ilmus 1957. a. (*Tõlk.*)

tandab neid prantsuse kolonistidega, mõistes hukka viimaste maadevallutamise poliitikat. Just need indiaanlaste suguharud, kes võitlevad prantslaste poolel inglaste vastu, on näidatud ebainimlikult julmana (irokeeside suguharu). Cooper ei poolda tsivilisatsiooni levitamist tule ja mitte milleski süüdi olevate indiaanlaste mõttetu tapmise abil, vaid soovib humaansemaid abinõusid. Inglaste kujud on romaanis ilmselt idealiseeritud. Selles on avaldunud kirjaniku piiratus, mille tulemuseks on elutõe moonutamine. Aja jooksul aga ületab Cooper talle omase piiratuse ja reas stseenides kujutab ta julmust, millega inglased kohtlevad indiaanlasi ja viimaste viha orjastajate vastu, olgu need siis inglased või prantslased.

«Viimses mohikaanlases» näitab end Cooper meistrina oma kangelaste sisemaailma avamises, nende elamuste ja tunnete kirjeldamises. Kujude dramatismi ja psühhologismi Cooperi romaanis hindas kõrgelt Belinski.

Kaugete sündmuste ja nende aegade juurde, millal tema kangelased olid alles noored ja täis jõudu, pöördub Cooper romaanis «Hirvekütt». * See romaan on kirjutatud Cooperi lõplikul pettumisel Ameerika kodanlikus argipäevas. Romaani tegevus toimub 1740.—1745. aastal Vilkuva (Otsego) järve kaldal. Koloniseerimine on alles hakul ja asustatud on üksnes kõige idapoolsemad, Atlandi ookeani lähisalad. Nii nagu aasta varem kirjutatud «Rajaleidjas», elustab Cooper «Hirvekütis» indiaanlaste vaba elu romantikat, ülistab sõltumatu inimese takistamatut eksisteerimist ja tema ühendust loodusega eemal kodanlikust tsivilisatsioonist.

Natty Hirvekütt on noor kütt. Romaanis jutustatakse abist, mida Hirvekütt on osutanud noorele mohikaanlasele Tšingatšgukile, kui mingode suguharu indiaanlased olid röövinud tema mõrsja.

Nii «Rajaleidjas» kui ka «Hirvekütis» on esiplaanile tõstetud Natty ja Tšingatšguk. Kolonisaatorite hulgas ei leidu ainsatki positiivset kuju. Täielikult loobub Cooper idealiseerimast inglise sõjavägesid ja väejuhatust, nagu ta seda oli teinud «Viimses mohikaanlases»; ta omistab valgetele kolonistidele Thomas Hutterile ja Harry Marchile kõige eemaletõukavamaid iseloomuomadusi. Hutter ja March peavad jahti indiaanlaste skalpidele, sest nende müügist võimudele saavad nad rikastuda. Endine mereröövel Hutter sõitis Ameerikasse, et pääseda võllast. Indiaanlasi peab ta loomadeks, ennast aga, valgenahalist, nende «seaduslikuks» peremeheks ja käskijaks.

Tõelisteks inimesteks selle sõna õiges mõttes osutuvad indiaanlased ja vabadust armastav humaanne Natty Hirvekütt. Indiaanlaste suurepärastele loomuomadustele on romaanis vastandatud valgete vallutajate toorus ja jõhkrus.

---

* Eestikeelne tõlge ilmus 1956. a. (*Tõlk.*)

«Hirvekütis» loob Cooper oma kangelasele Natty Bumppole võimaluse «seada elu sisse», kuid Bumppo eelistab vabadust. Hirvekütti ahvatleb metsaelu, mis on eemal oma tulusid arvestavaist inimestest. Ta loeb end delavaaride suguharu pojaks ja pöördub nende juurde tagasi.

Romaan lõpeb stseeniga, kuidas koloniaalväed õiendavad arveid hurooni indiaanlastega. Kolonisaatorite julma käitumist tõstab eriti esile maastiku ülev ilu, mille taustal kirjeldatavad sündmused toimuvad.

Võrratult suurema sisendusjõuga kui sarja esimestes romaanides väljendab Cooper Nahksuka pentaloogiat lõpetades mõtet, et kodanlik tsivilisatsioon on vaenulik mitte ainult lihtsate inimeste huvidele ja püüdlustele, vaid isegi nende elule.

Cooperi romaanid paistavad silma süžee lihtsuse ja dünaamilisusega. Sündmused arenevad neis kiiresti ja põnevalt, haarates lugejat oma dramatismiga. Cooperi kangelaste ette kerkib lõpmatult palju ootamatuid takistusi, kuid rasked katsumused ületatakse. Ümbrus ja olud sunnivad neid elama alatises pinges. Cooperi kangelaste kõikevõitev jõud seisab nende piirita energias ja raugematus resoluutsuses, kui nad võitlevad takistuste ja ohtudega.

Cooper on suur meister kirjeldama kõigepealt loodust, kuid tema romaanides on kirjeldused alati tegevusele allutatud.

Vaimustusega kirjutas Balzac temast kui maastikumaalijast, märkides, et Cooperi juures peavad kirjanikud õppima looduse kirjeldamist. Maastikul on Cooperi romaanides eriline koht: see annab edasi Ameerika metsade ja preeriate omapärast võlu. Inimesi ümbritsev loodus kujuneb hargnevate sündmuste alaliseks saatjaks. Ähvardav ning ülev, karm, kuid alati kaunis loodus kord aitab, kord takistab inimest oma eesmärki saavutamast.

Cooperi peenest psühhologismist on kirjutanud Belinski, nimetades ameerika romanisti «sügavaks südametundjaks, hingemaailma maalijaks»[55]. See hinnang käib eelkõige kahe inimese, Natty Bumppo ja Tšingatšguki kohta, kelle elukäik kogu selle elamuste- ja tunneteküllusel on näidatud Nahksukajuttudes.

---

[55] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. III, lk. 26.

POE

(1809—1849)

Elukäik ja kirjanduslik tegevus. Omapärane ja ülimal määral vastuoluline on ameerika romantismi kirjaniku Edgar Allan Poe (1809—49) looming. See kujunes kajastuseks Ameerika kodanliku ühiskonna konservatiivselt mõtleva osa kriisimeeleoludele sel perioodil, kui selle ühiskonna vastuolud avaldusid täie selgusega. Järsult eitav suhtumine kodanlikku realiteeti kõigi selle värdjalike sünnitistega on E. Poe'l ühendatud sügavaima pessimismiga. Kirjanik ei aktsepteeri kodanlikku ühiskonda. Talle on vastik kraapimise ja rikastumise mentaliteet, ta tunneb nördimust kodanlaste egoismist ja südametusest, kes kummardavad dollari võimu ees. Kirjaniku suur traagika seisabki selles, et alatisest rahajahist elavate inimeste julmuse ja südametuse kujutamine, aga samuti ka eitav suhtumine inimloomusele vaenulikku maailmasse kasvab kirjaniku loomingus eluvaenuks üldse. Sellega on seotud Poe loomingus nii sageli korduvad nukruse-, ahastuse- ja surmamotiivid. Realiteedile asetab Poe vastu väljamõeldiste ja oma olemuselt reaktsioonilise fantastikamaailma, kallutades lugeja niiviisi eemale oma aja pakiliste probleemide lahendamisest. Kõik see seletab kirjaniku loomingu objektiivselt reaktsioonilist iseloomu. XIX sajandi ameerika kirjanduses esineb E. Poe reaktsioonilise romantikuna.

Edgar Poe sündis Bostonis näitlejate pojana. Juba varases lapsepõlves orvuks jäädes oli ta adopteeritud suure kommersandi Allani poolt. Alghariduse sai E. Poe Inglismaal. Seda jatkas ta klassikalises gümnaasiumis, seejärel aga oma kodumaal Virgiinia ülikoolis. Oma kirjanduslike harrastuste tõttu tuli Poe'l oma kasuisa soosingust ilma jääda. Nii võeti temalt elamisvõimalus ja toetus. Ülikoolist tuli loobuda ja mõnd aega teenis Poe sõjaväes.

30. aastate keskel alustab E. Poe ajakirjanduslikku tegevust, ühendades seda tööga luuletuste ja novellide kallal. 40. aastate algul lahkub Poe Lõunast ja siirdub Washingtoni, seejärel aga New Yorki. Selleks ajaks oli E. Poe'st kujunenud Ameerika suurseltskonnas tuntud poeet. Korratu eluviis, alatine puudus ja alkoholikirg kiirendasid E. Poe surma.

Žanri poolest on E. Poe kirjanduslik pärand õige mitmekesine*. E. Poe on kirjutanud silmapaistva hulga novelle («Usheri maja», «Kuldpõrnikas», «Punase surma mask» jt.), jutustusi («Arthur Gordon Pymi lugu» jt.), luuletusi («Ronk», «Ulalume», «Annabel Lee» jt.). Tema sulest on ilmunud rida artikleid kunstist, seeria portreelisi esseid ameerika kirjanikest (Cooper, Longfellow jt.). Ameerika kirjanduses rajas E. Poe detektiivjuttude («Roim Morgue'i tänaval» jt.) ja teaduslik-fantastiliste jutustuste žanri («Enneolematu aerostaat», «Laskumine Maelstromi»).

Poe novellide põhimotiivid. Poe teoste valdavas enamuses valitseb sünge koloriit, neis jutustatakse igasuguseist mõrvadest ja õudustest. Poe käsitluses muutub inimene seletamatute, üleloomulike jõudude kanniks. Jonnakalt rõhutab kirjanik mõtet, et inimese kalduvused on kuritegelikud ning pahelised. E. Poe jutustuste süžeeks on võetud enamasti salapäraste roimade ja nende avastamise kirjeldused. Nii Ameerikas kui ka väljaspool omandas E. Poe «õudusejuttude» meistri kuulsuse.

Igasuguste košmaaride ja õuduste kuhjumine ning hirmu erivarjundite kujutamine E. Poe juttudes on võimalik eelkõige seetõttu, et oma teoste kangelasteks ei võta autor tavaliselt mitte normaalse realiteeditundega inimese, vaid anormaalse tajuga psühhopaate. E. Poe kangelased elavad nagu väljaspool aega: kirjanik ei püüagi seletada nende vaateid ja iseloomu sotsiaalsete põhjustega. Väsimatu järjekindlusega katsub ta tõestada, et kuritegelikud kalduvused on juba inimloomusele omased. Inimeses kätkevat kuriteoinstinkt, mis teda ajendavat lubamatule.

Kõige tuntumad ning iseloomustavamad E. Poe proosateosed on «Usheri maja», «Punase surma mask», «Roim Morgue'i tänaval» ja «Kuldpõrnikas».

Oma jutustustes pöördub E. Poe eriti sageli inimese surmahirmu juurde, mis haarab tema novellikangelasi, neid haige psüühikaga inimesi.

Jutustuses «Usheri maja» kirjeldatakse Usherite sugukonna tuntud esindajate mandumist ja hukku. Kirjeldatavad sündmused toimuvad vanaaegses lossis, mis asub sünges, hüljatud kohas. Roderick Usher ja tema õde lady Madelaine on täiesti elujõuetud, haiged inimesed. Lady Madelaine põeb haigust, mida kirjanik ise seletab kui isiksuse närbumist, kui visa apaatiat. Roderick on inimene, kes asub hullumeelsuse piiril, kannatades «aistingute haiglase tundlikkuse» all. Tema erutatavus ümbruse tajumisel on viidud äärmuseni. Usher ei suuda taluda ei päikesevalgust, ei helisid ega eredaid värve. Oma päevad veedab ta lossi poolhämaras saalis surma ootel. Hirm ahistab teda ja ta on täiesti tegevu-

---

* Eestikeelses tõlkes on ilmunud «Valik luuletusi...» 1931. a., «Valimik novelle» 1937. a. ja «A. G. Pym'i lugu» 1936. a. (*Tõlk.*)

setu ning passiivne. Teda kiusavad painajad, mälestused ja hirmsad viirastused.

Roderick Usheri ja tema õe kirjeldamisel avaldab E. Poe püüdu kujutada haiglust ja vastikust mingi peenusena või kaunidusena. Oma kangelaste aristokraatlikku ilu ja võlu ei rõhuta Poe mitte juhuslikult: tema silmis on neil inimestel eriline hurm. Nende surmaeelne agoonia köidab kirjanikku haigusliku rafineeritusega. Motiiv põlisaristokraatliku sugukonna hukkumisest, kelle viimased esindajad osutuvad kohandamatuks argipäeva realiteedile, saab Poe juures eleegilise paiste.

Surma estetiseerimine leiab keskse koha allegoorilises muinasjutus «Punase surma mask». Siin püstitatakse mõte surma paratamatust võidust elu üle. Inimesed, kes varjavad end katku, Punase Surma eest, langevad selle ohvriks. Punane Surm laotab kõigi ja kõige üle oma piiramatu võimu. Selles jutus kirjeldab Poe pisimate üksikasjadeni hiilgava lossi sisutust, mille saalides varisevad põrmu inimesed. Haiglase naudinguga kirjeldab autor surijate asendeid ja ilmeid.

Ent taolised teosed ei hõlma kaugeltki E. Poe loomingupärandit. Kirjanikku kütkestab tehnikateaduslike saavutuste maailm, inimmõtte ammendamatu leidlikkus, mida ta vastandab kodanliku maailma kasuahnusele. Selles valdkonnas on ilmekalt avaldunud E. Poe ande omapärasus.

Novellides («Kuldpõrnikas», «Roim Morgue'i tänaval» ja «Marie Rogêt saladus») ja teaduslik-fantastilistes jutustustes püüab autor reprodutseerida inimmõistuse keerukat tööprotsessi mitmesuguste saladuste selgitamisel ja käsitamisel nii teaduse kui ka inimeste praktilise argielu valdkonnas.

Poe loomingus ilmub ameerika kirjanduses esmakordselt nuuskuri kuju, mis edaspidi kujuneb nii levinuks detektiivkirjanduses. Novellis «Roim Morgue'i tänaval» on keskseks asjaosaliseks nuuskur Dupin, soliidse haridusega aristokraat. Ta loeb palju ja armastab raamatuid. Nuuskuriameti harrastus ei ole talle sugugi elatusvahendiks, vaid eelkõige omapärase esteetilise naudingu allikaks. Kurjategija avastamise keerukas protseduur haarab Dupini. See muutub talle isesuguseks mõistatuseks, mille kallal on huvitav pead murda. Morgue'i tänava mõrva kordasaatja otsing moodustabki E. Poe novelli süžee. Dupini köidab faktide analüüsimine ja nende kõrvutamine. Tema erakordselt arenenud intuitsioon ja oletuste julgus, mis kaasub fantaasia lennukusega, tagavad talle edu.

Nähtuste ja faktide analüüsiva uurimuse printsiip on aluseks niisuguseile E. Poe detektiivjuttudele, nagu «Marie Rogêt saladus» või «Kuldpõrnikas». Kirjanikku ei huvita avastatavate kuritegude ja saladuste sotsiaalsete põhjuste analüüsimine: seda küsimust ta ei esitagi oma juttudes. Seda asendab mõistatuste keerukas kombinatsioon, mida tema kangelane, asjaarmastaja nuuskur edukalt ning hiilgava meisterlikkusega lahendab.

Inimese taip, tema uuriv ning pingsalt töötav mõistus ja tema arutluste loogika saavutavad võidu ja see, mis enne tundus seletamatu ning lahendamatu mõistatusena, kerkib tema ette lihtsate, vääratamatute faktide järgnevuses («Kuldpõrnikas»).

Poe novelle iseloomustavad nende laitmatult loogilised konstruktsioonid, jutustusviisi põnevus ja range lakonism. Süžee ülesehituse suure meistrina on E. Poe oma detektiivnovellides äärmiselt ökonoomne kunstivõtete ja kujude kasutamises. Tema jutustamismaneer on lihtne ja lakooniline, midagi liigset neis ei esine. See pingutab lugeja tähelepanu, sundides uskuma kirjeldatavate sündmuste tõesusse.

E. Poe kirjanduse- ja kunstialastes artiklites ilmneb autori esteetiliste vaadete formalistlik iseloom. Eesmärk, mille poole peab kunstnik Poe arvates püüdma, seisab efekti loomises. Selleks tuleb kõigepealt hoolitseda teose vormi eest, väidab Poe. Proosateos ei tohi olla mahult suur, intriig peab olema haarav. Niisuguse teose suudab lugeja läbi lugeda raugematu tähelepanuga ja nõutav efekt tekib. Luules kui ülendatu ning subtiilselt kauni valdkonnas on tähtsaim meloodilisus. Artiklis «Luuleprintsiip» kirjutas E. Poe luule kohta järgmist: «Tema ainsaks ülemkohtunikuks on Maitse: Aruga või Südametunnistusega on Luulel ainult kaudne vahekord. Jumalaga või Tõega ei ole temal mingit seost peale juhuse... Tõde rahuldab Mõistust, Ilu aga Luuleelamust.» Kunstiteose sisu teeb E. Poe täielikult sõltuvaks efektikast vormist.

Poe luuletused paistavad silma meloodilisuse ja rütmirikkusega. Lürism on neile omane. E. Poe värssides on ülekaalus tusa, nukruse ja pettumuse meeleolud.

XIX sajandi väliskirjanduse ajaloos leiab reaktsioonilise romantiku E. Poe looming otsest vastukaja sama sajandi lõpu dekadentlikus kirjanduses. Ei ole juhuslik see fakt, et Poe taoline kirjanik kerkis esile just USA-s, seega maal, kus kapitalistlike suhete vastuolud on avaldunud kõige nähtavamalt juba möödunud sajandi keskel. Täiesti seaduspärane on seegi, et E. Poe loomingu tõstsid kilbile XIX sajandi lõpul tegutsenud dekadendid (Mallarmé, Wilde j. t.).

PRANTSUSE ROMANTISM

Nagu Inglismaal, nii ei olnud ka Prantsusmaal romantism ühtne kirjandusvool: kohe XIX sajandi algul asusid reaktsioonilised romantikud sõjakäigule revolutsiooni ja valgustajate vastu; pisut hiljem, Juulirevolutsiooni eel, tulid kirjandusliku võitluse areenile progressiivse romantismi esindajad, kes andsid neil aastail purustava löögi restauratsiooniaja reaktsioonilisele kunstile.

Ajaloolised sündmused olid neil aastail Prantsusmaal väga tormilised ja pingelised. Esimene Prantsuse kodanlik revolutsioon oli just lõppenud. Uus ühiskondlik-poliitiline kord oli põhiliselt juba välja kujunenud, kuid revolutsiooni vaenlaste vihane vastupanu polnud kaugeltki veel murtud.

Eesrindlike ja reaktsiooniliste jõudude võitlus prantsuse ühiskonnas kajastus teravalt ka maa kirjanduselus.

Juba XIX s. esimestel aastatel alustab Prantsusmaal oma tegevust rida publitsiste, filosoofe ja kirjanikke, kelle eesmärgiks on revolutsiooniliste ja valgustuslike ideede purustamine. Need filosoofid ja kirjanikud eitasid järjekindlalt kõiki valgustajate ideid. Nad pidasid mõistust kõige kurja juureks, soovitasid taastada religiooni ja kiriku õigused, ei tunnistanud ususallivust ja südametunnistuse vabadust, mille eest olid võidelnud valgustajad, nõudsid ühtse katoliku kiriku taastamist eesotsas paavstiga. Lõpuks heitsid nad kõrvale ka rahvavõimu põhimõtte ning kutsusid tagasi pöörduma feodaalse monarhia juurde.

Bonald ja Maistre. Taoliste ideedega esines teoreetik ja publitsist Louis de Bonald (1753—1840). Oma teoses «Poliitilise ja religioosse võimu teooria» väidab de Bonald, et XVIII s. filosoofid olevat teinud suurt kahju sellega, et äratasid inimeste mõistuse ning kutsusid esile rahulolematuse valitseva korraga. Mõistus olevat kõige kurja juur: ta õpetab inimesi kahtlema. Kõik XVIII s. filosoofia jäljed tuleb hävitada ning taastada oma endistes õigustes usk, mis ei tunneks kahtlusi. De Bonald kutsub üles hävitama sõnavabadust ja südametunnistuse vabadust, ta nõuab monarhia taastamist, sest, nagu ta väidab, tuleneb ainuvalitsus inimloomusest niisama nagu raskustung asjade olemu-

sest. Ainuvalitsuse printsiip tuleb teostada kõikjal, nii riigis, kirikus kui ka perekonnas.

Veelgi kaugemale de Bonaldist läks teine tolleaegne reaktsiooniline teoreetik ja publitsist Joseph de Maistre (1753—1821), kes on tuntud oma teosega «Paavstist». Nagu pealkirjastki näha, käsitellakse selles küsimust katoliku kiriku peast. Revolutsiooni ja valgustusajastu eesrindlikud tegelased võitlesid katoliku kiriku vastu. Reaktsioon seevastu otsib temas endale tuge, püüab taaselustada kõiki tema põhimõtteid, eriti aga paavsti kui katoliikluse juhi võimu.

Joseph de Maistre pooldab surmanuhtluse taaskehtestamist, arutelles seejuures järgmiselt: surmanuhtlus on vajalik, sest see on inimesele karistuseks tema pattude eest. Kogu riigivõimu autoriteet lasub timukal. «Võtke maailmalt see vääramatu jõud, ja veel samal hetkel astub korra asemele kaos, troonid varisevad kokku ning ühiskond hävib,» kirjutab ta.

Chateaubriand (1768—1848). Prantsuse reaktsioonilise romantismi filosoofide ja publitsistide hulka kuulus terve rida kirjanikke. Reaktsioonilise romantismi üheks kõige tüüpilisemaks esindajaks Prantsusmaal on François René de Chateaubriand.

Vana aadliperekonna võsuna sõitis Chateaubriand pisut enne Prantsuse revolutsiooni puhkemist Pariisi Louis XVI õukonda. Ta on nördinud seal valitsevast kombelõtvusest ning avaldab arvamust, et olukorra parandamiseks tuleks teostada mitmed ümberkorraldused, kuid 1789. aastal alanud revolutsioonilised sündmused paiskavad ta üsna pea kaugele parempoolsele tiivale. Revolutsioon hirmutab teda ning ta muutub kohe selle vaenlaseks, lahkub Prantsusmaalt ning ühineb prints Condé sõjaväega, mis võitles revolutsiooni vastu. Kontrrevolutsiooniline armee purustatakse ning üheksakümnendate aastate lõpul satub Chateaubriand Londonisse, kus ta kirjutab oma esimese teose «Essee revolutsioonidest». Selles avaldub autori pessimism ja peataolek toimuvate sündmuste puhul. «Essee revolutsioonidest» tõstatab küsimuse: mis on revolutsioon ja kas seda on vaja? Sellele küsimusele vastab autor eitavalt. Ta väidab, et revolutsioon ei muuda mitte midagi maailmas ega paranda inimese olukorda. Ta arvab, et kogu inimkonna ajalugu on viletsuste ajalugu ja et revolutsiooni ainsaks tulemuseks on see, et ühed despoodid asendatakse teistega, veelgi halvematega. Rousseau ideed võivad iseenesest ju olla päris head, kuid teostamatud või siis teostatavad ainult väga kauges tulevikus. Ainus, mis jääb inimesel üle, on tahtevabadus, anarhiline vaba isiksus.

Olles viibinud mõnd aega Ameerikas, uuris ta sealsete metsrahvaste elu ning kavatses kirjutada nende kohta teose, mida ta nimetas ühe ameerika indiaanlaste suguharu järgi «Natchez», kuid sellest ei saanud mingit terviklikku ja lõpetatud teost. «Natchez» kujutas endast üksikute märkuste, katkendite ja reisi-

kirjelduste äärmiselt segast, pikalevenitatud (kokku üle kahe tuhande leheküljе) ning süsteemitut kogumikku ega näinud kunagi päevavalgust. Hiljem töötas Chateaubriand selle üksikud osad ümber oma suure viiest osast koosneva teose jaoks, mille nimeks sai «Ristiusu vaim» (1802). Selle eesmärgiks, nagu pealkirigi näitab, oli kristluse olemuse avamine ja revolutsiooni poolt kõikumalöödud usu taaselustamine.

Selles teoses esitatud tõestused jumala olemasolu ja ateismi kahjulikkuse kohta on üpris naiivsed ning ebaveenvad. Autori arvates ei soovi õnnelik inimene, et tema elu piirduks ainult maapealsega, sest ta tahab, et tema õnn kestaks ka pärast surma. Järelikult on ateism talle võõras. Ilus naine tahab, et tema ilu püsiks igavesti. Nii pole ka tema ateismi pooldaja, kes väidab, et kõik lõpeb juba siin, maa peal.

Taolised arutlused moodustavad «Ristiusu vaimu» esimese, teoloogilise osa sisu. Ülejäänud neli osa on pühendatud ristiusu õigustamisele esteetika vaatepunktist lähtudes. Chateaubriand püüab tõestada, et ristiusk on luule, poeetide ja kunstnike inspiratsiooni allikaks, et ta on andnud ja annab veelgi ainet kunstiliseks loominguks. Nii näiteks olevat maailma suurimad kunstnikud renessansi ajastul võtnud oma süžeed ja kujundid evangeeliumidest ja piiblist. Taolised väited ongi Chateaubriand'il argumentideks ristiusu kaitseks.

«Ristiusu vaim» saavutas kiiresti erakordse populaarsuse, muutudes lipukirjaks, mille alla koondusid kõik need, kes kutsusid üles tagasi pöörduma vana juurde, kes vajasid teoreetilist alust võitluseks revolutsiooniliste ideedega.

Oma «Ristiusu vaimusse» lülitab Chateaubriand ka kaks ilukirjanduslikku teost, kaks jutustust, millest üks on teise jätkuks, «Atala» ja «René». Nende tegevustik toimub Ameerikas metsikute indiaanlaste keskel. Mõlemaid jutustusi ühendavaiks kangelasiks on vana indiaanlane Chactas ja noor prantslane René. Pime rauk Chactas jutustab Renéle oma noorusest. Viibinud mõnd aega Euroopas, pöördus ta tagasi kodumaale, kus sattus vangi. Teda ähvardas hukkamine, kuid valge neiu Atala päästis ta ning koos põgenesid nad metsadesse. Atala ja Chactas hakkasid teineteist armastama, ent nende õnn ei kestnud kaua. Atala tappis enda, sest tema ema oli kunagi andnud tõotuse, et tema tütar jääb neitsiks; Atala, kes ei tahtnud seda tõotust murda, eelistas surra.

Teises loos on jutustajaks René, kes kõneleb Chactas'ile oma õe traagilisest armastusest enda kui ainsa talle lähedase isiku vastu. Õde, kelles tärkab lubamatu armastus oma venna vastu, läheb kloostrisse. René lahkub Euroopast. Nagu kõik romantilised kangelased eelistab ta elada tsivilisatsioonist puutumatute metsikute suguharude keskel, sest tsiviliseeritud maades näeb ta ainult rikutust, kannatusi ja egoismi.

René näol tuleb kirjandusse reaktsioonilise romantismi tüü-

piline kangelane oma pessimismi ja maailmavaluga. Elu tundub talle mõttetuna. René draama ei peitu mitte ainult tema isiklikus elusaatuses. See on hoopis sügavam ja laiem nähtus. See on vanasse maailma kuuluva inimese draama, kelle ees revolutsioon on sulgenud kõik tulevikuperspektiivid. Chateaubriand'i üleskutse põgeneda võimalikult kaugele maailmast ning põlata selle tühisust oli oma olemuselt äärmiselt silmakirjalik ja võltsitud. Tegelikult ei katkesta Chateaubriand'i kangelased kaugeltki kõiki suhteid maailmaga, nagu autor püüab seda näidata. Nende maailmavalu varjab nende viha revolutsiooni vastu ning soovi minevikku tagasi tuua. Chateaubriand'i kangelane on inimene, kes arvab, et talle on elus määratud eriline koht, et kõik tema kannatused ja tundmused omavad mingit erilist, kõrgemat tähendust. Sellest ka stiili äärmine ülespuhutus ja kõrgelennulisus Chateaubriand'i teostes. Tema keel on erakordselt keeruline, maneeritsev ja kunstlik. Chateaubriand'i teostele sai Marxi poolt osaks terav kriitika. Nii kirjutab ta ühes oma kirjas Engelsile (30. novembril 1873. a.): «Muide ma lugesin Sainte-Beuve'i raamatut Chateaubriand'ist, kirjanikust, kes on mulle olnud alati vastik. Kui see mees on Prantsusmaal nii kuulsaks saanud, siis seepärast, et ta on igas suhtes prantsuse vanité klassikaliseks kehastuseks, ja vanité mitte kergeis, frivoolseis kaheksateistkümnenda sajandi rõivais, vaid romantilises rüüs ja värskelt küpsetatud sõnakõlksudes uhkeldavana; võltsitud sügavus, bütsantslik iialdamine, tundmustega koketeerimine, kirev värvidemäng, word painting, teatraalsus, sublime, ühe sõnaga: valede segapuder, millist ei vormis ega sisus mitte iialgi veel pole saavutatud».[56]

Lamartine (1790—1869). Üheks kahekümnendate aastate reaktsioonilise romantilise lüürika esindajaks oli luuletaja Alphonse de Lamartine. Ta polnud mitte ainult poeet, vaid legitimistliku partei aktiivseks poliitikategelaseks ning hiljem (1848. aasta revolutsiooni ajal) Prantsuse reaktsioonilise ajutise valitsuse liikmeks.

Lamartine'i tähtsamas luuletuskogus «Poeetilised meditatsioonid» avaldab XVIII s. lõpul ja XIX. s. algul toimunud ajaloolisist murranguist tulenev iseloomulik hingeline rahutus ja sügav pessimism.

Nagu paljud teised reaktsioonilised romantikud, kaldub ka Lamartine tõstma revolutsioonilisi sündmusi kosmiliste katastroofide tasemele. Luuletuses «Lootusetus», mille pealkirigi on juba küllaltki iseloomulik, ütleb luuletaja, et jumal, olles loonud maailma, ise tunnistas oma loomingu ebatäiuslikuks ning hülgas selle, «heites ta ruumi» juhuse meelevalla alla. Sellest ajast

[56] Marx/Engels, Gesamtausgabe, Dritte Abteilung, Bd. 4; Berlin, 1931. s. 409.

Vanité — prantsuse k. edevus, tühisus; word painting — inglise k. sõnamaaling; sublime — prantsuse k. ülevus.

peale on jumalast mahajäetud maailmas «õnnetus saanud valitsejaks».

Vigny (1797—1863). Kolmandaks prantsuse reaktsioonilise romantismi esindajaks on Alfred de Vigny. Ta on kirjutanud terve rea poeeme, peamiselt piibli ainetel: «Mooses», (1826) «Simsoni viha», (1826), «Eloa» (1824), ajaloolise romaani «Cinq-Mars» (1827), posthuumselt ilmunud «Ühe poeedi päeviku» (1867), memuaare oma sõjaväelase-elust pealkirja all «Sõjaväeline orjus ja suurus» (1835), draama «Chatterton» (1835) jm.

Alfred de Vigny, kes oli päritolult aadlik, õppis oma aristokraatlikest eelarvamusist läbiimbunud perekonnas juba väga varakult revolutsiooni vihkama. Täieliku elust võõrdumise ja uhke üksinduse motiiv muutub peamiseks tema luules, mida läbivad kurbuse, pessimismi ja lootusetuse meeleolud. Kõikjalt leiame mõtte, et kannatused on inimese põline pärisosa ja et neist vabaneda on võimatu. Oma päevikusse kirjutab ta järgmisi mõtteteri: «Ainult kaht kaheldamatut alust tunnen selles saatuslikus kaoses: kannatus ja surm», või siis: «Ainult halb esineb puhtal ja segamatul kujul ilma heata. Hea on alati segunenud halvaga. Ülim hüve teeb halba. Ülim pahe ei tee head.» Teisal kirjutab ta: «Milleks on vaja veel põrgut? Kas siis sellest ei piisa, mis meil on elus?»

Sama kannatuse paratamatuse ja inimese igavese üksinduse motiiv kõlab ka Vigny poeemides. Poeemis «Mooses» antakse omapärane tõlgitsus Vana testamendi prohveti kujule. Jumal on lasknud talle osaks saada erilise tarkuse, kuid just tarkus ongi see, mis teeb Moosese õnnetuks. Ta tunneb end üksikuna inimeste seas, sest ta seisab neist kõrgemal.

1827. aastal kirjutab Vigny oma ajaloolise romaani «Cinq-Mars». Cinq-Mars on aadlik, kes võtab osa vandenõust Louis XIII ministri Richelieu vastu. Selle vandenõu ajaloolised põhjused olid järgmised: Richelieu oli üks neid poliitikategelasi, kes absolutismi printsiipide elluviimisel pidas eriti energiliselt võitlust feodaalse aadliga ning püüdis piirata tema õigusi. See absolutistliku valitsuse antifeodaalne poliitika kutsus esile terve rea aristokraatlikke vandenõusid. Üht niisugust mässu kujutabki Vigny oma romaanis. Põhjused, mis sunnivad Cinq-Mars'i välja astuma Richelieu vastu, on täiesti isiklikku laadi. Krahv Cinq-Mars on armunud ühte suursugusesse printsessi, kelle armastust ta aga ei vääri, sest neiu seisab oma päritolult temast hoopis kõrgemal. Selleks et seda armastust pälvida, peab ta silma paistma ning kuulsaks saama. Ta otsustab seda saavutada vandeseltslasena. Ent kui Cinq-Mars saab teada, et tema armastatu abiellub Poola kuningaga, siis kaotab ta igasuguse stiimuli edasiseks võitluseks ning läheb ja annab end Richelieu'le üles. Seega piirdutakse siin üksnes kangelase isiklike kannatustega. Cinq-Mars ühineb vandeseltslastega ning reedab end ainult isik-

likest motiividest lähtudes. Romaan lõpeb kangelase hukkamisega. Uhkelt läheb ta surma. Uhke surma motiiv on üks kõige domineerivamaid Alfred de Vigny loomingus.

Samu «maailmavalu» ning sügava egotsentrismi motiive arendab Vigny ka oma hilisemal loominguperioodil, kolme- ja neljakümnendail aastail. Ta on veendunud, et kannatused on inimese igaveseks pärisosaks, millest on võimatu vabaneda. Eriti õnnetu elus on aga poeet, kellele on määratud kõnelda ja laulda oma laule, kuid keda kunagi ei mõisteta. «Kui kurb on kõnelda nendele, kes ei oska kuulata; kirjutada nendele, kes ei mõista lugeda!» hüüab Vigny. Sellest ta järeldab: «Tõmbu tagasi, ainult vaikimises on tõeline ülevus. Minu jaoks on vaikimine ainus tõeline luule.»

Jutustus «Stello» (1832) ja draama «Chatterton» (1835) on pühendatud poeedi traagilise saatuse käsitlemisele.

Chatterton on inglise XVIII s. luuletaja, kes suri viletsuses. Vigny kirjutab draama tema elust, suuremat hoolimata poeedi elulooliste faktide täpsest edasiandmisest. Ta annab siin üldistatud kujul poeedi saatuse, kes on määratud üksindusele ja mahajäetusele. Chatterton kannatab haiguse all, mille olemuseks on «elu vihkamine ja armastus surma vastu». Ta lahkub maailmast, lõpetades oma elu enesetapmisega, nagu elust pettunud romantiline kangelane kunagi, kes armastab õiglust ja ilu, kuid näeb enese ümber ainult valet ja inetust.

«Chattertonisse» suhtuti kui draamasse, mis nagu Goethe «Werthergi» propageerib enesetapmist.

Vigny memuaarteos «Sõjaväeline orjus ja suurus» (1835) näitab meile autori täielikku pettumist prantsuse armees, mis pärast revolutsiooni oli kaotanud oma aristokraatliku vaimu. Sõdur, eriti Napoleoni armee sõdur, pole enam muud kui ori ning samal ajal ka timukas. Kõik sõduri parimad inimlikud tunded on igaveses ning lepitamatus vastuolus kõige sellega, mida temalt nõuavad tema orjastajad, see halastamatu tapamasin, mida nimetatakse armeeks.

Vigny üheks viimaseks teoseks oli poeem «Hundi surm» (1843), kus ta uuesti käsitleb oma armastatumat teemat, ülistades hunti, kes ümberpiiratuna sureb uhkelt ilma ühegi oige ja kaebeta. «Kui tuleb surmatund, siis on meil raske jäljendada loomi nende ülevas vaikimises,» ütleb luuletaja.

Musset (1810—57). Prantsuse romantikute seas kuulub silmapaistev koht Alfred de Musset'le. Oma esimesel loominguperioodil kuulus Musset reaktsioonilise romantismi leeri. Lüürilistes värssides, mis ilmusid pealkirja all «Ööd», vestleb poeet oma muusaga. Siin kõlab sama motiiv mis eespool käsitletud kirjanikelgi — kannatuste saatusliku paratamatuse motiiv. Asjatult püüab inimene vabaneda kannatusist. Igavesti järgnevad nad talle nagu vari («Detsembriöö»).

Poeemis «Rolla» (1833) astub Musset otsustavalt välja revo-

lutsiooniliste valgustusideede vastu, püüdes kogu vastutust oma aadlikust kangelase tragöödias veeretada valgustajate kaela. Musset' pessimismimeeleolud saavutavad siin oma haripunkti. Rolla on kõigest pettunud nooruk, kes eitab elus igasuguseid väärtusi. Ta otsib unustust kõlvatuses ning lõpetab oma elu enesetapmisega ühe lõbunaise toas, jättes kirja, millest selgub, et enesetapu põhjuseks oli täielik vaimne pankrotistuminę ning elus pettumine. Püüdes seletada sääraste meeleolude allikat, jõuab Rolla järeldusele, et kõiges on süüdi valgustusfilosoofid, eriti aga Voltaire.

Suur ratsionalist on oma sarkasmi ja skeptitsismiga tapnud inimeses kõik püha, igasuguse usu ja lootuse ning järele jätnud üksnes kahtlused. Poeem muutub needmiseks Voltaire'i ja valgustajate aadressil. Rolla kirjutab surma eel:

> Näe, vaata nüüd, Voltaire, mis oled teinud:
> . . . . . .
> kes kuulab preestrit, kui see kutsub visalt?
> Usk kadus, kuid ka voorus väheneb —
> ei hooli aadlik aust, mis saadud isalt,
> vaid kõlvatule teele läheneb.

Tuleb siiski märkida, et Musset kui äärmiselt vastuolulise maailmavaatega poeedi juures ilmuvad edaspidi teissugused motiivid ja kujundid. Ta püüab uudselt mõtestada oma romantilist kangelast ning tema sügavate pettumuste põhjusi. Oma parimas teoses, romaanis «Sajandi lapse pihtimus» (1836), loobub Musset, erinevalt Vigny'st ja teistest romantikutest, subjektiivsest ajalookäsitlusest ja püüab objektiivsemalt valgustada ajaloo käiku.

Ta tahab ajalooliselt seletada tolle ajastu noortele inimestele iseloomulikku pessimismi, elust pettumist ja usupuudust. Ta tõstatab selle küsimuse romaani teises peatükis. Prantsusmaa, ütleb ta, elas hiljuti üle suure ajaloolise murrangu. Revolutsiooni ajal surid inimesed barrikaadidel, võitlesid lahinguväljal, kangelaslik noorsugu tõi ennast ohvriks — inimestel oli, mille nimel elada. Revolutsioon lõppes. Saabus taas argipäev või, luuletaja sõnadega väljendudes, «ajaloohämarik». Noorsugu kaotab oma revolutsiooni ajastu ideaalid. Pole enam, milleks elada. Eilne päev on möödas, homne pole veel saabunud. Just siit, väidab Musset, tulebki otsida noorsoo kannatuste põhjust.

Oma romaanis jutustab Musset noormehest, kes pettub armastuses. Armastatu reetmise tõttu kaotab ta usu mitte ainult armastusse, vaid elusse üldse. Tema sõber Desgenais, kes küüniliselt jutlustab liiderlikkust, orgiaid ja joominguid, tõmbab endaga teda kaasa, ent Octave'i päästab suur õnnetus — isa surm. Ta katkestab suhted kuldse nooruse seltskonnaga, kus ta tegeles

elupõletamisega, sõidab maale koju, kohtub seal teise tütarlapsega, ning armastus selle vastu äratab ta otsekui uuesti ellu. Erinevalt tervest reast romantilisist kangelasist, kes sooritasid enesetapmise või siis langesid täielikku meeleheitesse, saab Octave üle oma egoismist ja kurvameelsusest, jõudes veendumusele, et elu mõte ei seisa mitte egoistlike kirgede rahuldamises. Ta korraldab nii, et tema armastatu saab õnnelikuks teise mehega, keda ta armastab, ise aga sõidab minema. Ta on õnnelik teadmises, et kolmest inimesest on ainult tema see, kes kannatab.

Eneseohveduse motiiv ei ilmu juhuslikult Musset' loomingusse kolmekümnendate aastate keskpaiku. Selles avaldub autori otsustav protest küünilise kodanliku moraali vastu, mida ta teravmeelselt iseloomustab järgmiste sõnadega: «Süüa, juua ja magada — see tähendab elada. Mis puutub inimestevahelistesse suhetesse, siis on sõprus selleks, et raha laenata, sugulus — et pärandust saada, armastus on kehaline harjutus. Ainsaks vaimseks harrastuseks on edevus.»

Musset romaani väärtus seisab püüdes kritiseerida kaasaegset kodanlikku ühiskonda, selles tollal valitsevat omakasupüüdlikkust ja rahaahnust, egoistlikku püüet ainult oma isikliku heaolu poole, mis kõikjal nii selgesti avaldus pärast 1830. aasta revolutsiooni.

Staël (1766—1817). Progressiivsete romantikute esilekerkimine Prantsusmaal toimub kahekümnendate aastate keskpaiku, 1830. aasta revolutsioonilistele sündmustele eelneval perioodil. Ent progressiivse romantismi eelkäijaks XIX s. esimestel kümnendeil võib pidada Germaine de Staëli.

Madame de Staëli looming kajastab omapäraselt sajandi alguse üleminekuperioodile omaseid vastuolusid. Tema õpetajaks olid valgustajad. Ta hindas väga kõrgelt Montesquieu'd ja Rousseaud, pidades siiski viimase vabariiklikke vaateid meeletuseks.

Edasi arendades Montesquieu õpetuse põhiprintsiipe, kaitses Staël ideed, mille järgi mõistus on kogu elu aluseks. Montesquieu' õpilasena väitis ta, et «mõistus seisab erinevate esemete sarnasuses ning sarnaste esemete erinevuse tunnetamises».

Tema arvates aitab mõistus käsitada ja seletada ajaloo seaduspärasusi. Sellest lähtudes püüabki ta Prantsuse revolutsiooni mõtestada. Ta oli esimene prantsuse romantikuist, kes tunnustas XVIII s. lõpul toimunud revolutsiooniliste sündmuste tohutut ajaloolist tähtsust inimkonna arenemises. Sellele küsimusele ta pühendabki traktaadi «Mõtisklusi Prantsuse revolutsioonist».

«Revolutsioon Prantsusmaal,» kirjutas ta, «on ühiskondlikus mõttes tähtis epohh. Need, kes vaatlevad teda kui juhuslikku sündmust, on võimetud nägema nii minevikku kui ka tulevikku.»

Staëli filosoofilistes ja poliitilistes vaadetes oli palju vastuolulist. Ta eitas Rousseau vabariiklikke ideid, truuks jäädes traditsioonilistele legitimistlikele traditsioonidele. Just neilt

positsioonidelt lähtudes võitleski ta igasuguste poliitiliste tõusikute ning troonianastajate vastu, kelleks pidas ta keiser Napoleoni. Kuid tema võitluses Napoleoniga oli ka palju ajaloolist läbinägelikkust, kuigi ta tabavalt paljastas viimase türanniat ja vallutuspoliitikat.

Napoleoni valitsusajal oli ta maalt välja saadetud (sellele perioodile on pühendatud teos «Kümme aastat pagenduses»). 1812. aastal külastas ta Venemaad. Hiljem, 1825. aastal, kirjutas Puškin «Moskva Telegraafis» Staëli kaitseks reaktsioonilise kriitika eest, et «Napoleon austas teda tagakiusamisega, valitsejad usaldusega, Byron oma sõprusega, Euroopa oma lugupidamisega.» [57]

Mme de Staëli kirjanduslikud vaated on esitatud teoses «Kirjandus vaadelduna seoses ühiskondlike kordadega» (1800). Paljud siin avaldatud seisukohad ennetavad kahekümnendate aastate romantikute teoreetilisi väljaastumisi, eriti Victor Hugo' eessõna draamale «Cromwell».

Selle uurimuse ülesanne, nagu seda formuleerib autor ise, on vaadelda «seoseid maa poliitiliste olukordade ja kirjanduses domineeriva vaimu vahel». «Ka kõige erakordsem geenius,» kirjutab Staël, «on alati seotud oma kaasaegsete haridustasemega, ja oleks tarvis ligikaudugi arvutada, kui palju inimese mõte suudab ette jõuda oma ajast.»

Staëli kaks romaani «Delphine» (1802) ja «Corinne» (1807) olid kaasaegsete seas tohutult populaarsed, mitte vähem kui Rousseau «Uus Héloïse» või siis hiljem George Sandi romaanid. Kiriromaan «Delphine», milles nõutakse vabadust inimese tunnetele, on kirjutatud Rousseau tugeva mõju all.

Sama ideed arendab autor ka «Corinne'is». Selle kangelannaks on suure improviseerimisande ning vabadustarmastava iseloomuga itaalia luuletajanna. Corinne'i armastus inglise lordi Oswald Neville'i vastu lõpeb traagiliselt. Lordi naisena oleks ta pidanud oma iseseisvusest loobuma, kuid Corinne ei suuda ohverdada oma vabadust ja kunstnikukutsumust ning sureb.

Russoistlik kuju on saanud Staëli romaanides romantilise käsitluse. Tema teoste keskpunktis on tugeva individuaalsusega isiksus, kes ei mahu kuidagi perekondlike, ühiskondlike ja olustikuliste traditsioonide ning konventsioonide raamidesse. Naiskujude säärase käsitluse poolest, millega ühtlasi kaitstakse naise õigusi nõuda oma isiksuse tunnustamist, on Mme de Staël George Sandi otseseks eelkäijaks.

Progressiivsete romantikute liikumine. Kahekümnendate aastate teine pool on Prantsusmaal Juulirevolutsiooni ettevalmistamise periood. Bourbonide dünastiast pärineva Charles X poliitika, mis muutus üha reaktsioonilisemaks, tekitas rahulolematust mitte ainult laiades rahvamassides, vaid isegi liberaalse kodan-

[57] А. С. Пушкин, Сочинения в одном томе, М., 1949, lk. 1156.

luse ringkondades. Kõik eesrindlik tõusis otsustavaks võitluseks reaktsiooni vastu. See võitlus leidis kajastust ka ideoloogilisel rindel. Just sellesse aega langevadki progressiivsete romantikute esimesed väljaastumised Prantsusmaal, olles seega kõige vahetumalt seotud poliitilise võitlusega riigis.

Kunstivallas oli reaktsiooni kantsiks tollal ühelt poolt reaktsiooniline romantism, teiselt poolt aga klassitsistlik kunst, mis restauratsiooniajastul oli kahtlemata tugevnenud. Klassitsismi tugipunktiks oli endiselt Prantsuse Akadeemia.

Progressiivsed romantikud astusid eelkõige välja klassitsismi vastu, rutiini ja tagurluse vastu, mis valitses nii kirjanduses kui ka maalikunstis, samuti ka igasuguste ammu juba iganenud kohustuslike normide vastu, mille puutumatust klassitsistid püüdsid säilitada.

Kahekümnendail aastail tekkis Prantsusmaal hulgaliselt ringe, kus noored romantikud astusid innukalt välja uue kirjanduse kaitseks, lugesid oma teoseid, mis olid kirjutatud vanadest traditsioonidest ning üldkohustuslikest kaanoneist vabas stiilis. Neis väljaastumistes esines paraku sageli palju äärmuslikkust, liigset pretensiooni ning «uuenduste» kuritarvitamist iga hinna eest, oli üsna palju kunstlikkust ja ülespuhutust. Sellegipoolest oli kirjandusrindel puhkenud võitlusel suur teoreetiline ja poliitiline tähtsus, mis ulatus kaugele välja kirjandusliku võitluse kitsastest raamidest. Nõudes vabadust kunstis ning heites julge väljakutse klassitsismile, võitlesid romantikud restauratsiooni aja katoliiklik-feodaalse reaktsiooni vastu üldse.

Nendes võitlustes töötasid progressiivsed romantikud välja oma esteetika. Nad nõudsid kunsti lähendamist elule, tõepärasust elu kujutamises, ja olgugi et «tõepärasuse» mõiste nende juures oli vägagi subjektiivne, ütlesid nad siiski otsustavalt lahti kõigist kitsendusist, mis klassitsism oli kunstnikele kehtestanud. Klassitsistid väitsid, et kaugeltki mitte kõik ained elus ja looduses ei või olla kunsti objektiks, et elus eneses on asju, mis väärivad kujutamist, ja asju, mis seda mitte ei vääri. Kunstnik peab tegema väga range valiku. Romantikud heitsid selle põhimõtte kõrvale.

Progressiivsete romantikute võitlus on seotud ajakirjaga «Globe» («Gloobus»). Sellest sai noil aastail võitluskeskus, mille ümber koondus kõik eesrindlik kunstis. 1824. aastal ilmus ajakirja esimene number, mille programmilises juhtkirjas esitati täiesti õige seisukoht, et kunstis võib kujutada kõike, mis on olemas tegelikus elus. Artikkel rõhutas järgmist: «Kunst peab olema vaba, vaba igasuguseist kitsendusist. Kõik, mis moodustab universumi, alates kõige ülevamaga ning lõpetades kõige madalamaga, kõik Sixtuse Madonnast kuni flaami joomareini on väärt figureerima meie teostes, sest loodus ise on pidanud neid väärilisiks figureerima oma loodud olendite seas.»

Võitlusvaimustusest täidetud noored romantikud mõistsid, et

nende võitlusel on tõsine iseloom. Liikumise algupäevil romantikutega kaasaminev Stendhal on ühes oma teoses väga ilusasti öelnud, et kirjaniku elukutse nõuab niisama palju julgust kui sõduri omagi.

Deschamps, teine romantismi esindaja, lausub: «Kunstis on nagu poliitikaski: häda sellele, kes jääb maha.»

Eesrindlikud romantikud eitasid otsustavalt klassitsistliku kunsti piiratust ja skematismi, rutiini ja reegleid.

Klassitsismi vastu võideldes nõudsid nad täielikku vabadust, inimese tunnete vabastamist. Klassitsismi piiratuse vastu välja astudes esitasid romantikud kunsti emotsionaalsuse nõude. Kunsti objektiks peavad olema eelkõige inimlikud k i r e d.

Lõpuks on oluline mainida veel üht romantikute uuendust — r a h v u s l i k k u s e nõuet kunstis. Klassitsistid eitasid rahvuslikkust kunstis, olid täiesti ükskõiksed rahvuslike teemade ja kujundite suhtes. Nende ideaaliks oli antiikne Kreeka ja Rooma. Romantikud aga esitasid nüüd väga olulise nõude: võtta teemad oma rahva elust, rahva ajaloost.

Progressiivne romantism ei avaldunud mitte ainult kirjanduses. Sugugi vähema tähtsusega polnud võitlus maalikunstis, kus teda esindas samuti terve rida suuri nimesid. Kahekümnendate aastate algul esitati Pariisi kunstinäitusel (Salons) hulgaliselt uusi maale. Juba 1819. aastal äratas laialdast tähelepanu Géricault' maal «Meduusa parv».

Klassitsistid püüdsid igati mustata seda uues romantilises maneeris teostatud maali, kuid romantikud võtsid ta oma kaitse alla. Sellest peale algas maalikunsti alal halastamatu võitlus romantikute ja vana kunsti pooldajate vahel.

Neil aastail esineb oma teostega ka teine prantsuse romantismi suurim kunstnik Delacroix, kes sai kuulsaks oma maalidega «Chiose saare veresaun», «Tasso vanglas» ning hiljem pärast Juulirevolutsiooni maalitud teosega «28. juuli», mida tuntakse ka nime all «Vabadus barrikaadidel».

Prantsuse romantikute, kirjanike ja kunstnike tegevus koondus ajakirja «Globe» ümber.

Prantsuse eesrindliku romantismi suurimad esindajad Victor Hugo ja George Sand on võitnud tunnustuse kogu maailmas. Nende poolt suure demokraatliku paatose ning kunstilise meisterlikkusega loodud kujud on toonud kirjandusse inimese rahva seast, lihtsa tööinimese. Julgesti astuvad nad välja tema kaitseks, kutsudes teda puhuti otseselt revolutsioonilistele väljaastumistele türannia ja despotismi vastu. Victor Hugo ning George Sand on need, kes võtsid kõige aktiivsemalt osa progressiivse romantismi teoreetiliste aluste väljatöötamisest ning võitlusest reaktsiooniliste suundade vastu XIX sajandi kunstis.

HUGO

(1802—1885)

Elukäik. Victor Hugo sündis Besanconi linnas. Tema isa oli Napoleoni armee kolonel, hiljem kindral. Koos isaga, kes võttis osa Napoleoni sõjakäikudest, viibis Hugo varases lapsepõlves paljudes Euroopa maades. Tagasi jõudnud Pariisi, astub ta kooli. Juba varases nooruses ilmneb tema luuleanne. Kaheksateistkümneaastasena saab Hugo «poeesia magistri» tiitli. Restauratsiooni esimesil aastail asub ta reaktsioonilise romantismi positsioonidel ning saab oma luuletuste eest Louis XVIII-lt isegi ordeni.

Victor Hugo lahkumine reaktsioonilise romantismi leerist toimub kahekümnendate aastate keskpaiku.

1827. aastal kirjutab ta oma esimese ajaloolise draama, «Cromwell», mille süžee on võetud inglise kodanliku revolutsiooni ajaloost. See teos tähistab Hugo asumist uutele positsioonidele, progressiivse romantismi positsioonidele.

See üleminek oli tingitud kogu Prantsusmaa ajaloolisest arengust. Lähenes Juulirevolutsioon, ühiskonna progressiivsed kihid mobiliseerisid oma jõude võitluseks reaktsiooniga. Hugo võtab revideerimisele oma senised poliitilised ja kirjanduslikud tõekspidamised ning veendub oma seniste seisukohtade ekslikkuses.

Ta tervitab 1830. aasta Juulirevolutsiooni. Selle kajastuseks on tema esimene suurem ajalooline romaan «Jumalaema kirik Pariisis» (1831). Hugo poliitilised vaated ja sümpaatiad olid vastuolulised ja ebakindlad kogu tema pika loominguperioodi kestel. Olgugi et ta kaitses «hüljatuid» mitte ainult sellenimelise romaani kirjutamise perioodil (s. o. kuuekümnendail aastail), vaid juba tunduvalt varem, kahekümnendate aastate lõpul ning kolmekümnendail aastail, pidas Hugo sellest hoolimata sündsaks pälvida kuningas Louis-Philippe'i heatahtlikku tähelepanu.

Sotsiaalse ebaõigluse probleem erutas kirjanikku juba tema esimestest loomingulistest sammudest peale. Kolmekümnendail aastail kõlas see teema jõuliselt tema jutustuses töölisest, kes mõisteti vastuhaku pärast surma («Claude Gueux», 1834), ning draamades, milles esinevad kangelastena demokraadid ja liht-

sad töötajad, kes on alati õilsamad ja ausamad kuningaist ja aristokraatidest («Marie Tudor», «Kuningas lõbutseb», «Ruy Blas»).

Vastuolulised olid Hugo poliitilised positsioonid ka 1848. aasta revolutsiooni perioodil. Asutava Kogu saadikuna esitab ta algul vägagi mõõduka programmi. 1848. aasta juunis ülestõusnud tööliste revolutsioonilist osa ta ei mõistnud. Ent truuks jäädes oma demokraatlikele sümpaatiaile, astus Hugo aktiivselt välja juuni ülestõusust osavõtjate kaitseks ning tal õnnestus päästa mitmed surmamõistetud.

1852. aasta 2. detsembri riigipöörde ajal, kui teise vabariigi president Louis Bonaparte haaras Prantsusmaal võimu enda kätte, astus demokraat ning vabariiklane Hugo otsustavalt usurpaatori vastu välja. Kui aga aasta pärast uus valitseja end keiser Napoleon III kuulutas, oli Hugo üks neist väheseist, kes loobus igasugusest kokkuleppest uue keisriga. Tema vaen võimuanastaja vastu ei kustunud kuni Napoleon III kukutamiseni 1870. aastal.

Kui keiser tegi Hugole ettepaneku pöörduda Prantsusmaale tagasi ning lubas «andestada», siis Hugo keeldus, lausudes: «Ma pöördun Prantsusmaale tagasi koos vabadusega».

Hugo pöördus Prantsusmaale tagasi Saksa-Prantsuse sõja ajal. Prantsusmaa lüüasaamine rabas teda. Ta katsus pöörduda preislaste poole üleskutsega, lootes seejuures oma populaarsusele. Preislased ei pööranud neile üleskutseile muidugi mingit tähelepanu, ning sõda, mis oli Hugo kodumaale kohutavaks viletsuseks, jätkus.

Hugo suhtumine Pariisi Kommuunisse oli samuti kaunis vastuoluline. Despotismi vihkajana vaimustus ta kommunaaride kangelaslikkusest, kes oma elu hinnaga kaitsesid vabadust, kuid mõistis seejuures hukka nende revolutsioonilise terrori meetodi, samal ajal aga julgesti kaitstes pärast Kommuuni purustamist surmamõistetud kommunaare.

1881. aastal, kui Victor Hugo sai 79-aastaseks, pühitseti tema juubelit. See kujunes Prantsusmaal tõeliseks rahvuspühaks. Luuletajat austati, tema maja mattus lilledesse. Pariisi teatris mängiti sajandat korda näidendit «Hernani» kuulsa prantsuse näitlejatari Sarah Bernhardt'i osavõtul.

Victor Hugo suri 83-aastasena.

Enne surma tegi ta kokkuvõtte oma loomingust, öeldes iseenda kohta järgmist: «Oma raamatuis, draamades, proosas ja värssides astusin ma välja väikeste ja õnnetute eest, anusin võimsaid ja halastamatuid; ma taastasin inimese õigustes narri, teenri, sunnitöölise ja prostituudi.»

Üks prantsuse kriitik lausus Hugo kohta: «Hugo sündis, kui XIX sajand oli vaid kaheaastane. Kui luuletaja suri, jäi sajandil veel viisteist aastat elada, ja ometi vananes sajand enne kui Victor Hugo.»

Hugo looming kestis üle kuuekümne aasta. Tema kirjanduslik pärand on tohutu. Temast on järele jäänud 26 köidet luuletusi, 20 köidet romaane, 12 köidet draamasid ja 21 köidet filosoofilisi ja teoreetilisi töid — kokku 79 köidet.

Hugo varane looming. Victor Hugo käis läbi pika elu- ja loomingulise tee. Teda käsitelles tuleb arvestada tema keerulist arenemisteed, mis oli tingitud Prantsusmaa ajaloo objektiivsest arenemiskäigust XIX s. kahekümnendaist kuni kaheksakümnendate aastateni.

Hugo varane looming oli seotud reaktsioonilise romantismiga. Oma «Oodide ja ballaadide» (1822) esimeses väljaandes mõistab ta revolutsiooni teravalt hukka. Türannide vihkamine ning rõhutute kaitsmine (romaanid «Han Islandilt», 1823; «Bug-Jargal», 1826) seostub tal vastuoluliselt monarhistlike ja aristokraatlike sümpaatiatega.

Hugo varasemad romaanid, eriti «Han Islandilt», on välja peetud niinimetatud «õudsusromantika» stiilis, kubisedes igasugustest jubedustest, hukkamistest, piinamistest jms. Tegelaste iseloomudes domineerib mingi üksik joon: alatud on võimelised igaks kuriteoks, julmuseks või reetmiseks, head seevastu on vooruste ideaalkujud ilma ühegi musta plekita (Ordener). Hea ja kuri — need kaks jõudu on igaveses omavahelises võitluses, kusjuures lõpuks võidutseb alati hea.

Asumine progressiivse romantismi positsioonidele. «Cromwelli» eessõna. Teine etapp Hugo loomingus on seotud tema asumisega progressiivse romantismi positsioonidele. Restauratsiooniajastu lõpupoole ilmnev reaktsiooni süvenemine sunnib teda revideerimisele võtma oma seniseid poliitilisi ja esteetilisi tõekspidamisi. Lähenes 1830. aasta revolutsioon. Riigis tõusis võimas rahvaliku protesti laine restauratsiooni ja selle juhtide vastu. Hugo mõistis, et vana korda kaitstes oli ta käinud vääral teel.

Talle omase innukusega ühines Hugo reaktsioonivastase võitlusega ja kahekümnendate aastate teisel poolel saab temast progressiivsete romantikute juht. Aktiivsus oli Hugo iseloomu ja loomingu silmapaistvaimaks jooneks. Ta ütles enda kohta: «Ma kirjutan ühe käega, võitlen aga kahega.»

Sellesse loominguperioodi kuulub üks huvitav teoreetiline dokument, mille järgi võib eriti selgesti otsustada Hugo maailmavaates toimunud evolutsiooni üle — see on eessõna draamale «Cromwell» (1827), mida täie õigusega peetakse progressiivse romantismi manifestiks.

Üks peamisi Hugo poolt «Eessõnas» tõstatatud küsimusi on kirjandužanride päritolu probleem. Ta võtab põhilised, juba Aristotelese poolt määritletud žanrid — lüürika, eepose ja draama — ning jälgib nende tekkimist. Erinevalt klassitsistidest on Hugol teoreetiliste probleemide läbitöötamisel võimalik toetuda oma eelkäija Mme de Staëli teostele ning ta seab oma

uurimuse aluseks historismi printsiibi. Ta arvab, et kirjandusžanride ajalugu tuleb vaadelda ranges seoses inimühiskonna ajalooga. Inimkonna ja tema kultuuri arenemise ajalugu aga mõistab ta valesti: tal on oma isiklik arusaamine ajaloost, mis tõelisest teaduslikkusest on üsna kaugel; ent tähtis on see, et Hugo oma klassitsismi vastu suunatud töös peab möödapääsmatuks ajaloolist lähenemist kirjandusele. Tema arvates on inimkond läbi käinud kolm epohhi, millest igale vastab oma kindel kirjandusžanr. Esimene etapp on ürgaeg, millal inimene esmakordselt hakkab end eristama universumist, hakkab vastandama oma «mina» maailmale; esimene tunne, mille temas kutsub esile kaemus universumist, on vaimustus jumala loomingu ees, kes on loonud maailma nii kauniks. Ürgaja luule ongi l ü ü r i k a ning suurim teos selles žanris on piibel.

Teist perioodi inimkonna ajaloos nimetab Hugo antiikajaks. Sel ajastul asub inimene ühiskonda looma. Inimese laialdane ühiskondlik tegevus leiab kajastamist eeposes, mille suurimaks esindajaks on Homeros.

Kolmas (uus) ajastu saabub inimkonna ajaloos, väidab Hugo, ristiusu vastuvõtmisega. Kristlus sunnib inimest mõistma oma kahepalgelist loomust, temasse kätketud jumalikku olemust. See ajastu loob kolmanda žanri — draama, mille kujukaimaks esindajaks on Shakespeare.

Edasi arendades oma mõtet, määritleb Hugo neid kolme žanri järgmiselt: «Lüürika laulab igavikust, eepos ülistab ajalugu, draama kujutab elu. Ürgaegse luule iseloomustavaks jooneks on naiivsus, antiiksel — lihtsus, uusaegsel — tõde.»

Seega kaitseb Hugo väga olulist põhimõtet vajadusest kujutada kunstis elu tõepäraselt. Kuid tema arusaamine «tõest» kunstis on vägagi omapärane. Draama, ütleb ta, peab olema elu peegel, kuid mitte tavaline tasapinnaline peegel, vaid niisugune peegel, mis mitte ei nõrgendaks, vaid hoopis k o o n d a k s kiiri, «teeks kumast valguse, valgusest leegi».

Siit tuleneb ka Hugo loomingulise meetodi ere omapärasus. Kunst ei pea elu kujutama mitte tavalistes mõõdetes, vaid peab tihendama, tugevdama peamisi jooni. Poeet kujutagu eelkõige erakordseid nähtusi, rõhutagu äärmusi, vastaspooluseid: head ja kurja, inetust ja ilu, koomilist ja traagilist. Kontrast ja grotesk muutuvad Hugo üheks peamiseks esteetiliseks nõudeks. Isegi sõna «grotesk» on käibele lastud just Hugo poolt, kes mõistis selle all mingisuguste omaduste äärmist rõhutamist, nende eriti tihendatud kujutamist. Kontrast ja grotesk on kaks põhilist võtet, mida Hugo oma tüüpide loomisel eriti sagedasti kasutab.

Hugo «romantiline manifest» oli suunatud klassitsistide vastu. Hoobi said ka kuulsad klassitsistlikud ühtsused. Hugo pidas vajalikuks säilitada neist ainult tegevusühtsuse, milleta

on võimatu kunstiteose kompositsiooniline ülesehitus. Ta nõudis aja- ja kohaühtsuse kaotamist.

Kunsti ületamatuks eeskujuks, mille eest Hugo võitleb, peab ta Shakespeare'i. Hiljem, kuuekümnendail aastail avaldab ta Shakespeare'ile pühendatud raamatu («William Shakespeare», 1864).

«Hernani» ja «Marion de Lorme». «Cromwelli» eessõnas esitatud teoreetilisi põhimõtteid püüab Hugo teostada oma loomingus. Esimesteks nende uute põhimõtete järgi loodud teoseiks olid tema draamad «Hernani» ja «Marion de Lorme», mille ümber puhkes teatris otsekohe äge võitlus. Mõlemad nad on kirjutatud 1829. aastal, otse revolutsiooni eel. «Esimesena nägi 1830. aastal rambivalgust «Hernani», seega Juulirevolutsiooniga samal aastal, ning oli tõsiseks panuseks võitluses klassitsismiga.

«Hernani's» on üsna palju tingimuslikku, kunstlikke romantilisi situatsioone, kuid siiski paistis ta oma aja kohta silma tõelise ja sügava novaatorlusega, kõrvale tõugates tingimusliku ning ülepingutatud klassitsistliku «kõrge» tragöödia.

Draama tegevus toimub Hispaanias. Peakangelane on röövel Hernani, kes on armunud doña Solisse, suursugusesse neiusse, keda kasvatatakse hispaania grandi de Silva majas. De Silva ise on samuti doña Solisse armunud. Kolmas rivaal, kes pretendeerib doña Soli käele, on Hispaania kuningas don Carlos.

Kolmest võistlejast osutub kõige üllamaks röövel. Olles andnud de Silvale sõna ohverdada oma elu tänuks päästmise eest, täidab ta oma lubaduse hetkel, millal elu on talle eriti kallis, on nimelt Hernani ja doña Soli pulmapäev.

Hugo teise draama kangelannaks on kuulus kurtisaan Louis XIII ja kardinal Richelieu päevilt Marion de Lorme. Draamat ei olnud võimalik lavastada, sest selles oli liiga negatiivsete kujudena antud nii tahtejõuetu kuningas Louis XIII kui ka despoodist kardinal Richelieu, kes oli Prantsusmaa tegelikuks valitsejaks. Nagu «Hernani» puhulgi, olid siin tõelise suursuguse ja kõlbelise ilu kehastajaiks lihtsad inimesed — seltskonnast väljatõugatud kurtisaan Marion de Lorme ning tema armastatu, lihtne mees Didier. Mõlemad draamad ilmusid revolutsioonieelse perioodi pingelises õhkkonnas, kui Bourbonide monarhia päevad olid juba loetud.

Ideeline novaatorlus, millega Hugo oma draamades esines, ei olnud mitte juhuslik, vaid kujutas endast revolutsioonieelse situatsiooni vahetut kajastust.

Mõlemas draamas, eriti aga «Marion de Lorme'is», on äärmiselt negatiivselt kujutatud kuningavõimu esindajaid. Haletsusväärses, tahtejõuetus ning kahvatus Louis XIII-as on ilmselt rõhutatud vaimset piiratust ning mandumise tunnuseid. Hugo kaasaegseil polnud raske märgata selle kuju sarnasust valitseva kuninga Charles X-ga.

Mõlemas draamas on tegelasiks tagaaetavad, ühiskonnast väljatõugatud või siis tavalised inimesed, kes kõik osutuvad suursugusemaks kui aristokraadid: seltskonna põlu all olev Marion de Lorme on võimeline tugevaiks kirgedeks ning eneseohverduseks, lihtne röövel Hernani on õilsameelsem hispaania grandist de Silvast, sest viimane ei suutnud vastu panna kiusatusele kätte maksta Hernanile, Hernani aga pidas oma sõna ning tappis enese.

Hugo tõi oma draamadesse mitmeid kunstilisi uuendusi. Ta loobus otsustavalt ühtsusest. Tegevus areneb väga elavalt, kandudes pidevalt ühest kohast teise. Kõik endised «kõrge stiili» nõuded on kõrvale heidetud. Hugo ei arvesta enam klassitsismi poeetikat, eitades julgesti kõike seda, mida seni peeti poeedile kohustuslikuks. Otsustavalt loobub ta ülespuhutud stiilist, maneerlikust ning peenutsevast keelepruugist, mis oli omane klassitsistlikule kirjandusele.

See sõjakäik aristokraatliku kunsti vastu viis Hugo otsekohe vaenujalale ametliku kunstiga. «Hernani» ümber puhkeb võitlus, etenduse ajal ei puudu palju kaklusest. Hugo vastased heidavad lavale, mis aga kätte juhtub, küll õunasüdameid ning igasugust muud prahti.

Võitjaks jäid siiski romantikud. «Hernani» etendused kujunesid romantilise draama võidukäiguks.

«Jumalaema kirik Pariisis». Hugo esimene suur romaan «Jumalaema kirik Pariisis» ilmus aastal 1831. Ta kirjutas seda Juulirevolutsiooni päevil. Toimuvad ajaloolised sündmused ei võinud jätta kunstnikku oluliselt mõjutamata. Victor Hugo abikaasa, kellelt on säilinud mälestused tema kohta, kirjutab järgmist: «Suured poliitilised sündmused ei saa mööduda poeedi tundlikku hinge sügavaid jälgi jätmata. Hugo, kes äsja oli teatris korraldanud ülestõusu ja püstitanud barrikaade, mõistis nüüd selgemini kui kunagi varem, et kõik progressi avaldused on isekeskis tihedasti seotud, ja kui ta tahab jääda järjekindlaks, siis peab ta poliitikas omaks võtma selle, mida ta juba oli saavutanud kirjanduses.»

Romaan «Jumalaema kirik Pariisis» pakubki huvi just sellelt seisukohalt lähtudes, nimelt kui vaadelda teda julge ideelise ning kunstilise uuendusena, milles kajastuvad Hugo aegsed poliitilised sündmused, olgugi et ta oma teoses käsitleb keskaega — XV sajandi lõppu.

Üheks põhjuseks, miks romantikud pöördusid keskaja poole, oli samuti võitlus klassitsismiga. Klassitsistid orienteerusid antiikajale: romantikuid huvitas kodumaa ajalugu, rahvuslik temaatika.

Hugo, nagu paljudegi teiste demokraatlikku leeri kuuluvate romantikute huvi keskaja vastu oli samal ajal ühtlasi protestiks võidulepäästnud kodanliku korra ja selle argipäevasuse tardunud proosa vastu, korra vastu, kus polnud enam kohta kangelaslikul

ja üleval. Keskaeg tõmbas romantikuid oma heroiliste karakterite ja dramaatiliste konfliktidega.

Selles, kuidas Hugo mõistis ajalugu, ilmnevad selgesti tema romantilise maailmavaate omapärased jooned.

Ajaloo poole pöördudes ei seadnud Hugo endale ülesandeks uurida ajaloolisi protsesse, nende seaduspärasusi, jälgida karakterite ajaloolist arenemist. Oma romaanis lähtub ta idealistlikust ajaloomõistmisest, olles veendunud, et ajalooline minevik võimaldab eelkõige kontrollida niisuguste igaveste üldinimlike seaduste avaldumist, nagu seda on võitlus hea ja kurja, õigluse ja ebaõigluse, armastuse ja vihkamise jne. vahel.

Pöördudes oma romaanis kauge mineviku poole, ei jäänud tema valik mitte juhuslikult peatuma keskaja sellel perioodil, kus ühiskonna elus ilmneb juba selgesti uue ajastu, renessansi tundemärke, kus kaasaegne maailmavaade on jõudnud kriisi äärele.

Peamiseks ideeliseks ja kompositsiooniliseks jooneks romaanis «Jumalaema kirik Pariisis» on kahe kangelase — katedraali ülemdiaakoni Claude Frollo ja kellamehe Quasimodo armastus mustlasneiu Esmeralda vastu. Selles armastuses ilmneb kaks täiesti vastandlikku karakterit.

Claude, õpetlane ja askeet, on loobunud kõigist maiseist lõbudest, kõigist südame ihadest ning inimlikest taotlusist. Askeedi külm mõistus on temas ammu võitu saanud inimesest, tema süda on kaotanud võime armastada. Seepärast ka see tunne, kui ta temas ärkab, võtabki taolise ebahariliku kuju, muutub mitte hea, vaid kurja allikaks.

Hoopis teisiti kogeb armastust kõigi poolt tagakiusatud Quasimodo. Üldisest põlgusest kibestunud äbarikus äratab armastus inimese selle sõna parimas mõttes. Selle tunde kutsus temas esile Esmeralda oma heateoga, andes talle juua, sellal kui ta häbipostis seistes oli janusse nõrkemas. Esmeralda, kellele ta oli teinud palju halba, tundis halastust tema vastu; Claude, keda Quasimodo nii väga armastas, pöördus aga temast ära ... Tol hetkel kerkib kogu maailm Quasimodo ette uues valguses. Ta näeb selles mitte ainult julmust ja salakavalust, vaid ka head, inimarmastust, omakasupüüdmatust. Kõik see ilmub temale kauni Esmeralda kujul, keda ta tollest hetkest peale hakkabki armastama piiritu armastusega, milles pole kübetki egoismi.

Kaldudes oma filosoofilistes kontseptsioonides idealistlike üldistuste poole, oskab Hugo oma romaanis siiski suurepäraselt edasi anda käsiteldava ajastu koloriiti.

Eessõnas romaanile «Jumalaema kirik Pariisis» (hiljem ka «Meretööliste» eessõnas) jutustab Hugo, kuidas tal tekkis romaani idee.

Kord Pariisi Notre-Dame'i katedraalis «tuhnides», nagu Hugo ise väljendub, leidis ta ühe torni pimedaima urka seinale uuristatuna kreekakeelse sõna «Ananke», mis tähendab saatust.

See sõna rabas teda sügavasti ning ta mõtiskles selle üle kaua.

«See sõna oligi, mis sünnitas käesoleva raamatu,» lõpetab autor oma eessõna romaanile «Jumalaema kirik Pariisis».

Eessõnas romaanile «Meretöölised» seletab Hugo, kuidas ta tõlgitses seda saladusliku käega kirjutatud sõna: «Usk, ühiskond, loodus — need on kolm liiki võitlust, mida inimene peab. Tema kohal lasub kolmekordne ananke: dogmade ananke, seaduste ananke ning asjade ananke. Romaanis «Jumalaema kirik Pariisis» kujutas autor esimest, «Hüljatuis» teist, käesolevas raamatus näitab ta kolmandat.»

Niisiis kavatses Hugo romaanis «Jumalaema kirik Pariisis» kujutada «dogma ananket», näidata keskaja inimese sõltuvust religioonist, tema teadvust orjastavate dogmade võimu tema üle. Jumalaema kirik muutub selle võimu sümboliks, määrates nii või teisiti iga üksiku tegelase saatust.

Kuid religioosse maailmavaate tähtsuse näitamisega keskaja ühiskonnas ei ole teose ajalooline probleemistik veel ammendatud. Nagu juba öeldud, ei valinud Hugo mitte juhuslikult XV sajandi lõpu, keskaja lõpu oma teose taustaks. Juba lähenes uus ajajärk, renessansi ajastu. Hugo laseb suurepäraselt aimata neid uusi puhanguid.

Ühe peategelase, õpetatud skolastiku Claude Frollo näol näitab ta dogmatismi ja asketismi krahhi.

Claude'i mõte on viljatu, tema teaduses pole Fausti loovat jõudu, ta ei anna midagi uut. Kambris, kus ta töötab, on tunda surma ja tühjuse hingust: «... laual lebasid tsirklid ja retordid. Laest rippusid elajate luukered... Inimeste ja hobuste pealuud lamasid käsikirjadel... Põrandale olid visatud ilma vähimagi halastuseta nende õrnade pergamentlehtede vastu hunnikutena tohutuid avatud foliante. Ühe sõnaga: siia oli kokku kogutud kogu teaduse rämps. Ja kogu selle kaose kohal oli tolm ja ämblikuvõrgud.»

Claude Frollo tragism seisneb selles, et tema, olgugi askeet ja dogmaatik, kes teadlikult on usudogmade nimel loobunud kõigist inimlikest rõõmudest, peab tunnustama asketismi alusetust. Ta ei suuda eneses maha suruda armastust. Askeet satub vastuollu inimesega ja selles võitluses kaotab küll askeet, kuid ei võida askeetliku fanatismi koorma all kängu jäänud inimene.

Asketismi taunimine, protest usudogma vastu, selles avalduvad kujukalt romaani renessanslikud motiivid, eriti aga tema demokraatlikud ja mässulised meeleolud. Kõik see oli Hugo vastuseks kaasajale, 1830. aasta revolutsioonilistele sündmustele, mis määrasid selle romaani ideelise põhisuuna ja kunstilise omapärasuse.

Hugo toob oma romaani mässava rahva. Rahva all mõistab ta, tõsi küll, kõigepealt deklasseerunud elemente — hul-

guseid, vargaid, «imede õue» kodutuid elanikke, kuid nad on tal äärmiselt jõulise protestimeeleolu ja pahameeletormi kandjaks.

«Imede õue» elanikud lähevad suure hulgana katedraali Esmeraldat vabastama, kes on sinna tagaajajate eest peitunud. Kuid asi ei seisa mitte ainult Esmeraldas. Rahvas jookseb tormi Jumalaema kirikule, see aga on vana maailma kants, türannia ja despotismi kants. Sellal kui rahvahulk liigub käratult mööda Pariisi öisi tänavaid, peidab kuningas Louis XI end Bastille'sse. Katedraali ründav rahvas on otseseks ähvarduseks tema võimule. Ta proovib kindlusemüüride tugevust — kas nad suudavad ülestõusnuile vastu panna. Julm kuningas, despoot, kelle omavolil ei ole piire, tunneb, et pole jõudu, mis suudaks vastu seista rahva vihale.

On selge, et kirjanik ei mõista kohut niivõrd Louis XI, kui just Charles X üle, Bourbonide valitsuse ja katoliiklik-feodaalse reaktsiooni üle, kogu selle ühiskondliku korra üle, millega revolutsiooniline rahvas õiendas parajasti viimaseid arveid, sellal kui Victor Hugo kirjutas oma romaani.

Samal ajal oli see romaan suure kunstniku silmapaistvaks võiduks, võiduks, mida isegi tema vaenlased ei saanud jätta tunnustamata: kunstilised kujud olid vaieldamatumad ja veenvamad tõestused kunstniku-novaatori käes kui tema teoreetilised argumendid.

See teos rabab oma tegevusliku rikkuse ja dünaamilisusega. Hugo otsekui viiks lugejat ühest maailmast teise: katedraali kõmisev vaikus asendub äkki lärmiga rahvamurrust pulbitseval Grève'i väljakul, kus on nii palju elu ja liikumist, kus nii kummaliselt ja tujukalt segunevad traagiline ja koomiline, julmus ja lõbusus. Ent juba viibib lugeja Bastille süngete võlvide all, kus kurjakuulutavat vaikust katkestavad ainult kivikongides piinlevate ohvrite oiged.

Kogu selle rikkaliku tegevuse juures üllatab romaan ometi oma erakordse kontsentreeritusega. Selles avaldubki tema ülesehituse meisterlikkus. Märkamatult, kuid visalt koondab autor kõik tegevuse niidid Jumalaema kirikusse, millest saab otsekui mingi peategelane, kes nähtamatult juhib kõigi, isegi teisejärguliste tegelaste saatust.

Hugo kasutab siin laialdaselt groteski ja kontrasti. Karakterite kujutamisel rakendatakse kontrasti printsiipi samuti kui kangelaste välimusegi puhul! Quasimodo inetust rõhutatakse Esmeralda ilu abil, kuid teisest küljest on Quasimodo inetu välimus täielikuks kontrastiks tema kaunile hingele jne.

Lõppeks tuleb veel mainida Hugo erakordset meisterlikkust rahvalike massistseenide kujutamisel: müsteeriumi etendamine, elu «Imede õues», sündmused Grève'i väljakul ning terve rida muid stseene, mis paistavad silma sellega, et peamiseks tegelaseks on seal rahvas, mass. Need meisterlikult antud stseenid

annavad tunnistust Victor Hugo suurest realistlikust saavutusest.

Kolmekümnendate aastate draamad. Kolmekümnendaisse aastaisse kuuluvad Victor Hugo draamad «Kuningas lõbutseb» (1832), «Marie Tudor» (1834) ja «Ruy Blas» (1838).

Neis draamades tugevnevad Hugo demokraatlikud sümpaatiad veelgi. Neil aastail võis kirjanik teha juba kokkuvõtteid oma tähelepanekuist kodanliku ühiskonna kohta. Ühelt poolt «sularaha» täielik ja piiramatu võidukäik, teiselt poolt üha kasvav rahvaliikumise laine — säärasena nägi Hugo Prantsusmaad XIX s. kolmekümnendail aastail.

Jätkates romaani «Jumalaema kirik Pariisis» ideelist joont, muudab Victor Hugo oma kolmekümnendate aastate draamades rahva aktiivseks despotismi vastu võitlevaks jõuks. «Marie Tudoris» toimub hukkamine ülestõusnud rahva survel, kes nõuab vihatud soosiku Fabiani surma, vastu kuninganna tahet, kes igati püüab päästa oma armukest.

Draamas on positiivseks tegelaseks tööline, rahalööja Gilbert, kelle kangelaslikkust ja õilsust eriti rõhutab aadli autus ja salakavalus.

Ruy Blas, samanimelise tragöödia kangelane, on lihtne toapoiss, kuid ta on aus ja õilsameelne. Siin nagu mujalgi Hugo loomingus satuvad aadlikud ning kroonitud pead häbisse lihtrahva esindajate ees.

Hugo tegevus pärast 1848. aasta revolutsiooni. Kolmas periood Victor Hugo loomingus algab 1848. aasta revolutsiooni otsesel mõjutusel. Kapitalistliku ühiskonna järsult tugevnenud vastuolud vapustasid rängasti seni laialdaselt levinud illusioone, nagu võidaks kodanliku ühiskonna sotsiaalseid vastuolusid kaotada rahulikul teel. 1848. aasta revolutsioon õõnestas samuti usku kodanlikusse demokraatiasse. Kapitalistliku ühiskonna sisemuses ilmus uus jõud, mis nüüd ähvardas seda ühiskonda: 1848. aasta juunis oli töölisklassi väljaastumine.

Ühes oma kõnes ütles Marx: «Nõndanimetatud 1848. aasta revolutsioonid olid vaid tühisteks episoodideks, väikesteks pragudeks ning lõhedeks Euroopa ühiskonna kõvas koores. Kuid nad paljastasid kuristiku selle all. Näiliselt kõva pinna all tuli nähtavale vedelast massist ookean, millel tarvitseb ainult liikuma hakata, et purustada tükkideks kõvadest kaljudest mandrid. Kärarikkalt ning ähmaselt kuulutasid nad proletariaadi vabastamist, s. o. XIX sajandi ja selle revolutsiooni saladust.» [58]

Pärast 1848. aasta revolutsiooni isegi radikaalselt meelestatud väikekodanlus võtab revideerimisele oma poliitilised vaated; oluline osa temast, kohutatuna sellest kuristikust, mis tuli nähtavale «Euroopa ühiskonna kõva koore» all, loobus oma radikalismist ning läks kokkuleppele kodanliku ühiskonnaga.

---

[58] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 278.

1848. aasta revolutsiooniliste sündmuste ajal toetas Hugo kodanlikku vabariiki.

Kuid see vabariik, mis oma iseloomult oli üsna mõõdukas, püsis vaid kolm aastat. 1851. aastal haaras võimu Louis Bonaparte. Nende kriitiliste sündmuste päevil erines Hugo teravalt nende hulgas, kes viivitamatult leppisid kokku Prantsusmaa uue valitsejaga. Hugost sai keisri vaenlane. Napoleon III-le pühendab ta kolm teost: «Ühe kuriteo ajalugu» (1877), luuletuskogu «Karistused» (1853) ning pamfletikogu «Napoleon väike» (1852). Võrreldes Napoleon III Prantsuse revolutsiooni tegelastega, ütleb Victor Hugo:

Danton, Saint-Just ja Mirabeau —
need seisid üle inimsoo,
kuid nüüd meid valitseb kretiin...

Kogus «Karistused» leidub kohati värsse, mis lausa kutsuvad ülestõusule uue korra vastu. Eriti huvitav on luuletus «Magajaile»:

Nüüd ärgake, et häbi teid ei määriks,
ja purustage vaenulikud väed —
on aeg, et lained kerkiks, viha kääriks!
Kaaskodanik, nüüd pane külge käed —
on küllalt alandust! Kui pead hüveks sa,
mis tõi aasta kaheksakümmend üheksa,
siis taltsuta neid tõrksaid kuningaid,
kes rahvaid kohtlevad kui oma vange.
Või arvad sa, et nende tõug on kange?
Me isad ka titaane võita said!

Kuni Napoleon III valitsusaja lõpuni jäi Hugo keisri suhtes opositsioonilisele seisukohale.

Kuid Marx osutab Hugo tõsisele veale Napoleon III hindamisel. Eessõnas oma «Louis Bonaparte'i kaheksateistkümnenda brümääri» teisele trükile kirjutab Marx järgmist: «Victor Hugo piirdub kibestunud ja vaimukate kallaletungidega riigipöörde vastutavale väljaandjale. Sündmust ennast ta kirjeldab kui välku selgest taevast. Ta näeb selles ainult ühe üksikisiku vägivallategu. Ta ei märka, et ta seda isikut vähendamise asemel suurendab, omistades talle maailmaajaloos ainulaadset isiklikku algatusvõimet... Mina seevastu näitan, kuidas *klassivõitlus* lõi Prantsusmaal olukorra ja tingimused, mis võimaldasid keskpärasel ning naeruväärsel tegelasel etendada kangelase osa.» [59]

Marx oma teoses «Klassivõitlus Prantsusmaal» ning eriti «Louis Bonaparte'i kaheksateistkümnes brümäär» annab ajaloolise seletuse 2. detsembri riigipöördele, näidates, millised nimelt olid need klassivõitluse tingimused Prantsusmaal, mis viisid selleni, et mingi ühiskonna põhikihtidele toetuv tume tegelane võis anastada Prantsuse trooni. «Napoleon,» ütleb Marx, «oli kõi-

[59] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 185—186.

kide kodanliku vabariigi vastu ühinenud parteide *üldnimi.*» Kodanlik vabariik isegi säärasel piiratud kujul, nagu ta tekkis 4. mail 1848. aastal, kohutas kodanlust uute juunipäevade alatise ähvardusega. Selleks et seda ohtu kaotada, oli prantsuse kodanlus valmis kõigeks, upitades troonile Napoleon III taolise tühise seikleja. Hugo aga saab sel puhul hakkama romantiku tüüpilise veaga: Napoleoni vihates püüdis ta teda igati alandada, tegelikult aga muutis sellega Napoleoni suure algustähega kirjutatud Kangelaseks, kes on võimeline teostama ajaloolist pööret ainult oma isiklikul algatusel.

Kuid Hugo väljaastumised Napoleoni vastu, tema pahameel reaktsiooni märatsemise puhul, püüe kutsuda rahvast ülestõusule selle vastu, on andnud meile parimad leheküljed kogu tema loomingulises biograafias.

«Karistused» ei ole mitte lihtsalt Napoleoni vastaste luuletuste tsükkel. Tema problemaatika on sootu laiem.

Hugo maalib siin pilte kodanliku Euroopa elust ning teeb laiahaardelisi üldistusi.

Ühes oma silmapaistvas luuletuses «Euroopa kaart» vaatab ta otsekui linnulennult Euroopale ning näeb kõikjal ainult üht ja sedasama:

> Naist löödi, et ta päisel päeval hirmust hiilis.
> Ent vabadus ja seadus? See on tühi kõla —
> galeer on rahva saatuseks ja raske mõla.
> Kus jäävad pojad paremad? Nad on eksiilis.
> Jääb praegu mässu vastu liiga vähe pomme,
> siis laste päid võib tulistada kas või homme!
> . . . . . .
> Euroopa, võta kuulda, mida ütlen siin:
> on tapalaval surnud sinu vaimne aadel,
> Itaalial ja Saksamaal — ka teistel maadel —
> on kombeks saanud häbipost või giljotiin.

Ent mida kaugemale, seda enam süvenevad kirjanikus vastuolud. Pärast 1848. aastat, kasvava töölisliikumise tingimusis, kus Marxi ja Engelsi teaduslik sotsialism levib üha laiemalt ja laiemalt, seisab Victor Hugo endiselt idealistliku filosoofia ning abstraktse humanismi positsioonidel. Türannia, vägivalla ja omavoli vaenlasena, demokraadi ning vabaduse ja jakobiinlike põhimõtete kaitsjana on ta tõsiselt veendunud, et viimaseid võib täielikult lepitada kristliku halastuse põhimõtetega.

Just need vastuolud leiavadki kajastamist tema kuuekümnendail aastail kirjutatud teoseis, eelkõige aga romaanis «Hüljatud» (1862).

«Hüljatud». Juulirevolutsiooni ajal kirjutatud «Jumalaema kirik Pariisis» ning hiljem kolmekümnendate aastate draamad kajastasid kirjaniku revolutsioonilisi meeleolusid, tema meelepaha restauratsiooni ajastu ja juulimonarhia päevil valitseva reaktsiooni puhul. Neis teoseis mängisid suurt osa laiad massid,

rahvaliikumine. Kuuekümnendate aastate romaanides kerkib esiplaanile romantiline titaanlik isiksus.

Kuuekümnendate aastate romaanide «Hüljatud», «Meretöölised» ja «Inimene, kes naerab» põhiliseks süžeeliseks jooneks on üksiku isiksuse võitlus mingi välise jõuga. Nii astub Jean Valjean üksinda välja seaduse vastu. Gilliatt «Meretöölistes» võitleb üksinda mere stiihiaga, Gwynplaine inglise aristokraatia vastu.

«Hüljatuis» on Jean Valjean, prostituut Fantine, kodutud lapsed Cosette ja Gavroche «hüljatute» maailma esindajad, selliste inimeste esindajad, keda kodanlik ühiskond heidab üle parda ning kelle suhtes ta on eriti halastamatu. Kuid seda maailma kujutades ei ole Hugo eesmärk mitte sotsiaalsete vastuolude avamine kogu nende mitmekesisuses. Tema eesmärk on hoopis teissugune. Ta lähtub kõlbelisest põhimõttest. Mitte juhuslikult ei vastanda ta piiskop Myrieli ja politseiinspektor Javert'i. Romaanis nad, tõsi küll, ei kohtu, kuid nende näol põrkavad kokku erinevad tõekspidamised, mida nad jutlustavad. Hugo otsekui kontrolliks neid põhimõtteid peategelase Jean Valjean'i saatuse najal.

Jean Valjean satub sunnitööle selle eest, et ta varastab leiba oma õe näljastele lastele. Tulnud sunnitööle ausa mehena, lahkub ta sealt üheksateistkümne aasta pärast täieliku kurjategijana. Ta on sõna tõsises mõttes hüljatu; keegi ei taha teda lasta enda juurde ööbima, isegi koer kihutab ta oma kuudist minema. Piiskop Myriel annab talle peavarju, sest tema arvates kuulub maja igaühele, kes seda vajab, ning seepärast ei lukusta ta selle uksi. Jean Valjean veedab tema juures öö ning on hommikuks kadunud koos hõbeasjadega. Politsei poolt tabatuna ei mõtlegi ta oma kuritegu eitada, sest kõik tõendid on tema vastu. Kuid piiskop teatab politseinikele, et Jean Valjean pole hõbedat mitte varastanud, vaid sai selle temalt kingituseks. Seejuures lausub piiskop Jean Valjeanile: «Täna päästsin teie hinge kurjast ning andsin ta heale.» See tegu avaldab sunnitöölisele vapustavat mõju. Tollest hetkest peale ta otsekui sünnib ümber ning temast saab niisamasugune pühak nagu piiskop Myrielgi.

Suurt osa Jean Valjean'i elus mängib politseiinspektor Javert. See on omamoodi aus inimene. Ta on seaduse ja võimu esindaja; tema ülesanne on karistada kuriteo eest. Ta peab Jean Valjeani kurjategijaks ning jälitab teda. Kord aga on Jean Valjeanil võimalus tappa Javert'i, kes 1832. aasta tänavavõitlustes on vangi langenud, kuid Jean Valjean ei tapa oma vaenlast, vaid laseb ta hoopis vabaks. Ta teeb samuti, nagu omal ajal oli teinud piiskop Myriel.

Javert'i hinges toimub täielik murrang. Ta oli jälitanud Jean Valjeani kohusetundest, nüüd aga, pärast niisugust õilsat tegu, purunevad politseiniku arusaamad kohusetundest. Javert ei suuda üle saada tema hinges tekkinud vastuoludest ning tapab enese.

Selles romaanis nagu kõikjal mujalgi jääb Hugo elunähtuste hindamisel idealistlikule seisukohale. Tema arvates on olemas kaks õiglust: kõrgem õiglus ja madalam õiglus. Viimane avaldub seaduses, millele on rajatud ühiskonna elu. Seadus karistab inimest sooritatud roima eest. Säärase õigluse sprintsiibi esindajaks on romaanis Javert. Kuid on olemas veel teine õiglus. Selle esindajaks on piiskop Myriel. Piiskop Myrieli arvates ei tule kurja ning roima mitte karistada, vaid andestada, ning sellega lakkab kuritegu olemast. Seadus ei hävita kurja, ta ainult süvendab seda. Nii oli ka Jean Valjeaniga. Seni kui teda peeti sunnitööl, jäi ta roimariks. Kui aga piiskop Myriel andestas talle tehtud kuriteo, muudab ta sellega Jean Valjeani uueks inimeseks. Javert hukkub romaanis ning oma hukkumisega demonstreerib ta selle õigluse alusetust, mis avaldub inimlike seaduste näol ning peab Hugo arvates taganema kõrgema kristliku õigluse ees, mida kehastab piiskop Myriel.

Niisiis tuleb Hugo järgi välja, et lõppude lõpuks on moraaliseadused need, mis reguleerivad inimestevahelisi suhteid, sotsiaalsed seadused aga mängivad ainult sõltuvat teisejärgulist osa. Oma teoses püüab Hugo seda väidet konkretiseerida. Ta laseb Jean Valjeanil, kes on kogunud suure varanduse, avada puhtkodanliku ettevõtte ning ellu viia neid halastuse põhimõtteid. Ta pole mitte julm, ebainimlik ekspluataator, vaid halastav, oma ligimest armastav ja abistav inimene. See katse seostada halastuse ideed kodanliku ettevõtlikkusega jääb aga ebaveenvaks ning nõrgaks.

Hugo ei püüa oma romaanis sügavalt analüüsida ühiskondliku elu seaduspärasusi. Selles mõttes ei sarnane ta põrmugi «ühiskonnateaduste doktori» Balzaciga. Ühiskondlikud protsessid jäävad Hugo juures aga tagaplaanile. Ta püüab tõestada, et sotsiaalne probleem lahendatakse siis, kui on lahendatud moraaliprobleem.

Romaani eessõnas selgitab Hugo, millest nimelt ta juhindus oma teost kirjutades: «Ühiskond, mis lubab vaesust ja viletsust, inimkond, mis lubab sõdu, näivad mulle alamat liiki ühiskonnana ja inimkonnana, mina aga püüan kõrgema ühiskonna ja inimkonna poole.» Selle eesmärgiga, ütleb ta, olevatki kirjutatud romaan «Hüljatud».

Edasi ta jätkab: «Niikaua kuni pole lahendatud sajandi kolm probleemi: mehe alandamine tema proletaarse päritolu tõttu, naise langemine nälja tõttu, lapse närbumine vaimses pimeduses; niikaua kuni teatud ringkondades on võimalik sotsiaalne lämbumine — teiste sõnadega ja veelgi ulatuslikumast seisukohast: niikaua kuni maa peal on harimatust ja viletsust, raamatud, nagu see, ei või olla ülearused.»

Sügavad demokraatlikud sümpaatiad dikteerisid Hugole parimad leheküljed «Hüljatuis», mis on pühendatud rahvaülestõusule

ja tänavavõitlustele 1832. aastal, kus esinevad mehised rahvakangelased Enjolras, Marius, Gavroche ja teised.

Püsides idealistlikel positsioonidel, väites, et ainult halastus võib muuta ühiskondlikku korda, ei lakka Hugo siiski hetkekski olemast hüljatute kaitsja, despotismi ja orjuse vaenlane. Kõigist vastuoludest hoolimata nii selles kui ka teistes romaanides jääb Hugo siiski truuks oma demokraatlikele sümpaatiatele. Rõhutute ning hüljatute tribuunina tervitab ta rahva revolutsioonilisi võitlejaid, asetab rahva esindajad peajagu kõrgemale kodanlikust maailmast.

«Inimene, kes naerab». Pagulasaastail ilmus ka Hugo teine hüljatuile pühendatud romaan «Inimene, kes naerab» (1869). Kuninga käsul moonutatakse Inglismaa peeri lord Clancharlie nägu juba lapsepõlves. Kui mitte vaene Ursus ei annaks Gwynplaine'ile ulualust oma palaganitelgis, siis oleks vaene lord juba ammu surnud nälja ja külma kätte. Lihtsate inimeste maailmas leidis ta armastust ja inimlikkust. Armastades kõigest südamest Ursust ja pimedat Dead, ei lahkuks ta neist iialgi, kui mitte ootamatult ei avastataks tema kõrge päritolu.

Alati irvitava näoga äsjane veiderdaja asub temale õiguste järgi kuuluvale kohale ülemkojas. Kuid lordid suhtuvad temasse vaenulikult, rõkkav naer ja pahameelehüüded saadavad tema ilmumist ülemkotta, aristokraadid on šokeeritud — nad ei suuda taluda endi keskel klouni, kes veel eile lõbustas laadal lihtrahvast.

Lord Clancharlie ainus esinemine Inglise parlamendis kõlab ähvardava süüdistuse ning hoiatusena aristokraatidele, ühtlasi aga ka kogu sotsiaalsele süsteemile, mis on rajatud kohutavale ebaõiglusele ning rahva rõhumisele.

Gwynplaine kõneleb lordidekojas:

«Olen teiega, vaesed. Kuningas müüs mu maha, vaene andis mulle ulualust. Kes tegi minust vigase? Valitseja. Kes ravis ja toitis mind? Kerjus, kes ise oli nälga suremas. Ma olen lord Clancharlie, kuid jään Gwynplaine'ks. Olen küll aadlike killast, kuulun aga hüljatute hulka. Võin nautida kõiki elumõnusid, ent minu hing, kõik minu mõtted on pööratud kannatajate poole. Ah, kogu see ühiskond on rajatud väärale alusele! Ent kord saabub päev, millal tekib uus ühiskond. Siis pole enam võimumehi, on vaid vabad inimesed. Ei ole enam härrasid — on vaid isad. Selline on paratamatult tulevik. Siis kaob lõmitamine, alatus, harimatus, kaovad inimesed, kes on surutud koormaloomade tasemeni, õukondlased, toapoisid, kuningad. Valgus hakkab paistma.» Sellest kõnest raevunud lordid kihutavad Gwynplaine'i endi keskelt minema.

Hugo stiili iseärasused. Hugo kui suurima romantismi esindaja kunstiline meetod on väga omapärane. «Cromwelli» eessõnas püstitas ta põhimõtte, et kirjanduses ei tule kujutada mitte igapäevast, keskpärast, mitte seda, mis juhtub alati ning sünnib

iga päev, vaid erakordset. Hugo on veendunud, et maailmas võitlevad igavesti kaks jõudu: hea ja kuri, mis juhivad ühiskonna arenemist, progressi. Kuid need maailma valitsevad jõud ilmnevad ainult vastandpooluste näol. Seepärast ei pea kunstnik kujutama mitte keskmist, vaid äärmusi. See nõue määrab kirjaniku kogu esitusviisi. Hugo püüab oma romaanides maalida tohutuid panoraame. Tema kangelased kujutavad endist alati erakordseid, gigantseid isiksusi. Sooritagu nad suuri kangelastegusid või roimi, nii ühel kui teisel juhtumil on nad ülevad, kangelased suure tähega kirjutatult. Isegi värdjad (Gabibra, Quasimodo, Gwynplaine) on omamoodi kaunid. «Sa oled niivõrd inetu, et võiksid näida imena,» lausub Gwynplaine'i inetusse armunud hertsoginna Josiane. «Sinu värdjalikkuses on midagi kohutavat. Sind armastada tähendab suurt korda saata.»

Sagedase võttena kasutab Hugo oma romaanides kontrasti. Tavaliselt on tema paletil kaks värvi: valge ja must. Ta armastab valguse ja varjude teravaid kontraste. Sel teel saavutab ta äärmuste ja vastaspooluste erakordselt selgepiirilise esiletoomise. Samad taotlused määravad ka tema romaanide kompositsiooni. Hugo teoste faabula on alati väga terav ja haarav. Seikluslikkus pole aga tema juures hoopiski mitte vahendiks romaani põnevamaks muutmiseks. Selles peitubki Hugo tohutu erinevus romantilise kirjanduse epigoonidest, kes piirdusid üksnes avantürismiga, spekuleerides intriigi põnevaile momentidele. Hugo juures on tema taotlus muuta süžee võimalikult teravaks ja pingsaks vahetult seotud tema ideeliste seisukohtadega.

Maailma tunnetamine selle dünaamikas, liikumises, vastandlike jõudude lakkamatuis kokkupõrgetes kui vääramatut edasiliikumist hea võidule moodustab Hugo maailmavaate olulisema külje. See kajastub tema romaanide kompositsioonis taotlusena süžeed dramatiseerida, sest nagu ta väidab oma «romantismi manifestis», uue ajastu inimese saatus on dramaatiline.

Lõppeks veel üks Hugo stiili silmatorkav joon — kalduvus õpetlikkusele, püüe muuta oma romaanid tribüüniks, kust kirjanik pöördub rahva poole. Hugole pole põrmugi omane jutustuse autorina oma isik varju jätta. Otse vastupidi: ta püüab igati lugejat emotsionaalselt mõjutada, teda enesele alistada.

Hugo keel on teadlikult ülev, paljuütlev, aforistlik; sageli on see eepilise jutustuse ülev stiil, näiteks:

«Veel hetk, ja kaos haarab endasse kõik. Tuul, mis hajutas udu ning kuhjas kaugemale pilvi, püstitas dekoratsioonid sellele kohutavale draamale, mille tegelasteks on mere lained ja talv ning mida nimetatakse lumetuisuks ...

Inimese vaim väriseb hirmsa kohtumise eel maailma vaimuga.» («Inimene, kes naerab».)

«Hüljatuis» on sõjakoleduste kirjeldus antud võimsa emotsionaalselt üha kasvava perioodina:

«Kui miski on tõepoolest kohutav, kui on olemas tegelikkus,

mis ületab õudseimagi unenäo, siis on see: elada, näha päikest, olla täies elujõus, omada tervist ja pakatada rõõmust, julgesti naerda ning tormata pimestava kuulsuse poole, mis su ees avardub; tunda, kuidas kopsud hingavad, kuidas süda tuksub, kuidas tujud alistuvad mõistusele, — rääkida, mõtelda, loota, armastada, omada ema, omada naist, omada lapsi, omada elu — ja korraga, vaevalt leides veel aega karjatamiseks, ühe silmapilgu jooksul variseda kuristikku: kukkuda, veereda, kedagi muljuda ja olla samal ajal ise muljutud; näha ülal enda kohal veel viljapäid, lilli, lehestikku, oksi, kuid olla võimetu millestki kinni haarama; tunnistada, et su mõõk on kasutu, tunda enda all inimesi, enda peal hobuseid ning tajuda võitluse kasutust; tunda, kuidas hobuse kabjalöök purustab pimeduses su kondid, tunda, kuidas su silmakoopasse tungib kellegi saapakonts; hullunult haarata hammastega hobuseraudadest, hingeldada, karjuda, väänelda, olla juba maetud ja veel mõtelda:

«Just praegu ma veel alles elasin!»

Victor Hugo lüürika. Kogu oma ligi seitsmekümne aastase loomingulise tee kestel polnud Victor Hugo mitte ainult dramaturg ja romaanikirjanik, vaid ühtlasi ka üks oma aja suurimaid poeete lüürikuid.

Hugo lüürika motiivid on väga mitmekesised. Igal tema luuletuskogul [«Oodid ja ballaadid» (1822), «Idamaised laulud» (1829), «Sügisesed lehed» (1831), «Videviku laulud» (1835), «Sisemised hääled» (1837), «Kiired ja varjud» (1840), «Karistused» (1853), «Kaemused» (1856), «Hirmus aasta» (1872), kolmeosaline «Sajandite legend» (I — 1859, II — 1877, III — 1883), «Kunst olla vanaisa» (1877), «Vaimu neli tuult» (1881) jt.] on oma nägu, oma temaatika ja probleemistik, oma kordumatud kujundid.

Oma poeetilises loomingus on Hugo kord tribuun ja paljastaja («Karistused», «Hirmus aasta»), kord loodust vaatlev tark («Sügisesed lehed», «Kaemused»), õrn armastaja või siis lastelaulu laulev lõbus vanaisa («Kunst olla vanaisa»).

Üks tema varasemaist kogudest — «Idamaised laulud» on loodud kõige ägedama võitluse päevil oma aja äraelanud klassitsistliku kunstiga. Vastukaaluks luulekunsti rangete reeglitega piiravaile klassitsistidele propageerib Hugo otse vastupidist. «Poeet on vaba,» kuulutab ta eessõnas, «las ta otsib ise oma teed, kellelgi pole õigust piirata tema fantaasiat.»

Luuletuskogu «Idamaised laulud» rabas lugejaid oma julge novaatorlusega nii stiili, värsimõõdu kui ka rütmi osas.

Luuletus «Džinnid» on nende uuenduste kõige eredamaks näiteks:

Külm tuul,
ta und,
linn, muul —
suikund;
ka jaht,

ta vaht
ja laht
näeb und.
Välja pääl
kostab ning
kustub hääl:
elu ring
sulgub nüüd —
ohkab hüüd
nagu süüd
tundev hing.

Kogus «Sügisesed lehed», hiljem «Kaemustes» ja mujalgi pöördub Hugo sageli poeedi poole. Luuletaja on Hugo arusaamise järgi unistaja, mõtiskleja, kuid samal ajal ka tuline prohvet ning inimeste õpetaja. Üksnes kahekümnendate aastate poleemiline võitlusind võis Hugole dikteerida järgmised sõnad, kui ta lausub, et poeet võib «uskuda, mida tahab, või üldse mitte millessegi uskuda». Tegelikult ei suuda Hugo poeeti kujutella väljaspool tema õpetaja ning tõekuulutaja missiooni. Ta võrdleb poeeti tormihooga, kellel on õigus siis, kui ta on hirmuäratav. Hugo luule pole sugugi vähem didaktiline kui tema proosa. Stilistilisest küljest avaldub tema püüe lugejat endale emotsionaalselt alistada kalduvuses rõhutatud efektidele ning pidulikkusele värssides. Sageli pöördub ta looduse poole, kujutades seda kogu oma kosmilises suuruses ning majesteetlikus ülevuses.

Pidevalt kasutab Hugo kontrastseid võrdlusi ja kujundeid. Tähed, kiired, kirgas valgus, kuld, sädelus, hiilgus, sära — ja selle kõrval pimedus, öö, varjud, hämarus, sünged sügavikud, ähmased kaugused, «ühegi valguskiireta kuristikud» jne.

Saksa-Prantsuse sõja ning Pariisi Kommuuni sündmusi kajastab Hugo oma teiste luuletuste kõrval kogus «Hirmus aasta». Pariisi purustamine preislaste poolt 1870. aastal kutsub luuletajas esile sügava nördimuse. Parimad värsid kogust «Hirmus aasta» on täidetud kurbusest ja piiritust armastusest oma kangelasliku isamaa vastu. Uhkusega hüüab poeet Pariisi ja kogu oma rahva poole pöördudes, kes pani vastu vaenlase rünnakule:

Oh rahvas, sinu lahkust tundes hakkab hale,
Pariis, mu kaunis linn, on verine su pale,
kuid asjata on katsunud sind võtta hordid,
ma aiman päeva, millal hümnide akordid
sind jälle kiidavad kui võiduuhket juhti.

1817. aasta Pariisi Kommuunile pühendab Hugo terve rea luuletusi kogust «Hirmus aasta» («Kassikontsert oli . . .», «Barrikaad», «Kohus revolutsiooni üle» ja teised).

Sellegipoolest oli Hugo suhtumine Pariisi Kommuunisse vastuoluline. Tema kaastunne lüüasaanud kommunaaridele oli

siiras ning sügav. Ta langetab pea Kommuuni kangelaste ees, kes surid vähimagi hirmuvärinata vaenlase ees. Ent ideed, mille eest kommunaarid surid, jäävad talle arusaamatuiks. Seepärast ka luuletused, kus ta püüab üles tõsta revolutsiooni küsimust, omavad tema käsitluses äärmiselt abstraktse ning laialivalguva iseloomu. «Revolutsioon», see on valgus, mis «neelab pimeduse», see on «koidiku saabumine» jms.; 1871. aasta revolutsiooni konkreetsel kujul me aga Victor Hugo värssidest ei leia. Kommunaaride võitlusmeetod — revolutsiooniline terror — kutsus Hugo juures esile otsustava hukkamõistu.

«Üheksakümne kolmas aasta». See Hugo vastuoluline suhtumine revolutsioonisse leidis eredat kajastust tema viimases romaanis «Üheksakümne kolmas aasta», 1873 (eestikeelses tõlkes ilmunud pealkirja all «Tapakirve aasta»).

1793. aasta revolutsiooniliste sündmuste teema just nimelt sel perioodil ei ole Hugo juures juhuslik: see on tingitud ajaloolisest olukorrast Prantsusmaal, kes oli äsja üle elanud sõja Preisimaaga ning Pariisi Kommuuni. Hugo ajaloolisel analoogial on oma alus.

1793. aastal astuvad Prantsuse kodanliku revolutsiooni vastu maa kõik kontrrevolutsioonilised jõud. Võitlus koondub riigi põhjaossa Vendée ümbrusse. Ühe võitlusepisoodi võtabki Hugo oma romaani süžee aluseks. Romaanis on kolm peamist kangelast: kontrrevolutsiooni juht markii de Lantenac, tema kaugelt sugulane Gauvain, kes seisab revolutsiooniliste vägede eesotsas, ning Konvendi esindaja Cimourdain, kes Konvendi ülesandel jälgib Gauvain'i tegevust. Lantenac on julm ja halastamatu: ta põletab maatasa terveid külasid, laseb maha naisi. Tema julmuse põhjuseks on viha rahvarevolutsiooni vastu.

Revolutsiooniliste jõudude eesotsas seisab Gauvain, kes on hoopis teist tüüpi inimene. Gauvain on kangelane, revolutsiooni entusiast, kuid ta erineb teravalt teisest revolutsiooni esindajast Cimourdainist. Gauvain arvab, et vaenlasega tuleb võidelda avalikult silm silma vastu, ent kui vaenlane juba maas lamab, siis tuleb talle appi rutata.

Cimourdain on revolutsiooni fanaatik, terrorist, kes arvab, et võidu saavutamiseks on kõik vahendid head, et revolutsioonilistele eesmärkidele võib minna mistahes teed mööda.

Kujutades neid kolme karakterit ning osutades nende näol mitmesuguseile jõududele, mis võitlesid Prantsusmaal 1793. aastal, taandab Hugo kogu võitluse moraaliprobleemile. Tema arvates on olemas midagi, mis on kõrgem revolutsioonist ning inimestevahelisest klassivaenust. See on halastus ja inimesearmastus.

Romaanis esineb kolm täiesti erinevat inimest ja igaüks neist jõuab omamoodi välja üldinimliku, igavese, ajaloost ja revolutsioonist kõrgemal seisva printsiibi juurde.

Lantenac, pärast seda kui tema loss on vaenlase poolt vallu-

tatud ning ta ise sellest maa-aluse käigu kaudu põgenenud, pöördub sinna tagasi, sest lossi on jäänud raamatukokku suletud lapsed, keda ainult tema võib päästa. Lantenac tabatakse ning teda ootab surmanuhtlus. Kuid Gauvain ei suuda karistada vaenlast, kes on nii õilis. Ta vabastab Lantenaci, ise aga annab end kohtu kätte. Kui Cimourdain tahab kohut mõista revolutsiooni vaenlase markii de Lantenaci üle, leiab ta markii asemel oma kasvandiku ning lemmiku Gauvaini.

Gauvain on päästnud vaenlase. Revolutsiooniliste seaduste järgi on ta pälvinud kõige halastamatuma kohtuotsuse: tribunal peab ta surma mõistma ning hukkama. Sellest hoolimata, et revolutsioonilised sõjaväed, kes jumaldavad Gauvaini, nõuavad tema vabastamist, jääb Cimourdain lõpuni järeleandmatuks. Ta laseb Gauvaini hukata giljotiinil, kuid sel hetkel, kui Gauvaini pea langeb tapakirve all, tapab Cimourdain enese.

Nii jõuab iga kangelane lõpuks välja inimarmastuse ja halastuse juurde: Lantenac laste päästmise kaudu, Gauvain Lantenaci vabastamisega, Cimourdain enesetapmise läbi. Ta jääb küll lõpuni truuks Konvendi juhtnööridele, kuid tema enesetapp annab tunnistust tema revolutsioonilise maailmavaate kriisist.

Seega näitab Hugo vastuolu revolutsiooni ning selle inimliku moraaliseaduse vahel, mida tema arvates eneses kannab iga inimene. Igavesti inimlik võidab ajaliku, mööduva, lepitab ning võrdsustab erinevaisse klassidesse kuuluvaid inimesi. «Halastuse» vabariik võidutseb «terrori» vabariigi üle.

«Üheksakümne kolmas aasta» on Hugo kõige vastuolulisemaid teoseid. Nagu kõik tema ajaloolised teosed, nii pöördub ka see kaasaja poole. Romaan on kirjutatud 1873. aastal, 1870.—71. aastate sündmuste mõju all.

Hugo taunis Pariisi Kommuuni revolutsioonilist võitlust ning tema terroristlikke akte. Seepärast teebki ta Gauvaini kui «halastuse vabariigi» pooldaja vastaseks mitte ainult kontrrevolutsionääri de Lantenaci, vaid ka revolutsioonilise Konvendi esindaja Cimourdaini. Hinnates väärikalt viimase otsekohesust, kindlat iseloomu, veendumust, ustavust revolutsioonilisele kohustusele, iseloomustab samal ajal eitavalt tema revolutsioonilist fanatismi, rõhutab Gauvaini üleolekut, tema helgeid humanistlikke ideaale, mehisust ja vaprust.

Ühtlasi aga tõstatab Hugo selles romaanis sotsiaalseid küsimusi hoopis teravamini kui kuskil mujal. Üheski teises teoses ei oma revolutsiooni küsimus sellist kõlajõudu kui siin, kuid selle lahendus on kahemõtteline.

Hugo tunnistab Prantsuse revolutsiooni ajaloolist tähtsust. Eitades Konvendi terroriakte, hindab ta väga kõrgelt selle progressiivset, loovat funktsiooni. Ta ütleb, et Konvent on korda saatnud suuri tegusid, andnud humaanseid seadusi, teinud suurt kultuuritööd ning kõike seda ajal, kui kontrrevolutsiooni hüdra seisis tema selja taga. Konvent oli mitte ainult «leegitsev lõke,

vaid ka sepikoda. Samas katlas, kus kees terror, pulbitses ka progress».

Kõik need olid aga Hugo arvates ajutised abinõud. Nad olid vajalikud, olid ainult vahendiks, mitte aga eesmärgiks. Revolutsioon on võimeline lahendama ainult ajalikke probleeme, mitte aga igavesi, üldinimlikke. Gauvain, väljendades autori mõtet, ütleb Cimourdainile: «Teie tahate asutada kohustuslikku kasarmut, mina aga kooli; teie unistate teha igast inimesest sõduri, mina aga kodaniku; teie soovite kasvatada temas karmust, mina aga mõtlemist; teie rajate paljastatud mõõgaga vabariiki, mina aga... asutaksin vaimu vabariigi.»

Ent siiski, hoolimata kõigist oma poliitilistest kõikumistest jääb Hugo kuni surmani kodanlikus ühiskonnas valitseva vale, silmakirjalikkuse ja südametuse siiraks, väsimatuks ning halastamatuks paljastajaks, kes mõistab selle ühiskonna vääramatult hukka.

Kui üht prantsuse suurimat luuletajat, romaanikirjanikku ja dramaturgi, kirglikku demokraati ja humanisti, rõhutute ja hüljatute kaitsjat, igasuguste sõdade ägedat vastast, peetakse Victor Hugod täie õigusega prantsuse kirjanduse auks ning uhkuseks. Seetõttu hindasid ka Prantsuse Vastupanuliikumise tegelased fašistliku okupatsiooni päevil nii kõrgesti Victor Hugod, rõhutades igati tema leppimatut suhtumist vägivallasse, tema needmisi progressi timukate aadressil, tema armastust lihtsa inimese vastu.

Tänapäeva parimaid prantsuse kirjanikke Jean Laffitte andis oma fašismi õudusi paljastavale teosele nimeks «Need, kes elavad», sõnad, mis on võetud Hugo luuletusest:

Elab see, kes võitleb püha võitlust,
kel hinges soov teeb võimetele sõitlust,
kes vaevateedel tõuseb üles tippu,
kes kannab kõrgel oma õilsat lippu,
käib ööd ja päevad aina tegu mõtteis,
täis ohvrituld nii südames kui ettevõtteis.

Victor Hugo ütles kord: «Missugune ka oleks meie tänapäev, rahu, see on meie homme.» See teeb tema lähedaseks ning kalliks kaasaja lugejale.

«Tribuunina ja poeedina», lausus tema kohta Gorki, «mürises ta otsekui orkaan üle maailma, äratades ellu kõike, mis inimese hinges on kaunist... Ta õpetas kõiki inimesi armastama elu, ilu, tõtt ja Prantsusmaad.» [60]

[60] Maksim Gorki, Teosed kuueteistkümnes köites, 4. köide, Tallinn 1957, lk. 69.

SAND

(1804—1876)

XIX s. kolmekümnendate aastate algul astus prantsuse kirjandusse naiskirjanik, kelle tõeline nimi Aurore Dudevant (sündinud Dupin) on tuntud vähestele. Kirjanduslukku on ta aga läinud George Sandi varjunime all.

Aurore Dupin kuulus isa poolt kõrgaadlisse, ema aga oli tal pärit rahva hulgast. Pärast isa surma kasvatati Aurore'i vanaema perekonnas, hiljem kloostripansionis. Kohe pärast pansionist lahkumist abiellus ta parun Casimir Dudevant'iga. See abielu oli õnnetu. Jõudnud veendumusele, et mees on talle võõras ning kauge inimene, lahkub noor naine temast, jätab maha oma mõisa Nohant'is ning siirdub Pariisi. Ta satub raskesse olukorda, sest pole millestki elatuda.

Ta otsustab kirjanduse alal õnne katsuda. Pariisis teeb talle üks tema kodunurga inimesi, Jules Sandeau, ettepaneku kirjutada ühiselt romaan. See teos, «Roosa ja valge», (1831), ilmubki ühise pseudonüümi Jules Sand all ning saavutab suure menu.

Kirjastaja tellib Aurore Dudevant'ilt uue romaani, nõudes seejuures varjunime säilitamist. Et viimasel pole õigust säilitada kollektiivset kirjanikunime, siis muudab ta ainult eesnime, jättes perekonnanime endiseks. Nõnda sünnibki nimi George Sand, mille all läheb ta kirjanduslukku. Esimeseks iseseisvaks romaaniks on «Indiana» (1832). Sellele järgnevad romaanid «Valentine» (1832), «Lélia» (1833), «Jacques» (1834) jt. Oma pika elu jooksul (seitsekümmend kaks aastat) avaldab ta ligi üheksakümmend romaani ja jutustust.

Tollal oli enamikule harjumatu, et naine kirjutab ning avaldab romaane, elatub kirjanduslikust tegevusest. Tema kohta levis kõikvõimalikke jutte ja anekdoote, millel sageli polnud mingit alust.

George Sand tuli kirjandusse pisut hiljem kui Victor Hugo. Tema loomingu õitseaeg langes kolme- ja neljakümnendaile aastaile.

Esimesed romaanid. Esimene romaan «Indiana» tõi George Sandile teenitud kuulsuse. Tema varaseist romaanidest on see kaheldamatult parim. See on tüüpiline romantiline romaan, mille

keskpunktis asub «erakordne» isiksus, keda «ei mõisteta». Ent autoril õnnestub avardada romantilise romaani raame huvitavate ning sügavate tähelepanekutega kaasaegsest elust. Juba Balzac, kes oli tema esimene kriitik, juhtis tähelepanu teose sellele küljele. Ta kirjutas, et see raamat on «tõe reaktsioon fantastika vastu, meie aja reaktsioon keskaja vastu ... Ma ei tea midagi, mis oleks lihtsamalt kirjutatud ning peenemalt kavandatud.»

Romaani kesksek sündmuseks on kreoolitar Indiana perekonnadraama. Ta on abielus kolonel Delmare'iga, toore despootliku mehega. Indiana armub nooresse kergemeelsesse suurilma keigarisse Raymonisse. Nagu abielu Delmare'iga, nii ka vahekord Raymoniga oleks viinud Indiana hukatusse, kui teda ei päästaks keegi kolmas, tema onupoeg Ralph, kes ongi romaani peakangelane.

Esimesel pilgul näib Ralph veidrikuna, talumatult kinnise ning kibestunud iseloomuga inimesena, keda ei armastata. Ent siis selgub, et Ralph on sügav natuur, kes on tõeliselt kiindunud Indianasse. Alles siis, kui Indiana avastab ning õpib hindama seda tõepoolest sügavat armastust, lepib ta eluga. Armastajad lahkuvad seltskonnast, elavad täielikus üksinduses ning isegi parimad sõbrad peavad neid surnuks.

«Indianat» kirjutades püstitas George Sand endale ulatusliku eesmärgi. Kodanlik kriitika püüdis visalt näha tema loomingus ainult üht küsimust — nimelt naisküsimust. See omab kahtlemata tema loomingus tähtsat kohta. «Indianas» omistab autor naisele õiguse purustada abieluahelad, kui need muutuvad talle koormavaks, ning lahendada perekonna küsimus nii, nagu seda käsib tema süda.

Ometi pole raske näha, et naisküsimus üksi ei ammenda veel George Sandi loomingu probleemistikku. Romaani eessõnas kirjutab ta ise, et romaan on suunatud «türannia vastu üldse»: «Ainus tunne, mis mind juhtis, oli selgesti tunnetatud kirglik põlastus toore loomaliku orjuse vastu. «Indiana» on protest türannia vastu üldse.»

Kõige realistlikumad kujud romaanis on kolonel Delmare, Indiana mees, ja Raymon. Delmare, olgugi omamoodi aus, on põhiliselt toores, südametu ja tuim. Temas on kehastatud Napoleoni sõdurite halvimad küljed. Oluline on veel märkida seda, et autor seostab siin tegelase moraalse karakteristika tema sotsiaalse karakteristikaga. George Sandi päevil oli väga paljude kirjanike seas levinud ekslik vaade Napoleonile kui kangelasele ja Prantsusmaa vabastajale. George Sand ei idealiseeri Napoleoni. Ta näitab, et Delmare on despootlik, väiklane ja jäme, ning just nimelt sellisena ta esindabki sõjaväelist kildkonda.

Romaanis leiame kaks selgesti väljendatud tendentsi: püüet esitada Indiana perekonnadraamat tüüpilise näitena oma ajastu sotsiaalsete vahekordade taustal, samal ajal aga näidata ainsa väljapääsuna just nimelt romantilist lahendust: põgenemine

üksindusse, eemaldumine ühiskonnast, põlgus «toore» massi vastu.

Selles vastandlikkuses avalduvad George Sandi romantilise meetodi nõrgimad küljed. Tol perioodil ei näe ta muud võimalust ühiskondlike probleemide lahendamiseks kui ainult kangelaste põgenemist kõigist ühiskondlikest pahedest oma isiklikku intiimsesse maailma.

Isiksuse romantilise protesti motiiv valitseva kodanliku moraali vastu saavutab ülima pinge romaanis «Lélia» (1833). Lélia on elust pettunud, ta seab kahtluse alla maailma mõistusepärasuse ja isegi jumala enese.

«Lélia» kajastab neid otsinguid ja kahtlusi, mille all kirjanik ise tol perioodil kannatas. Ühes kirjas ütleb ta oma järjekordse romaani kohta: ««Léliasse» panin iseennast rohkem, kui ühtegi teise raamatusse.»

Võrreldуna romaaniga «Indiana» on «Lélia» hoopis nõrgem: sotsiaalse miljöö kujutamine on siin tublisti kitsam. Kõik on keskendunud Lélia ümber, tema kui inimese, kes ei leia elu mõtet, tragöödia ja hukkumise ümber.

Murrang Sandi maailmavaates. Uued ideed ja kangelased. Kolmekümnendate aastate keskpaiku toimub George Sandi maailmavaates oluline murrang. Ta muutub vähehaaval teadlikuks, et tema romantiline kangelane-individualist, kes otsekui seisab väljaspool ühiskonda ning vastandab end ühiskonnale, ei vasta enam elu nõuetele. Elu on edasi läinud, tõstatanud uusi probleeme, ning koos nendega peab ilmuma ka uus kangelane.

George Sandi looming puhkes õitsele juba pärast Juulirevolutsiooni, millal prantsuse kodanlus pühitses täielikku võitu. Töölisliikumine omandab kolmekümnendail aastail Prantsusmaal väga terava iseloomu. Nende aastate jooksul puhkeb terve rida ülestõuse: Lyoni tööliste ülestõus 1831. aastal, ülestõus Pariisis 1832. aastal, seejärel ülestõus Lyonis 1834. aastal, ülestõus Pariisis 1839. aastal. Tööliskküsimus tõmbas endale kõige laialdasemat ühiskondlikku tähelepanu ning leidis kajastamist ka kirjanduses.

Seega oli ajalooline situatsioon ise niisugune, et sundis revideerimisele võtma romantilise individualismi probleemi. Sotsiaalse ebaõigluse vastu peetava võitluse areenile astusid rahvamassid, töölisklass, aga mitte üksikisik. Üksikisiku individuaalse protesti jõuetus muutus üha silmanähtavamaks.

Juba kolmekümnendate aastate keskel tundis George Sand, et ühiskondlikku ja poliitilisse ellu mittevahelesegamise põhimõte, mida ta seni oli jutlustanud, on väär ning et see tuleb otsustavalt revideerimisele võtta. «Mittevahelesegamine — see on egoism ja argus,» kirjutab ta ühes kirjas.

Tema edasine arenemine selles suunas on seotud kahe utopisti, Pierre Leroux ja Félicité Lamennais'ga, kellega George Sand oli isiklikult seotud ning kelle õpetus avaldas temale sügavat mõju.

Utopistliku sotsialismi õpetus tekib päris XIX s. alguses.

Utopistid Saint-Simon, Fourier ja Owen olid paljus veel seotud valgustusfilosoofidega. Valgustajailt nad võtsidki üle oma põhilise väärseisukoha, et sotsiaalse õigluse võiduks maa peal piisab inimeste veenmisest, nende mõistusest. Seepärast nad õpetasidki, et võimatu on ette näha sotsialismi saabumise hetke. Ta pääseb võidule siis, kui inimese mõistus ta avastab. Engels kirjutab: «Sotsialism oli neile kõigile absoluutse tõe, mõistuse ja õigluse väljendus, mida tarvitseb ainult avastada, siis võidab ta omaenese jõuga terve maailma.» [61]

«Kommunistliku partei manifestis» iseloomustatakse utopiste nõnda: «Nende süsteemide leiutajad näevad küll nii klasside antagonismi kui ka laostuvate elementide mõju valitsevas ühiskonnas eneses. Aga nad ei näe proletariaadi poolel ajaloolist iseseisvat tegevust, mingit talle omast poliitilist liikumist.» [62] Need utopistide vead on ajalooliselt seletatavad.

«Ebaküpsele kapitalistlikule tootmisele, ebaküpseile klassivastuoludele vastasid ka ebaküpsed teooriaid,» ütleb Engels. Utopistid ei võinud veel mõista töölisklassi ajaloolist osa ega omistanud talle mitte mingisugust ajaloolist aktiivsust. Siit tulenes ka utopistide põhiline viga, mis seisis selles, et nad eitasid revolutsioonilist võitlust.

Kuid Marx ja Engels näitasid, et kogu oma ebatäiuslikkuse ja ekslikkuse juures olid utopistide teooriad siiski suursaavutused. Nad märkasid juba esimese Prantsuse revolutsiooni käigus mitte ainult kodanlust ja aadlit, vaid ka eraomandita klassi. Selle eraomandita kõige arvurikkama ühiskonnaklassi saatus huvitaski Saint-Simoni.

Leroux ja Lamennais olid Saint-Simoni järglased, kuid nende õpetus ilmus juba erinevais ajaloolistes tingimustes, süvenenud klassivastuolude tingimustes kodanluse ja proletariaadi vahel. Sel perioodil töölisklassi ajaloolise osa ja tema revolutsioonilise võitluse eitamine omas juba reaktsioonilist iseloomu. Ekspluateeritavate klasside olukorra paranemine oli nende arvates võimalik ainult kristlikul alusel. Religiooni jutlustamine saab nende peamiseks eesmärgiks.

«Horace». Pierre Leroux avaldas George Sandile eriti tugevat mõju. Koos Leroux'ga andis ta välja «Sõltumatut ajakirja», mis hakkas ilmuma 1841. aastal. Samal aastal avaldati selles ka George Sandi üks parimaid romaane «Horace».

Selles teoses kritiseeritakse ja paljastatakse halastamatult autori endist romantilist kangelast. Horace kujuga on hiilgavalt parodeeritud romantilist «väljavalitud» isiksust. Tavaline romantiline situatsioon on säilitatud, kuid see antakse parodeeritud kujul.

---

[61] F. Engels, «Sotsialismi arenemine utoopiast teaduseks,» Moskva: Leningrad 1934, lk. 45.

[62] K. Marx ja F. Engels, «Kommunistliku partei manifest.» Tallinn 1951, lk. 60.

Horace sõidab provintsist Pariisi, selleks et seal karjääri teha. Vanemad on armastusest poja vastu lausa arust ära ega hoia millegagi kokku tema hariduse heaks. Ent kuna Horace arvab, et ta on «kangelaste soost», et ta asub kõrgemal massist ja seepärast talle pole sobiv tegelda asjadega, millega tegelevad teised inimesed, ei leia ta endale ühtki tegevusala. Horace on veendunud, et «väljavalitud isiksusena» on tal õigus elada parasiidina oma sõprade, armukese jt. kulul.

George Sand paljastab halastamatult seda «väljavalitud isiksust», irvitab tema üle, naerab kõikjal välja tema pretensioonide täielikku alusetust. Millega ta ka hakkab tegelema, kõikjal tabab teda fiasko. Kirjanikuna kukub ta täielikult läbi, ebaedu saadab tema taotlust muutuda seltskonnalõviks. Armastuses osutub ta lurjuseks, poliitilises võitluses — argpüksiks. Horace'il on ainult üks püüe — kõigi vahenditega iseennast ülistada. Ta mängib kõike, olgu see siis armastus või vabariiklikud ideed. Saanud teada, et vabariiklikud veendumused nõuavad mitte lobisemist, vaid ka ohvreid, loobub ta neist otsekohe, tõestades, et barrikaadidel võitlemine on alamat sorti inimeste asi. See aga ei sega teda vähimalgi määral unistamast sellest, kuidas ta langeb kangelasena. Juba ette mõnu tundes koostab ta endale värssides epitaafi.

Horace on ere tüüpiline kuju. Tema näol paljastab George Sand tolle aja kodanlikke noormehi, kes on valmis mistahes hinna eest karjääri tegema, omamata midagi hinge taga peale lobisemisoskuse.

Selle kuju tüüpilisusele viitas ka Herzen, kes vaimustusega kõneles sellest romaanist oma 1842. aasta päevikus: «Ahnelt lugesin läbi George Sandi «Horace'i». Suur teos, täiesti kunstiline ja sügav oma tähenduselt. Horace on meile täiesti kaasaegne kuju... Eks paljudki oma hingepõhja tungides leia eneses palju horaslikku? Hooplemine tunnetega, mida pole olemas, kannatamisega rahva heaks, soov omada tugevaid kirgi, teha suuri tegusid ning täielik jõuetus, kui asi jõuab tegudeni.»

Neljakümnendate aastate romaanid. Seega osutas utopistlike sotsialistide õpetus George Sandile suure teene tema ühiskondliku maailmavaate kujundamisel. Kitsastelt isiklikku laadi teemadelt siirdub ta sotsiaalseile teemadele. Feodalismi igandite, kapitalistliku orjuse ja raha laostava mõju paljastamine omandab nüüd peaaegu esikoha tema parimais neljakümnendate aastate sotsiaalseis romaanides «Consuelo» (1842—1843), «Reisisell ümber Prantsusmaa matkal» (1840), «Härra Antoine'i patt» (1845), «Angibault' mölder» (1845) jt.

Ei tohi siiski unustada, et ka utopistliku sotsialismi eitavad küljed avaldasid George Sandile tugevat mõju.

Nagu utopistidki, nii eitas ka George Sand revolutsioonilist võitlust. Tema utopistlike ideede paikapidamatus ilmneb kõige enam seal, kus ta püüab anda mingit konkreetset, praktilist

programmi sotsialismi teostamiseks. Koos utopistidega uskus ta, et eeskuju on suur jõud. Paljud tema kangelased on maailmaparandajad, kusjuures nende konkreetsed üritused on kaunis naiivsed; üsna tihti tuleb kangelasele appi õnnelik juhus. Nii näiteks kavatseb romaani «Härra Antoine'i patt» kangelane Emile Cardonnet Gilberte'ilt saadud pärandusega asutada tööassotsiatsiooni, mis rajaneks vaba töö ning võrdsuse printsiibil. Emile unistab: «Mõnda tühja ja lagedasse rohtlasse, mille kujundaksid ümber minu püüdlused, asutaksin ma koloonia inimestest, kes elaksid koos nagu vennad ning armastaksid mind nagu venda.»

Romaanis «Krahvinna Rudolstadt», (1843—44) püüab George Sand mõneti konkreetsemalt kujutada uue ja õnneliku ühiskonna eest võitlejaid. Ta näitab siin salaseltsi «Nähtamatud». Selle liikmed teevad suurt põrandaalust tööd. Keegi ei või neid näha, kuid nad on kõikjal. Seega pole siin enam tegemist paljaste unistustega, vaid juba teatavate praktiliste üritustega. Millistel alustel on organiseeritud taoline salaorganisatsioon? Kui Consuelo pühendatakse «Nähtamatute» ühingu saladusisse, siis kõneldakse talle eesmärkidest, mida organisatsioon taotleb: «Meie kujutame endist võitlejaid, kes lähevad vallutama tõotatud maad ja ideaalset ühiskonda.»

«Nähtamatute» õpetuse hulka kuuluvad Husi, Lutheri, vabamüürlaste õpetused, kristlus, voltäärlus ning veel terve rida erinevaid süsteeme, mis põhiliselt eitavad üksteist. Kõik see annab tunnistust sellest, et George Sandile endale oli äärmiselt ebaselge, missuguseile põhimõtetele tuleks rajada taoline salaühing.

Romaan «Krahvinna Rudolstadt» on kõige kujukamaks näiteks utopistlike sotsialistide vaadete ja seisukohtade ekslikkusest, mille mõju all oli ka George Sand. Ideeline jõuetus ning utopism on mõjutanud ka teose kunstilist külge. See on autori üks kõige nõrgemaid teoseid. Siin on palju müstikat, salapärasusi, imelisi muundumisi, kadumisi, maa-aluseid koopaid, kuhu on peidetud kuivanud laibad, surnuluud, piinamisriistad jms.

George Sandi tugev külg pole mitte nendes ebaõnnestunud katsetes teostada oma utopistlikku ideaali kunstiliste kujude kaudu. Demokraatlikud, rahvalikud tüübid on need, milles avaldub kirjaniku tugevaim külg. «Horace'is» vastandab ta peategelasele, kelles ta paljastab kodanlikku karjerismi, laostumist ja moraalilagedust, töölistest kangelased Laravinière'i ja Paul Arsène'i. Mõlemad nad on 1832. aasta vabariiklikust ülestõusust osavõtjad, kes lahingus Cloître-Saint-Merri juures on saanud raskesti haavata. Nad on rahvakangelased, kes vastandina Horace'ile ei kõnele kunagi kangelaslikkusest, see-eest aga, kui vaja, ohverdavad kõhkluseta oma elu.

Samasugune õilsameelne tugeva demokraatliku autundega tööline on romaani «Reisisell ümber Prantsusmaa matkal» peategelane Pierre Huguenin.

Suurimaks saavutuseks George Sandi demokraatlike kangelaste seas on Consuelo, samanimelise romaani peategelane. Consuelo on lihtsa mustlanna tütar, suurepärane lauljatar. Mitte ainult tema hääl pole ilus, vaid kogu tema kõlbeline pale. Vaene üksik kaitsetu tütarlaps omab niisugust iseloomukindlust, mehisust ning visadust, et suudab võidelda ka kõige julmemate ja halastamatute vaenlaste vastu. Ükski katsumus pole talle kohutav, miski ei suuda murda tema julgust, ei vangla, Preisi kuninga Friedrichi despotism ega vaenlaste tagakiusamine.

Nagu kõigil George Sandi demokraatlikel kangelasil on tal oma rahvalik plebeiline uhkus: ta lahkub Rudolstadti lossist hoolimata sellest, et temast saab Albert Rudolstadti naine.

Võib loetleda veel terve rea rahva seast pärinevaid positiivseid kangelasi George Sandi teostest. Need oleksid tööline Huguenin («Reisisell ümber Prantsusmaa matkal»), mölder Louis romaanist «Angibault' mölder», talupoeg Jean Jappeloup romaanist «Härra Antoine'i patt» ning terve rida mehi ja naisi tema talupojajuttudest («Väike Fadette», 1848, «Kuradimülgas», 1846 jt.). George Sand jääb, tõsi küll, ka oma rahvalike tüüpide kujutamisel romantismi positsioonidele. Ta idealiseerib teadlikult oma kangelasi, muudab nad abstraktse headuse ja tõe kandjaiks, jättes nad sel viisil ilma tüüpilisusest ja väljendusrikkusest.

Ent tähtis on see, et sotsiaalset ebaõiglust, despotismi ja rahva õigusetust paljastades väidab George Sand ühtlasi, et kõik hea ja terve lähtub üksnes rahvast ning et rahvas peitub ka ühiskonna päästmine. Rahvale on omased niisugused omadused, nagu sissesündinud õiglustunne, omakasupüüdmatus, ausus, looduse- ja tööarmastus. Need ongi George Sandi arvates omadused, mis peavad viima ühiskondliku elu tervenemisele.

George Sandi kaheldamatu teene on see, et ta tõi kirjandusse uue kangelase ning kuulus nende väheste kirjanike hulka, kes aitasid selleks kaasa, et uus demokraatlik kangelane saavutaks kirjanduses eluõiguse. Selles seisab tema loomingu sotsiaalne paatos.

Engels asetas George Sandi nende kirjanike hulka, kes teostasid kirjanduses tähtsa pöörde. Ta kirjutas selle kohta, et «... kuningate ja printside asemele, kes varem olid taoliste juttude kangelasteks, astub nüüd vaene, põlatud klass, kelle elu ja saatus, rõõmud ja kannatused on saanud romaanide aineks ... need uut liiki romaanikirjanikud nagu G. Sand, E. Sue ja Boz (Dickens — aut. märkus) on tõepoolest aja märk.» [63]

1848. aasta Veebruarirevolutsioon haarab George Sandi oma sündmuste keerisesse. Ta asub ülestõusnud rahva poolele. «Vabariigi Bülletääni» toimetades satub ta opositsiooni ajutise valitsuse vägagi mõõduka enamusega, sest ta nõuab vabariiki ning

[63] Marx/Engels, Gesamtausgabe, Erste Abteilung Bd. 2, Berlin 1930; lk. 455.

töötingimuste parandamist. Ta väidab, et kui ajutine valitsus ei garanteeri demokraatia võitu, siis ei jää rahval muud, kui veel kord oma tahet avaldada.

Tol perioodil seob George Sand poliitilise võitluse tihedalt oma kirjandusliku loominguga. Tema teoreetilistes kirjutustes ilmub üha sagedamini ja sagedamini mõte, et kunstnik, kes elab eraldatult oma suletud ringis ega hinga sama õhku mis ajastu, on määratud viljatult kiratsema.

Just sel perioodil astub George Sand erilise kirglikkusega välja «kunst kunsti pärast» teooria vastu. Tema jaoks pole sellel loosungil mingit mõtet. «Tõepoolest, kunagi veel pole pedantsus läinud oma absurdsuses nii kaugele kui selles «kunst kunsti pärast» teoorias: see teooria ei vasta ju mitte millelegi, pole mitte millegagi põhjendatud, mitte keegi maailmas, kaasa arvatud tema kuulutajad ja vastased, pole veel suutnud teda ellu viia.»

Kuid revolutsiooniliste sündmuste edasine arenemine ning 1848. aasta revolutsiooni vastuolude süvenemine avaldavad George Sandile kahjulikku mõju. Tema esialgne revolutsiooniline entusiasm asendub peataolekuga.

Revolutsioonist pettumine, teede mittetundmine, mida mööda pidi revolutsiooniline liikumine edasi arenema, sest utopistidest ta kaugemale ei läinud — kõik see viib George Sandi niikaugele, et ta täiesti keeldub ühiskondlikust elust osa võtmast. See mõjub negatiivselt ka tema loomingule, avaldudes tema hilisemate teoste ideelises ja kunstilises nõrkuses. («Valvèdre», «Markii de Villemer» ja palju teisi).

Paljugi George Sandi loomingus kuulub juba minevikku. Tema utopistlike vaadete ja kirjandusliku meetodi nõrgad küljed ei pääsenud geniaalse vene kriitiku Belinski terava pilgu eest, kes üldiselt hindas George Sandi väga kõrgelt.

Kuid tema parimad teosed ei kaota oma tähtsust ka meie jaoks: nad erutavad meid oma demokratismi, optimismi ja armastusega tööinimese vastu.

POOLA ROMANTISM

MICKIEWICZ

Adam Mickiewiczi nimi seisab ühes reas kõige laiemalt tuntud slaavi poeetide nimedega. Nagu Puškinit ja Ševtšenkot, nii nimetas M. Gorki ka Mickiewiczit «rõõmustavaks nähtuseks» slaavi ja kogu maailma kultuuriloos. Gorki märkis, et igaüks nendest poeetidest on «suurima ilu, jõu ja täiusega»[64] kehastanud oma rahva vaimu.

XIX sajandi poola kirjandusloosse kuulub A. Mickiewicz poola revolutsioonilise romantismi ühe silmapaistvama ning andekama esindajana, kelle loomingus on kajastunud rõhutud poola rahva huvid. Ta unistas oma kodumaa helgest tulevikust ja uskus kindlasti Poola kauaoodatud «vabaduskoidiku» saabumisse. Mickiewicz oli üks esimesi poola poeete, kes mõistis, et vana, reaktsiooniline šlahta-Poola peab paratamatult hävima. Luuletaja parimais teostes on kajastunud tema revolutsioonilis-demokraatlikud meeleolud.

Poola revolutsioonilise romantismi tekke ajaloolised alused. A. Mickiewiczi (1798—1855) elu ja looming langesid ühte tähtsate sündmustega Poola ajaloos, s. t. poolakate rahvuslikus vabastusvõitluses ja rahva kultuuri arenemises. XVIII s. teisel poolel oli Poola oma iseseisvuse kaotanud. See oli juhtunud maa sisemise killustumuse, poola suurmagnaatide võitluse tagajärjel võimu pärast ja nende reetliku poliitika tõttu kodumaa huvide arvel. XVIII s. lõpul jaotati Poola territoorium Austria, Preisi ja Venemaa vahel. Poola lakkas olemast iseseisev riik, rahva huvid sõtkuti jalge alla. Vene tsarismi surve Poola kuningriigi territooriumil põhjustas poolakate hulgas suure pahameele.

1830. a. puhkes üks Poola suuremaid ülestõuse.

Tsarismi pihta suunatuna kujunes 1830. a. ülestõus tähtsamaks ajalooliseks sündmuseks Poola elus XIX s. esimesel poolel. Hoolimata kaotusest, hoolimata ka sellest, et see ülestõus «mitte midagi ei muutnud rahva siseolukorras,»[65] osutus ta siiski täht-

[64] М. Горький, Материалы и исследования, т. I, изд. АН СССР, 1934, lk. 70.

[65] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, lk. 265.

saks etapiks Poola pinnal arenevas vabastusliikumises, mille kohta kirjutas V. I. Lenin, et šlahta vabastusliikumine Poolas omandas «hiiglasliku, esmajärgulise tähtsuse mitte ainult kogu Venemaa, mitte ainult kogu slaavi, vaid ka kogu Euroopa demokraatia seisukohalt».[66]

Juhtiv koht 1830. aasta Poola ülestõusus kuulus aadlikele, kes olid irdunud laiadest talurahvakihtidest ja kartsid neid. Poola talurahvas ei toetanud ülestõusu, ja see kujuneski üheks olulisemaks lüüasaamise põhjuseks.

Pärast ülestõusu läbikukkumist puhkes Poolas 30.—40. aastail korduvalt üha uusi, kuigi 1830. aasta omast vähemaid ülestõuse. Organiseeriti partisaniliikumine, rahutused maal ei vaibunud. Poola pagulaskonna demokraatliku tiiva esindajad võtsid aktiivselt osa Euroopa revolutsioonilisest liikumisest.

Nende sündmuste tunnistajaks osutuski Adam Mickiewicz. Tema looming on orgaaniliselt seotud 20. ja 30. aastate rahvusvabastusliku liikumisega. Neil aastail ajendas vabastusliikumise kasv poola revolutsioonilise romantismi tekkimist. Poola revolutsiooniline romantism tekib XIX s. esimesel veerandil uue demokraatliku liikumisena kultuurivaldkonnas ja reaktsioonina klassitsistlikule esteetikale ja luulele. Poola romantismi esindajad Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz ja Seweryn Goszczyński pidasid otsustavat võitlust niinimetatud «Varssavi klassitsistidega», kes esindasid konservatiivset suunda kirjanduses ja oma loomingus kajastasid poola aristokraatia vaateid ning suundi.

Progressiivselt meelestatud väikeaadli, šlahta haritlaskonnast võrsunud revolutsioonilised romantikud Mickiewicz, Goszczyński, Słowacki ja Berwiński ilmutasid oma loominguga rahva meeleolusid ja huve: neist said revolutsioonilise vabastusvõitluse ideaalide väljendajad. Neid lähendavad üksteisele demokraatlikud taotlused, patriotism, nende luule rahvavabastuslikud ja sotsiaalsed motiivid ja lõpuks elav huvi rahvaloomingu vastu.

Kõige intensiivsemalt avalduvad revolutsioonilised ideed romantikute loomingus Poola vabastusvõitluse tõusuperioodil. 30. aastail loob Juliusz Słowacki oma revolutsioonilis-patriootilised luuletused «Hümn», «Kulik», «Leedu leegioni laul» ja poeemi «Kordian». 20. aastate teisel poolel ja 30. aastail ilmusid Seweryn Goszczyński parimad tööd: romantiline poeem «Kaniowi loss» (1828) ja revolutsioonilised luuletused («Kättemaksupidu», «Vabaduse laev» jt.). Samal ajal valmisid ka Mickiewiczi silmapaistvamad teosed.

Poola romantism ei peegeldanud aga mitte ainult tugevaid külgi antifeodaalses ning rahvuslikus võitluses. Ta peegeldas ka selle võitluse nõrgemaid külgi: vasturääkivusi ja ebajärjekindlusi.

Nendest vasturääkivustest ei pääsnud ka A. Mickiewicz, kuid

---

[66] Lenin, Teosed, XX kd., lk. 398.

tema tähtsaim teene on see, et revolutsioonilise demokratismiga liitudes väljendas ta oma aja eesrindlikke ideid ja laulikuna innustas oma rahva vabastusvõitlust.

Mickiewicz (1798—1855). **Õpinguaastad. Elu Kownos.** Adam Mickiewicz sündis 1798. a. väikese Nowogrodeki linna läheduses aadlisoost väikemõisniku Mikolaj Mickiewiczi perekonnas. Isa Mikolaj töötas advokaadina.

Poeedi kooliaastad möödusid Nowogrodekis, kus ta 1807. a. astus dominikaanlaste kooli. Suur tähtsus Mickiewiczi kogu edaspidisele loomingule oli rahvaloomingu hea tundmine juba lapsepõlvest alates. Poola ja valgevene rahvaluule oma imepäraste laulude, legendide ja muinasjuttudega kujunes üheks põhilisemaks allikaks Mickiewiczi poeesiale. Just rahvaluule põhjalikule tundmisele võlgneb Mickiewicz tänu selle eest, et tema olemuselt romantistlikus poeesias nii suurel määral ilmnesid realismi tunnused.

1815. a. astus Mickiewicz Wilno ülikooli füüsika-matemaatikateaduskonda. Noil aastail oli Wilno ülikool tähtis kultuurikeskus. Juba aasta hiljem siirdus tulevane poeet ajaloo-keeleteaduskonda, mille lõpetaski 1819. a.

Nagu eesrindliku üliõpilaskonna patriootiliselt meelestatud enamus, nii oli ka Mickiewicz oma ülikooliaastail kursis kodumaal toimuvate ühiskondlik-poliitiliste sündmustega. 1817. a. loodi Wilno ülikoolis niinimetatud «filomaatide» (teadusesõprade) ring, mille ülesandeks oli koondada üliõpilasi, kes kavatsesid kaasa aidata Poola rahvuslik-poliitilisele vabastamisele ja taastamisele. Filomaatide ringi liikmeks astus ka Mickiewicz. Selles ringis tutvus ta esmakordselt prantsuse utopistlike sotsialistide töödega ja Prantsuse revolutsiooni ideedega. Poliitiliste ülesannete ja eesmärkidega olid tihedasti seotud ka filomaatide kirjanduslikud harrastused. Ringi koosolekuil loeti ja arutati liikmete töid ja ettekandeid filosoofia, kirjanduse ja esteetika alalt. Kontakti ringiga säilitas Mickiewicz ka pärast ülikooli lõpetamist, kui ta neli aastat (1819—23) maakonnakooliõpetajana töötades elas Kownos. Suhtlemine ülikoolikaaslaste Tomasz Zani, Janosz Czeczoti ja Franciszek Jeżowskiga tõi vaheldust Mickiewiczi erakuelule Kownos.

Organisatsiooni laiendamiseks asutasid filomaatide ringi liikmed 1820. a. uue, niinimetatud «filareetide» (vooruseõprade) ühingu. See koosnes mitmest eriringist, kuhu olid koondunud rahvusvabastusvõitluse pooldajad ja osalised. Filareetide ühing, kuhu kuulus ka Mickiewicz, oli üks paljusid poliitilisi salaorganisatsioone, mida jälitas tsaarivalitsus. 1823. a. paljastati filareetide ühing tsaarivõimude poolt ja ühingu liikmed, kaasa arvatud ka Mickiewicz, vahistati. Erikohtukomisjoni otsusel pagendati Mickiewicz 1824. a. Poolast Venemaale. Sama aasta oktoobris pidi Mickiewicz kodumaalt lahkuma.

Esimene loominguperiood. «Ballaadid ja romansid» (1822—23). Mickiewiczi õpinguaeg Wilno ülikoolis ja eluaastad Kownos moodustavad tema loomingus niinimetatud Wilno-Kowno ajajärgu. Sellesse loominguperioodi kuulub Mickiewiczi lüürika, tema ballaadid ja romansid, oodid ja laulud, milles on kajastunud poeedi revolutsioonilised meeleolud. Siia kuulub ka poeem «Grażyna» ja teine ning kolmas osa lüürilis-dramaatilisest poeemist «Esivanemad» (Dziady). Nende aastate loomingu avaldas Mickiewicz kahes eriköites (1822. ja 1823. a.).

Mickiewiczi poeetiliseks programmiks oli noil aastail tema ballaad «Romantilisus» (1821), milles poeet oma esteetilisi tõekspidamisi julgesti ning kindlasti vastandab klassitsistlikule poeetikale. Selles ballaadis kutsub Mickiewicz poeete järgima tundmust ja kuulatama rahvaloomingu hääli, mitte aga lähtuma kehtivaist normidest ja kujunditest.

Võltsteaduste kaanoneile, millega uut elavat elu püüti kunstlikele normidele alistada, asetab poeet vastu lihtsate inimeste «tundmuse ja usu», kes elu hästi tajuvad ja võtavad teda kogu mitmekülgsuses ja sügavuses.

Otsid eluta tõde, mida rahvas ei taju.
Kõiksust näed põrmus, ent tõtt see ei teata.
Elavat imet ja ilu ei haara su aju,
olgu sul süda ja sinna sa vaata!

Ballaadi lõpetav üleskutse «olgu sul süda ja sinna sa vaata!» kujunes poola romantismi loosungiks. Tundmuse vastandamine mõistusele osutus isesuguseks võitlusvormiks klassitsistliku esteetika ratsionalismi vastu, mille teesid olid «Varssavi klassikute» poolt vaieldamatuiks ning kunsti aheldavaiks dogmadeks muutunud. «Tundmuse» mõistet käsitasid ja tõlgendasid romantikud väga avaras tähenduses. Sellega seostati kujutlusi isiksuse vabast arenemisest, humanismi ideaali ellurakendamisest ja loominguvabadusest, mis reageerib elunõuetele.

Mickiewiczi esimeses värsikogus toodud ballaadid ja romansid olid rahvaluulega orgaaniliselt seotud, mida tõendavad ka paljude luuletuste alapealkirjad. Ballaadidel «Kalake» ja «Laulik» on alapealkirjades «rahvaluulest» ja «rahvalaulu ainetel». Nagu autor märgib, on ballaad «Ma armastan!» lihtsalt külalaulu «ümberjutustus». Ballaad «Pagemine» on Mickiewiczi väitel kirjutatud laulu põhjal, mida ta kuulnud Leedu pinnal poola keeles jne.

Need Mickiewiczi ballaadid ja romansid, milles ta suure otsekohesuse ja sooja elamuslikkusega loob oma armastatu kuju või jutustab vastamata jäänud armastuse piinadest («Maryla küngas». «Ma armastan!» jt.), on ühtlasi rahvaluule fantastiliste kujude taaselustamine kunstiliselt viimisteldud vormis. Poeet viib lugeja näkkide, salapäraste viirastuste, maa-aluste nõiutud linnade ja võlulillede muinasjutulisse maailma. Loodus elab

oma salapärast elu. Poeet nagu kuulataks metsade hääli, oja vulisemist ja rohu kahinat. Igal sammul avab mõistatuslik loodus inimesele üha uusi saladusi. Ümbruse tunnetamisel keeldub poeet minemast mööda külma mõistuse teed: ta andub täielikult oma südame ja tundmuse võimusesse. Ja ometi jääb Mickiewiczi ballaadide fantastika oma põhiolemuselt täiesti reaalseks. Rahva fantastikale järgnedes ei irdu poeet täiesti ka maailma realistlikust tajumisest: tema «muinasjutulikel» kujudel on kaheldamatult sotsiaalne tähendus. Eriti kujukalt ilmneb see ballaadis «Kalake» (1820—21).

Rikas pan hülgab vaese külaneiu Krzysia, et naida rikas ning nimekas mõrsja. Murest murtuna hüppab Krzysia vette, kus muutub kalakeseks. Iga päev ujub ta kaldale, et toita oma väikest pojakest, keda ta rauk-isa toob jõe äärde. Kord tuleb jõekaldale rikas pan oma naisega. Salapärasel jõul moonduvad nad kaheks kivirahnuks: nõnda tasub vaene külaneiu panile tema kasuahnuse ja ebatruuduse eest.

Reaalsed ajaloolised sündmused on Mickiewiczile aluseks fantastilise ballaadi «Switezi» (1820—21) loomisel. Metsajärv Switez, kurjade vaimude pesitsemispaik, on paljude aastate kestel ümbruskonna elanikele hirmu sisendanud. Switezil aga on oma saladus: tema põhjas on varjul muistne linn. Selle linna elanikud ei tahtnud vaenlastele vangiks jääda, vaid eelistasid moonduda veekasvudeks, et igaveseks mattuda järvevoogudesse. Muinasjutt põimub siin rahva võitluse ajalooga oma sõltumatuse eest.

Vabaduslüürika. Noore Mickiewiczi eredamaid loominguvorme on tema vabaduslüürika. Siin nähtuvad tema revolutsioonilis-patriootilised meeleolud. «Adami laulus» (1819) pöördub poeet oma filomaatidest sõprade poole ja kutsub neid pühendama kõiki oma jõude «kodumaale, aule ja teadusele». Ta väljendab veendumust, et «mehisus, töö ja vendlus» kõrvaldavad kõik raskused ja tõkked. «Oodis noorusele» (1820), mis kujunes eesrindliku poola noorsoo lemmikluuletuseks, avaldab Mickiewicz loosungi: «Kõikide õnn — see on meie eesmärk ja püüd.» Elumõtteks olgu tegutsemine kodumaa ja inimeste õnne eest. Läheneva vabaduse aimus ja veendumus selle paratamatust saabumisest kujunevad südiduse ja energia allikaks.

Küll valgus sõgeduse sulatab
ja tardumuse jääst saab jagu;
tere, vabaduse agu,
näe, päike lunastuse ulatab!

Need lõppsõnad Mickiewiczi «Oodis noorusele» väljendavad poeedi põlvkonna paremate esindajate püüdlust helgesse tulevikku ja usku lähenevasse kodumaa vabanemisse.

Patriootilised vabadusmotiivid Mickiewiczi värssides sisaldavad sügavaid mõttemõlgutusi kodumaa saatuse üle, aga

samuti ka kirglikke võitlushüüdeid valitseva korra muutmiseks. Luuletaja loob pildi «surnud maailmast», millest vabadustarmastav noorsugu püüab välja rabelda. «Vabadustarmastav noorus» purustab igipõliste eelarvamuste «liikumatu jää», mis on aheldanud kõik elava. Poeet avab lugejaile tuleviku helge panoraami ja kutsub selle juurde «taplema verise ebatõega». Mickiewicz laulab nende vägiteo ülevusest ning närtsimatust ilust, kes oma elu hinnaga toovad lähemale «vabanemise õnneliku koidu».

Eesmärgi ülevusest sugeneb Mickiewiczi värssidesse hõõguv paatos, mis ühineb noorusliku ettevõtlikkuse ja kirka optimismiga.

«Grażyna». Kodumaa-armastuse teema on aluseks ka 20. aastate algul ilmunud eepilisele poeemile «Grażyna», mille kallal Mickiewicz alustas tööd 1821. a. Poeem tõendab poeedi suurt huvi oma kodumaa ajaloo vastu. Süžeeks on siin võetud üks episoode leedu rahva võitlusest sakslastest ristirüütlitega. Poeemi peakangelaseks on uljas leedulanna Grażyna, kelle käitumist määrab tema armastus kodumaa vastu. Kohusetunnet kodumaa suhtes asetab ta oma isiklikust õnnest ja armastusest kõrgemale.

Grażynale vastaskujuks on poeemis toodud vürst Litawor, kelle tegutsemist juhib esmajoones tema tung isiklikule hüvele.

Poeem algab muistse vürstilinnuse kirjeldusega. Siin elab vürst Litawor, kes peab omavahelist võitlust vürst Witoldiga. Selles võitluses otsustab Litawor kasutada teutooni rüütlite, oma kodumaa ja rahva vaenlaste abi. Saksa feodaalanastajad õhutasid leedu vürstide vahel vaenu, sest see oli neile kasulik. Litawori lepe ristirüütlitega põhjustab ägeda protesti nõuniku, vürst Rymwidi ja tema naise Grażyna poolt, kuid ükski palve Litaworile ei mõju. Litawori huvitab kõige rohkem tema ja Witoldi isikliku vihavaenu lõpplahendus. Mehe raudrüü seljas, läheb lõpuks Grażyna ise oma saatjaskonnaga ristirüütlite vastu. Ta sureb lahinguväljal Litawori käte vahele, kes saabub hilinedes võitluskohale.

Poeemi «Grażyna» folkloorilist päritolu rõhutas Mickiewicz ise, lõpetades loo järgmiste sõnadega:

> ja rahva lauludes on iga kolmas sõna
> me Nowogrodi ümbruses «Grażyna».
> See tanner ise oma nimegi ei kanna,
> sest paika kutsutakse «Leedulanna».

Nagu autor märgib, andsid poeemis kirjeldatud sündmused ainet rahvaluulelistele legendidele ja pärimustele, mida korrati põlvest põlve. Mitmeski suhtes meenutab «Grażyna» Mickiewiczi romantilisi ballaade («Switez» jt.). Võttes oma poeemi aineks rahvusajaloolist laadi sündmused, andis Mickiewicz neile tüüpiliselt romantistliku värvingu. Salapärase hämarusega ümbritsetud keskaegne loss, mida kuu vaevalt valgustab, pimedad käigud ja kõrged vallid, niisuguse tegevuspaiga kirjeldusega algabki poeem.

Romantistlikult kõrgendatud toonis esitatakse ka kangelaste kirjeldused. Esijoones kehtib see naiskangelase puhul, kes erineb oma ümbruskonnast ilu, südikuse, mehisuse ja naise kohta ootamatu otsustavuse ning jõu poolest.

> Ta rühilt ületas nii mõne tubli mehe
> ja teati, et ta naiste käsitööd ei katsu,
> sest nõel või kangaspool või mõni neiu ehe
> ei olnud temale. Ta lemmik oli ratsu
> ja sellega ta kappas või siis pidas jahti.
> Kui rinnakaitseks siduda sai karunaha
> ja pähe panna karusmütsi, juuksed lahti,
> siis kuski ta ei jäänud iial meestest maha.

Tüüpiliselt romantistlik on ka poeemi kompositsioon. Tegevusest kirjeldab poeet ainult tähtsaimaid sõlmmomente, loomata nende vahel detailset, täielikku seost. Salapäraseid ja lõpuni sõnastamata elemente esineb kogu tegevuse arenemise ulatuses. Alles lõpul, epiloogis antakse sündmustele täielik seletus. Poeemi selline ülesehitus omistab teosele veetlevuse ja dramatismi.

Poola kirjanduses Mickiewiczi poeem «Grażyna» pani aluse romantilise poeemi žanrile, milles käsiteldi rahvusajaloolist temaatikat.

Seega siis juba esimesel loominguperioodil ilmnesid Mickiewiczi teoste omapärasused: kodanikuluule patriootiline temaatika, seos rahvaluulega, eepilise poeemi žanri väljatöötus ja lõpuks, positiivne kangelaskuju — kodumaa huvide eest võitlev patrioot (Grażyna kujutab endast vabadusluule lüürilist kangelast.). XIX s. esimese veerandi poola kirjanduse üldisel taustal eraldus Mickiewicz teravalt oma taotlusega siduda luulet eluga ja teha luulest ajajärgu eesrindlike ideede väljendaja.

Teine loominguperiood. Elu Venemaal. Teise perioodi Mickiewiczi loomingus moodustavad tema eluaastad Venemaal (1824—29). Viis aastat, mis poola poeet veetis Venemaal eesrindlike vene inimeste keskel, etendasid otsustavat osa Mickiewiczi ellusuhtumise ja esteetiliste vaadete kujunemisel. Venemaal elas Mickiewicz dekabristide ülestõusu ajal. Nende ideed olid temale väga lähedased: olid ju demokraatlikud, revolutsioonilised vaated just selleks põhjuseks, et poola luuletaja saadeti kodumaalt välja. Eesrindlik vene haritlaskond osutas poola pagulasele kõige südamlikuma ning sõbralikuma vastuvõtu. Üsna ruttu puutus Mickiewicz kokku Rõlejevi ja Bestuževiga, kellest tulid tema parimad sõbrad Venemaal. Väga lähedased Mickiewiczi tuttavad olid Puškin, Vjazemski, Kozlov, Delvig, Venevitinov, Baratõnski ja Žukovski. Samuti puutus ta kokku ka Gribojedoviga.

Mickiewiczi kiire sõbrunemine dekabristidega seletub nende üksmeelega ülesannete kohta rahvusvabastuslikus võitluses, mida isevalitsuse vastu pidasid nii venelased ja poolakad kui ka teised rõhutud rahvad tsaristlikul Venemaal. Sellele rajanebki

vaadete ja suunitluste ühtsus vene aadlirevolutsionääride ja revolutsiooniliselt meelestatud poola luuletaja vahel, kes unistas oma kodumaa vabastamisest. Paremate vene poeetidega ühendas Mickiewiczit ka nende kirjanduslike huvide ühtsus. Mickiewiczi lähenemist Rõlejevile ja Bestuževile soodustas veel see, et vene poeedid oskasid poola keelt ja tundsid hästi poola kirjandust.

Rõlejev oli see, kes esimesena tõlkis Mickiewiczi värssteoseid vene keelde, seda tegid ka Vjazemski ja Kozlov.

Eesrindlikud vene avalikkuse esindajad suhtusid suure huvi ja tähelepanuga Mickiewiczi loomingusse ja tervitasid tema Venemaal loodud «Krimmi sonette» ja poeemi «Konrad Wallenrod».

Sõpruse ja tähelepanu atmosfäär, mis Mickiewiczit ümbritses Peterburis, Moskvas ja Odessas, mõjus tema loomingule viljastavalt. Ta ise möönis, et Venemaal viibimise aeg oli tema elus õnnelikumaid. Hiljem kirjutas Mickiewicz luuletuse «Sõpradele Venemaal», kus pöördus oma dekabristidest sõprade poole:

Kus olete? Rõlejev, kelle kaela, õlgu
ma embasin kui vend? Ta tsaari käsul veetud
võllasse, et rippudeski taluks põlgu.
Kes oma prohveteid nii mõrvab, olgu neetud!
Bestužev? Tema sirutas kord sõbrakäe!
Poeet ning sõdur enam päikestki ei näe,
sest kaevanduses — ahelais, et kardaks tsaari! —
ta pandi käru ette poolakaga paari.

. . . . . .

Te teate ju, et vangina mul oli huviks
ussvaikselt roomata ja tüssata despooti,
kuid teile avasin ma oma tundeid hooti,
ja südames jäin teile ikka lihtsaks tuviks.

Kui rääkida Mickiewiczi tuttavaist venelaste seas ja vahekorrast nendega, siis tuleb eriti rõhutada seda suurt ja määravat tähtsust, mis oli tema sõprusel Puškiniga. Mickiewiczi talenti hindas Puškin väga kõrgesti ja tundis vaimustust poolaka hiilgavast improviseerimisvõimest. Tähelepanelikult jälgis Puškin iga uut Mickiewiczi teost. Suurepäraselt on ta vene keelde tõlkinud kaks Mickiewiczi ballaadi («Kolm Budryst» ja «Varitsejad») ja alguse sissejuhatusest poeemile «Konrad Wallenrod». Poola poeedi, «inspireeritud» Mickiewiczi kuju jäädvustas Puškin «Onegini matkas», oma «Sonetis» ja 1834. a. Mickiewiczile pühendatud luuletuses:

. . . . . Ta elas meie seas
kesk võõrast hõimu; viha meie vastu
ta hinges polnud; armastuses kuulus
me süda talle. Rahulikult käis
ta meie vestlustel. Temaga
me jagasime puhtaid unelmaid
ja laule (taevalt indu sai ta hing,

ta vaatles elu õilsalt). Mõnikord
ta rääkis saabuvatest aegadest,
mil riiud unustab kõik inimkond,
et ühineda ainsaks suureks pereks.
Me kuulasime meelsalt laulikut.
Ta lahkus läände — meie saatsime
ta sõitu õnnistades...

Mickiewicz ja Puškin tutvusid teineteisega 1826. a. sügisel ja see tutvus kestis kuni 1827. a. maini. Mickiewicz viibis kohal, kui Puškin esmakordselt luges ette oma «Boriss Godunovi» käsikirja, viies poola luuletaja mõttele luua draama rahvusajaloo ainetel.

Mickiewicz suhtus Puškinisse suure lugupidamisega. Ta hindas kõrgesti vene poeedi suurepärast annet ja tema originaalset vaimu. Artiklis «Puškin ja kirjanduslik liikumine Venemaal» (1837) kirjutab Mickiewicz Puškinist kui «intellektuaalse opositsiooni juhist» Venemaal. Täiesti õigustatult rõhutas Mickiewicz seost Puškini kirjandusliku tegevuse ja revolutsioonilise liikumise vahel Venemaal. Sügav mõte on Mickiewiczi sõnadel selle kohta, et sel ajal, kui Puškin valmistas kirjanduslikku revolutsiooni oma loominguga, oli riigis «valmimas poliitiline revolutsioon». Oma kirjutistes Puškini kohta pööras Mickiewicz erilist tähelepanu Puškini teoste ühiskondlikule sisule ja loomingu rahvuslikule ning rahvalikule iseloomule.

Puškinit ja Mickiewiczit ühendas ka nende ühine huvi slaavlaste rahvaluule vastu. Eessõnas «Lääneslaavlaste lauludele» kirjutab Puškin Mickiewiczist, et see oli «terane ning peen kriitik ja slaavlaste poeesia tundja».

Tuleb tähendada, et suhtlemine dekabristide ja Puškiniga oli kinnitanud Mickiewiczi ideed slaavi rahvaste ühinemisevajadusest vabaduse ja rahvusliku sõltumatuse eest võitlemiseks. Mickiewiczi tegevusest sel alal kirjutas omal ajal Herzen, kes märkis, et Mickiewicz oli «üks esimesi, kes hakkas arendama mõtet kõigi slaavi rahvaste vennalikust liidust» [67].

Ei olnud juhus, et Puškini ja Mickiewiczi sõprusele pöörasid tähelepanu slaavi poeedid järgnevaist põlvkondadest. Nii kirjutas tšehhi poeet Svatopluk Čech oma luuletuses «Puškin ja Mickiewicz»:

Kord vabadusejanus sõlmis liidu
ja needis rõhumist kaks slaavi hiidu —
üks poolakas ja teine venelane, —
kel hinge ühtsus oli haruldane.
Neil südametest kerkis sama heli
ja vaimud mõistsid oma tule võimu.
Siis venna käsi surus teine veli
ja rahva priiust ennustas kaks hõimu.

---

[67] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, 1919, lk. 309.

Mickiewiczi lähenemine dekabristidele ja Puškinile aitas selleks kaasa, et süvenes poola luuletaja teoste ideeline sisu (Mickiewiczi loomingus tugevnesid revolutsioonilised ja vabadustarmastavad motiivid), ühtlasi aga said suunavaid mõjutusi ka tema esteetilised seisukohad. Puškini realism oli mitmeti kujundanud Mickiewiczi edaspidist kirjanduslikku tegevust. Mickiewicz hindas kõrgesti tolleaegse vene kirjanduse saavutusi ja rõhutas, et selle areng oli poola omast tunduvalt ette jõudnud, sest vene kirjandus oli orgaaniliselt seotud eluga ja vene eesrindlikud kirjanikud olid ilmutanud aktiivset suhtumist oma kaasaja sotsiaalsesse tegelikkusse.

Parimad teosed, mida Mickiewicz Venemaal elades oli kirjutanud, on tema «Krimmi sonetid» (1826) ja poeem «Konrad Wallenrod» (1828).

«Krimmi sonetid». «Krimmi sonetid» ilmusid Mickiewiczi matka tulemusena mööda Lõuna-Venemaad. Nimetatud luulekogusse koondatud poeetilist tsüklit ühendab kodumaa- ja vabadusearmastuse teema. Nendes Poolast kaugel kirjutatud värssides väljendab luuletaja oma kodumaaigatsust pagendusaastail. Mickiewiczi sonettide patrioötilisust märkis A. Puškin, kes kirjutas «Onegini matkas»:

> Mickiewicz laulis seal täis indu,
> kui üle ranna kaljude
> ta mõttes rändas Leedusse.

Mickiewiczi sonettidel on kunstiliselt suur väärtus: poola keele ilu on avaldunud neis kogu täiuses. Vormi meisterlikkus (Mickiewicz aitas kaasa soneti žanri taaselustamisele poola kirjanduses) on sonettides ühendatud sügava sisuga. Üks nende põhilisemaid omapärasusi peitub tundmuste sügavuses. Millest autor ka laulaks, kas Akkermanni stepi avarustest, tormist merel, Bahtšisarai hääletust ilust või Krimmi öö vaikusest — ikka on tema värssides aimata varjatud kodumaaigatsust ja mõttemõlgutusi maapagulase saatusest. Mickiewiczi sonetid moodustavad luuletaja poeetilise päeviku, mille lehekülgedelt õhkub nukrust. Seda tekitavad mälestused kodupõldude ja metsade avarustest.

Kodumaaigatsus kostab avasonetist «Akkermanni stepid». Kuulatades kurgede lendu, stepi kõrrekeste kerget kahinat või lillede õõtsumist, igatseb poeet teda ümbritsevais häältes kuulda «Leedumaa kutset». Tema ootused aga on asjatud ja luuletus lõpeb sõnadega: «Edasi, teele! Ükski ei hüüa!»

Poeedi nukrus ja tema värsside leebe melanhoolia ei ole siiski passiivset laadi. Üsna sageli esinevad Mickiewiczi sonettides niisugused kujundid, nagu tuhisev tuul, lainetel lendav laev või metsikult tuiskav ratsu. Laevapurjesid võrdleb luuletaja lahingulippudega, meretuult aga rünnakule asuva sõdijaga. Kaljudele tormavaid laineid võrreldakse koletiste malevaga, kes «triumfeerides vallutavad mandri».

Tuge ja lohutust oma pagendusaastail leiab poeet loomin-

gus, mille pühendab kaasaja ja tuleviku põlvkondade hüvangule. Mõte kodumaa teenimisest loomingu kaudu on võetud aluseks lõppsonetis «Ajudah».

«Konrad Wallenrod». 1828. a. ilmus Peterburis poeem «Konrad Wallenrod», Mickiewiczi tähtsamaid töid 20. aastate teisel poolel. Süžeeks on siin võetud XIII ja XIV sajandi sündmused, leedulaste võitlus saksa ristirüütlitega. Autor kirjeldab üksikasjalikult üht episoodi sellest võitlusest, nimelt poeemi kangelase Konrad Wallenrodi kättemaksu oma kodumaa vaenlastele. Konradi käitumismotiiviks on ühiskondlik kohusetunne. Eesmärgi saavutamiseks ei kohku Wallenrod ühegi ohvri ees ja kõhklematult loobub ka isiklikust õnnest. Eesmärk vabastada kodumaa on Wallenrodile õigustuseks reetmisetaktika kasutamisel võitluses ristirüütlitega.

Poeemi süžee on kaunis keerukas. Juba lapsepõlves, sel ajal, kui ristirüütlid ründasid Leedut, oli poeemi kangelane Walter Alf jäänud vaeslapseks. Ta sattus vaenlaste kätte, kes kasvatavad teda ristirüütlite hulgas. Saatus viib Walteri kokku oma kaasmaalase leedu vaideloti (laulikpreestri) Haldaniga, kes on samuti ristirüütlite vang. Oma vestluste ja lauludega äratab vaidelot Walteri südames armastuse Leedu ja viha seda orjastavate ristirüütlite vastu. Ühes lahingus läheb Walter leedulaste poole üle ja naib leedu vürstitari Aldona. Asjaolud aga nõuavad, et Walter ohverdaks isikliku hüve kodumaa päästmiseks. Ristirüütlite vägi on tohutu ja et nende võimsust murda, läheb Walter Konrad Wallenrodi nime all ristirüütlite sekka, kus tahab nende ordut laostada. Konrad on julge ning otsusekindel, ta valitakse ordumeistriks. Walter-Konradi kasutatud taktika viib ordu hukatusse. Ristirüütlid demaskeerivad Konradi plaanid ja ta hukkub.

Kompositsioonilt on Mickiewiczi poeem tüüpiliselt romantistlik: sündmusi ei esitata siin ajalises järgnevuses, vaid nad põimitakse pikkamööda kokku. Poeem koosneb sissejuhatusest ja kuuest laulust, mis on erinevalt üles ehitatud. Siin on poeetilisi jutustusi (I osa «Valitu», IV osa «Pidutsemine», V osa «Sõda») ja dialooge (III osa ja VI osa «Hüvastijätt»). Mickiewicz on poeemisse lülitanud hümni (II osas), laulu (II osas), ballaadi («Alpuhara ballaad» IV osas), «Vaideloti laulu» ja lõpuks «Vaideloti jutustuse» (IV osas). Väline süžeejoon muutub seeläbi ebapidevaks, kuid igal «vaheletopitud» osal on täita oma kindel ideeline funktsioon (Leedu looduse ülistamine «Laulu» II osas ja jutustus Leedu kangelaslikust ajaloost «Vaideloti laulus»). Nii kuulub iga osa orgaaniliselt jutustuskäigu üldisse koesse. Romantistlikult on esitatud ka kangelase isiku kirjeldus, tema erakordne saatus ja teda ennast ümbritsev salapärasus.

Wallenrodi kuju pälvib erilist tähelepanu. Mitmeski suhtes sarnaneb ta Grażyna kujuga: nad mõlemad sooritavad vägiteo oma kodumaa pärast, mõlemaid ajendab patrioötiline kohuse-

tunne. Need on tugevad, julged ja omakasupüüdmatult sihiteadlikud inimesed.

Poeemis «Konrad Wallenrod» on Mickiewicz süvendanud romantilise kangelase indiviidi käsitlust. Rahva nimel, kuid rahvast irdunult sooritatud vägitegu ja Wallenrodi käekäik viib mõttele, et üksikisiku võitlus on perspektiivitu. Tugevaks küljeks Wallenrodi romantilisel vägiteol on selle heroiline lennukus ja hoogsus, kuid ühtlasi peitub siin ka nõrkus, mis teeb vägiteost ohvriteo. Oma kangelase näol Mickiewicz küll ülistab julge ning tugeva isiksuse vahvust, kuid mõistab ühtlasi hukka ka individualismi. «Wallenrodismi» suhtes, s. o. isiku püüdele teostada suur eesmärk ainuüksi oma jõule ja võimalustele toetudes, annab Mickiewiczi poeem põhiliselt eitava otsuse. Sellega oli tehtud otsustav samm niisuguse positiivse kangelasvõitleja kujutamiseks, keda oma rahvaga seovad tihedad sidemed. Tänu «Konrad Wallenrodis» aluseks võetud vabastusvõitluse ideele käsitati seda poeemi üleskutsena aktiivsele võitlusele sõltumatuse eest, ja seda 1830.—1831. aasta ülestõusule eelnenud ajal ja otse ülestõusu päevil. Mickiewiczi poolt reprodutseeritud minevik osutus tema kaasaegseile eeskujuks võitlemisel. Poeemi «Konrad Wallenrod» tohutu menu eesrindlikus vene ja poola seltskonnas seletub just sellega, et Mickiewiczi kõrgeväärtuslik kunstiteos vastas ülesannetele, mille rahvusliku vabastusvõitluse praktika oli päevakorrale toonud. Teose menu eest võlgnes Mickiewicz tänu suurel määral oma sõprusele dekabristide ja Puškiniga. See sõprus aitas poola poeedil ümbritsevat sotsiaalset realiteeti sügavamalt mõista ja veel jõudsamalt ning aktiivsemalt kodumaa vabaduse ning sõltumatuse eest võidelda.

Suheldes Venemaal dekabristidega kujunes Mickiewiczi teadvuses lõplik otsus võidelda sotsiaalse ülekohtu vastu.

Mickiewiczi loomingus hakkas ilmnema tunnuseid, mis juba lähemail aastail tihenesid «Esivanemate» kolmanda osa (1832) ja «Pan Tadeuszi» (1834) spetsiifiliseks omapärasuseks. Mainitud teosed tõendavad Mickiewiczi siirdumist realismi platvormile. Ühenduses sellega on huvitav esitada ühe Mickiewiczi tõlkija, nimelt Kozlovi sõnu, mis olid öeldud poola luuletaja lahkumisel Venemaalt: «Võtsime ta teilt tugevana, aga võimsana tagastame».

Kolmas loominguperiood. Mickiewiczi loomingu kolmas ning viimne periood hõlmab aastaid 1830.—1855. Sel ajavahemikul loob ta oma tähtsaimad teosed: «Esivanemate» III osa ja eepilise poeemi «Pan Tadeusz».

1830. aasta ülestõusu ajal viibis Mickiewicz Itaalias. Poolasse jõudis ta alles siis, kui ülestõus oli juba vaibumas ja poeet ei saanud sellest enam otseselt osa võtta. Mickiewicz taipas seejuures, et tsarismi võitmiseks vajati hulga suuremaid jõude kui olid need, mis seisid ülestõusnute käsutuses. Mickiewicz pidi mõtestama dekabristide ülestõusu kogemusi. Mitmeski

suhtes oli ta juba mõistmas, et šlahta-Poola revolutsiooni ei saa kroonida edu, niisamuti nagu see oli aadlikest revolutsionääride puhul Venemaal.

Rahva poolt toetamata, pidi 1830.—1831. aasta ülestõus nurjuma, tuues enda järel sündmusi, mis osutusid väga valusaks poliitiliseks õppetunniks Poola avalikkuse eesrindlikele esindajaile ja nende hulgas ka Mickiewiczile.

Ent nõrkustest ja nurjumistest hoolimata oli sel ülestõusul suur tähtsus poola rahva vabastusvõitluse ajaloos.

Vene tsarismisse eitavalt suhtudes ei samastanud Mickiewicz seda vene rahvaga ja nõnda käsitasid olukorda kõik Poola avalikkuse eesrindlikud esindajad. Poeedi loosung «Teie ja meie vabaduse eest!» tõendab seda, et Mickiewicz mõistis, kui paratamatult vajalik on ühendada poola ja vene rahvas nende ühiseks võitluseks isevalitsuse surve vastu.

Rõhutud poola rahva võitlus kutsus esile kaastunnet ja toetust vene revolutsiooniliste demokraatide seas. Eesrindlik vene demokraatlik üldsus esines terava protestiga arveteõienduse puhul poola revolutsionääride ja kõigi ülestõusu osaliste kallal.

10.—11. detsembril 1840. a. kirjutas Belinski oma kirjas Botkinile: «Poola hukkub, teda põletatakse ja tõmmatakse rattale.» Sooja sümpaatiaga räägib Belinski samas kirjas Mickiewiczist, nimetades teda õilsaks ning suureks poeediks, kes leinavat «selle hukkumisel, mis on talle kallim üle kõige maailmas ja igavikus — oma kodumaa, oma isamaa pärast» [68]. Sellega rõhutab Belinski Mickiewiczi loomingu orgaanilist seost vabastusvõitlusega.

Mickiewiczi jäägitu andumus rahvavabastusvõitlusele ja tema patriotism aitasid selleks kaasa, et kogu tema looming 30. aastail osutus vastukajaks kodumaa revolutsioonilistele sündmustele. Vabastusliikumise kõrgperioodil esines Mickiewicz ülestõusu laulikuna ja väljendas kodumaa laiade rahvakihtide taotlusi ning huve, küündides šlahta revolutsionääride eksitustest ja vigadest kõrgemale.

«Esivanemad». 1832. a. ilmus kolmas osa poeemist «Esivanemad». Selle poeemi kallal töötas Mickiewicz pikemat aega ja selle loominguline kavatsus ulatub tagasi 20. aastate algusse. Samal ajal (1821—22) valmisid poeemi kolmas ja neljas osa. Neil aastail loodud esimene variant kolmandast osast on hävinud nähtavasti Mickiewiczi oma käe läbi. Selle asemele tekkis kolmandast osast uus variant, mis valmis 1830.—1831. aasta ülestõusu otsestel muljetel. Poeem «Esivanemad» ei olnud täielikult lõpule viidud ka Mickiewiczi elupäevil: selle esimesest osast leidub ainult katkeid. Kogu oma elu kestel tuli Mickiewicz ikka ja jälle «Esivanemate» juurde tagasi, et kirjeldada siin poola rahva vabastusvõitlust. «Tõepoolest kavatsesin ma haa-

[68] В. Г. Белинский, Избранные сочинения, М., 1949, lk. 996.

rata kogu meie kodumaa rõhumiste ja kannatuste lugu», kirjutas Mickiewicz oma poeemi ideest Niemcewiczile.

Sellel grandioossena kavatsetud teosel on väga keerukas ning algupärane struktuur. Žanri mõttes võiks «Esivanemaid» nimetada lüürilis-dramaatiliseks poeemiks. Belinski iseloomustas seda teost sellisena, kus «inimelu esitatakse võimalust mööda tõeselt, ainult et selle pidulikel hetkedel, kõige lüürilisemail minuteil» [69].

Poeemi ülirikkaliku materjali on Mickiewicz korraldanud piltide ja stseenide seeriaks, mis näitavad kangelase saatuse kulminatsioone, kõige pingelisemaid hetki tema maailmavaate kujunemisel ja ühtlasi ka tähtsamaid ajajärke Poola vabastusvõitluses. Kuigi poeemi tegevus toimub XIX s. 20. aastate esimesel poolel, kirjeldab siin autor ka neid muutusi Poola ühiskonna ja kaasaegsete teadvuses, mis olid toimunud 20. aastail ja 30. aastate algul. Neid muutusi tõi 1830. aasta Poola revolutsiooni ettevalmistus ja arenemine.

Poeemi teises ja neljandas osas esindab selle kangelane Gustav eesrindlikke poola noori, kelle maailmavaade oli hakanud kujunema revolutsiooniliste salaühingute õhkkonnas 20. aastail, millal vabastusliikumise kasv avaldas mõju. Esialgu aga on Mickiewiczi kangelane alles kaugel oma aja suurtest ühiskondlik-poliitilistest ülesannetest. Poeemi teises ja neljandas osas on juttu kangelase isiklikest elamustest, tema kannatustest ja vastamata armastuse piinadest. Gustavi isiklik tragöödia esitatakse tolle sotsiaalse päritolu süngel taustal.

Omapärane on see vorm, mida Mickiewicz kasutab selleks, et edasi anda Gustavi ja tema põlvkonna ahistavat elu. Poeemi teine osa on üles ehitatud rahvapärimustel: autor kirjeldab muistset kommet surnute mälestamisel. Sõna «dziady» (esivanemad, vaarisad) tähendab ka peieid, esivanemate austuspüha. Muistse paganliku kombe kirjeldusse toob Mickiewicz viirastuslikke kujusid, kes surnute mälestusööl laskuvad maa peale. Läbi ööhämaruse kangastuvad üksteise järel surnute vaimud ja katavad maa.

Üleloomulikku kirjeldades avab Mickiewicz tegelikkuse iseloomulikke nähtusi. Poeemis esineb mõisniku viirastus (poola kirjanduses esimene jõhkard-mõisniku tüüp), kes oma elupäevil oli ahistanud talupoegi, pärast surma aga pidi julmuse pärast kannatama.

Surnutepüha stseenile järgneb poeemis midagi lüürilise päeviku taolist, mida nagu oleks pidanud elust pettunud Gustav. Autor kirjeldab Gustavi endatapmist, kuid see on omamoodi sümboolne akt, mis peab tähendama nooruslike harrastuste ja romantiliste eksimuste lõppu. Siitpeale algab kangelase elus nagu uus ajajärk.

---

[69] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, М., 1948, lk. 110.

Poeemi kolmandas osas esineb peakangelane Konradi nime all. «Gustav on surnud — sündinud on Konrad». Nendes sõnades sisaldub üleminek poeemi esimestelt osadelt järgnevale põhilisele, kulmineerivale kolmandale. On lõpp romantilistel illusioonidel ja unistava Gustavi asemele ilmub mässaja Konrad, kelle elumõtteks on rahva teenimine:

Aga mu armastus oleks küll vajand
rohkem kui ainukest hinge: see oleks surelik ainult,
arm aga tarduks kui tõuk oma vainul.
Mõlgub mu meeles rohkem kui perekond, rohkem kui sajand —
armastan rahvast — talle on lahti mu põu,
mulle on armsad nii läinud kui saabuvad tõud,
rinnale suruksin kõiki, see on mu nõu,
otsekui armuke, isa või kaasa.
Ma tahan teda tõsta, õnnestada,
temaga maailma üllatada.
. . . . . .
Hing on minul kehastunud kodumaas,
ihuga sulasin täiesti temaga ühte,
mina ja isamaa — see on nüüd üks.

Niisugune evolutsioon kangelases annab tunnistust olulisest muutusest autori oma vaadetes ja ellusuhtumises.

Poeemi kolmas osa omandab tugeva poliitilise kõlajõu. Kui isiklikud hädad ja vastamata armastuse valud juba ületatud, asub Mickiewiczi kangelane võitlusse ülekohtu vastu. Tegevuse raamistik avardub, fantastilised nägemused asenduvad stseenidega, mis kujutavad otsest elutõde ja rabavad oma paljastuste jõulise kirglikkusega. Poeemi kolmanda osa «eht-baironlikku eitamisvaimu» rõhutas juba Herzen.

Nõukogude kirjandusteaduses käsitellakse «Esivanemate» kolmandat osa kui Mickiewiczi loomingu siirdumist romantismilt realismile[70] ja selleks on olemas täielik alus.

Siirdudes poeemikangelase isikliku draama kirjeldamiselt rõhutud rahva tragöödia kujutamisele, loob Mickiewicz «Esivanemate» kolmandas osas rea pilte ja stseene, mis oma iseloomult on realistlikud. Realistlikult on kujutatud Varssavi kõrgseltskond (VII stseen «Varssavi salong»). Siin on kõrgemad riigiametnikud, suurilma daamid ja kõrgemate aukraadidega ohvitserid. VIII stseenis («Härra senaator») loob Mickiewicz satiirilise kuju Novosiltsevist, sellest tsaari isevalitsuse despootliku julmuse kehastusest. Novosiltsevi käsul teostatud hukkamised ja piinamised moodustavad selle tsaarilakei «hiilgava» elujärje voodrikülje. Filomaatide ja filareetide kujud, aga samuti ka dekabrist Bestuževi kuju — kõik see on uus nähtus Mickiewiczi loomingus.

Realistlikus maneeris on kirjutatud ka need luuletused, mis

[70] Vt. Б. Стахеев, «Третья часть «Дзядов» А. Мицкевича». «Ученые записки» Института славяноведения, т. VIII, 1954.

otseselt kolmanda osa juurde kuuludes moodustavad niinimetatud «katkendi kolmandast osast». Siia kuuluvad luuletused «Teekond Venemaale», «Pealinna agulid», «Peterburg» jt. Venemaal saadud muljetel kirjutatuna koovad need luuletused pildi keiserlikust pealinnast, kroonuliku Peterburi Araktšejevi-režiimist. Järgmised värsid on võetud luuletusest «Peterburg», milles tsaari pealinna kirjeldatakse igapäevaste jalutuskäikude tunnil:

Sel tunnil jalutamine on väga moodne
ka siis, kui ilm peaks olema ka ebasoodne;
eks käi ju tsaar sel tunnil tihti jalgsi Nevskil.
. . . . . .
Ees tulevad kõik suurnikud, paleede asukad,
kel eest on poolenisti lahti piiberkasukad,
et paistaks välja ordenites rinnaesine.
Las tulla nõlg, kuid nähku kõik, mis temal on!
Kulm kõrgel, valib kaaslast, kes ei oleks kesine,
vaid roomaks samuti kui tema, padakonn.
Siis moenarrid, leitenandid, piimavuntsid,
kadetikorpuse kõik vibalikud juntsid,
kel rihmad sipelgaks on poolitanud kere.
Silm punnis — et saaks õigel ajal öelda «tere!» —
tšinovnikud, pool külge ees, on vilkad piidlema,
kes väärib meelitust ja kellega peab riidlema.
Neist igaüks on libe, paindlik ja ka vastik
kui läbi sakste pugev skorpion või nastik.

Sedalaadi katked ja stseenid ei ole aga Mickiewiczi poeemis ülekaalus. «Esivanemate» kolmas osa on revolutsioonilis-romantistliku iseloomuga teos. Kui realismi elemendid on siin täiesti seaduspärased, siis olemuselt on see poeem ometigi romantistlik.

Romantismi vaimus on kujutatud keskne kangelane Konrad. Tema iseloomu ei esitata mitte vastastikuses suhtlemises teiste tegelastega, mitte otseses, reaalses kokkupuutes ümbritseva tegelikkusega, vaid monoloogilise endaanalüüsi kaudu (Konradi improvisatsioonid).

See isik on mitmetigi erandlik. Kuigi Konrad juba saab aru vajadusest läheneda rahvale, et saavutada kõrge eesmärk ja vabastada kodumaa, kuigi ta püüab sinnapoole, ei ole ta veel lõplikult vabanenud oma individualismist. Mickiewiczi kangelane räägib, kuid ei tegutse. Teda näidatakse oma aja elu t a u s t a l, mitte aga elu sees. Konrad ei näe ega tunne teid oma unistuste realiseerimiseks. Tema kirglik protest ei loo kindlakujulist tegutsemisprogrammi ja seega ei vii loomulikult ka selle teostumiseni. Kõigest sellest ilmneb šlahta revolutsioonile ja selle osalistele karakteerne piiratus.

«Pan Tadeusz». Mickiewiczi tähtsaim teos on eepiline poeem «Pan Tadeusz» (1834), milles autori järjest tugevam realism avaldub suurima ilmekusega.

Selles poeemis käsitleb Mickiewicz sündmusi oma kodumaa lähemast minevikust (1811.—1812. aasta), kuid ühtlasi kajastub teoses ka 1830. aasta ülestõusuga seotud nähtusi.

Poeemi sündmustik areneb XIX s. algul jõukas Leedu šlahtamõisas. Mickiewicz kirjeldab siin kahe šlahtaperekonna, Soplica ja Horeszko vaenutsemise lugu, mis kestab juba hulga aastaid. Seejuures loob autor tõepärase ja väga üksikasjalise pildi poola šlahta elust, olust ja tavadest (jahilkäigud, peod, joomingud ja argielu). Poeemis on poola šlahta sotsiaalselt kaunis täpselt diferentseeritud (rikkaid magnaate esindavad krahv ja stolnik, keskmist šlahtat kohtunik ja Tadeusz, vaest šlahtat aga Dobrryni rahvas). Kõigi nende kihtide eluviis on erinev ja autor rõhutab, et vene šlahta sõltus suurmagnaatidest (stolniku ja Jaceki või stolniku ja Gerwazy vahekorrad).

Suurt tähelepanu pööratakse poeemis šlahta sisetülide ja lahkhelide kirjeldamisele. Mickiewicz mõistab hukka šlahta lõhestumuse ja killustatuse. Poeet kuulutab poolakate rahvusliku visa võitluse ühtsust ja paratamatust. Tema ideeks on šlahta ühendamine, sest alatised tülid mõjuvad halvavalt Poola maa ja rahva saatusele. Poeet kutsub ühinemisele, mis on hädavajalik ühise võitluse eduks Poola sõltumatuse eest. See ei olnud juhuslik, et oma poeemis peatus Mickiewicz 1811.—1812. a. sündmustel, s. t. Napoleoni sõdade perioodil. Nood aastad tähistasid patriootilist tõusu poola šlahtale, kes elas lootuses, et Napoleoni sõjategevus aitab kaasa Poola vabanemisele. «Vabastusaja Napoleoni» kultus oli tollal paljusid nakatanud. Napoleoni tegevust hindas ekslikult ka Mickiewicz, kuigi poeet osutus Napoleoni sõdade tagajärgede tunnistajaks, ta nägi Napoleoni armee purustamist Venemaal. Poeemis kõlav kutse ühtsusele ja võitlusele oli 30. aastail suure tähtsusega, sest mineviku najal katsus Mickiewicz mõista ja määrata põhjusi, mille tagajärjel äpardus Poola ülestõus 1830.—1831. aastail.

Ajaloolist tõde õigesti valgustades ei võinud Mickiewicz mööduda asjaolust, et poola talurahvale jäid šlahta huvid võõraks ja et šlahta ning rahva vahel ei olnud ega saanudki olla tõelist ühtsust. Talurahvas ei jaganud neid lootusi, mida šlahta oli rajanud Napoleonile. Seepärast ei olnudki talurahvas šlahta liitlane.

Mickiewiczil ei olnud sügavamat arusaamist šlahta ja talurahva sotsiaalseist vastuoludest, seetõttu ei peatugi ta nende klasside vastastikustel suhetel. Mickiewicz ei kujutanud rahvast põhilise jõuna, kes paneb ajaloo liikuma. Niisuguse jõuna, millele toetub poola šlahta, on poeemis esitatud Napoleon. Talurahvast kui niisugust ei ole Mickiewiczi poeemis üldse näidatud ja selles peitub teose suurim nõrkus.

Poeemi peamine väärtus seisab selles, et siin näitab Mickiewicz kahe maailma võitlust: oma aja äraelanud feodalismi ajastu võitlust tärkava kodanliku maailma vastu. Mickiewicz maalib pildi poola aadli olustikust ja meelsusest, näidates seejuures poola šlahta majandusliku ja moraalse languse paratamatust.

Minevikku vajuvat maailma esindavad kohtunik, Protazy ja Gerwazy, aga samuti ka asessor ja notar, kes alalõpmata tülitsevad pisiasjade pärast. Mickiewicz kirjeldab nende inimeste puudusi, kohati heidab naljagi nende üle või koguni ironiseerib nende nõrkuste puhul, kuid ühtlasi ei varja ta ka oma sümpaatiat nende suhtes, ei salga oma sooja poolehoidu vanade tavade ja korra esindajate vastu. Just sel põhjusel peatubki poeet nii üksikasjalikult šlahta eluviisi kirjeldamisel.

Hoopis erinevas laadis on poeemis esindatud krahv. Tema isikus pilkab luuletaja tahtmist orienteeruda igas asjas võõraste, Lääne eeskujude järgi. Krahv kuulub nende hulka, kes oma kodupinnale pööravad selja ja minetavad ühenduse rahvuslike traditsioonidega, muutudes nõnda inimese karikatuuriks või paroodiaks.

Noort põlvkonda esindavad poeemis Tadeusz ja Zosia, kelledel on ajakohane maailmavaade. Tadeuszi sõnades talurahva saatuse kohta (XII laulus) kuuldub hukkamõistu kehtivale rõhumise ja vägivalla režiimile. Tadeusz otsustab vabastada pärandusena saadud pärisorjadest talupojad.

> Ma jätan talurahva üle riigihalduse,
> kui ise vabad oleme, siis olgu prii
> ka talunik. Las võtab pärandiks maavalduse,
> ta on seal sündinud ja orjanud meid nii,
> et meie kahekesi oleksime rikkad.

Kodumaa-armastus, see on üks põhilisemaid teemasid Mickiewiczi poeemis. Selle kaunimad osad on just need, kus kirjeldatakse kodumaa loodust või kus esineb kunstiliselt väga tähelepanuväärseid lüürilisi taandumisi, täis sügavat armastust kodumaa vastu. See tunne juhib tulise patrioodi kõiki tegusid, nii et oma elu pühendab ta kodumaa teenimisele. Robak, Tadeusz ja Zosia, kõik nad on oma kodumaa loodusega orgaaniliselt seotud, kõik nad peavad rahvuskultuurist lugu ja katsuvad kergendada rahva saatust.

Poeemis «Pan Tadeusz» näitab Mickiewicz end realismi meistrina.

Ülesehituselt erineb «Pan Tadeusz» olulisel määral Mickiewiczi varasemaist töödest. Kui Mickiewiczi eelmistes poeemides oli tähelepanu keskendatud kangelassaatuse kulminatsioonipunktidele, siis nüüd reprodutseerib autor sündmusi nende järgnevuses ja peatub üksikasjalikult pisimalgi detailil. 20. aastate romantistlike, salapäraste kangelaste asemele tulevad nüüd harilikud maised inimesed. Muutub ka tegelaste iseloomu avamise printsiip. Suurt tähelepanu leiab poeemis olukorra ja keskkonna mõju inimesele. Eelnenud loominguga võrreldes on kirjeldatav element selles poeemis väga jõudsalt suurenenud. Kangelaste iseloomu võib jälgida kujunemisprotsessis, arenevana ja vastastikuses kokkupuutes nii omavahel kui ka teistega.

Poeemiga «Pan Tadeusz» on Mickiewicz loonud ulatusliku kujutuse poola aadli elust XIX s. algul. Selles teoses annab ta tõetruu kirjelduse ajaloolistest sündmustest ja loob elulisi, tüüpilisi kujusid.

Mickiewiczi poeem tugineb rahva olustiku sügavale tundmisele. Nagu Mickiewiczi loomingus üldse, ilmneb siin selgesti rahvaloomingu mõju autorile (keelepruukide ja kõnekäändude kasutamine jms.).

Viimased elu- ja tegevusaastad. «Pan Tadeusz» jäi Mickiewiczil viimaseks väljapaistvaks kunstiteoseks. Kõik see, mis ta on loonud oma ülejäänud 20 eluaasta jooksul, kannab põhiliselt publitsistlikku ilmet. 40. aastail kuulub Mickiewiczi elus tähtis koht slaavi kirjandusloo uurimisele, mida ta ühendas slaavi rahvaste ajalookäigu tundmaõppimisega. Pärast slaavi kirjandusloo kateedri asutamist Pariisis (1839), hakkab Mickiewicz 1840. a. lugema tema enda poolt koostatud kursust slaavi rahvaste kirjanduse alal. See oli tähtis kultuurilooline sündmus. Selles paljusid huvitanud vallas oli Mickiewicz üks esimesi lektoreid. Kursuse peamiseks eesmärgiks oli analüüsida slaavi rahvaste kultuuri omapärasust ja tähendust ja määrata sellele kuuluv koht ülemaailmses kultuuriloos. Mickiewicz kutsus slaavi rahvaid ühinema, et võidelda reaktsiooniga oma rahvusliku ja poliitilise sõltumatuse nimel.

Kirjanduses nägi Mickiewicz abinõu «slaavi rahvaste ettevalmistamiseks nende tulevasele liidule». Slaavi rahvaste kirjanduse arenemislugu sidus Mickiewicz slaavlaste võitlusega oma riikliku sõltumatuse eest ajaloo kestel. Just seetõttu pööraski Mickiewicz oma loenguis erilist tähelepanu vanema kirjanduse mälestistele, kus on kajastunud rahva heroiline minevik («Igori sõjaretke lugu», serblaste rahvalaulud jms.).

Kuid Mickiewiczi loenguis ei jäänud avaldumata ka tema müstilised ja messianistlikud harrastused, mis ilmnesid 40. aastail.

Mickiewiczi müstilised ja messianistlikud ideed võeti range kriitika alla eesrindliku vene üldsuse esindajate poolt, kes Mickiewiczi kirjandusloo kursust olid jälginud suure huvi ja tähelepanuga. Nii märkis Herzen, et Mickiewiczi loenguis olnud «palju kaunist ja palju prohvetlikku», kuid ühtlasi rõhutas Herzen ka Mickiewiczile omaseid vigu ja eksimusi.

See Mickiewiczi harrastus osutus aga ajutiseks. 1848. aasta revolutsiooniga kaasaskäinud sündmused olid mõjunud nii palju, et poeet hakkas taas õige elavalt vabastusvõitlusest osa võtma. 1848. a. sõidab ta Itaaliasse, et formeerida seal Austria vastane Poola leegion. Poeedi toimetusel hakkab ilmuma ajaleht «Rahvaste tribüün». Selle ajalehe artiklites avaldas Mickiewicz sütitavaid kirjutisi, milles paljastas rõhumist, õigusetust ja despotismi, esinedes ise vabariikliku valitsemisviisi pooldajana.

Mickiewiczi elavnenud poliitilist aktiivsust tõendab see, et

oma elu viimaseil päevadel, 1855. aasta oktoobrikuus siirdub ta Konstantinoopolisse, kus asub formeerima Poola leegioni Vene-Türgi sõtta.

Konstantinoopolis haigestus Mickiewicz koolerasse ja suri 1855. aasta novembrikuus.

Poola ja maailmakirjanduse ajalukku kuulub Mickiewicz kui võitlev poeet ja suur patrioot, kes pooldas kõigi rõhutud rahvaste vennalikku lähenemist nende ühises võitluses sõltumatuse eest.

Mickiewiczi surmast möödunud aastasaja kestel on kõik järgnevate põlvkondade poola poeedid pöördunud ikka tema loomingu juurde. Mickiewiczi luule õilsad traditsioonid elavad rahvademokraatliku Poola tänapäeva kirjanike loomingus.

KRIITILINE REALISM XIX SAJANDI VÄLISKIRJANDUSES

Kriitilise realismi tekkimine langeb XIX s. kahekümnendate aastate lõppu, tema õitseng ajajärku sajandi kolmekümnendaist kuni kuuekümnendate aastateni. Neil aastail ilmusid kirjandusse Prantsusmaal — Béranger, Stendhal, Mérimée, Balzac, Flaubert; Inglismaal — Dickens, Thackeray, Bronte, Gaskell, tšartistlikud poeedid; Saksamaal — Heine ning teised revolutsioonilised luuletajad; Ameerikas — Beecher-Stowe, Whitman ja teised; Ungaris — Sándor Petõfi, Tšehhis — Jan Neruda, Poolas Sienkiewicz, Orzeszko ja teised.

Oma kõige täielikuma väljenduse leiab kriitiline realism sotsiaalse romaani žanris. Probleemide laiahaardelisus, kõrge paljastav paatos, püüe jäädvustada vaadeldavaid ühiskondliku elu nähtusi suure üldistava jõuga monumentaalsete kunstiliste kujudena, kalduvus eepiliste lõuendite maalimisele, sügav huvi ajaloo vastu, pöördumine teaduse poole, mis aitab kirjanikel organiseerida nende kunstilist meetodit — need on kriitilise realismi parimate esindajate loomingu kõige iseloomustavamad jooned.

Kriitilise realismi arenemise ajaloolised eeldused. XIX s. kolmekümnendaiks aastaiks võis juba selgesti eristada kodanliku ühiskonna peamist vastuolu — vastuolu kodanluse ja tööliskiassi vahel. Kolme- ja neljakümnendail aastail läbib Saksamaad, Prantsusmaad ja Inglismaad üha kasvav töölisliikumise laine. Orjastatud maades — Bulgaarias, Ungaris, Poolas — tugevneb rahvuslik vabadusliikumine.

Need aastad on tõusuperioodiks kodanliku ühiskonna mitmesuguseil kultuurialadel. 1789.—1794. aastate revolutsioon on avanud eesrindlikule mõttele uued laiad perspektiivid. Algab filosoofia, loodusteaduste, tehnika ja ajalooteaduse võimas õitseng.

Juba sajandi esimesel poolel teevad loodusteadus ja bioloogia tohutuid edusamme. Terve rida tähtsaid avastusi on seotud Erasmus Darwini nimega Inglismaal ning eriti Lamarcki nimega Prantsusmaal, kes esimesena lõid tervikliku evolutsiooniteooria elusiooduse arenemise kohta, tekitasid pöörde teaduses ning

purustasid sajandeid valitsenud kujutluse looduses esinevate vormide muutumatusest ja püsivusest.

«Kõik tardunu hakkas voolama,» kirjutab Engels «Looduse dialektika» eessõnas, «kõik liikumatu muutus liikuvaks, kõik see eriline, mida peeti igaveseks, osutus mööduvaks, tõestati, et kogu loodus on igaveses voolamises ja ringiliikumises.»

Paljude avastuste eest on loodusteadus tänu võlgu teadlastele Cuvier'le ja Saint-Hilaire'ile.

Cuvier' uuriva vaimu suurimaks saavutuseks oli õpetus looma organismi osade vastavusest ja võrdelisusest.

Cuvier ütleb: «Iga organiseeritud olend kujutab endast mingit tervikut, ühtset ning suletud süsteemi, mille osad vastavad üksteisele. Mitte ükski neist osadest ei või muutuda, ilma et ei muutuks ka teised, ning järelikult igaüks neist eraldi võetuna osutab kõigile teistele ning annabki need meile.» Oma meetodi abil taastas Cuvier üheainsa leitud luu või hamba järgi paljude väljasurnud loomade skeletid.

Saint-Hilaire läks veelgi kaugemale, kindlaks tehes seosed ja arenemisjärgluse erinevate loomaliikide vahel.

Ajalooteaduse võimas õitseng langeb Prantsusmaal restauratsiooni ajastule. Et 1789.—1794. aastate kodanlik revolutsioon jäi lõpuni viimata, mis omakorda pidurdas kodanliku ühiskonna arenemist, siis sunnib see restauratsiooni ajal kodanlikke ajaloolasi Thierry'd, Guizot'd, Mignet'd ja teisi püstitama tolle aja kohta eesrindliku ajaloolise arenemise teooria, mis kuulutab kodanluse võidu aristokraatia üle ajalooliseks paratamatuseks, mida paljude sajandite kestel on ette valmistanud kogu senine ajalookäik.

Seejuures tuleb aga mainida, et pärast kodanliku korra lõplikku kindlustumist — see on pärast 1830. aastat — needsamad ajaloolased siirduvad reaktsioonilistele alalhoidlikele positsioonidele, püüdes tugevdada kodanluse võimu, tema piiramatut valitsemist ekspluateeritavate klasside üle.

Suuri edusamme teeb neil aastail filosoofia, toetudes seejuures eesrindliku teaduse saavutusile ning kuulutades kogemuse igasuguse tunnetuse allikaks nii looduses kui ka ühiskonnas. Määratu tähtsuse omandab Hegeli dialektiline meetod, mis kujunes välja juba XIX s. esimesel veerandil.

Lõpuks levib ka neljakümnendate aastate lõpul paljudes maades (Prantsusmaal, Saksamaal, Ungaris) Marxi ja Engelsi teaduslik sotsialism, mis on suurimaks pöördepunktiks inimmõtte ajaloos.

Sellised on üldjoontes kriitilise realismi arenemise kultuuriliis-filosoofilised eeldused XIX sajandi väliskirjanduses.

Kirjanduslik võitlus. Kriitilise realismi tekkimine ja arenemine toimus keerulise kirjandusliku võitluse tingimusis, mille peamiseks sisuks tuleb pidada kahe põhilise kirjandusvoolu — romantismi ja realismi — vahekordi.

Realism ja romantism on kaks kirjandusvoolu, mis üsna pika aja jooksul arenevad üheaegselt, olles omavahel tihedasti seotud ning samal ajal oma meetodilt sügavalt erinevad.

Kriitiline realism hakkab Lääne-Euroopas kirjandusvooluks kujunema kahekümnendate aastate teisel poolel. Need aastad on ühtlasi romantismi õitseajaks. Seetõttu ongi täiesti loomulik, et nende mõlema suuna vahel kujunevad tihedad vastastikused mõjustused. Tervele reale romantikute deklaratsioonidele oleksid kahe käega võinud alla kirjutada ka esimesed realistid. Niisugune oli näiteks programmiline artikkel, mis avaldati prantsuse romantikute ajakirjas «Globe» 1824. aastal, kus romantikud väitsid, et k õ i k looduses esinev võib olla ka kunsti objektiks. Seda arvamust jagasid täiesti ka realistid, ent seejuures ei tohi unustada, et romantikud ja realistid käsitasid seda erinevalt, olgugi et lahkuminek nende vahel kujunes välja hoopis hiljem. Kahekümnendail aastail oli romantikuil ja realistidel üsna palju ühiseid ülesandeid. Nende omavaheline lähenemine toimus ühise võitluse pinnal restauratsiooni aja reaktsioonilise kunsti, peamiselt klassitsismi epigoonide vastu. Klassitsismil aga oli tookord pooldajaid mitmeis Euroopa maades. Stendhal, Prantsuse suurrimaid realiste, esines tollal romantismi lipu all ja seda mitte juhuslikult: tema arusaamise järgi ei tähendanud romantism muud kui eesrindlikku kunsti, mis võitleb klassitsismi ja selle esteetika vastu.

Kahekümnendail aastail arenevas kirjanduslikus võitluses lähevad romantikud esirinnas, tõrjudes esialgu realiste kõrvale. Noil aastail polnud realism veel kujunenud iseseisvaks kirjandusvooluks, olles veel tekkimisstaadiumis.

Kuid realistide põhimõttelised lahkuminekud isegi progressiivsete romantikutega ilmnevad selgesti juba kolmekümnendail, eriti neljakümnendail aastail. Need lahkuminekud kuuluvad esteetika ning loomingu põhiküsimuste valda, nagu näiteks kunsti ja tegelikkuse vastastikuste suhete käsitamine, kunsti ja kunstniku osa ühiskondlikus elus, isiksuse probleemi lahendamine, tüüpilisuse kujutamise meetodid jne.

Saksamaal, kus reaktsiooniline romantism, olles leidnud endale toe XVIII s. lõpu idealistlikus filosoofias (Kant, Fichte, Schelling), esines kõige tugevamal kujul, teostas realism kolme- ja neljakümnendate aastate revolutsiooniliste poeetide näol otsustavat ning plaanipärast pealetungi romantismile.

Heine, Freiligrathi, Weerthi ning «Noor-Saksamaa» poeetide esteetilised vaated ja looming kujunesid välja võitluse käigus põhimõtete vastu, milledest lähtusid reaktsioonilised romantikud, kes kuulutasid reaalse maailma ainult transtsendentaalse maailma peegelduseks ning eitasid objektiivse reaalsuse muutmise ning parandamise vajadust.

Prantsusmaal ja Inglismaal oli olukord teine. Maades, kus laialdaselt arenes progressiivne romantism (Hugo, George Sand,

Shelley, Byron), kujunes realism välja mitte ainult võitluses romantismiga, vaid ühtlasi ka tema otsese järglasena.

Astunud romantismiga keerulisse teoreetilisse ja loomingulisse poleemikasse, võtsid kriitilised realistid temalt üle kõik parimad progressiivsed traditsioonid — demokratismi, rahvalikkuse, huvi ajaloolise temaatika vastu. Progressiivse romantismi paljastav paatos, tema humanistlikud ideaalid olidki need suured traditsioonid, mida oma loomingus jätkasid realistid.

XIX s. lõpul, uutes ajaloolistes tingimustes nende kahe kirjandusvoolu vastastikused suhted omandavad uue kuju, kusjuures romantism hävib täielikult. Samal ajal aga ärkab terve rida reaktsioonilise romantismi esteetilisi ja loomingulisi põhimõtteid uuesti ellu sümbolismi, dekadentsi, impressionismi näol, mis annavad «sajandi lõpu» kirjandusele nii iseloomustava ilme.

XIX s. lõpu ja XX s. alguse kriitiline realism astub oma parimate esindajate Flaubert'i, Maupassant'i, France'i, Rolland'i ja teiste näol lepitamatusse võitlusse dekadentsiga.

Kriitilise realismi põhijooned. Kriitiline realism eeldab nagu romantismgi oma alusena terviklikku maailmavaadet, teatud kindlat suhtumist tegelikkusse.

Kirjanikule realistile on iseloomustav objektiivse reaalsuse tunnustamine ning määratu huvi selle vastu. Realistlik kunstnik püüab kõigepealt sügavalt tunnetada ning uurida tegelikkust, seejärel aga kujutada seda oma loomingus täisväärtuslike tüüpiliste kujundite kaudu.

1888. aastal oma kirjas inglise naiskirjanikule Margaret Harknessile avaldas Friedrich Engels mõned väga olulised arvamused realismi probleemide kohta.

Engelsi kiri oli vastuseks 1887. aastal ilmunud Harknessi jutustusele «Linnatüdruk». Olles ajalooliselt määratelnud autori väärkontseptsiooni, näeb Engels jutustuse peamist puudust selles, et Harkness on oma teoses ebaõigesti kujutanud töölisklassi osa.

Engels osutab sellele, et ««Linnatüdrukus» esineb töölisklass passiivse massina, kes pole võimeline ise ennast aitama, kes ei tee isegi mingeid katseid ega pingutusi selleks, et end aidata. Kõik katsed teda viletsusest välja rebida lähtuvad väljastpoolt, ülalt. Kui see oli õige 1800. aasta kohta ..., siis 1887. aastal ... pole see nõnda. Töölisklassi revolutsiooniline vastupanu teda rõhuvale keskkonnale, tema kramplikud, pooleldi või täiesti teadlikud katsed saavutada endale õigusi on läinud ajalukku ning seepärast peab neile kuuluma väärikas koht ka realismi vallas»[1].

Lähtudes sellest konkreetsest viitest tööliklassi kohta antud hinnangu ekslikkusest Harknessi teoses, formuleerib Engels oma realismi definitsiooni:

«Realism eeldab,» kirjutab ta, «üksikasjade tõepärasuse kõr-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, lk. 27.

val tüüpiliste karakterite reprodutseerimise tõepärasust tüüpilistes olukordades.»

Engelsi põhiline nõue kunstnikule-realistile on tüüpilise kujutamise nõue. Tüpiseerimise all tuleb mõista oskust anda kuju kaudu seda, mis suurima jõu ning ülima täielikkusega väljendab antud nähtuse või karakteri olemust. Realist teeb ära suure töö olulise väljavalimisel, heidab kõrvale juhusliku ning vastupidi: rõhutab ja kombineerib oma loodud kujus neid jooni ja omadusi, mis kõige täielikumalt väljendavad antud nähtust või karakterit. Tüüpilises kunstilises kujus seostub üldistus individuaaliseerimisega.

Juba tüpiseerimisel kunstnik-realist annab oma otsuse selle kohta, mida ta kujutab: ta mõistab hukka, paljastab või kiidab heaks ühe või teise nähtuse. Püüdes maailma, inimühiskonda tunnetada ja seletada, peab kunstnik-realist asuma antud ajajärgu eesrindliku mõtte tasemel.

Engels esitab kunstnikule-realistile veel ühe olulise nõude. Ta kõneleb tüüpiliste karakterite kujutamisest tüüpilistes olukordades. Järelikult, ta nõuab tüpiseerimist ka nende tingimuste, sotsiaalsete olukordade kujutamisel, mis tekitavad antud karakteri. Ta nõuab, et need tingimused poleks juhuslikud, vaid et nad sisaldaksid põhilisi sotsiaalseid ja ajaloolisi jooni, et kirjaniku poolt kujutatavad karakterid tuleneksid neist tingimusist, et tingimused neid õigustaksid.

Ka romantikud lõid tüüpilisi karaktereid ja kujusid (Childe Harold, isakass Murr, Claude Frollo, Lantenac, Cimourdain jt.), mis kajastasid tegelikkuse olulisimaid külgi. Kuid romantikute tüpiseerimise meetod erineb põhiliselt realistide meetodist.

Oma kujusid luues eraldavad romantikud nad sageli täiesti teadlikult konkreetsest ajaloolisest ja olustikulisest miljööst. Kasutades laialdaselt hüperboliseerimise ning kontrastse vastandamise võtet, ei püüagi nad säilitada reaalse elu proportsioone ja mastaapi, objektiivse maailma keerulist dialektikat. Sageli asetavad nad oma kangelasi fantastilisse, muinasjutulisse või legendaarsesse olustikku, kasutavad meelsasti allegoorilisi või sümboolseid kujundeid (Manfred, Kain, Prometheus).

Realistid seevastu püüavad tüüpiliste karakterite kujutamisel säilitada reaalse olustikulise miljöö mastaapi, esitavad oma kangelasi nende eluliste seoste, konkreetsete ajalooliste ja olustikuliste suhete kogu mitmekesisuses, näitavad neid arenemises.

Rastignac, Julien Sorel, Nicholas Nickleby, Rebecca Sharp ja paljud teised tegutsevad «tüüpilistes olukordades», neid pole välja kistud elavast ning keerulisest reaalsest miljööst, milles taolised karakterid on kujunenud.

Realistliku meetodi saavutuseks on ka kangelaste iseloomude näitamine nende tekkimises ja arenemises, püüe esitada nende «ajalugu», jälgida nende «suurust ja langust».

Sellega aga on seotud ka realistlike teoste süžeelise ülesehi-

tuse iseloomustavad jooned. Realistidele on võõrad tinglikud romantilised situatsioonid ning saatuslike juhuste sihilik kuhjamine. Tegevuse arenemine Balzaci romaanides üllatab oma kaine halastamatu loogika ja sügava historismiga objektiivsete sündmuste kujutamisel, mis on seotud ühe või teise tegelase saatusega.

Kui Dickens oma varasemal loominguperioodil kaldus mõnikord tegevuse arendamisel romantilise tinglikkuse poole, kui «kurjategija» karistamine ning «voorusliku» kangelase võit oli juba ette otsustatud, siis oma parimais viie- ja kuuekümnendate aastate realistlikes romaanides («Kõle maja», «Rasked ajad», «Suured lootused») loobub ta sellest tinglikkusest ning jõuab objektiivsete faktide vääramatu jõu tunnustamisele, mis määrab kangelaste elusaatuse ja karakteri.

Elu tõepärane kujutamine muutus kriitilise realismi esindajate juures paratamatult kodanliku tegelikkuse kriitikaks. Õelda tõtt kodanlikust ühiskonnast tähendas paratamatult selle ühiskonna paljastamist. Kui kunstnik lahkus kriitika positsioonidelt, siis lakkas ta olemast elu tõepäraselt kujutav kunstnik, lakkas olemast realist.

Osutamine Lääne-Euroopa kriitiliste realistide loomingu tugevaile külgedele ei muuda veel olematuks tema teist külge — selle realismi paratamatut piiratust. Tema nõrkus on selle mittemõistmises, kuhu ajaloolises arenemises läheb kodanlik ühiskond, oskamatus näha ühiskonnas neid jõude, mis edaspidi pidi viima selle eitamisele ning uue, sotsialistliku ühiskonna loomisele. Sellest tulenebki täiesti paratamatu tagajärjena positiivse kangelase probleemi vastuoluline lahendamine kriitiliste realistide poolt.

Maalides suurepäraseid ning sügavaid pilte XIX s. kodanliku ühiskonna elust, ei kutsunud kriitilised realistid üles seda ühiskonda hävitama. Kuid isegi siis, kui nad püüdsid seda ainult parandada ja reformeerida, suutsid kõige ausamad ja tõetruumad selle voolu kirjanikud heita sügava pilgu kapitalistlike suhete olemusse, paljastada temas valitsevaid pahesid, näidata neid mitte kui juhuslikke, vaid kui kodanlike suhete süsteemist endast tulenevaid nähtusi. Sellega panevad nad lugeja järeldama, et nende teoseis esitatud vastuolusid on võimatu lahendada kodanliku ühiskonna raamides, olgugi et nad ise seda järeldust ei tee. Selline on näiteks Balzaci, Dickensi ja Thackeray kriitiliste teoste mõte.

Kolme- ja neljakümnendate aastate revolutsiooniliste luuletajate (Béranger, Dupont, Pottier, Heine, Weerth, tšartistlikud poeedid) teoste sügav tõepärasus ning paljastav paatos saavutab aga juba tõelise revolutsioonilise kõlajõu. Heine poeem «Saksamaa», Weerthi, prantsuse 1848. aasta töölisluuletajate Pottier', Pujoli, Lachambeaudie', tšartistliku poeedi Ernest Jonesi ja paljude teiste parimad värsid olid suunatud kodanliku ühiskonna

vastu, nendest õhkus revolutsioonilist viha ja nördimust, nad kuulutasid kodanliku korra paratamatut hukku, uue jõu, töölise astumist ajaloo areenile, kes on kõigi nende rikkuste looja, milledest elab inimkond.

Laiaulatuslikke eepilisi lõuendeid loovad prantsuse, inglise ja teiste maade suured romaanikirjanikud — Stendhal, Balzac, Dickens, Thackeray, Bronte.

Rõhutades suurte XIX s. väliskirjanduse realistide loomingu teravalt väljendatud kodanlusevastast suunitlust, iseloomustas M. Gorki nende tähtsust järgmiselt: «Selle realismi loojaiks olid peaasjalikult inimesed, kes olid oma keskkonnast intellektuaalselt üle kasvanud ning nägid selgesti oma klassi toore füüsilise jõu taga tema sotsiaalset loomingulist jõuetust. Neid inimesi võib nimetada kodanluse «ärakadunud poegadeks». Nagu kirikulegendi kangelanegi on nad ära läinud isade vangipõlvest, dogmade, traditsioonide ikke alt, ja nende taganejate auks peab ütlema, et mitte just väga paljud neist ei pöördunud tagasi oma klassi rüppe sööma praetud vasikat.»[2]

Gorkil on õigus, kui ta kõneleb kriitilise realismi paljastavate kujude purustavast jõust.

«Kodanluse «ärakadunud poegade» kirjandus oli ülimalt väärtuslik oma kriitiliselt suhtumiselt reaalellu...»

XIX s. realistide saavutused kunstimeisterlikkuse alal on tohutud. Nende teeneks on sotsiaalse romaani arendamine ja täiustamine. Laiahaardelised eepilised lõuendid, mis kujutavad kodanlikku ühiskonda kõige erinevamaist külgedest, sotsiaalsete tüüpide lõputu mitmekesisus «alates «auväärse» rantjeega... ning lõpetades vürtspoodniku ja advokaadi käealusega» (Marx), ulatuslikud ajaloolised ja filosoofilised üldistused, — kõik see muudab kriitiliste realistide teosed XIX s. elu ilukirjanduslikuks entsüklopeediaks.

XIX s. realismi suurmeistrid kasutavad laialdaselt satiiri. Satiiriline poeem ja laul muutuvad valitsevaks žanriks prantsuse ja saksa revolutsioonilises luules (Heine «Saksamaa», Béranger' «Prantsusmaa tulevik» või «Punane kummitus» jne.).

Inglise satiirilise romaani meistrid Dickens ja Thackeray kasutavad hiilgava eduga XVIII s. satiirikute Swifti, Fieldingi ja Sterne'i parimaid traditsioone.

Realismi suurmeistrid annavad oma panuse ka ajaloolise romaani loomisel, pöördudes täiesti loomulikult esimese Prantsuse revolutsiooni või Ameerika vabadussõja sündmuste poole, selleks et lahti mõtestada kaasaegset kodanlikku tegelikkust (Balzaci «Šuaanid», «Vanapiiga», «Tume lugu», Dickensi «Lugu kahest linnast», Thackeray «Virgiinlased»). Stendhali, Mérimée, Balzaci, Dickensi, Thackeray, Heine, Whitmani, Béranger ja teiste kirjanike teosed moodustavad XIX s. maailmakirjanduse

[2] Maksim Gorki, Kirjandusest. Tallinn 1948, lk. 331.

hindamatu kullafondi, mis on rahva huvisid ja taotlusi teenides omandanud määratu tähtsuse meie päevil kogu kaasaegse eesrindliku inimkonna võitluses imperialistliku reaktsiooni märatsemise vastu.

PRANTSUSE REVOLUTSIOONILINE LUULE

Béranger looming. Revolutsioonilise luule ilmumine Prantsusmaal langeb restauratsiooniajajärku. 1814. aastal taastatakse Prantsusmaal Bourbonide dünastia. Prantsuse aadel, kes oli viibinud emigratsioonis, pöördub välisriikide (Austria, Saksamaa) abiga kodumaale tagasi. Tolleaegses prantsuse revolutsioonilis-demokraatlikus luules avaldub rahva protest orjastajate ja isama reeturite vastu. Suurima nimena tuleb siin mainida Pierre-Jean Béranger'd (1780—1857).

Esimene Prantsuse revolutsioon algas 1789. aastal, kui Béranger oli üheksa-aastane poisike. Sugulased andsid ta kasvatada revolutsioonilise võimu poolt äsja asutatud kooli. See oli jakobiinlik õppeasutus, mida tollal nimetati «patriootiliseks kooliks». Siin sisendati tulevasele poeedile armastust revolutsiooni vastu, mille Béranger säilitas ka hiljem. Tema isa, kes oli väikeametnik, püüdis asutada oma isiklikku ettevõtet, olles veendunud, et pojast saab talle abiline ärialal. Ent noort Béranger'd ei huvitanud äriline tegevus. Isa laostumine ei hirmutanud tulevast poeeti, tal oli selle üle isegi hea meel. Tema arvates oli vaesus õilsam seisund ning ta tundis end paremini kütmata katusekambris kui isa ärietievõtte kontoris.

Béranger esimene loominguperiood. Béranger esimene loominguperiood langeb Esimese keisririigi aega. Need aastad on luuletaja kujunemisajajärguks, kus ta ei leia veel oma tõelist kutsumust.

Otsides endale sobivat žanri, kasutab ta esialgu niinimetatud XVIII s. «joomalaulu». Ta ülistab hetkelisi naudinguid, veini, armastust. Tema sellel perioodil loodud lauludel ei puudu sotsiaalne sisu, poliitiline teravus (näiteks «Kevad ja sügis»).

Ent peagi leiab Béranger oma õige žanri, milleks on massilaul. Selle tähtsusest kõneles Béranger ise nõnda: «Minu laul, see olen ma ise; rahvas, see on minu muusa. Ma pole kunagi esitanud mingeid muid pretensioone, pole soovinud kõlavamat nime, kui ainult olla lihtne laulik.»

Seega on Béranger väga täpselt määritlenud oma kutsumuse: olla laulik, teenida oma lauludega rahvast.

Juba varaseisse lauludesse toob Béranger täiesti uued, demo-

kraatlikud motiivid. Luuletuses «Vaene» ülistab ta vaese elu, kinnitades, et säärane elu on hoopis sisurikkam, hoopis mõtestatum kui rikka elu, kes tunneb igavust jõudeelust ning elab parasiidina.

Samasugune demokraatlik motiiv kõlab veelgi jõulisemalt Béranger varases luuletuses «Minu vana kuub». Vaesel pole enam muud järele jäänud kui kuub. Ta hoiab seda, pidades seda suursugusemaks rõivaks kui on rikka uhke ülikond:

Kas käitunud ma olen keigarina,
su hõlmu lõhnaveega leotanud?
Kas iial olen küürutanud mina
ja võimumeeste ees sind teotanud?
Au jahil ilm las joosta varbad villi,
ei ordeneid ma oma sihiks sea.
Nööpaugus kannan lihtsaid põllulilli.
Jää minuga; veel, sõber, vastu pea.

(*A. Sanga* tõlge.)

Samasse varasesse perioodi kuulub ka poliitiline luuletus «Yvetot' kuningas». Ülistades muinasjutulist Yvetot' kuningat, mõistab Béranger ühtlasi hukka Napoleoni selle eest, et tema ajal rahva raha kulus laastavate sõdade pidamiseks ning keiserliku õukonna uhkuseks. Ta vastandab Napoleonile muinasjutulise Yvetot' kuninga, kes paistis silma oma tagasihoidlikkuse ja demokraatlikkusega, mingit luksust tema õukonnas polnud, ja rahvas, keda ei rõhunud maksud, armastas oma kuningat.

Ei meeldind talle sõjalõõm
vaid lahke meel ja headus.
Eeskujuks muile oli rõõm
ta riigis põhiseadus.
Ning ainult siis, nii räägib jutt,
kui teda maeti, lahkunut,
maal voolas nutt.
Oh-oh-oh-oo, ah-ah-ah-aa!
Mis mõnus vürst küll oli ta!
La-laa!

(*J. Krossi* tõlge.)

Hiljem leidis Louis XVIII sellest laulust bonapartismivastaseid tendentse ning autasustas selle eest Béranger'd.

Béranger luule restauratsiooni perioodil. Teine etapp Béranger loomingus langeb ühte restauratsiooni ajajärguga. Keisririigi langemine ja Bourbonide võimu taastamine oli selleks sündmuseks, mis põhjustas murrangu poeedi teadvuses ja loomingus. Just sel perioodil kujuneb Béranger lõplikult välja kui revolutsioonilise demokraatia laulik. Ta kuulutab end poeediks-patrioodiks, kelle ülesanne on võidelda valgete emigrantide ja Bourbonidega:

Ükskõikseks jääda ma ei saa,
kui kodu kuulsust ohus tean.
Nüüd anastati Prantsusmaa
ja mina võõraid võitjaid nean.

(*J. Krossi* tõlge.)

Nii kirjutab Béranger oma luuletuses «Minu võib-olla viimne laul». Ta tahab välja astuda kodumaa vaenlaste vastu kui poeet-kodanik. Just sel perioodil saavutabki tema luule rahvaliku tähtsuse, mida nii kõrgesti on hinnanud vene revolutsiooniline demokraat Dobroljubov, pühendades Beranger'le artikli[3] seoses tema luuletuste ilmumisega vene keeles Kurotškini tõlkes. Seda sümpaatiat rahva vastu peabki Dobroljubov Béranger suure populaarsuse põhjuseks.

Kõneldes Béranger tähtsusest, osutab Dobroljubov kõigepealt tema loomingu ühele küljele: «Ta püüdles kogu oma jõuga ühes suunas — rahva heaolu saavutamise suunas.

Poeedi sümpaatia kuulub sellele, kes kõige rohkem on teinud või ainult soovinud teha rahva heaks ning kes on võitnud rahva armastuse.»

Dobroljubov toob ära Béranger sõnad: «Isamaa- ja sõltumatusearmastus on minu laulude kaks peamist eesmärki ja ma püüdsin nendest kõnelda rahvale arusaadavas keeles.» Mingisuguseid muid eesmärke, ütleb Dobroljubov, polnud Béranger jaoks olemas. Ta suutis vaimustuda ainult kujundeist ja motiividest, mis olid rahvale lähedased ja arusaadavad. «Puhta ja õiglase armastuse humaanne tunne rahva, tema heaolu vastu mitte ainult sõnades, vaid ka tegudes avaldub peaaegu igas Béranger laulus.»

Ka Belinski hindas kõrgesti Béranger'd. Suhtudes kriitiliselt tolleaegsesse prantsuse luulesse, asetas Belinski Béranger esimesele kohale ning tema positiivne suhtumine Béranger'sse seletub eelkõige sellega, et ta pidas Béranger'd sügavalt rahvuslikuks luuletajaks.

Kõige väärtuslikum, mida Béranger lõi restauratsiooni aastail, olid tema teravad poliitilised laulud.

Eredaks satiiriliseks teoseks sellest perioodist on «Tõukoerte palvekiri». Tõukoertena kujutab ta valgeid emigrante, prantsuse aadlit, kes, olles pärast Napoleoni kukutamist kodumaale tagasi pöördunud, nõudis oma endiste õiguste taastamist:

Et troonilt nüüd türann on maas,
meid elu maitsta laske taas!
Me liputame palves saba,
sest ammu juba aeg on käes,
et Saint-Germain'i koertel vaba
Tuileries'sse oleks sissepääs.
Et troonilt nüüd türann on maas,
meid elu maitsta laske taas!
Meid kaelarihmast tunneb ära
kesk matsikoerte massigi.
Ning ega's Louvre'i au ja sära
lihtpenidele passigi!

(*J. Krossi* tõlge.)

[3] «Современник», 1858, № 12.

Samasse liiki kuulub ka luuletus «Valge kokard».
Tagasipöördunud emigrandid pühitsevad Pariisi interventide poolt vallutamise päeva:

Päev, millest mõeldes siiamaale
meil märjaks õnn teeb silmalau!
Suur päev, mis jälle Prantsusmaale
tõi valge kokardi ning au!
Kuis hõiskasid me kaunitarid,
kui tulid võõrad mundriread
ja halvad prantslased said kari
ning ausse taas said need, kes head!

(*J. Krossi* tõlge.)

Lõpuks veel terve luuletuste tsükkel, mis on terav satiir kiriku ja vaimulike pihta. Béranger polnud ateist, kuid tema religioossed vaated olid väga omapärased. Arvates, et igal inimesel on oma usk, millel ei saa olla midagi ühist ametliku kirikuga, kuulutab Béranger end ametliku feodaalse ning katoliikliku kiriku vastaseks, mis oli kujunenud reaktsiooni kantsiks. Paljudes oma teostes irvitab ta õelalt kiriku üle. Luuletuses «Saatana surm» puistab kord kõrtsis jesuiitide ordu asutaja Ignatius Loyola mürki saatana klaasi ning too sureb. Kõik mungad ja vaimulikud hakkavad saatanat taga nutma, sest tema surmaga jäävad nad ilma paljudest sissetulekutest.

Me kaotasime oma isa!
On kurat surnud nüüd!
On kurat surnud nüüd!

(*J. Krossi* tõlge.)

Nii kaebavad mungad, kuid Loyola päästab nad hädast:

Ignatius siis ütleb: «Surgu!
Mis hirmu sisendas ta sau?!
Hirm aga kõigil nõõrib kurgu,
kui mulle saab ta troon ja au.
Taud, roim ja sõda rahvaid löögu!
Mu kätes kuhjugu eküüd!
Ja jumal — see mu jäätmeid söögu!
On kurat surnud nüüd!
On kurat surnud nüüd!»

(*J. Krossi* tõlge.)

On täiesti arusaadav, et taolised värsid ei võinud jätta Béranger saatust teatud viisil mõjutamata. Valitsus oli teda juba ammu silmas pidanud kui ohtlikku mässajat, ja kui 1821. aastal ilmus tema teine värsikogu, siis anti ta kohtu alla. Teda süüdistati religiooni, kiriku ja moraali solvamises, trikoloori — revolutsiooni lipu — propageerimises. Tekkis kärarikas kõmuprotsess, mis tõmbas nii palju inimesi kokku, et kogu väljak kohtuhoone juures oli rahvast niivõrd tulvil, et kohtunikud ei saanud uksestki

sisse. Neil tuli ronida läbi akna, Béranger aga tungis läbi rahvahulga, paludes, et teda lastaks läbi, sest tema, näete, on kõiges selles süüdi.

Kohtus esines Béranger väga iseseisvalt ega olnud põrmugi rahul oma kaitsjaga, kes püüdis teda välja rääkida ning nagu talle näis, vähendas seejuures liigselt tema poliitilise lüürika tähtsust. «Ennem poogu mind vaenlased, kui uputavad sõbrad,» lausus Béranger. Ta ei püüdnudki oma süütust tõestada ega hirmutanud teda ka kohtuotsus, mis pidi protsessile järgnema. Kohus tunnistas ta süüdi, mõistes talle rahatrahvi ja kolm kuud vangistust. Ka vanglas ei lasknud poeet pead norgu. Kohtuprotsess ei nõrgendanud vähimalgi määral Béranger poliitilise lüürika paatost. Ta jätkab oma süüdistusi, heites oma vaenlastele näkku julgeid paljastavaid teoseid.

Bourbonide valitsemise ajal hakkab Béranger juba Napoleoni teisiti hindama. Nüüd näib keiser talle valitsejana, kes armastas palavalt Prantsusmaad ning mõtles tema heaolule. Béranger'le pole võõras Napoleoni idealiseerimine niivõrd üldtuntud värssides, nagu «Kaks Grenaderi», «Vana kapral» jt.

Ent tema poliitiliste laulude tähtsaimaks tsükliks sel perioodil on Bourbonide vastu sihitud laulud.

Terve hulga suurepäraseid satiirilisi luuletusi pühendab Béranger Charles X-le, viimasele Bourbonide esindajale, kes tõugati troonilt Juulirevolutsiooni poolt. Teravaim neist on luuletus «Prantsusmaa tulevik». Siin kujutab Béranger Prantsusmaa kurba saatust XX s., kui Bourbonid on viinud ta väiksuse ja vaesuse viimse piirini: kõik on siin pisike, inimesed on muutunud kääbuseiks, nende teod, ideed ja mõttedki on kääbuslikud:

Nüüd usun nõidust kiuste neile,
kel seda eitab mõttelaad,
sest nõiapeeglis nägin eile
me tuleviku Prantsusmaad.
Mind oleks peagu nutma ajand
Pariisi nukralt luitund toon...
Ma näen: on kahekümnes sajand —
ja ikka valitseb Bourbon!
Me järglased on kääbuslikud!
Me maal on asendamas meid
nii tillukesed päkapikud,
et vaevalt näen ses peeglis neid!
Kuid näen, ja peegli eest ma paeks — sest
too tillukene riik ja troon
on vari vaid mu noorusaegsest —
ja ikka valitseb Bourbon!

(*J. Krossi* tõlge.)

Samale Charles X-le on pühendatud ka teine luuletus pealkirjaga «Punane kummitus». Poeet ennustab kuningale peatset hukkumist: olevat nimelt legend, et enne suuri sündmusi (enne revolutsiooni, enne Louis XVI hukkamist) ilmuvat kuningalossis

«punane kummitus», ja nüüd olevat ta hakanud öösiti jälle rändama mööda paleed. Béranger ennustus täitus kaunis täpselt: viimane Bourbon tõugati troonilt üsna pea.

On täiesti arusaadav, et pärast niisuguste luuletuste kirjutamist, nagu «Punane kummitus» või «Prantsusmaa tulevik» sattus Béranger uuesti vanglasse. See juhtus 1828. aastal. Vanglas istudes kirjutabki ta aasta enne revolutsiooni puhkemist oma viimase luuletuse Charles X vastu, mille pealkiri on «Minu vastlad 1829. aastal». Luuletaja pöördub kuninga poole sõnadega:

Te nuhid raiskasid kõik hoo ja hoole,
et ohtlik kraam mu vanast paunast kaoks,
kuid siiski leian sealt veel ühe noole,
ja see, mu kuningas, on teie jaoks!
Las rusub mind mu trellitatud tuba,
las olla kurb neis müürides mu meel,
kuid pingul on mu amb — nool lendab juba!
Teil selle eest kord tuleb maksta veel!

(*J. Krossi* tõlge.)

Nii tervitas Béranger oma loomingus saabuvat revolutsiooni. Paljudes oma luuletustes leidis ta inspiratsiooni revolutsioonieelseist või revolutsiooniaegseist sündmusist.

Béranger laulud olid erakordselt populaarsed. Refräänides oli alati kokku võetud laulu peamine mõte, üleskutse võitlusele. Béranger laule oli kerge meeles pidada, need olid tõelised massilaulud, rahvas laulis neid kõrtsides, Pariisi väljakuil ja tänavail. Luuletaja Lamartine'i tabava väljenduse järgi olid «Béranger laulud nendeks padruniteks, millega rahvas juulipäevil tulistas.»

Béranger looming pärast 1830. a. revolutsiooni. Juulirevolutsiooni sündmused viisid siiski Béranger mõneti segadusse. Ta ei suutnud neis orienteeruda, ei suutnud mõista, et revolutsioon ei toonud rahvale seda vabadust, millest ta oli unistanud. Kodanlikud liberaalid püüdsid ära kasutada poeedi segadust ning värvata ta oma leeri. Osaliselt see neil õnnestuski. Béranger andis oma hääle uue kuninga Louis-Philippe'i poolt. Ent üsna pea oma viga taibates keeldub ta otsustavalt vastu võtmast mistahes armuande uuelt kuningalt. Luuletuses «Keeldumine» ütleb poeet, et ta on abielus väga range daamiga, keda hüütakse Vabaduseks; too aga ei lubavat tal vastu võtta mingeid almuseid uuelt valitsuselt. Ta kirjutab:

Mis on mu siiral muusal süüd,
et pensioni talle nüüd
minister äkki maksta tahaks?
Vaskmündina on aus mu hind,
kuid hõbetage üle mind —
ja kohe muutun valerahaks.

(*J. Krossi* tõlge.)

Luuletuses «Minu sõpradele», kes on saanud ministreiks, mõistab Béranger hukka neid «sõpru», kes nii meelsasti võtavad uuelt kuningalt altkäemaksu:

Ei, sõbrad, laske mul lihtmeheks jääda
ning andke muile tiitleid-ordeneid!
Kuid, riigiroolijad, must rohkem keegi
ei hinda meest, kes, aususele truult,
on jätnud kodu, hüti või paleegi,
ja läheb laeva, pelgamata tuult.
«Head reisi!» hüüan, «võtku jumal anda,
et soodsaid tuuli leiaks purjed pea!» —
kuid päiksepaistel tukkuma jään randa:
eikeegi olla on nii imehea!

(*J. Krossi* tõlge.)

Kui Béranger sai aru, et 1830. aasta revolutsiooni vilju kasutavad suurkodanlased ja finantsistid, asub ta paljastama uut valitsevat ladvikut, kes oli nakatatud rahaahnusest ning kummardas ainult üht jumalat — kuldvasikat. Mõistes, et tal tuleb uuesti hakata luuletama, kutsub Béranger oma laulu uuesti troonile asuma:

Sind Karliga, näis, ühteaegu
lõi troonilt maa.
Mu laps, mu laul — näen alles praegu,
et nii ei saa!
Sind taas siin nõuab iga nähe,
mu kallis neid.
Laul! Jälle kroon nüüd pane pähe!
— Oi! Tänan teid!

(*J. Krossi* tõlge.)

Taibanud, mida endast kujutab Juulimonarhia, astub Béranger oma luules selle vastu välja kogu talle omase võitluskirega. Ta ründab pankureid, finantsiste, kõiki neid, kes olid selle monarhia tugedeks. On saabunud aeg, ütleb ta, kus kõike võib osta ja müüa. Vanasti asus Pariisi lähistel Bondy mets, kus pesitsesid vargad ja röövlid. Seda kujundit kasutabki Béranger kaasaja kujutamiseks oma luuletuse «Bondy», nimetades pankurite ja finantshaide Prantsusmaad varaste ja röövlite Prantsusmaaks. Meisterlikult iseloomustab ta uue ajastu vaimulaadi:

On kuld me iidol, kus ka viibid,
ja vaestel häbi täis on laup.
Tõed, hääled, kirjatööd, printsiibid
on tänapäeval turukaup.
Ärihoole annab takka
munder, kohtukuub, sutaan...
. . . . . .
Küree, kõik kinni maksan plaks! ma:
sa mulle hingeõndsust müü!
Suur advokaat, mis läheb maksma
üks sirgeks keerutatud süü?

Saagu palgaks kirstulauad
vapper Waterloo armee —
kaupmees, rüüsta nende hauad!
Nende luudest raha tee!

. . . . . .

Poeetki mängib samal klahvil —
ei loe nüüd stiil, vaid ost ja müük!
Ning tõusikul ja põliskrahvil
käib samas mülkas kullapüük.

(*J. Krossi* tõlge.)

Tigude näol (luuletus «Teod») annab ta piiratud mõistusega rasvunud loomataolise kodanlase tüübi:

Ah, kahjuks õigus on pursuil:
ei vaim too võimu ega raha,
kuid omast majast talvekuil
võid tõsta teisi ukse taha.
Küll tigudel on priske kasv!
Küll sigib nende seljas rasv!
Ka neil on K o j a d. Parlament
vist nende mustri järgi loodi:
see siin, näe, roomab justament
me rahvasaadikute moodi.
Küll tigudel on priske kasv!
Küll sigib nende seljas rasv!

Kõigest oma eitavast suhtumisest hoolimata tollal võimutsevasse juulimonarhiasse ning finantskodanlusse ei asu Béranger siiski proletaarse liikumise poolele. Ta näeb väljapääsu sotsialistide-utopistide õpetuses. Mõned oma viimase loominguperioodi lauludest pühendab ta utopistidele. Ühel neist on küllaltki iseloomulik pealkiri «Meeletud». «Meeletud» — nii hüüavad neid inimesed, keda hirmutavad utopistide julged mõtted. Béranger arvates aga on need «meeletud» inimkonna suurimad mõtlejad.

Ja ometi uskus Béranger ülestõusnud masside võimsasse jõusse. Luuletuses «Veeuputus» ennustab ta lähenevat veeuputust, rahvaliikumist, mis hävitab kogu selle «monarhistliku rämpsu»:

Mis merevood need on, oh ennustaja?
On rahvad need, kes näljast vabaks said.
Need meie oleme, ja meile vaja
ei ole mitte mingeid kuningaid.

(*J. Krossi* tõlge.)

Nii kirjutas Béranger 1847. aastal, üks aasta enne 1848. aasta revolutsiooni ja kuningas Louis Philippe'i kukutamist.

Dupont (1821—70). XIX s. kolme- ja neljakümnendail aastail ilmus prantsuse kirjandusse terve rida revolutsioonilisi luuletajaid. Neil aastail avaldas Auguste Barbier (1805—82) oma luuletuskogud «Jambid ja poeemid» (1831), «Lazare» (1833), kuhu kuulub ka tema silmapaistev satiiriline luuletus «Vaskne lüüra».

1848. aasta revolutsiooni eel kirjandusse tulnud luuletajate hulka kuulub ka Pierre Dupont. Tema juures on selgesti tunda Béranger loomingu mõju. Ta alustab oma loomingut nagu Béranger'gi lõbusate joomalauludega, ent peagi omandavad tema luuletused nii ideaalselt kui ka kunstiliselt uue ilme. Tema luulesse ilmub töölise teema ja kuju («Laul kangrust», «Masinist»). Üks tema parimaid laule on «Tööliste laul»:

Me tõuseme vara, tulevalgel,
kui äratab meid kauge kukk;
jääb küüru me selg juba elu algel,
sest teenida tuleb leivanukk.
Päev-päevalt käib töö meil ränk ja jõle,
et saatuselt võita õnnepiisk,
kuid vanadus, armutu ning kõle,
näib lausuvat: seek on sinu liisk.
Meil koonduda tuleb, on ju võimalik,
et tantsule viib meid piduhoog:
Et roostetaks kahur, püssitikk,
on terviseks tarvis juua jook
meil maailma vabaduse eest.

Terves reas luuletustes, nagu näiteks «Kahes seltsimehes», ennetab Dupont 1848. aasta sündmusi:

Kord Prantsusmaa teedel seltsis käis
kaks matkavat sõpra kiirel sammul.
Neil lootusi oli kauneid päis
ja kätes ning kehas palju rammu.
Käes kummalgi suured rasked sauad,
nii astusid mehed üheskoos.
Nad igal pool jätsid joomalauad
ja lõbusa tuju naljaloost.
«Miks ruttate, sõbrad, kesk hasarti?»
«Me tõttame võitma kogu maad,
ei karda me ühtki Bonaparte'i,
me nimi on — proletariaat!»

Seega ei piirdu Dupont üksnes tööliste elu-oluga, nende töö kirjeldamisega; ta kujutab töölisi kui jõudu, mis ähvardab olemasolevat korda. Töölise teadvuses üha tugevneb mõte oma tähtsusest, oma tulevasest ajaloolisest osast.

Pottier (1816—87). 1848. aasta suurimaks poeediks oli Eugène Pottier, «Internatsionaali» autor, kes on tuntud peamiselt Pariisi Kommuuni luuletajana.

Paljud tema luuletusist on pühendatud otseselt 1848. aasta revolutsioonilistele sündmustele. Luuletuses «Rahvas» kirjutab ta järgmist:

Vihm sadas kogu öö ja udu tihe loor
Pariisi kattis, aga see
läks läbi porivee — nii vana kui ka noor —
ent relvad puudusid armeel...

Autor küsib: «Mispärast see mees läks küll võitlema? Võibolla igatseb ta kuulsust või rikkust?» ning vastab sellele ise:

Ei! Kulda, luksust ta ei vaja!
Ta tahab tööd, et kustuks viletsuse jälg,
et leiba oleks lastel majas,
et tühjust poleks seal ja tundmatuks jääks nälg.
Ta tahaks olla enda isand
ja vabalt valitseda oma eluteid;
ta oleks õigust neile lisand,
kes teisi orjanud on pikki sajandeid.
Ta sõjas võitlemast ei väsi,
et kodanikuks teha see, kes küürus käis,
«Kas vabadus või surm!» nii tema käsi
palee- ja lossiseinad kirjutab kord täis.

Suurem osa Pottier tolle perioodi luuletusist avaldati anonüümselt, ilma autori nimeta, nii näiteks 1848. aasta revolutsiooni päevil levinud luuletus «Pööbel»:

Haavatu, võitluses surmavalt lastu
tunneb, et käes on ta viimane vaatus,
lohutab poega, kes rutanud vastu:
töölisel on juba säärane saatus.
Surema hakkan ja õhust on puudus,
lõpetan elu, mis ohvriks on toodud.
Vannu nüüd, pojuke, vaestele truudust —
vabadust sulle tõid tööliste roodud.

1848. aasta revolutsiooni poeetide luules kerkis paratamatult esile üks küsimus, küsimus revolutsiooni lüüasaamisest. Rahvas võitles, valas verd, kuid revolutsioon sai lüüa, võitis ainult kodanlus.

Seda võidutsevat kodanlust, kelle ainsaks mureks on oma varanduse kaitsmine, kujutab Pottier satiiriliselt:

Te päästsite me korra toed,
kui lõite puruks revolutsiooni.
Nüüd toome väikese petitsiooni,
et päästaksite meie poed!...

Teine Eugène Pottier luuletus samale, revolutsiooni lüüasaamise teemale kannab iseloomustavat pealkirja «Kes tasub?»:

Kes tasub? Tapetud on vabariik
ja murtud tema piik.
Ma ise matsin ta...
Oh rahvas, kus on kättemaks?
Sind, rahvas, peteti,
sest ebavõrdne oli jaks.
Verd voolas jällegi.
Oh rahvas, kus on kättemaks?
. . . . . .
See kordub veel
ja surnud tõusevad.
See kordub veel!...

1847. ja 1848. aasta luule Prantsusmaal on seotud revolutsiooniliste sündmustega ning kajastab revolutsiooni põhilisi

etappe. See luule pole kaugeltki veel vaba utopistlikest väikekodanlikest illusioonidest. Ent revolutsioonilised sündmused rikastavad töölisi kogemustega, aitavad kaasa nende teadlikkuse kasvule. 1848. aasta luulesse ilmub esmakordselt töölise kuju nii töös kui ka võitluses.

Juuniülestõusu purustamine jätab tolle aja luulesse äärmiselt sügava jälje. Paljude luuletajate juures ilmnevad pessimistlikud motiivid, ent parimad poeedid saavad neist meeleoludest üle ning kutsuvad võitlust jätkama (E. Pottier).

Revolutsiooniliste poeetide üleskutse võitlusele, nende revolutsioonilised ideed leiavad oma väljenduse erinevais luulevormides — massilaulud, hümnid, satiirilised luuletused, revolutsiooniline lüürika.

Kolme- ja neljakümnendate aastate poeetide revolutsioonilised võitlustraditsioonid taaselustuvad uue jõuga 1871. aastal Pariisi Kommuuni luules, mille suurimaks saavutuseks on Eugène Pottier loodud revolutsiooniline hümn «Internatsionaal».

STENDHAL

(1783—1842)

Elu ja tegevus. Prantsuse kirjanikul Henri Beyle'il oli tema sõprade teatel mitusada varjunime. Neist on tänaseni püsima jäänud ainult üks — Frédéric Stendhal (Stendal on väike linn Saksamaal, kus sündis kuulus saksa XVIII s. kunstiteadlane Winckelmann).

Stendhal sündis Grenoble'i linnas jõuka advokaadi perekonnas. Tema ema suri varakult. Isa, kes peaaegu ei tegelnudki poja kasvatamisega, usaldas ta katoliku preestri hoolde. Viimase pedagoogilise «kunsti» ainsaks tulemuseks oli see, et Stendhal hakkas vihkama nii kirikut kui ka usku. Oma õpetaja eest varjates hakkas ta salamahti tutvuma valgustusfilosoofide teostega (Cabanis, Diderot, Holbach). Kõik see, aga samuti ka esimese Prantsuse revolutsiooniga seotud lapsepõlve muljed ja elamused olid otsustavaiks tegureiks tulevase kirjaniku maailmavaate kujunemisel. Kogu oma elu jooksul jäi ta truuks revolutsioonilistele ideaalidele. Ükski teine XIX s. prantsuse kirjanik ei kaitsnud neid ideaale säärase kirglikkuse ja mehisusega nagu seda tegi Stendhal.

Aastal 1800 astus seitsmeteistkümneaastane Beyle Napoleoni armeesse, mille koosseisus ta tegi kaasa palju mitmesuguseid sõjakäike.

Stendhalile pole võõras Napoleoni idealiseerimine, mis kajastub ka tema loomingus. Kuid tema suhtumine Napoleonisse, eriti pärast viimase Prantsuse troonile tõusmist ning keisriks kuulutamist, oli üsna kriitiline. Mõned Stendhali märkused kõnelevad sellest, kuivõrd hästi ta siiski nägi läbi Napoleoni despootlikke ja võimuanastuslikke taotlusi, nägi temas ohtu revolutsiooni tõelisele vaimule. Oma märkustes Napoleoni kohta hindab Stendhal tema tegevust järgmiselt: «Napoleoni peamine püüe oli alandada inimese kodanikuväärikust ja, mis veelgi olulisem, — takistada tal arukalt mõtlemast — seda prantslaste seas pärast jakobiinlaste klubi juurdunud jälestusväärset harjumust.» [4]

Stendhal võttis osa ka Napoleoni 1812. aasta sõjakäigust

[4] А. Виноградов, Стендаль и его время, М., 1938, lk. 106.

Venemaale, oli Moskvas, Smolenskis, Mogiljovis, põgenes üle Berezina jõe, sai tunda kõiki Prantsuse armee talvise taganemise õudusi Venemaal.

Läbielatud kannatustest hoolimata avaldas Venemaa talle erakordselt sügavat muljet. Stendhal nägi vene rahva suurt kangelaslikkust oma isamaa kaitsmisel, kuid ta nägi ka isevalitsuse julma omavolitsemist, mis kutsus temas esile sügava pahameele.

Pärast Napoleoni langemist ja Bourbonide tagasipöördumist Prantsusmaale sõidab Stendhal Itaaliasse, kus veedab suurema osa oma ajast, külastades kodumaad ainult harvadel juhtumitel. Stendhal armastas Itaaliat, mis ei mänginud sugugi väikest osa tema vaadete kujunemisel. Teda tõmbas enda poole ühiskondliku elu intensiivsus Itaalias, maal, mis Metternichi reaktsiooni määratsemisele ning Püha Liidu tegevusele vastas karbonaaride revolutsioonilis-demokraatliku liikumisega.

1821. aastal toimusid mitmes Itaalia linnas (Napolis, Torinos) karbonaaride ülestõusud. Stendhali kaasatundmine sellele liikumisele andis Metternichi valitsusele põhjust süüdistada teda kuulumises ülestõusnute hulka. Stendhali sunniti viivitamatult lahkuma Austria valdustest Põhja-Itaalias.

Itaalias viibimine on jätnud sügava jälje Stendhali loomingusse. Ta uuris suure huviga Itaalia kunsti ja muusikat. See ainult suurendas tema armastust selle maa vastu. Itaalia andis talle inspiratsiooni terve rea teoste kirjutamiseks, nagu «Maalikunsti ajalugu Itaalias» (1819), «Room, Napoli ja Florents» (1817), «Jalutuskäigud Roomas» (1829), «Itaalia kroonikad» ning lõpuks on siit pärit ka ühe tema suurema romaani «Parma kloostri» süžee.

Viibimine Prantsusmaal, kus valitsesid vihatud Bourbonid, muutub Stendhalile talumatuks. Kirjaniku eitav suhtumine restauratsiooni ajal valitsevasse reaktsioonilisse riigikorda avaldub ka tema parimais romaanides.

1830. aastal määrab kuningas Louis-Philippe Stendhali Prantsuse konsuliks Triesti, kuid Metternich ei kinnita teda kui poliitiliselt «ebaustavat». Stendhal saab konsuliks paavsti valdusse kuuluvas Civitavecchias.

Stendhali olukord oli raske. Tema julge, iseseisev mõtteviis, kaasatundmine revolutsioonile ja jakobiinlastele, ateism, tema teostes leiduvad võitlevast protestivaimust kantud kujud, kõik see muutis talle Itaalias viibimise niisama raskeks kui kodumaalgi, kus valitses kuningas Louis-Philippe, keda Stendhal nimetas «suliks kuningaks».

1842. aastal sõitis mõneks päevaks Prantsusmaale, kus ta suri Pariisis ootamatult, otse tänaval, rabandusse.

Stendhali esteetilised vaated. Tema eluajal tundsid Stendhali vähesed. Tema julged paljastused, revolutsiooniline meelsus, mis läbis punase niidina tema teoseid, sagedased tagakiusamised

valitsuse poolt, mis talle osaks said, viisid selleni, et kriitika ümbritses teda «vaikimise vandenõuga».

Esimene, kes hakkas Stendhalist kõnelema ning sundis ka teisi temale tähelepanu pöörama, oli Balzac. 1840. aastal — see on kaks aastat enne Stendhali surma — kirjutas Balzac artikli «Etüüd Beyle'ist». Nimetades Beyle'i suureks kunstnikuks, väidab Balzac, et teda suudavad mõista ainult ühiskonna kõige ülevamad vaimud. Paljudki tahtsid kuuluda nende «ülevate vaimude» hulka, ning kriitika tähelepanu suunati Stendhalile. Ja ometigi jäi ta oma eluajal üldiselt vähetuntuks. Ise ta armastas kõnelda, et teda hakatakse lugema XIX s. kaheksakümnendail või siis XX s. kolmekümnendail aastail. See ennustus on täitunud üsna täpselt.

Stendhali looming langeb prantsuse kriitilise realismi arenemise esimesse etappi.

Stendhal toob kirjandusse äsja lõppenud revolutsiooni ja valgustussajandi võitleva hoiaku ning kangelaslikud traditsioonid. Seost valgustusfilosoofiaga, mis «valmistas päid ette eelseisvaks revolutsiooniks», võib märgata nii kirjaniku loomingus kui ka tema filosoofilistes ja esteetilistes vaadetes.

Oma vaadetes kunsti ja kunstniku osale ühiskonnas lähtub Stendhal valgustajaist. Esimeseks põhimõtteks, mille ta võtab neilt üle ning arendab edasi, oleks järgmine: kunst on oma olemuselt ühiskondlik ning teenib ühiskonna huve. Stendhal muudab selle põhilause relvaks võitluses oma aja reaktsioonilise kunsti, kõigepealt muidugi klassitsismi vastu. Tema kunstiajaloolised tööd pole kunagi akadeemilist laadi, vaid alati teravalt publitsistlikud. Oma tähtsamat tööd kirjanduse kohta «Racine ja Shakespeare» (1825) ei kavatse Stendhal kirjutada mitte suure akadeemilise uurimusena, vaid hoopis pamfletina.

Oma ülesandeid piiritelles väidab Stendhal järgmist: kunstnik täidab ainult siis talle usaldatud ülesande, kui ta viib ühiskonda enese järel. Kui kunstnik tegutseb omaette, pole seotud massidega, siis ei ole ta mitte midagi. «Ma pole mitte midagi, kui ma olen üksi,» kirjutas Stendhal oma teoses «Racine ja Shakespeare». «Ma pole mitte midagi, kui keegi mulle ei järgne. Ja ma olen kõik, kui lugeja ütleb endale: see inimene on viinud mõtet edasi.»

Stendhal arendab valgustajate esteetilisi põhimõtteid edasi uutes ajaloolistes tingimustes pärast 1789.—1794. aasta Prantsuse revolutsiooni ning uue, 1830. aasta revolutsiooni küpsemise perioodil. Kõiki tema teoseid läbib mõte ajalooliste murrangute tähtsusest, mis kajastuvad paratamatult ka kunstis. Kõiki tema artikleid kunsti kohta läbib uue tunne. Ei saa jääda vanadele esteetilistele positsioonidele, väidab Stendhal, kui ühiskonna elus on toimunud niivõrd suured muutused. «Maailma on haaranud revolutsioon. Ialgi enam ei pöördu ta tagasi ei antiikse vabariigi ega Louis XIV monarhia juurde,» kirjutab ta oma teoses

«Maalikunsti ajalugu Itaalias». Stendhalile oli see väga oluline eeldus tema esteetilises võitluses. Kui maailma on haaranud revolutsioon, kui pole enam tagasipöördumist vana juurde, siis tuleb ka ilusa mõistmises, kunsti määratluses ilmselt lähtuda uutest ajaloolistest tingimustest. Seepärast Stendhal rõhutabki nii visalt oma väidet kunsti ajaloolisusest.

Ilu mõiste muutub iga uue ajaloolise perioodiga, väidab Stendhal. See mis näis ilusana XVII s. inimestele, ei saa seda olla neile, kes on üle elanud 1789. aasta revolutsiooni. Samuti muutub ka kirjaniku ajalooline tähtsus.

Stendhal suunab oma pamfleti «Racine ja Shakespeare» klassitsismi epigoonide vastu. Tema arvates oli XVII s. klassitsismi kõige täiuslikumaks esindajaks Racine. Stendhal ei eita Racine'i kui suurt kunstnikku, kuid ajastu, mis on ta sünnitanud, on ammu juba minevikku vajunud; nüüd ta ei saa enam olla uute esteetiliste nõuete väljendajaks. Stendhal, tõsi küll, esitab Racine'ile vastukaaluks Shakespeare'i, kes elas veelgi varem, kuid tema jaoks on Shakespeare kõigepealt realistlike tendentside täiuslikemaks kehastajaks.

Vastates küsimusele, missugune siis peab olema uus kunst, kõneleb Stendhal oma loomingulistest põhimõtetest järgmist: «Ma püüdsin, et minu kangelased sarnaneksid revolutsiooni lastele, inimestele, kes rohkem otsivad mõtet kui sõnade ilu, inimestele, kes selle asemel, et lugeda Quintus Curtiust või Tacitust, võtsid osa Moskva sõjakäigust ning olid 1814. aasta rahuläbirääkimiste pealtnägijaiks.»

Kirjaniku väärtuse määrab Stendhali arvates mitte see, kui võrd ta on uurinud klassikuid, möödunud aegade kunsti, vaid see, millisel määral on ta osa võtnud revolutsioonilistest sündmustest, oma ajastu ühiskondlikust elust.

Klassitsistide peamist viga näeb Stendhal selleks, et nad püüavad säilitada kunsti, mis kujunes välja ammu enne revolutsiooni. See on võimatu, ütleb Stendhal, ning seepärast on ka klassitsismi kadumine paratamatu. «Kunagi veel pole rahva kommetes ja tema lõbustustes toimunud kiiremaid ja täielikumaid muutusi kui need, mis leidsid aset 1780. ja 1823. aasta vahel, ja meile tahetakse pakkuda ikka sedasama kirjandust,» kirjutab Stendhal.

Kuid mis peab asendama klassitsismi? Uueks suunaks, millele kuulub tulevik, peab ta romantismi.

On vaja täpselt kindlaks teha, mida nimelt mõistab Stendhal termini all «romantism». On täiesti selge, et «Racine ja Shakespeare» oli sisuliselt realismi manifest, samal ajal aga nimetab Stendhal end romantikuks.

Kui Stendhal selle teose kirjutas, hakkas Prantsusmaal romantiline liikumine alles arenema. Seepärast ei võinudki ta veel anda romantismile ajaloolist hinnangut. Romantismiks nimetab ta uut kunsti, mis peab võitlust kõige tardunu ja aegunu vastu.

«Romantism on kunst anda rahvastele kirjandusteoseid, mis nende harjumuste ja uskumuste praeguse seisundi juures on suutelised pakkuma neile võimalikult suuremat naudingut.» Sellele lisab Stendhal veel, et «romantism on kõigist kunstidest see, mis kujutab meie aja, mitte heroilise ajastu inimesi, kes on meile nii kauged ega ole tegelikkuses tõenäoliselt kunagi eksisteerinud.»

Mõlemad romantismi definitsioonid kõnelevad sellest, et Stendhal mõistab romantismi väga laialt, rõhutades visalt ainult üht tema omadust: romantism on uue aja kunst, mis vastab nende inimeste nõuetele, kes on läbi teinud revolutsiooni. Seepärast esinebki Stendhal nii meelsasti romantismi lipu all.

Oma esteetikas esitab Stendhal veel ühe tähtsa nõude: kunst peab olema tõepärane. «Punases ja mustas» iseloomustab ta romaani kui «peeglit, millega jalutatakse mööda teed». Kui tee on porine, kui seal on loigud, siis peegelduvad need paratamatult ning oleks asjatu süüdistada peeglit selles, et ta peegeldab täpselt; tuleb süüdistada teed või veelgi õigem — teede ülevaatajat, et ta seda halvasti korras hoiab.

Elu täpse ja tõepärase kujutamise nõue kunstis oli Stendhalil samuti suunatud klassitsismi esteetika vastu. Looduse ja elu täpne järgimine hävitab lõplikult vana klassitsistliku esteetika, vana kunsti rutiini.

Lõpuks veel Stendhali viimane tees, mis ütleb, et on vaja Shakespeare'ilt õppida. Seejuures ei kutsu ta mitte Shakespeare'i jäljendama, kirjutades sel puhul: «Romantikud ei soovita kunagi Shakespeare'i draamasid otseselt jäljendada. Milles aga on tingimata vaja jäljendada seda suurt inimest, see on tema viis uurida maailma, milles elame, tema oskus anda oma kaasaegseile just seda liiki tragöödia, mida nad vajasid.»

Seega on Stendhal oma esteetilistes vaadetes valgustajate õpilane ja nende töö jätkaja. Ta arendab nende õpetust edasi uues ajaloolises olukorras, mis oli jätnud tema vaadetele ja tema loodud kujudele sügava pitseri, muutes nad uueks kvaliteediks. Kõik oma nõuded kunstile esitab ta sõltuvalt revolutsiooni poolt antud ülesannetest.

Stendhali seost valgustajatega võib märgata mitte ainult tema kunstiteoreetilistes töödes. Filosoofias oli ta XVIII s. materialistide Diderot, Helvétiuse, Cabanis'i õpilane. Erilist kohta Stendhali filosoofias omab küsimus inimesest. Nagu valgustusfilosoofidki väidab Stendhal, et inimene peab harmooniliselt arendama kõiki temasse kätketud võimeid, kuid arendades kui isiksus oma võimeid ja andeid, peab ta kasutama neid isamaa, riigi ja ühiskonna hüvanguks.

Võime suurteks tunneteks, kangelaslikkuseks, see on Stendhali arvates täisväärtusliku isiku määravaks tunnuseks. Kirgede probleemil on tema filosoofias ja loomingus äärmiselt tähtis koht. Selles küsimuses on võimalik kindlaks teha otsest järglust

valgustajate ideede suhtes. Nii näiteks oli kirg Diderot arvates kõigepealt ühiskondlik nähtus. Kiretu inimene, ütleb Diderot, see on inimene, kes on võimetu olema kodanik, sest iga kodanikutunne on kirg. Mis on patriotism, isamaa-armastus? See on kirg, väidab Diderot. Mis on sõprus? Samuti kirg. Niisama lai on kire mõiste ka Stendhalil. Diderot eeskujul väidab ta, et võime tugevaiks kirgedeks on mitte ainult vaimse taseme, vaid ka inimese kui kodaniku arengu mõõdupuuks.

Stendhali arusaamise järgi ei saa kirg kunagi olla vastuolus mõistusega, vaid on viimase kontrolli all. See Stendhali loomingu ja filosoofia ratsionaalne alus pärineb samuti valgustajailt. Tema järgi pole kirg mitte mingisugune stiihia, mis heidab mõistuse üle parda, vaid peab alati alluma mõistusele. Oma teoses «Armastusest» (1822) uurib ta armastust rangesti ratsionalistlikul alusel, nii nagu seda tegid XVIII s. valgustusfilosoofid inimese psüühikat uurides. Armastuse avaldumisvorme klassifitseerides eristab Stendhal nelja liiki armastust: armastus kui kirg, armastus kui lõbustus, füüsiline armastus, armastus kui edevus. Ta kõneleb armastuse tekkimise tingimustest ja põhjustest ning teeb kindlaks tema arenemisetapid. Lõppeks väidab ta veel, et võib küllaltki täpselt kindlaks määrata naudingut, mida meis tekitab naise ilu. Ideaalset ilu võiks märkida numbriga 4, 2 ja 3 märgiksid naise ilu lähenemise astet ideaalile jne.

Stendhali kangelased esinevad oma armastuses sageli samasuguste ratsionalistidena, näiteks Julien Sorel, Fabrizio, Sanseverina, kes isegi tugevast kirest haaratuna on alati võimelised oma tunnet analüüsima, oma tegusid enne kaalutlema ning mõistuse kontrollile allutama.

Niisiis toob Stendhal XIX s. kirjandusse valgustussajandi ja revolutsiooni ajastu võitlusvaimu, usu mõistusse ja harmoonilisse isiksusse, tugevate kirgede kultuse. Ent revolutsioonilisi ideaale kaitstes peab ta tunnistama, et need on jäänud võõraks kaasajale, kus võidutseb kodanliku elu proosa. Kangelaslikkus on osutunud tarbetuks kodanlike suhete praktikas, kus valitsevad tuimus, kasuahnus ja karjerism. Neis tingimusis pole enam kohta tugevate kirgedega inimesele, kes januneb kangelaslikkuse järele. Täisvereline inimene satub paratamatult vastuollu kodanliku tegelikkusega. Selles seisnebki Stendhali kangelaste tragöödia.

«Vanina Vanini». Kahekümnendail aastail kirjutab Stendhal silmapaistva novelli «Vanina Vanini» (1829), mille ta hiljem paigutas «Itaalia kroonikate» hulka. Siin jutustatakse üht episoodi karbonaaride, Itaalia revolutsioonilis-demokraatliku liikumise ajaloost. Teose kangelane on karbonaar Pietro Missirilli. Valitsusvõimude eest põgenedes satub ta suursuguse Rooma aristokraadi Vanini majja. Kellelegi ei tule pähe otsida siit kardetavat poliitilist kurjategijat, ning ta tunneb end väljaspool hädaohtu. Vanini tütar Vanina ja Pietro armuvad teineteisesse. Vanina, uhke ning edev neiu, ei suuda taluda võistlejannat revolutsiooni

näol, millele Pietro on pühendanud kogu oma elu. Ta annab üles karbonaari seltsimehed, lootes, et pärast seda ei jää noormehel muud, kui peab tahtes või tahtmata loobuma revolutsioonilisest tegevusest. Kui aga Pietro saab teada oma armastatu reetmisest, hülgab ta Vanina. Armastus revolutsiooni vastu võidutseb kõigi isiklike tunnete üle. Pietro on valmis pigem hukkuma kui oma õilsa ürituse reetmise hinnaga saavutama isiklikku õnne.

«Punane ja must». Stendhali esimene suurromaan «Punane ja must» ilmus 1830. aastal, samal aastal, kui toimus Juulirevolutsioon.

Teose sügavast sotsiaalsest mõttest kõneleb juba tema pealkiri. «Punase» ja «musta» all mõistab Stendhal kahe jõu — revolutsiooni ja reaktsiooni kokkupõrget. «Punane» — see on revolutsioon, «must» on restauratsiooni ajal võidutsev reaktsioon. Romaani pealkiri rõhutab ühtlasi ka peategelase Julien Soreli peamisi iseloomujooni. Ümbritsetuna temale vaenulikest inimesist, heidab ta väljakutse saatusele. Oma isiksuse õigusi kaitstes on ta sunnitud mobiliseerima kõik oma jõud võitluseks teda ümbritseva maailmaga, mängides pidevalt «va banque».

Romaani motoks võttis Stendhal Dantoni sõnad: «Tõtt, karmi tõtt.»

Sellest motost rangesti kinni pidades võttis Stendhal romaani süžee aluseks tõestisündinud loo, millest ta luges 1827. aastal ühes kohtukroonikas. See oli lugu seminarist Antoine Berthet kriminaalprotsessist, kes oli tunginud naise elu kallale, kelle majas ta oli koduõpetajaks. Kohus mõistis Antoine Berthet surma. Berthet protsessi faktilisest küljest on Stendhal oma romaanis küllaltki täpselt kinni pidanud, andes aga seejuures üksikjuhtumile sügavalt tüüpilise tähenduse.

Kangelase biograafia areneb romaanis tõusujoones mööda ühiskondlikku redelit. Lugu Julien Sorelist algab jutustusega tema elust isakodus. Isaga, kes on tavaline talupoeg ja puusepp, ning vendadega on Julienil külm vahekord. Hariduse saanud andekat noorukit tabab tema oma keskkonnas vaenulik suhtumine. Ta on füüsiliseks tööks kõlbmatu ja seepärast vaatavad isa ja vennad temale kui parasiidile.

Järgmine ring, millesse Julien satub, on tema elu Verrières'i linnapea härra de Rênali perekonnas, kuhu ta asub tööle lastekasvatajana. Armastus proua de Rênali vastu sunnib teda sealt majast lahkuma.

Järgmine aste on Besançoni vaimulik seminar, kuhu Julien läheb lootuses teha vaimulikuna karjääri. Kuid ka see tal ei õnnestu.

Lõpuks jõuab Julien Pariisi, kus ta saab markii de la Mole'i sekretäriks ja raamatukoguhoidjaks. Ta täidab keerulisi poliitilisi ülesandeid ning hiilgab oma arukuse ja andekusega. Temasse armub markii tütar Mathilde, kuid proua de Rênal annab oma

pihiisa mõjutusel markiile Julieni kohta väga halva iseloomustuse. Julien laseb revolvrist proua de Rênali pihta, järgneb kohus ja giljotiin.

Selline on väliselt peategelase elulugu.

Julien Sorel on pärit talupoegade hulgast. See määrab ka romaani sotsiaalse kõlajõu. Et ta on mitteaadlik, plebei, siis võtab romaani põhikonflikt äärmiselt terava ning selgepiirilise kuju. Julien Sorel tahab haarata endale ühiskonnas kohta, millele tal pole õigust oma päritolu tõttu. Sellel pinnal puhkebki võitlus kangelase ja ühiskonna vahel. Julien Sorel määritleb ise väga õigesti selle võitluse mõtet kohtustseenis, kus talle antakse viimane sõna. Ta lausub järgmist:

«Mu härrad, minul ei ole au kuuluda teie klassi, te näete minus lihtrahva poega, kes on üles tõusnud oma madala saatuse vastu. ... Minu roim on raske ja ta oli *ette kavatsetud*. Ma olen pälvinud surma, härrad vandekohtunikud. Aga kui mul oleks ka vähem süüd, siis näen ma siin inimesi, kes ei mõtle sellele, et ma olen pälvinud mõnevõrra kaastundmust oma nooruse vastu, ja tahaksid minu näol karistada ja murda neid alamast klassist pärit noori, keda küll rusub vaesus, aga kel on õnn olnud head haridust saada ja kel on julgust olnud sisse tungida keskkonda, mida rikkad inimesed oma uhkusega nimetavad heaks seltskonnaks.»

Seega on Julien teadlik, et teda mõistetakse süüdi mitte niivõrd tegelikult sooritatud roima pärast, kuivõrd seetõttu, et ta julges üle astuda piirist, mis eraldas teda kõrgemast seltskonnast, püüdis tungida maailma, kuhu tal polnud mingit õigust kuuluda. Selle katse eest pididki vandekohtunikud langetama tema kohta surmaotsuse.

Kuid Julien Soreli võitlus ei toimu üksnes karjääri pärast, isikliku heaolu pärast. Küsimus on romaanis asetatud hoopis keerulisemalt. Julien tahab seltskonnas kanda kinnitada, «haljale oksale jõuda», saavutada ühiskonnas mõne kõige silmapaistvama koha, kuid ainult tingimusel, et ühiskond tunnustaks teda täisväärtuslikuks isiksuseks, tunnustaks teda kui erakordset, andekat, võimelist, arukat, tugevat isiksust. Ta ei taha maha salata neid omadusi, neist loobuda. Ent kokkulepe Soreli ja de Rênalide ning de la Mole'ide maailma vahel on võimalik ainult siis, kui noormees täielikult kohandub nende maitseile, nõuetele ja vajadustele. Selles seisabki Julien Soreli ja ümbritseva maailma vahelise võitluse sügav mõte. Julien on selles keskkonnas kahekordselt võõras, esiteks kui ühiskonna alamkihtidest päritolev isik, teiseks kui suureandeline inimene, kes ei taha lasta end tasalülitada selles keskpärasuse maailmas.

Puhkeb tõeline sõda. Julieni elulugu jutustades kasutab Stendhal teadlikult kõikjal sõjalisi termineid. Nooruk on otsustanud võita proua de Rênali armastuse. Temale pole see mitte lihtsalt isiklik võit, vaid ühtlasi ka plebei võit aristokraadi üle.

Iga kord, kui kirjanik kõneleb Julieni ja proua de Rênali suhetest, kasutab ta sõjalisi võrdlusi:

«Ta nägi prouas vaenlast, kellega tuleb võidelda.»

«Ühe lahingu olen ma võitnud,» ütles ta enesele, jõudes metsa ja ühtlasi eemale inimeste pilkude alt, «niisiis, ühe lahingu olen ma siiski võitnud!»

«Eelseisvas võitluses,» lisas ta, «on seisuseuhkus nagu mäeküngas, mis moodustab sõjalise positsiooni minu ja tema vahel.»

«Õnnetunne, mis vahete-vahel ta hinge täitis, oli sarnane noore alamleitnandi õnnetundega, kui see mingi hämmastava teo põhjal ülendatakse ülemjuhataja poolt otsekohe polkovnikuks . . .»

«Ta võrdles end väejuhiga, kes on suure lahingu pooleldi võitnud,» jne.

Need sõjalised võrdlused ja kujundid, mis läbivad kogu romaani, pole mitte juhuslikud. Stendhal tahab meid veenda, et Julien peab võitlust teda ümbritseva seltskonnaga mitte elu, vaid surma peale. Asi aga ei seisa ilmselt mitte ainult selles, et mis tahes hinnaga isiklikult karjääri teha. Selles ongi Stendhali kangelase põhiline erinevus niisugustest Balzaci tegelaskujudest, nagu Rastignac või Lucien, kes on valmis igaks kompromissiks, igaks tehinguks oma südametunnistusega. Stendhali kangelane unistab sellest, et sundida ühiskonda tunnustama tema väärtusi ja andeid ning sel viisil teda enesele alistada. Kuid kodanlikus ühiskonnas, mille võitmisest Julien unistab, pole kohta taolistele talentidele. On saabunud kodanlik argipäev; Napoleon, kellest uñistab Julien Sorel, kuulub juba minevikku; kangelaste asemele on asunud kaubitsejad, enesega rahulolevad ning nürimeelsed vürtspoodnikud; nemad ongi Julien Soreli ajastu tõelised «kangelased». Nende inimeste jaoks on suured anded ja kangelaslikkus, kõik see, mis Julienile on nii kallis, naeruväärne ning tarbetu.

Võitlus kutsub Julienis esile piiritu uhkuse ning auahnuse. Neist tunnetest haaratuna alistab ta neile kõik oma püüded ja kiindumused. Isegi armastus lakkab tema jaoks olemast rõõm. Kui ta märkab, et proua de Rênal on temasse armunud, siis rõõmustab teda ainult see, et tema kui plebei on võitnud aadlidaami armastuse, kes seisab temast sotsiaalsel redelil palju kõrgemal. Armastuse võidab hoopis teine tunne — plebeilik uhkus.

Veelgi tugevamini ilmneb see tunne tema suhetes Mathilde de la Mole'iga. Neiu armub andekasse mitteaadlikusse, sest too pole niisugune nagu teised ega sarnane tuimade aristokraatidega, keda ta on harjunud nägema oma isa lossis. Julien võidab, kuid ka siin on ta õnnelik ainult seepärast, et temasse on armunud uhke ja suursugune aristokraat. Suutmata varjata oma rõõmu, kui Mathilde avaldab talle esimesena oma armastust, lausub Julien endamisi: «Küllap ehk saan minagi kord õnne maitsta, aga mitte säärast . . .»

Seega ei varja Stendhal vähimalgi määral negatiivseid külgi Julien Soreli iseloomus. Tingimused, milles elab Sorel, suruvad kogu tema karakterile oma jäädava pitseri: ta muutub auahneks, edevaks ning ajuti isegi küüniliseks.

Kuid mitte varjates oma kangelase iseloomu eitavaid külgi, Stendhal ühtlasi õigustab teda, kõigepealt muidugi võitluse raskusega, mida tal tuleb pidada üksinda kõikide vastu ning mis ei võimalda tal valida relvi. Ent peamine, millega autor õigustab oma kangelast, see on Julieni hingeline üllus, suurmeelsus, puhtus, mis ei lahku temast ka kõige julmema võitluse hetkil.

Julieni iseloomu arenemises on väga suur tähtsus vanglaepisoodil. Seni oli kõigi tema tegude ainsaks stiimuliks olnud auahnus, mis piiras tema häid kavatsusi. Vanglas aga veendub ta, et auahnus on viinud ta väärale teele. Ühtlasi hindab ta vanglas ümber oma tunded proua de Rênali ja Mathilde'i vastu.

Neid kaht naist ei vastandata romaanis mitte juhuslikult. Nad otsekui kehastaksid kahe tunde võitlust Julieni hinges, kus on tõepoolest kaks olendit: üks on uhke ja auahne, teine lihtsa, otsekohese, peaaegu lapseliku hingega noormees. Kui ta võitis eneses auahnuse ja uhkuse, siis jäi talle ühtlasi võõraks ka tema taoline uhke ja auahne Mathilde ja muutus eriti lähedaseks lihtne ja puhtsüdamlik proua de Rênal, kelle armastus oli kaugelt sügavam kui Mathilde'i oma.

Auahnusest vabanemine ning tõelise tunde võit Julieni hinges viivad ta hukatusse. Ta loobub enese päästmisest, lükkab tagasi Mathilde'i ettepaneku. Elu näib talle tarbetuna, sihituna, väärtusetuna, ja ta eelistab surma giljotiini all.

Romaani säärane lõpplahendus on vägagi paljutähendav. Stendhal ei suutnud lahendada küsimust, kuidas kangelane, kes on üle saanud oma eksitustest, peaks alustama oma elu uuesti. Hukkumine muutub tema jaoks ainsaks paratamatuks lahenduseks.

«Punase ja musta» kompositsioonis on kinni peetud «ühe kangelase» traditsioonist, mis aga põrmugi ei takista Stendhali laiahaardeliselt kujutamast ühiskondlikku elu. See on üks parimaid sotsiaalseid romaane restauratsiooni-ajastu kohta.

Asetanud romaani keskpunkti andeka isiksuse konflikti kodanliku ühiskonnaga, esitab ta ühtlasi sellesama ühiskonna vastu kõige hävitavama argumendi: kui ühiskond võib hukutada selliseid inimesi nagu Julien Sorel, siis väärib ta kõige teravamat hukkamõistu.

Näidates oma kangelase tõusu ühiskondlikul redelil, annab Stendhal meile äärmiselt ulatusliku pildi Prantsusmaa elust restauratsiooni perioodil.

Provintslik pisimaailm Verrières'is on noorele Sorelile esimeseks elukooliks. Missugused on need inimesed, kelledega ta siin kohtub?

Siin on härra de Rênal. See on huvitav tüüp restauratsiooni aja aadlikust, kes ühendab endas töösturi piiritu rahaahnuse ja aristokraadi nürimeelse ülbuse. Ta on ühtaegu naelavabrikant ning «de» Rênal, kes uhkustab oma päritoluga, mis aga sugugi ei takista teda mõtlemast ainult sellele, kuidas saada võimalikult suuremaid kasumeid oma tehasest.

Provintsikodanlust esindab romaanis vaestemaja juhataja Valenod, keda Stendhal lühidalt, kuid ammendavalt iseloomustab järgmiste sõnadega: ««Härra Valenod nagu oleks ütelnud vürtspoodnikele:

«Nimetage mulle endi keskelt kaks kõige lollimat»; kohtunikele: «Valige mulle välja kaks kõige võhiklikumat»; arstidele: «Nimetage mulle kaks kõige suuremat šarlatani». Kui tal niiviisi igast elukutsest oli koos kõige suurem rämps, ütles ta neile: «Hakkame nüüd koos valitsema!»»

Pärast proua de Rênalist lahkumist sõidab Julien Besançoni. Temast saab sealse vaimuliku seminari õpilane. Olukord on siin väljakannatamatu, õpilased on sunnitud elama vanglarežiimi all. Iga nende sammu nuhitakse, nende tubades korraldatakse läbiotsimisi. Kogu seminar kubiseb nuhkidest ja öördajaist. Isegi säärase tugeva vaimuga noormees nagu Julien Sorel suudab seal viibida ainult üsna lühikest aega.

Lõpuks tuleb viimane etapp Julieni arenemises — Pariisi kõrgem seltskond, markii de la Mole'i salong.

Stendhal ei säästa värve selle seltskonna tühisuse kujutamisel. Markii salongi koondunud «kuldset noorust» kujutab ta hävitava satiiriga. Noored inimesed on otse suremas hirmust, et neid võidakse kahtlustada vabamõtlemises, ning püüavad anda oma näole võimalikult rumala ilme, milles poleks vähimatki märki mõtlemisest.

Pariisi suurilma kujutusele paneb Stendhal krooni pähe aristokraatliku vandenõu suurepärase kirjeldusega. Laskumata üksikasjusse iga vandeseltslase iseloomustamisel, joonistab Stendhal rea lühikesi, ent väljendusrikkaid portreid, millest võib saada täieliku kujutluse selle kohta, mis laadi inimestega seal on tegemist. Ühe kohta ta lausub: «Julien leidis, et ta nägu ja kõneviis meenutavad inimest, kes on huvitatud vaid oma seedimisest.» Teine oli «...lühike ja tüse, näost punane, kuna ta säravaist silmadest paistis metssea tigedust.» Kolmandat iseloomustatakse järgmiselt: «See oli pikk, väga kõhetu mees, kes kandis kolme või nelja vesti ületsi.» Neljanda «nägu oli... kollane ja tuletas pisut meelde hullumeelset,» jne.

Stendhali satiirilise tule all muutuvad need vana korra taastamisest unistavad «aristokraadid» käputäieks degenerantideks, keda ta halastamatult irvitab.

Laial sotsiaalsel foonil muutub Julien Soreli seisundi traagilisus eriti veenvaks. «Stendhali Julien Sorel,» kirjutas Maksim Gorki, «on kõigi nende «kangelaste» esi-isa, kes astusid ellu

uskudes, et kõrge intellektuaalne areng tagab neile vastavalt kõrge ning sõltumatu sotsiaalse positsiooni, tagab neile mõtte- ja tahtevabaduse.» [5]

Selle usu täieliku purunemise tagajärjel lahkub Julien elust. Julien Soreli kuju, kes eelistab hukkumist kohanemisele de Rênali ja Valenod' maailmaga, on täis pateetilist protesti. Tema hukkumine on ühteaegu nii lüüasaamine kui ka võit: ta ei alistunud vaenlasele ega asunud temaga kokkuleppe teele.

«Parma klooster». 1839. a. ilmus Stendhalilt teine restauratsiooni ajastut käsitlev romaan «Parma klooster». Nagu juba eelnevast selgus, mängis Itaalia Stendhali loomingus väga suurt osa. Sellele maale pühendabki ta ühe oma parimaist romaanidest.

Parma on väike vürstiriik Põhja-Itaalias. Ta kuulus Austriale, kuid okupeeriti 1795. aastal Napoleoni poolt ning liideti Tsisalpiini vabariigi koosseisu. Kui Napoleon kuulutas enda 1804. aastal keisriks, siis nimetas ta Tsisalpiini vabariigi Itaalia kuningriigiks ning ühendas selle oma keisririigiga. 1814. aastal kukutati Napoleon, ning Parma läks koos Põhja-Itaaliaga Austria võimu alla.

Parmas algas reaktsioon. Seda ajastut, mis langeb ühte Bourbonide restauratsiooniga Prantsusmaal, kujutabki Stendhal oma romaanis. Ent tema loodud tüüpiliste kujude ning olukordade jõud on nii suur, et romaan annab täieliku pildi tollal Euroopas valitsevast reaktsioonist, mis oli saabunud pärast revolutsiooni lõplikku lüüasaamist.

«Parma klooster» on uus etapp Stendhali loomingulises arenemises. Romaani peategelasel Fabrizio del Dongol on palju ühist Julien Soreliga. Ta on niisamasugune kangelastegude järele janunev romantik. Samuti jumaldab ning idealiseerib ta Napoleoni. Fabriziot lähendab Julien Sorelile ka see, et paratamatuse sunnil loobub ta oma taotluste ning lootuste ülehindamisest.

Edasi aga algavad mõlema kangelase vahel erinevused. Julieni juures toimub ümberhindamise moment alles pisut aega enne surma, Fabrizio aga pettub oma illusioonides ja püüdlustes juba oma teadliku elu algul.

Erilist tähendust omab romaanis Waterloo lahing. Esialgu paistab, nagu oleks see lihtsalt kõrvalepisood, tõsi küll, väga huvitav ning meisterlikult antud, kuid mis siiski nagu ei etendaks erilist osa järgnevas jutustuses. Tegelikult aga omab see episood otsustavat tähtsust kogu järgnevas romaani tegevuse käigus.

Waterloo lahingu kirjeldus oma vapustava realismiga on kirjaniku üks suurimaid saavutusi, mida eriti kõrgesti hindas Balzac. Ta kirjutas Stendhalile: «Mind haaras kadedushoog, kui ma lugesin seda suurepärast ning tõetruud lahingukirjeldust, millest ma olen unistanud kirjutada oma stseenides sõjaväe-

[5] М. Горький, О литературе, lk. 536.

elust. See vaimustas mind, kurvastas, kütkestas ning viis mu meeleheitele.»

Waterloo lahinguga algab romaani tegevus ning juba selles ilmneb Stendhali suur kompositsiooniline meisterlikkus. Romaani kangelane tahab sooritada kangelastegu, tahab osa võtta ajaloolisest võitlusest.

Nagu Julien, nii on ka Fabrizio veendunud, et kangelaslikkus on võimalik ainult lahinguväljal. Julien Sorelil ei õnnestu teha sõjaväelist karjääri, Fabriziol aga avaneb selline juhus. Ta saab teada, et tema lemmikkangelane Napoleon on uuesti maabunud Prantsusmaal (ajaloost tuntud «sada päeva») ning kavatseb anda otsustava lahingu Waterloo all. Fabrizio sõidabki sinna, et lahingust osa võtta.

Romantiline suurte kangelastegude järele janunev kangelane, kelle pead täidavad uhked unistused kuulsusest, elab üle kibedaima pettumuse. Autor kirjeldab üksikasjaliselt Fabrizio ekslemist lahinguväljal, näidates samm-sammult tema illusioonide purunemist. Fabrizio ei jõua veel väeliinilegi, kui juba teda peetakse salakuulajaks ning pannakse vangi.

See on esimene kainestav löök, millele kohe järgnevad ka teised. Sõda näitab end noorele romantikule oma kõige ebapoeetilisemast küljest. Nii näiteks jääb Fabrizio hobune seisma langenud sõduri ette ning esimene, mis torkab talle silma, on laiba mustad jalad.

Fabrizio tormas Waterloo lahinguväljale sügavas veendumuses, et talle avaneb otsekohe võimalus ilmutada erakordset vaprust, Napoleon märkab seda ning autasustab teda. Kuid ta ei tunne isegi ära oma lemmikkangelast: kui Napoleon ja marssal Ney sõidavad temast mööda, siis ei erista neid tavalisist surelikest mitte mingisugune jumalik oreool.

Samuti ei täitu ka unistus ebatavalisest kangelasteost. Sattunud lahinguväljale, ei saa Fabrizio mitte millestki aru. Ta ei tea sedagi, kus vaenlane on, ning pärast asjatuid katseid tuua selgust sellesse kaosesse otsustab ta anda end oma hobuse meelevalda, kes tormab teadmata kuhu.

«Peame tunnistama, et tol hetkel meie kangelane sarnanes väga vähe kangelasele,» sõnab autor. Seda peab tunnistama ka Fabrizio ise. «Ilalgi ei saa minust kangelast,» ütleb ta endale.

Ja ometi astus Fabrizio just selleks sõtta, et saada kangelaseks. Nüüd aga peab ta tunnistama, et kõik tema lootused on purunenud, et ta ei suuda korda saata mitte mingisugust kangelastegu.

Stendhal ei tõmba mitte juhuslikult paralleele ajaloolise Waterloo lahingu ja Fabrizio elamuste vahel. Ajaloolised sündmused omandavad romaanis otsekui sümboolse tähenduse. Waterloo lahing kujunes Napoleoni täielikuks lüüasaamiseks, tema poliitiliseks hauaks. Romaani autorile on nende kujutamist vaja

selleks, et näidata Fabrizio «kaotatud illusioone», näidata, kuidas purunevad tema unistused suurest kangelasteost.

Millest siis juhindus Fabrizio, kui ta läks sõtta? Olgu see kas või järelemõtlematu, peaaegu lapsik vaimustus, ent tähtis on see, et teda ei kihutanud sinna mitte isiklikud huvid. Kui Fabrizio sõitis Waterloo alla, siis oli tal suur ja õilis eesmärk. Ta arvas, et Napoleon aitab vabastada tema Austria ikke all vaevleva isamaa, millele ta ka ise tahtis kaasa aidata. «Mu silme ette tekkis võimas kujutlus,» jutustas Fabrizio, «kuidas Itaalia tõuseb sellest porist, kuhu sakslased on ta tõuganud: ta sirutab oma vermetes ja veel pooleldi aheldatud käed oma kuninga ja oma vabastaja poole. Ütlesin endale: «Mina, selle õnnetu ema veel tundmatu poeg, ma lähen, lähen et surra või võita koos selle saatusest määratud mehega, kes tahtis meilt maha pesta põlguse, mida tunnevad meie vastu isegi kõige orjalikumad ja närusemad Euroopa elanikest.»

Nagu paljud tolle ajastu inimesed, nii oli ka Fabrizio valmis nägema Napoleonis rõhutud rahvaste vabastajat. Oma isamaa päästmisest mõteldes paneb ta kõik lootused Napoleonile. Järelikult ei seisnud tema jaoks asi mitte ainult isiklikus kuulsuses, vaid oma kodumaa heaks sooritatud kangelasteos.

Waterloo all läbielatud pettumuste olemus peitub veendumuses, et võimatu on sooritada kangelastegu suure ühise eesmärgi nimel. Tal ei õnnestu isamaad vabastada. Ta ei kannata mitte ainult isiklike lootuste purunemise tõttu. Siin on tegemist terve inimpõlve «kaotatud illusioonidega».

Esimesel pilgul näib, et sõjas läbielatud kannatused ei avalda peaaegu mitte mingit mõju Fabrizio edaspidisele saatusele. Kuigi Stendhal sel puhul lausub, et «suur verekaotus vabastas ta kõigist romantilistest iseloomujoontest», tundub see ilmse liialdusena ning kõlab irooniliselt. Kangelase kogu järgnev elukäik veenab meid selles, et ta polnud vabanenud neist romantilistest iseloomujoontest. Otse vastupidi: nii tema kui ka romaani teiste tegelaste elukäik on äärmiselt rikas romantikast: nad võitlevad duellidel, elavad võõraste nimede all, pääsevad ustavate teenrite abiga, satuvad vanglasse, põgenevad sealt peaaegu purjus vangivalvurite silmade all. Vanglas elab Fabrizio läbi romantilise armastuse Clelia Conti vastu, keda ta näeb läbi oma kongi akna jne.

On selge, et Stendhal terve romaani kestel ilmselt rõhutab oma kangelaste iseloomude romantilist külge.

Ent pärast Waterloo lahingut kangelaslikkus, romantilisus, julgus, olgugi et nad jäävad püsima Fabrizio iseloomujoontena, omandavad nad siiski hoopis uue kvaliteedi: nad pole enam suunatud mingite suurte üldiste eesmärkide saavutamisele.

Sellest hoolimata tunneb autor siiski ilmselt kaasa Fabrizio mõtlematule, julgele, sageli isegi ülbele käitumisele.

Põhjus seisab selles, et Fabrizio käitumine, tema järele-

mõtlematu julgus on muutunud ainsaks viisiks väljendada oma protesti valitseva vägivalla ning despotismi vastu, milles ta on sunnitud elama.

Täiesti omaette huvi pakub romaanis vandeseltslase Ferrante Palla, rahvatribuuni, poeedi ja arsti kuju.

Ferrante Palla on kahtlemata üks parimaid Stendhali loodud kujudest, tuletades teatud mõttes meelde karbonaar Pietro Missirillit novellist «Vanina Vanini». Ta ohverdab end samuti isamaa vabastamise heaks. Kunagi võttis Ferrante Palla osa vandenõust vürsti vastu, mõisteti surma ning põgenes metsadesse. Ta lausub enda kohta: «Ma olen surma mõistetud, ja seda täie õigusega: võtsin osa vandenõust. Ma vihkan vürsti selle eest, et ta on türann.»

Ferrante Palla on õilis röövel. Ta röövib täpselt nii palju, kui talle on vaja söömiseks, kirjutades seejuures üles röövitute nimed, et neile hiljem tasuda.

Ei saa jätta märkimata teatavat kaksipidi käsitlust Ferrante Palla kuju puhul, mis on loodud tunduvalt hiljem, kui karbonaar Missirilli. «Vanina Vanini» on kirjutatud enne 1830. aasta revolutsiooni. Ferrante Palla kuju on loodud ajal, kui miljoniliste varandustega liigkasuvõtjad ja pankurid hoidsid kindlalt peos kogu Prantsusmaad, kui Marxi sõnade järgi finantsaristokraatia «istus troonil», «dikteeris seadusi kodades», «jagas välja riigiameteid».[6]

Tolleaegne sotsiaalpoliitiline olukord ei saanud jätta kirjanikule mõju avaldamata.

Ka nüüd tunneb Stendhal sügavalt kaasa mässumeelseile, kuid 1839. aastal oli olukord sootuks teine kui 1830. aastal.

Sellest on tingitud ka see uus, mis ilmneb Ferrante Palla kujus võrreldes Pietro Missirilliga.

Pietro Missirilli on keskne kuju novellis «Vanina Vanini», Ferrante Palla on ainult episoodiline tegelane. Kas Ferrante Palla on säilitanud oma kõigutamatu radikalismi, kas ta on truuks jäänud oma vabariiklikele vaateile? Sellele küsimusele annab vastuse tema jumalagajätukiri hertsoginna Sanseverinale, keda ta kirglikult armastas. Selles ta tunnistab üles, et tema endine usk vabariigisse on kõikuma löönud. «Kuidas küll rajada vabariik, kui pole vabariiklasi?» küsib Ferrante.

Tõsi küll, romaanis on Ferrante Palla see, kes korraldab vürstile atentaadi ning tapab ta, kuid Stendhal toob siin sisse uue motiivi. Seda terroriakti sooritades täidab Ferrante Palla hertsoginna Sanseverina tahet, ta tapab vürsti mitte niivõrd poliitilistel kaalutlustel, vaid seepärast, et seda nõuab naine, keda ta jumaldab.

«Parma klooster» on Stendhali teine restauratsiooni paljastav romaan. Fabrizio lugu jutustatakse siin pärast Napoleoni lange-

[6] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 105.

mist Parmas arenevate poliitiliste sündmuste taustal. Parmas määratseb reaktsioon. Reaktsioonilisi jõude on kujutatud Parma valitsejate vürsti Ernesto IV ja tema poja Ernesto V, liberaalse partei juhi Raversi ning vanglaülema kindral Fabio Conti näol.

Parmas valitsev vürst Ernesto IV armastab kujutada endast Louis XIV. Kuid see uus Louis XIV elab ajal, millal äsja lõppenud revolutsiooni sündmused on kõigil veel liiga hästi meeles. Kõige rohkem maailmas kardab ta jakobiinlikku revolutsiooni; kõikjal näeb ta ainult jakobiinlasi, vandeseltslasi, terroriste. Ernesto IV teeb oma paremaks käeks kohtuministri Rassi, kes on valmis sooritama mis tahes roima, reetmist, nurjatust, kelle nimi «on muutunud kõige madala ja alatu sünonüümiks». Vürstile on vaja taolisi isikuid, sest võitluses vihatud jakobiinlastega võib neile usaldada mis tahes poliitilise ülesande.

Seega osutub hirm jakobiinlaste ees selleks teguriks, mis kõigepealt määrab vürsti käitumise. Inimesi pannakse vangi ilma kohtuta ja juurdluseta ainult seepärast, et nad on läbi lugenud mõne liberaalse ajalehe. Kinnipeetavate suhtes rakendatakse igasuguseid vägivallavahendeid lõpetades mürgitamisega, neile saadetakse võltsitud kirju, et nende alusel kokku klopsida mõni poliitiline protsess jne.

Säärastes tingimustes osutub iga inimene, kelles on säilinud veel vähegi eneseväärikust, suurimaks ähvarduseks maksvale korrale. Jakobiinluse vaim, mida Ernesto IV nii väga kardab, ei avaldu mitte ainult vandeseltsides ja ülestõusudes või siis liberaalsete ajalehtede lugemises. Vürsti arvates on jakobiinlane või nende käsilane iga inimene, kui temas leidub terake mõistust või andekust, kui ta natukenegi erineb Rassist ja tema taolistest.

Nii ka Fabrizio ja Sanseverina, kes kaitsevad oma inimväärikust, osutuvad juba ainuüksi seepärast maksva korra, kogu Ernesto IV süsteemi ohtlikeks poliitilisteks vaenlasteks.

Nõnda vabritseeritaksegi Fabrizio poliitiline kohtuasi, mille põhjal ta mõistetakse kaheteistkümneks aastaks vangi ainult selle eest, et ta pidas kahevõitlust ühe rändnäitlejaga.

Fabrizio tädi hertsoginna Sanseverina peab oma ning õepoja õiguste kaitseks alustama vürsti vastu sihitud poliitilist intriigi. Teda ähvardab pidevalt maalt väljasaatmine, kõige elementaarsemaist poliitilistest õigustest ilmajäämise oht ning muud taolist.

Romaanis on suurepäraselt näidatud, et kangelaste iga püüe kaitsta oma õigusi omandab paratamatult poliitilise väljaastumise iseloomu.

Neljakümnendail aastail, see on juba kirjaniku loomingulise tee lõpul kirjutatud romaani tugevasti väljendatud opositsiooniline iseloom on parimaks tunnistuseks sellest, et võitlusvaim, protest Prantsusmaad rõhuvate reaktsiooniliste kodanlike jõudude vastu ei kustunud Stendhalis kuni elu lõpuni, olgugi et see

romaan kõneleb paljude illusioonide purunemisest kirjaniku enese juures.

«Lucien Leuwen». Kolmekümnendate aastate keskpaigu töötas Stendhal oma lõpetamata jäänud romaani kallal, mida tuntakse pealkirja all «Lucien Leuwen» ehk «Punane ja valge» (kirjutatud aastail 1834—1835, lõplikus redaktsioonis ilmunud alles 1927. a.). Selle romaani tegevus toimub Prantsusmaal juulimonarhia päevil.

Kõige tüüpilisemaks kujuks selles romaanis on pankur härra Leuwen, kelle näol Stendhal on jäädvustanud selle uue sotsiaalse jõu, mis oli Prantsusmaal võidule pääsenud.

Pärast Juulirevolutsiooni olevat Prantsusmaa üks suurimaid finantstuusasid pankur Laffitte lausunud ajaloolised sõnad: *«Nüüdsest peale valitsevad pankurid.»* «Laffitte reetis revolutsiooni saladuse,» ütleb selle peale Marx.[7]

Stendhali romaan kujutabki just seda suure finantskodanluse võidukäiku. Härra Leuwen, kelle valduses on tohutud kapitalid, hoiab peos kogu Prantsusmaad. Ministrid ja isegi kuningas lipitsevad tema ees. Oma ajastu põhimõtet väljendab ta suurepäraselt vestluses oma poja Lucieniga. Poeg küsib isalt nõu, mida tegema hakata; isa leiab talle tegevuse, kuid küsib seejuures, kas ta suudab ka küllaldasel määral kelm olla, et niisugust ametit pidada?

Poja küsimusele, kas tal tuleb ka osa võtta mitmesuguseist räpaseist mahhinatsioonidest, vastab isa: «Kõigis räpaseis tehinguis annate teie ainult suunavaid näpunäiteid, teised aga viivad nad täide.»

Selles jutuajamises selgub täiel määral uue ajastu olemus. «Lucien Leuwen» (nagu mõlemad eespool käsiteldud romaanidki) on üles ehitatud noormehe elukäiguna, kuid uutes ajaloolistes tingimustes kujuneb ka noormehe saatus teissuguseks. Ei Julien Sorel ega Fabrizio, kui nad lahendasid küsimust, kelleks saada, ei piirdunud seejuures üksnes karjääri küsimusega. Stendhal, tõsi küll, ei varja vähimalgi määral, et Julien on auahne, egoistlik, et ta mõnikord läheb oma auahnuses julmuse ning künismini. Ent Julien pole siiski valmis sõlmima ühiskonnaga mistahes kompromissi, talle pole sugugi ükskõik, millise hinnaga ta saavutab oma seltskondliku positsiooni. Selle parimaks tõenduseks on tema surm: ta sureb pigem giljotiini all kui müüb end kodanlikule ühiskonnale. Julien ühendab oma võitlusega isikliku heaolu eest veel midagi muud. Ta esineb selle ühiskonna vaenlasena, sest ühiskond lükkab noori andekaid inimesi kõrvale. Seega muutub tema isiklik protest restauratsiooni reaktsioonilise süsteemi vastu suunatud ühiskondlikuks protestiks.

Lucien Leuwen erineb teravalt mõlema eespool vaadeldud

[7] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 104.

romaani kangelastest. Ta ei unista mitte mingisuguseist kangelastegudest ega taha ajaloos midagi suurt korda saata. Napoleon ei ole tema jaoks ideaal. Ta ei mõtlegi kangelaslikkusest. Ta on sunnitud lahendama teist ülesannet: tema ees seisab karjääri probleem selle sõna kõige labasemas kodanlikus mõttes.

Sellega aga on Lucien Leuweni taolistel kangelastel juba otsene seos niisuguste Balzaci kangelastega, nagu Rastignac, Charles Grandet ja teised nendetaolised.

Lucien Leuwen esindab uut ajastut, kus heroilised ideaalid kuuluvad juba minevikku. Juulimonarhia perioodil valitseb rikastumiskirg, millega on lahutamatult seotud püüe saavutada iga hinna eest ühiskonnas domineeriv seisund. Just sedaliiki kodanlike noormeeste hulka kuulub ka samanimelise romaani peategelane Lucien Leuwen.

Ent kui Lucien Leuweni eesmärk on teha karjääri, maksku mis maksab, siis ometi puudub tal see tohutu energia ja aktiivsus, mis on omane näiteks Balzaci kangelasele Rastignacile. Lucien on passiivne. Ta usaldab end olukordade hoolde, mis kannavad teda nagu vetevool kannab pilbast.

See passiivsus on Lucien Leuweni iseloomus oluline joon, joon, mis eristab teda teravalt Julien Sorelist, hertsoginna Sanseverinast või Fabriziost. Kõigile neile Stendhali kangelastele on omane määratu aktiivsus. Igaüks neist võitleb ühiskonnaga omamoodi, püüab ühiskonda rünnata. Kõik nad on täis energiat ja jõudu.

Lucien Leuwen aga ei asu pealetungile. Ta eelistab ujuda pärivoolu ega vali sugugi vahendeid, mis aitavad tal karjääri teha. Sisemiselt ta, tõsi küll, mõnikord protesteeribki nende mustade mahhinatsioonide vastu, millest ta ise võtab osa, vahete-vahel ta isegi kahetseb ja valab pisaraid, kuid sellest hoolimata jätkab samu räpaseid tegusid, vajudes üha sügavamale ja sügavamale porri.

Romaan jäi lõpetamata, kuid juba see osa, mille Stendhal jõudis valmis kirjutada, veenab meid täielikult, et Lucien Leuweni moraalne allakäik jätkub üha kiirenevas tempos.

Stendhali kunstimeisterlikkus. Stendhal pidas võitlust reaktsioonilise klassitsistliku kirjandusega nii teoorias kui ka oma loomingus, pühendades palju tähelepanu stiiliküsimusele. Esinedes klassitsistide ülespuhutud, retoorilise ning kunstliku stiili vastu, tõmbas Stendhal ühtlasi ka selge piiri enda ja romantikute vahele, olles viimastega liitunud vaid ajutiselt.

Stendhali nõuded stiilile olid sootuks teissugused kui romantikuil. Ta taotles äärmist täpsust, selgust ja lihtsust. Ühes oma kirjas Balzacile ütleb ta: «Tean ainult üht reeglit: olla selge. Kui ma pole selge, siis lakkab kogu minu maailm olemast.» Stendhal soovitas õppida seda stiililist selgust ja täpset ning asjalikku intonatsiooni Napoleoni tsiviilkoodeksist. Ta kõneles, et «Parma kloostrit» kirjutades luges ta iga päev kaks-kolm

lehekülge «Code Napoléoni»,[8] selleks et õiget tooni võtta ning olla alati loomulik ning täpne oma väljendustes.

Selguse ja lihtsuse taotlus avaldub Stendhali stiilis võitluse näol igasuguse venitatuse vastu. Stendhal ei kannatanud ulatuslikke kirjeldusi. Selle poolest erineb tema stiil tunduvalt Balzaci omast, kelle juures leiame sageli pikki eepilisi kirjeldusi. Stendhalile on eepilisus võõras. Soovides maalida laiahaardelist pilti tegelikkusest, piirdub Stendhal väga sageli üksnes ühe või kahe kujuga, kuid need on siis ka äärmiselt väljendusrikkad ja tüüpilised. Nii näiteks iseloomustab ta «Punases ja mustas» provintsiaadlit ainult härra de Rênali kuju kaudu, mis aga omandab erilise selgepiirilisuse ja äärmise tüüpilisuse seetõttu, et kirjanik ühendab temas aristokraadi iseloomujooned buržuaa omadega, uhkeldamise kodanlase rahaahnusega.

Provintsikodanlust esitab Stendhal Valenod' väljendusrikka kujuna. Äärmiselt eredad on aristokraatlike vandeseltslaste lühikeste harvade pintslitõmmetega antud portreevisandid.

Kui Stendhal «Parma kloostris» tahab näidata sõja proosalist külge, siis heidab ta Fabrizio teele sõduri laiba ning osutab seejuures ainult ühele detailile: sõdurilt on röövitud saapad ning Fabrizio näeb ainult laiba räpaseid jalgu.

Selles võimes väga lühidalt, ainult üksikute teravate joontega kujutada mõnikord vägagi suurt tüüpilist nähtust avaldubki Stendhali kui realisti geenius kõige täielikumalt. Kirjanik oskab üht või teist elunähtust iseloomustades esile tuua kõige olulisemat. Stendhali stiili seda iseärasust määratles väga hästi Balzac, kes ütles tema kohta: «Beyle järgis seda suurt põhimõtet: häda sellele, kes kunstis kõik ära ütleb.»

Oma selguse, lihtsuse ning ratsionaalse täpsuse nõuet rakendab Stendhal ka sellel alal, mis eriti raskesti alistub analüüsile, nimelt tegelaste psühholoogia kujutamisel. Stendhal on läinud kirjanduslukku kui XIX s. psühholoogilise romaani suurim meister. Ta ei karda rajada uusi teid oma kangelaste keerulise hingeelu kujutamisel. Julgesti rakendab ta täpse analüüsi meetodit psühholoogia alal. Ta püüab ka siia tuua täpsust, selgust ja teaduslikkust. Kangelased muutuvad Stendhali juures pingsa tähelepanu objektiks. Piinliku täpsusega jälgib ta oma tegelaste hingelist seisundit nende elu mitmesuguseil momentidel. Kuid kangelase hingeelu uurides, püüdes sinna tungida, selleks et avastada inimese psüühilise tegevuse seaduspärasusi, ei muuda Stendhal kunagi oma kangelase sisemaailma mingiks omaette suletud sfääriks. Stendhali kui realisti üheks suurimaks teeneks on see, et tema kangelaste psüühika on alati määratud neist sotsiaalseist tingimusist, milles nad elavad ja tegutsevad. Nii näitab Stendhal meile suurepäraselt, kuidas miljöö surub oma pitseri Julien Soreli iseloomule, kuidas see hakkab temale aval-

[8] Napoleoni poolt tarvitusele võetud tsiviilkoodeks. (*Tõlk.*)

dama oma laostavat mõju. Stendhali loodud tüüpilised karakterid kasvavad alati välja tüüpilistest olukordadest, oma ajastu oludest ning sellest teravast mitte kunagi lõppevast võitlusest, mida tema kangelased peavad neid ümbritseva ühiskonna vastu.

Gorki on väga õigesti nimetanud Stendhali kirjanikuks, «kes peaaegu järgmisel päeval pärast kodanluse võitu hakkas teravapilguliselt ja eredalt kujutama kodanluse sisemise sotsiaalse laostumise paratamatuse tundemärke ning tema juhmi lühinägelikkust.» [9]

Siit on täiesti arusaadav ka Stendhali edaspidine saatus kodanlikus kirjanduskriitikas. Nagu juba mainitud, peale Balzaci ei hinnanud teda keegi kaasaegsete seast. Ka hilisem kodanlik kriitika püüdis igati madaldada Stendhali tähtsust täiesti arusaadavail põhjusil: Stendhali näol oli tegemist kodanliku vale ja orjuse suure paljastajaga, kirjaniku-humanistiga, kelle loomingus kõlasid tugevamini kui ühegi teise XIX s. kirjaniku juures suure Prantsuse revolutsiooni vastukajad. Tema revolutsioonile energia küll muutus, kuid ei nõrgenenud kuni tema surmani. Gorki ütles Stendhali kohta: «Kui on lubatud Stendhali teoste võrdlemine kirjadega (võrdlus pärineb Stefan Zweigilt. — *M. Jelizarova.*), siis oleks õigem nimetada tema teoseid kirjadeks tuleviku jaoks.» [10]

---

[9] М. Горький, О литературе, М., 1955, lk. 534.
[10] Sealsamas, lk. 537.

MÉRIMÉE

(1803—1870)

Samaaegselt Stendhaliga ilmus prantsuse kirjandusse ka Prosper Mérimée.

Mõlemat kirjanikku sidus omavahel lähedane sõprus. Mérimée, kes väga Stendhali armastas ning tema kohta mälestused kirjutas, ütles ise, et see sõprus oli üsna omapärast laadi: «Välja arvatud mõned kirjanduslikud sümpaatiad ja antipaatiad polnud meil vist ainsatki ühist ideed. Veetsime oma aega vaieldes ning kumbki teist jonnakuses ja paradoksides kahtlustades, muidu aga olime head sõbrad, alati meelsasti valmis jätkama oma arutlusi.» [11]

Ent asi ei seisa ainult kahe kirjaniku isiklikus sõpruses. Neid ühendas miski hoopis sügavam. Mõlemad pidasid oma õpetajaiks XVIII s. valgustajaid, mõlemad olid läbi teinud prantsuse filosoofide revolutsioonilise kooli, mõlemad olid ateistid. Kõik see ei võinud jätta teatud mõju avaldamata nende loomingule.

Elu ja looming. Mérimée isa ja ema olid mõlemad kunstnikud. Juba kõige varasemast lapsepõlvest alates elas ta kunsti õhkkonnas, tundis seda suurepäraselt ning armastas. Hiljem kirjutas ta terve rea töid kunsti kohta, näidates end selles vallas silmapaistva eriteadlasena.

Mériméele ei saanud kunagi osaks neid ebaõnnestumisi, mida nii hästi tundsid Stendhal ja Balzac. Juba oma esimese teosega tõmbas ta endale lugejate tähelepanu, mis ei nõrgenenud kogu tema kirjandusliku tegevuse jooksul.

Kolmekümnendate aastate algul sai ta riikliku kaitse alla võetud ajalooliste mälestusmärkide inspektoriks, töö, mida ta väga armastas. Üle kahekümne aasta oli ta selles ametis.

Oma aja poliitilistesse sündmustesse suhtus Mérimée väga vastuoluliselt, mis avaldub ka tema kirjanduslikus loomingus. Ta oli kolme revolutsiooni pealtnägijaks, elades viimasest (Napoleon III keisririigi kokkuvarisemine 1870. a.) ainult üheksateistkümne päeva võrra kauem. 1848. aasta revolutsioonisse suhtus ta äärmiselt eitavalt ja võttis osa selle mahasurumisest, mis aga

[11] P. Mérimée, Portraits historiques et litteraires.

põrmugi ei takistanud teda vaimustumast ülestõusnud rahva mehisusest ja kangelaslikkusest. Mérimée võeti vastu Napoleon III õukonda, mis aga jällegi ei takistanud teda tundmast nördimust keisri sise- ja välispoliitika vastu ning pidamast õukonda ilmumist äärmiselt ebameeldivaks kohustuseks.

Mérimée astus kirjandusse 1825. aastal oma kirjandusliku müstifikatsiooniga «Clara Gazuli teater». Kirjanik omistas selle näidendikogu hispaania näitlejannale Clara Gazulile, kes oli tema enda poolt väljamõeldud isik.

Kahe aasta pärast, s. o. 1827. a., avaldas ta samuti ilma oma nimeta teise teose, mil on vene kirjanduse jaoks eriline tähtsus. See on ballaadikogu «La Guzla», mis Mérimée kinnitust mööda pidi sisaldama lõuna-slaavlaste rahvalaulude proosatõlkeid. Tegelikult polnud seal ainsatki ballaadi, mis oleks slaavi maades üles kirjutatud; kõik nad olid Mérimée enda poolt koostatud, kuid niivõrd õnnestunult, et paljud pidasid neid ehtsaiks.

Kahekümnendaisse aastaisse kuuluvad veel XIV s. talurahvaülestõuse käsitlev draama «Jacquerie» (1828) ning terve rida novelle: «Tamango», «Reduudi vallutamine», «Mateo Falcone» (kõik 1829) jt.

1829. a. avaldab ta oma ajaloolise romaani «Charles IX ajastu kroonika», mis viib meid tagasi XVI sajandi ususõdade perioodi.

Kolmekümnendail aastail on kirjutatud novellid «Etruski vaas» (1830), «Kahekordne eksitus» (1833). Samal aastal kirjutab Mérimée terve rea kirjanduslikke portreid, avaldades need pealkirja all «Ajaloolised ja kirjanduslikud portreed». 1837. a. ilmub novell «Ille'i Veenus».

Neljakümnendaisse aastaisse kuuluvad novellid «Colomba» (1840), «Arsène Guillot» (1844), «Carmen» (1845) jt. Kirjaniku hilisemast loomingust tuleb mainida veel novelli «Lokis» (1869).

Mérimée kunstiajaloolistest töödest on tähtsamad «Ajaloolised mälestusmärgid» (1840), «Keskaja arhitektuur» (1843), «Inglise kunst» (1857) jt., mis ilmuvad viiekümnendail aastail.

Erilist huvi pakuvad Mérimée tööd vene kirjanduse kohta. Juba 1849. a. valdas ta niivõrd vene keelt, et võis tõlkida vene kirjanike teoseid. Ta tõlgib terve rea Puškini teoseid («Padaemand», «Mustlased», «Husaar»), katkendeid Gogoli teoseist, Turgenevi jutte. Samal ajal kirjutab ta mitmeid kriitilisi töid vene kirjanduse kohta: «Nikolai Gogol» (1851), «Aleksander Puškin» (1869), «Ivan Turgenev» ning 1863. a. eessõna «Isade ja laste» prantsuskeelsele tõlkele.

Mérimée erineb oma kaasaegseist realistidest (Stendhal, Balzac) selle poolest, et tal puuduvad laiahaardelised sotsiaalsed romaanid. Ta on peamiselt suur novellimeister. Ent samal ajal lähendab teda eelmainituile paljastuste kirglikkus, teravad ja peened tähelepanekud, psühholoogilise analüüsi sügavus ja usutavus, oskus näidata inimese sisemaailma olenevust sotsiaalseist tingimusist.

«Clara Gazuli teater». Juba Mérimée esimene teos, näidendikogu «Clara Gazuli teater» (1825) on vägagi huvitav. Siia kuulub terve rida näidendeid, millest tähtsamad on «Hispaanlased Taanis», «Naine, see on kurat», kaks Inez Mendole pühendatud draamat («Inez Mendo ehk võidetud eelarvamus» ja «Inez Mendo ehk eelarvamuse võit»), «Taevas ja põrgu» jt., millele ta 1829. a. lisas veel kaks, neist tähtsam «Püha Sakramendi tõld».

Lühikeses eessõnas kirjutab Mérimée, et näidendite autor on hispaania näitlejanna Clara Gazul. Tõsi küll, noor kirjanik ei püüagi eriti *incognito*'t säilitada. Esimeses trükis avaldati portree, mis kujutas hispaania näitlejannat uhkes ehtes, kuid seal, kus pidi asuma nägu, oli tühi koht. Järgmisel leheküljel aga oli Mérimée portree, nii et kui mõlemad leheküljed kohastikku asetada, siis tuli välja Mérimée hispaania näitlejanna riideis.

Näidendid äratasid kohe tähelepanu oma suure meisterlikkusega. Kõneldakse, et keegi hispaanlane olevat neid lugedes ütelnud: «Jaa, tõlge on hea, aga mis te siis veel ütleksite, kui te loeksite originaali!»

Neis näidendeis ilmneb kujukalt Prosper Mérimée omapärane anne. Põhiliselt on nad kirjutatud naljatlevas toonis, kuid siin esineb juba see eriline kirjanikumaneer, mida me edaspidi võime leida kõigis Mérimée teostes. Naljatleva intonatsiooni tagant leiame hõlpsasti väga tõsise idee. Iga draama lõpp on järgmine: etenduse lõpul ilmub lavale näitlejanna Clara Gazul, teeb publikule kummarduse ning ütleb: «Näidend on lõppenud, palun mitte liiga rangesti autori üle kohut mõista.» Sellega antakse kogu näidendile teadlikult mõneti pilklik iseloom. Tegelikult ei oma selles kogus avaldatud näidendid sugugi naljatlevat tähendust. Juba esimene neist on Mérimée poolt antud väga keerulise ning tõsisena. Juba siin ilmneb autori suur huvi sotsiaalsete küsimuste vastu, paljastav teema on täiesti selgesti väljendatud.

Mérimée draamades on inimesed lihtrahva seast alati paremad, õilsamad ja patriootilisemad kui aadlikud ja nende käsilased («Inez Mendo», «Naine, see on kurat» jt.).

Tähtsa koha omab «Clara Gazuli teatris» katoliku kiriku ning selle teenrite paljastamine.

Feodaalne katoliiklik reaktsioon kutsub Mérimées esile terava ja leppimatu protesti, mida on selgesti tunda juba «Clara Gazuli teatris». Asketismile ja usulisele fanatismile vastandab ta humanistlikud ja renessanslikud ideaalid. Inkvisiitor Antonio («Naine, see on kurat») peab Mariquita üle nõidumise pärast kohut mõistma, kuid ta on võlutud neiu ilust, noorusest ja lõbususest. Temas võitlevad askeetlik munk ja armastaja. Esimene neist on täis eelarvamusi, ta kardab kuradit ja põrgut, teine aga tahab olla inimene ning heita eneselt religioossete eelarvamuste ahelad. «Kas me pole siin maailmas isegi õnnetud küllalt, roosk ja askeedirüü suurendavad veelgi kannatusi,» kõneleb Antonio, «...Tahan abielluda, omada lapsi, olla hea perekonnaisa. Ei,

saatan, selle eest sa mind juba põrgu ei vii! Kasvatan oma peret jumalakartlikkuses; see on Issandale niisama meelepärane kui tuleriitade suitski.»

Paljude «Clara Gazuli teatris» leiduvate draamade aluseks on mõte, et inimese tunnetel on suur väärtus. Mida rohkem katsumusi ta läbi teeb, seda suuremaks ja tugevamaks ta muutub.

Tõelise armastuse võib inimene saavutada ainult tõesti suure ohvri hinnaga, väidab autor draamades, mille kangelannaks on Inez Mendo.

«Jacquerie». 1828. a. avaldab Mérimée draama «Jacquerie». See on huvitav eelkõige rahva ülestõusu teema käsitlemise poolest, mis tol perioodil (kahekümnendad aastad) ei kõla mitte juhuslikult Mérimée loomingus. Seda tuleb seostada 1830. aasta revolutsioonile eelnenud üldpoliitiliste sündmustega.

On täiesti loomulik, et restauratsiooniaegset feodaalset reaktsiooni paljastades tõstatab Mérimée oma loomingus rahva-ülestõusu küsimuse, millele ongi pühendatud «Jacquerie».

XIV s. talupojad tõusid üles feodaalide omavoli ja rõhumise vastu. Viimaseid kujutab Mérimée täiesti negatiivsete tegelastena, julmurite ning degenerantidena. Talupoegadesse aga suhtub ta suure kaastundega. Ta mõistis, et talupoegade liikumises puudub ühtsus, et talupoegkond on kihistunud. Et feodaalne türannia, julmus ja omavoli ei anna talupoegadele võimalust tegelda rahuliku tööga, siis alustavad nad ülestõusu (Renaud, Simon, Morand). Mérimée asub täielikult nende poolel. Ent talupoegade hulgas on teine kihistus, millel on teised eesmärgid. Need tahavad kasutada ülestõusu röövimiseks ja vägivallaks (Loup-Garou /tõlkes *Libahunt*/ koos oma jõuguga), ning nendesse talupoegadesse suhtub Mérimée eitavalt.

Näidates lõhestumist ja ühtse sihitaotluse puudumist Jacquerie's, on Mérimée andnud sellele liikumisele ajalooliselt õige hinnangu, kuid neil järeldustel pole mingit otsest seost Mérimée aegsete sündmustega. Mérimée lahendas rahvarevolutsiooni küsimuse vastuoluliselt. Ühelt poolt tunneb ta rõhumise vastu üles tõusnud rahvale kaasa, teiselt poolt kardab seda, kusjuures mõlemad tunded on kirjanikul omavahel alati seotud.

«Charles IX ajastu kroonika». Mérimée kahekümnendate aastate loomingu hulka kuulub ka tema ainus ajalooline romaan «Charles IX ajastu kroonika» (1829), milles arenevad edasi talle omased humanistlikud ja renessanslikud motiivid, eriti aga antiklerikaalsed ideed. Püüe kaitsta inimese isiksust, tema vabastamine kõikvõimalike eelarvamuste kütkest on Mérimée juures tihedasti seotud tema protestiga kahekümnendate aastate lõpul Prantsusmaal märatseva katoliikliku reaktsiooni vastu. Romaani süžee on võetud ususõdade perioodist, katoliiklaste ja hugenottide võitlusest XVI s. Romaani kesksek sündmuseks on 24. augustil 1572 toimunud Pärtliöö verepulm.

Katoliiklik klikk, kes on oma mõju alla saanud kuninga

Charles IX, valmistub hugenottide reeturlikuks tapmiseks. Religioossete eelarvamuste nimel kordasaadetud vägivallategude ja reetmise puhul saab ainus tõeliselt inimlik tunne olla üksnes sügav pahameel, väidab Mérimée.

Romaanis kujutatakse kaht venda — George'i ja Bernard'i. George on katoliiklane, Bernard — hugenott. Et katoliiklaste ja hugenottide vahel käib võitlus, siis peaksid vennad olema vaenlased. Kuid vennad armastavad teineteist ja see armastus on neile tähtsam kui nende ümber toimuvad sündmused. Bernard'il on armastatu Diane, kirglik katoliiklane, kes kohe, kui algavad verised sündmused, hakkab oma kallimat veenma, et too astuks katoliku usku. Bernard on nördinud, ta ei taha asuda timukate ja mõrtsukate poolele. Ta haarab relva ning tahab tormata tänavale katoliiklaste vastu võitlema. Nüüd aga takistab teda Diane, hüüdes: «Bernard! Säärasena armastan ma sind rohkem kui siis, kui sa hakkad katoliiklaseks.»

Bernard ja Diane kuuluvad erinevaisse erakondadesse, nad peaksid olema vaenlased, kuid nad armastavad teineteist ning nende isiklikud suhted on jällegi teravas vastuolus sellega, mis toimub 24. augusti ööl. Mérimée näitab, et lähedased, lihtsad ja inimlikud sidemed ja vastastikused suhted on täiesti kokkusobimatud usulise fanatismiga. See vastuolu ilmneb terves reas dramaatilistes kokkupõrgetes.

George läheb tänavale tapatalgu kõige ägedamal silmapilgul. Ta näeb, kuidas katoliiklasest sõdur surmab täiesti süütu naise, kellel on süles laps. Hetkegi mõtlemata haarab ta mõõga ning tapab sõduri, olgugi et ta oleks pidanud viimase teo heaks kiitma, sest nii sõdur kui ka George on mõlemad katoliiklased. Igal sammul märkab Mérimée ebakõlasid tõeliselt inimlike tunnete, sümpaatiate, kiindumuste ja nende veriste sündmuste vahel, mis on esile kutsutud ja ette valmistatud kogu senise ajalookäigu poolt.

Romaani finaal avab meile religioosse vaenu ja usuliste eelarvamuste kogu õuduse ja ebainimlikkuse.

Protestantide kantsi, La Rochelle'i linna piiramise ajal satuvad vennad George ja Bernard üks ühele, teine teisele poole rindejoont ning Bernard'ist saab George'i mõrtsukas. Nad tõmmatakse vastu tahtmist võitlusse, ja vend tapab venna — säärane on usumäratsuse traagiline lõpptulemus.

Olgugi et romaanis kirjeldatud sündmused kuuluvad XVI sajandisse, on täiesti ilmne, et religioosse fanatismi inimvaenulikkust rõhutades peab Mérimée silmas eeskätt kaasaega. Just siin näeb ta kisendavat vastuolu inimese õnnetaotluste ning nende takistuste vahel, mida tema ette seab ühiskond. See romaan nagu teisedki Mérimée parimad teosed on paljastav teos, mis on suunatud restauratsiooni ajastu vaimse tardumuse, obskurantismi ja reaktsiooni vastu, katoliikluse inimvaenuliku olemuse vastu.

Seepärast on ka Mérimée ise hugenottide poolt, nende poolt,

kes võitlevad katoliiklusega, kes on ajaloos progressiivseks jõuks. Ta kujutab neid mehiste ja visade võitlejatena, kellele on vastikud vaenlase salakavalad võtted.

«Tamango». Nende aastate novellidest tõmbab endale erilist tähelepanu «Tamango» (1829), mis on sihitud orjuse vastu, millel Mérimée sõnade järgi rajaneb valge inimese tsivilisatsioon. Valged orjakauplejad peavad mustadele tõelist klaperjahti, püüavad neid ning veavad Ameerikasse. Üks neegripealikuist, Tamango, aitab valgetel oma kaasmaalasi püüda ning minema vedada. Kujutades seda kohutavat äri, inimestega kauplemist, toob Mérimée esile üsna väikese, kuid äärmiselt ereda üksikasja: kui kinnipüütud neegrid toodi valgete juurde, siis olid neil kaelas puust hargid, mis orjalaeva madruste poolt asendati kohe raudsete ahelatega. Mérimée lisab irooniliselt, et selles avaldub kahtlemata Euroopa tsivilisatsiooni ilmne üleolek.

Ent küsimuse valge inimese kultuurist lahendab Mérimée üsna vasturääkivalt. Ta ei kaldu russoistliku lahenduse poole, mis eitab igasugust tsivilisatsiooni, näeb selles ainult mandumist. Mérimée paljastab kodanliku tsivilisatsiooni, mis põhineb orjakauplemisel, kuid teiselt poolt jõuab ta järelduseni, et võimatu on sellest ka täielikult loobuda. Kord viiakse Tamango ise valgete orjalaevale. Hiljem hakkavad neegrid mässama, tapavad kõik valged ning haaravad laeva oma võimusesse. Kuid selle tagajärjed on üpris kurvad: neegrid ei oska laeva juhtida ning enamik neist hukkub. Metslane võidab Mérimée sümpaatia oma siiruse ja tugevate tunnetega, mis sageli asetavad teda kõrgemale niinimetatud «kultuurinimesest». Samal ajal aga kohutab ta Mériméed oma ohjeldamatusega, oma tunnete avaldamise stiihilisusega.

Seega on Mérimée kahekümnendate aastate looming suunatud põhiliselt restauratsiooniaegse katoliiklik-feodaalse reaktsiooni vastu. Seoses sellega omab rahva probleem tema juures täiesti erilise koha, muutudes täiesti loomulikult üheks selle perioodi keskseks probleemiks.

Vastuseks feodaalse reaktsiooni määratsemisele võitleb Mérimée oma varases loomingus asketismi ja fanatismiga, kõige sellega, mis takistab inimese isiksusel vabalt arenemast, asudes ise oma suhtumises maailma ja inimestesse renessanslikel seisukohtadel.

Kolmekümnendate aastate realistlikud novellid. Kolmekümnendad aastad ning neljakümnendate aastate esimene pool on Mérimée realistliku novelli õitseng.

Juulimonarhia leiab endale Mérimée näol mitte vähem terava paljastaja kui restauratsioon. Juulimonarhiat kritiseerides lähtub Mérimée samadest humanistlikest põhimõtteist. Ta mõistab hukka kodanlike suhete kui ebainimlike suhete valelikkust ja julmust. Ta paljastab kodanliku ühiskonna võltsi ja silmakirjalikku moraali. Mäherdused rumalad, mõttetud, mõistusele ning inimeste parimaile vajadusile vaenulikud on kõik need asutused,

mis sunnivad inimest vägistama oma isiksust, tooma oma püüdlused ohvriks omakasule, rahale, kullale, karjäärile jne. Inimese probleem muutub Mérimée kolme- ja neljakümnendate aastate novellide keskseks probleemiks.

Hiljem kirjutas Mérimée oma artiklis Puškini kohta kirjaniku raske saatuse üle kurtes: «Kirjanik on tõepoolest üsna raskes seisukorras. Kirjeldage pahesid, inimlikke nõrkusi ja kirgi — kohe süüdistatakse teid, et tahate oma kaaskodanikke kõlbeliselt rikkuda. Ärge omistage kunagi häid omadusi kangelasele, kes patustab kümne käsu vastu, muidu öeldakse, et õõnestate ühiskonna aluseid. Eriti aga ärge püüdkegi pilgata silmakirjatsejaid ning pseudofilantroope, kogute endale palju vaenlasi.» Need sõnad kõnelevad sellest, kuivõrd piinavana tundus Mériméele kodanliku moraali surve, mis piiras kunstniku loomingut üldtunnustatud vooruste «kümne käsuga». See annab meile võtme nii Mérimée enda isiku kui ka tema kangelaste «mõistatuste» lahendamiseks.

Kalduvus müstifikatsioonidele, oma tunnete pidevale varjamisele, kirjaniku iroonia, mille kutsuvad esile vägagi keerulised, sügaval vihatud kodanliku ajastu ühiskondlikes oludes juurduvad põhjused, kõik see pole mitte efektitaotlus, vaid ainult püüe kaitsta oma sisemaailma puutumatust.

Mérimée kangelane on sageli väga kahepalgeline isiksus. Paljud kriitikud, kes on täheldanud seda omadust nii Mérimée kui ka tema kangelaste puhul, süüdistavad teda külmuses ja küünilisuses. Tegelikult pole seal ei üht ega teist. Prantsuse kriitik Henri Lyon ütles Mérimée kohta, et see kirjanik alati otsekui kardaks, et teda «tabatakse tundmuse värskelt kuriteolt». Siin on õnnestunult tabatud üht kõige silmatorkavamat joont Mérimée loomingus. Kõik kangelased tahavad näida külmadena, püüavad saavutada küüniku kuulsust, kuid selle all peitub sageli hoopis midagi muud — otse haiglaselt neitsilik hirm saada solvatud oma parimais tunnetes. Et neid mitte näidata, katsuvad nad peita oma tundmusi irvituse, iroonia ning sageli isegi künismi taha. Mérimée loomingu tõeline ülevus seisab suure tunde väärtuse hindamises ning just sellepärast, et kodanlikus ühiskonnas pole kohta suurtele tunnetele, ongi Mérimée kangelased sageli «kahepalgelised».

Juba üksnes sellega mõistab Mérimée hukka kodanliku ühiskonna. Kui inimene on sunnitud oma tundeid varjama, oma kaasinimesi petma, siis langeb vastutus selle eest ühiskonnale, mis inimest selleks sunnib. Oma kangelasi kujutades rõhutab Mérimée alati seda kahepalgelisust nende käitumises. Väga iseloomulik on selles mõttes novell «Etruski vaas» (1830). Selle peategelane Saint-Clair on suurilma kuldse nooruse esindaja. Ta püüab kõiges sarnaneda oma sõpradele, mõnikord isegi ületab neid iroonias ja künismis. Kuid see on ainult üks külg tema isiksusest. Hoopis teissugusena näeme teda kahekesi oma armasta-

tuga, noore suurilma daami Mathilde'iga, keda ta palavalt armastab, püüdes aga seda varjata oma sõprade eest, sest ta teab, et need teeksid kõik, et labastada, profaneerida ja mustata tema armastust. Ta näib kõigile külmana, kuid tema külmus, ütleb Mérimée, on ainult näiline, selle alla peidab ta oma tõelise tunde.

Niisama «kahepalgelised» on ka paljud teised Mérimée kangelased.

Mérimée väidab, et inimese käitumise ühiskonnas määravad teatud kindlad sotsiaalsed institutsioonid, mis on äärmiselt vaenulikud kõigi inimlike püüdluste, tunnete ja huvide suhtes. Ühiskond sunnib inimest valetama, silmakirjatsema, oma tundeid moonutama, varjama neid kaasinimeste eest ja sügavasse endasse peitma. Nii luuakse teine maailm, milles inimene elab, tema sisemaailm, mis tegelikult ongi inimese ainus tõeline elu.

Mérimée'l me ei leia laiahaardelisi sotsiaalseid maalinguid nagu Stendhali ja Balzaci teostes. Oma kangelasi kujutab ta isiklike intiimsete elamuste kitsas ringis. Ja ometi on hukkamõistev, kriitiline toon tema novellides selgesti kuuldav. Sealt on üsna kerge leida piiritut vihkamist kodanliku labasuse vastu, vihkamist, mis läbib punase niidina kõiki Mérimée teoseid. Sageli mõni väike märkus kodanliku ühiskonna aadressil, mõni põgus iseloomustus reedab täielikult kirjaniku kirgliku pahameele. Kujutades «Etruski vaasis» kõrgemat seltskonda, «kuldset noorust», kõneleb autor väliselt täiesti rahulikult: «Lord Wellingtonilt läksid nad üle inglise hobustele ja inglise hobustelt kaldus vestlus hõlpsasti taibatava assotsiatsiooni tõttu naistele.» See väike märkus, mille Mérimée nagu juhuslikult poetab, annab teravа iseloomustuse selle «kuldse nooruse» kohta.

Seega näitab Mérimée oma parimais realistlikes novellides veenvalt, kuidas kodanlik ühiskond inimest labastab, alandab ja kõlbeliselt rikub.

Mérimée novellide kangelased enamasti hukkuvad (Saint-Clair «Etruski vaasis», Julie «Kahekordses eksituses», Alphonse «Ille'i Veenuses» jt.). Paljudel juhtumitel seab Mérimée oma kangelase hukkumise otsesesse sõltuvusse mingi suure tunde solvamisega tema poolt.

Miks sureb Saint Clair, «Etruski vaasi» peategelane? Ta solvab armastust, labastades seda armukadedusega. Tema mõttetu surm duellil tundub otsekui selle tagajärjena.

Armastus, nagu näitab seda meile Mérimée, nõuab alati ohvreid, sest ta on kangelastegu. Peaaegu alati lõpeb ta traagiliselt. Suur tunne oma võimsa jõuga võib esile kutsuda inimese uuestisünni, kuid ta võib saada talle ka hukatuseks, sest alati põrkab ta kokku kodanliku ühiskonna konventsionaalse moraali, valelikkuse ja silmakirjatsemisega. Niisuguse traagilise kokkupõrke raamides käsitlebki Mérimée tavaliselt armastusteemat.

Eriti huvitav on teotatud armastuse teemale kirjutatud novellidest «Ille'i Veenus», kus armastusjumalanna Veenuse pronks-

kuju tapab pulmaööl Alphonse de Peyrehorade'i, makstes talle kätte armastuse labastamise eest, selle eest, et ta majanduslikel kaalutlusil abiellus neiuga, keda ta ei väärinud. Siin on autori mõte hoopis selgemini esitatud kui see tavaliselt on Mérimée juures kombeks. Raidkiri pronkskujul «Karda armastajat», tema kohutav ilme, mis paneb kõiki värisema, muudab Veenuse kuju armastuse õiglaseks sümboliks, kes karistab enda teotajat.

Ent kõrgete inimlike tunnete profaneerimine, nagu seda Mérimée kõikjal toonitab, on tingitud sotsiaalseist põhjustest, neist olukordadest ja tingimustest, milles inimene elab. Vastutuse selle eest, et inimene alandab ja labastab oma tundeid, paneb Mérimée kodanlikule ühiskonnale.

Kord nimetas Mérimée oma ajastut «kulunud müntide ajastuks». Kodanlik ühiskond teeb inimesed üksteisele niisama sarnasteks nagu kulunud mündidki. See on kahtlemata kirjaniku poolt samuti väga tõsine etteheide ühiskonnale.

Inimene on aga, nagu väidab Mérimée, vastuoluline olend. Tema karakteris segunevad väga sageli keerulistes kombinatsioonides hea ja kuri, alatus ja suursugusus. Argpüksid võivad mõnel hetkel oma elust olla julged, tühised võivad olla suured, lurjus võib olla aus inimene, egoist — suuremeelne, kusjuures kõik nad jäävad selleks, milleks elu neid on teinud, s. t. argpüksideks, egoistideks jne.

Mérimée ei idealiseeri inimest, kuid ta ka ei põlga teda, ta usub, et isegi langenud inimene, olgu ta nii alla käinud kui tahes, säilitab hinge põhjas suure ja tõelise tunde, mis ühel või teisel momendil tema elus võib võidule pääseda.

Mérimée ei näita oma kangelastele sotsiaalset väljapääsu, ta ei püüa luua ühiskonnaga võitlevaid kangelasi, kuid sellest hoolimata oskab ta leida inimese isiksuses seda, mis päästab ta lõplikust moraalsest laostumisest. Parimaid realistlikke novelle läbib see humaanne tunne, suur armastus inimese vastu ja usk temasse. See ongi, mis Mérimée loomingus on kõige väärtuslikum.

Niisiis mõistab Mérimée jäägitult hukka kodanliku tsivilisatsiooni, mis muudab inimese «kulunud mündiks». Sellega seoses aga kerkib tema loomingus uuesti üles metslase teema, s. t. inimese teema, keda see tsivilisatsioon pole veel puudutanud.

Juba oma kahekümnendate aastate novellides («Tamango», «Mateo Falcone») lahendas ta metslase küsimuse vastuoluliselt. See vastuolu muutub edaspidi üha keerulisemaks.

Neljakümnendate aastate novellid. Pärast 1830. aasta revolutsiooni kaldub Mérimée üha enam primitiivse inimese kritiseerimisele ja paljastamisele, sest niisuguse inimese mõtte- ja tundelaadis leiduv anarhistlik moment hirmutab teda. Selles seoses pakuvad suurt huvi neljakümnendate aastate novellid «Colomba» ja «Carmen».

Ei saa märkimata jätta kahepalgelisust mõlema naiskangelase kujutamisel. Mérimée imetleb neid, ent samas ei jää talle

märkamatuks nende julmus ja kättemaksuhimu. Nii Colomba kui ka Carmeni puhul rõhutab ta nende metsikut vaadet.

«Tema silmadel,» kirjutab Mérimée, «oli mingi meeleline ning samal ajal julm ilme, mida ma pole kohanud ühegi inimese pilgus. Mustlase silm, hundi silm, lausub hispaania kõnekäänd, ja see on õige tähelepanek.»

Jutustuse «Colomba» naispeategelane on korsiklanna. Korsika kombe kohaselt peab perekonnaliikme tapmise puhul perekond vastama «vendettaga» — veretasuga. Colombal tapetakse isa. Kahtlus langeb naabrile. Colomba pealekäimisel tapab tema vend kahtlustatava naabri kaks poega. Pärast vendettat lahkub Colomba Korsikast ning sõidab koos vennaga Euroopa mandrile. Mérimée naerab väga peenelt välja oma kangelanna, riietades selle metsiku iluduse euroopalikesse riideisse ning pannes talle kindad kätte. Kuid Mérimée ei paljasta teda mitte ainult ümber riietades. Jutustuse lõpul on järgmine stseen: Colomba kohtab rauka, tema algatusel tapetud kahe nooruki isa. Vanamees on kurvastusest mõistuse kaotanud ning ootab nõrgana, õnnetuna ning nõdrameelsena veel ainult oma surma. Teda kohates ärkab Colombas uuesti kättemaksuhimu ning ta heidab õnnetule teotusi näkku. See võidutsemine nõdrameelse ning väeti vanakese üle on mõttetu julmus, mida Mérimée kategooriliselt taunib. Mitte juhuslikult ei lõpeta ta selle stseeni majaperenaise sõnadega, kes ütleb tütrele: «Kas sa näed seda nii kena preilit... noh, ma olen kindel, et tal on kuri silm.»

Ja ometi imetleb Mérimée Carmeni ja Colomba vabaduse-armastust, iseseisvust, julgust ning otsustavust.

Carmen ei värisenud oma mõrtsuka ees ning lõppstseenis rõhutab Mérimée ilmselt metsiku mustlanna üleolekut «kultuursest» don José'st, kes ei leia oma «õiguse» tõestamiseks muud argumenti peale tapmise.

Mérimée üks huvitavamaid paljastavaid novelle sellest perioodist on «Arsène Guillot» (1844). Arsène Guillot on prostituut, kes otsustab enda tappa ning hüppab neljanda korruse aknast alla. Ta saab raskesti vigastada ning lamab surma ootel voodis. Teda käib vaatamas suurilmadaam proua de Piennes. Läbi kogu jutustuse kõlab autori väga peen iroonia kõigi proua de Piennes'i sõnade ja tegude suhtes. Juhituna filantroopilistest ajendeist, tahab ta enne Arsène surma päästa tema hinge kuradi küüsist. Saanud teada, et Arsène armastab kedagi, et see armastus, mida ta on kandnud kogu oma elu oma südames, on talle kõige kallim, on õnnetu hüljatud neiu ainus õnn, peab proua de Piennes oma kohuseks sundida teda välja rebima oma südamest selle tunde, et enne surma andeks saada oma «patud». Seltskonnadaami usuline fanatism pole muud kui julmus ja silmakirjalikkus.

Jutustuses on silm silma vastu seatud kaks moraali: vaese hüljatud Arsène'i moraal ning rikka ja suursuguse proua de Piennes'i võltsmoraal. Vestluses proua de Piennes'iga ütleb

Arsène talle: «Kui oled rikas, siis on lihtne aus olla. Ka mina oleksin aus, kui mul oleksid selleks võimalused.» Proua de Piennes peab end hoopis kõrgema moraali esindajaks kui Arsène, ent lõpuks ei võida mitte «korralike» inimeste moraal proua de Piennes'i näol, vaid Arsène moraal. Proua de Piennes, kes püüdis maha suruda oma armastust Maxi vastu, pidades seda kuritegelikuks, kodanliku moraaliga vastuolus olevaks, annab lõpuks siiski järele oma tundele. Sellega ta aga loobub ise moraalist, mida ta püüdis Arsène'ile külge pookida. Siin ei häbistata mitte ainult proua de Piennes'i, vaid tema näol ka kogu seda «korralike inimeste» seltskonda, keda ta esindab.

Seepärast ka akadeemikud kahetsesid, et jutustus «Arsène Guillot» ilmus mõni päev pärast Mérimée valimist Prantsuse Akadeemia liikmeks. Kui see oleks ilmunud varem, siis poleks Mérimée saanudki akadeemikuks, sest tema teos astus liiga avalikult välja kodanliku ühiskonna moraali vastu.

Mérimée ise naeris teravmeelselt välja kogu selle lärmi, mis tõusis tema «Arsène Guillot» ümber:

««Arsène Guillot»», kirjutas ta, «tekitas suurt kõmu ning kutsus esile kõigi niinimetatud korralike inimeste pahameele minu vastu... Kõneldakse, et ma olevat käitunud nagu ahv, kes on roninud puulatva ning teeb ülemiselt oksalt kõigile grimasse» («Kirjad ühele tundmatule»).

Mérimée novellide kunstiline omapärasus. Mérimée oli XIX s. realismi suurim meister kirjanduse lühivormi alal. Tema novellidel on terve rida huvitavaid kompositsioonilisi ja stiililisi iseärasusi. Mérimée on psühholoogilise novelli meister. Tema tähelepanu keskpunktis asub inimese sisemaailm, inimese sisemise võitluse, tema langemise või siis vastupidi: tema uuestisünni, vaimse kasvu näitamine. Mérimée, nagu Stendhalgi, ei eralda inimese sisemaailma välismaailmast. Kangelase sisemine võitlus tuleneb Mérimée juures alati neist kokkupuudetest, mis inimesel on ühiskonnaga, ümbritseva keskkonnaga, ja mis kujundavad tema iseloomu. Saint-Clairi, Julie, Arsène'i ja teiste eludraamad tekivad nende inimeste vastuoludest ümbritseva tegelikkusega. Siit tuleneb ka Mérimée novellide huvitav iseärasus: neis omandab alati väga suure tähtsuse s ü n d m u s, mis nii või teisiti määrab kangelase sisemise konflikti. Mérimée novellid on tavaliselt väga dramaatilised. Igast tema novellist võiks teha draama. Sündmus, millele autor on andnud novellis keskse tähenduse, omab enamasti katastroofi iseloomu. See on kas mõrv, enesetapmine, veretasu või kangelase hukkumine, kogu tema elu purunemine. Psühhologismi ja põneva sündmustiku ühendamine on Mérimée ülesehituse ja omapärasuse kõige eredam joon. See joon aga pole mitte juhuslik, vaid annab tunnistust teatud kindlast vaatest elule.

Mérimée'le kui kirjanikule, kelle maailmavaade kujunes välja 1830. aasta revolutsioonile eelnenud keerulisel ja tormilisel ajas-

tul, on täiesti võõras kontemplatiivne ellusuhtumine. Ta tajub elu kui liikumist, tunnetab teda dünaamilisena vastandite võitlusena. See leiab eredat kajastust ka tema tugeva omapärasusega, alati dramatismist küllastatud novellides, milles kirjeldav element peaaegu täiesti puudub.

Mérimée novellide kompositsioonilise külje vaatlemisel on eriti tähtis lõpplahenduse küsimus.

«Etruski vaasi» peategelane Saint-Clair tapetakse kahevõitlusel. Just enne seda selgub talle, et armukadedus, mis sundis teda väljakutset tegema, on täiesti alusetu, ent duelli ära hoida on juba võimatu. Ta tapetakse. Pärast seda, kui on toimunud see mitte kellelegi vajalik, mõttetu tapmine, korjab sekundant maast üles purunenud püstoli ning ütleb: «Ei tea, kas ta leiab Pariisis mõne relvameistri, kes võiks teha sellele uue kuke.» Mõttetult hukkus inimelu, sekundant ei kõnele aga mitte asjatust inimohvrist, vaid purunenud püstolist.

Don José tapab Carmeni. See väga üksikasjaliselt kirjeldatud mõrv jätab raske mulje. Näib, nagu peaks see episood olema teose loomulikuks lõpuks. Kuid ei, Mérimée lisab veel ühe peatüki, kus kirjeldatakse mustlaste suguharusid, mille uurimisega jutustuse autor näib tegelevat. Ta kirjeldab neid suguharusid väga üksikasjaliselt ajaloolisest, geograafilisest, lingvistilisest jne. vaatevinklist lähtudes.

Umbes taolist leiame ka novellis «Lokis» (1869). On toimunud kohutav loomuvastane kuritegu — krahv on tapnud oma noore naise. Mérimée jällegi ei lõpeta sellega oma jutustust. Järgneb peaaegu terve peatükk, mis on pühendatud keeleteaduslikele küsimustele, mitmesuguseile arutlustele alam-leedu žmuudi murde kohta, millega tegeleb professor, kes on ühtlasi ka nimetatud loo jutustaja.

Mida tähendavad taolised lõpplahendused? Missugust eesmärki nad taotlevad?

See on omapärane võte vaikida kõige tähtsamast, mida jutustuses on kujutatud. Selle vaikimise taha on peidetud autori sügav erutus, õudus, tema hinnang toimunu kohta. See, millest jutustatakse novellides «Carmen», «Lokis» või «Etruski vaas», erutab autorit sügavalt, ent ta püüab seda mitte otseselt välja ütelda. Ta ei taha peale suruda oma arvamusi ja hinnanguid, mida tavaliselt varjab või maskeerib. Kui autor hakkaks ise sellest kõnelema, kui hirmus on Carmeni, Julie või Saint-Clairi tapmine, siis vähendaks ta sellega oma teose mõju. Kiiresti tähelepanu millelegi kõrvalisele juhtides sunnib ta meid toimunu üle põhjalikumalt järele mõtlema ning sellega muutub sündmus ise lugejaile selgemini tajutavaks.

Mérimée novellide tegevustiku dünaamilisusest, dramaatilisusest ja pingest tuleneb veel üks nende omapärane joon. See on kirjelduste, eriti looduskirjelduste napisõnalisus. Mérimée kirjeldused on väga lühikesed just seepärast, et tema tähelepanu

keskpunktis asub alati tegevus, draama, dramaatilise konflikti arenemine, kirjeldused aga mängivad ainult teisejärgulist osa.

Olgugi et Mérimée novellide tegevustik areneb sageli eksootilise looduse rüpes (Korsika, Hispaania, Leedu metsad), piirdub ta väga kuivade ning asjalike loodusekirjeldustega. «Colomba» tegevus toimub makiis, korsika igihaljais läbipääsmatuis tihnikuis. Näib, et see annaks haruldasi võimalusi poeetilisteks loodusekirjeldusteks, kuid isegi siin koondatakse kogu tähelepanu kangelaste tegevusele, nende käitumisele, kirjeldustele aga jäetakse üsna vähe ruumi.

Seoses sellega omandab Mérimée novellides erilise tähtsuse d e t a i l, üksik iseloomustav jooneke, mis sageli asendab pikki kirjeldusi ja karakteristikaid. «Arsène Guillot» lõpus teatab autor, et proua de Piennes pärast sisemist võitlust andis järele oma tundele Maxi vastu ning hülgas kõrgema seltskonna moraali, tunnustades sellega Arsène'i moraali üleolekut. Kõigest sellest, mis juhtus proua de Piennes'iga pärast Arsène'i surma, on antud ainult üks väike iseloomustav jooneke. Arsène'i hauakivile on pliiatsiga keegi kirjutanud: «Vaene Arsène, ta palub m e i e e e s t.» Ja seesama «m e i e e e s t», see mitmuses kirjutatud sõna kõneleb sellest, et kirjutajaid oli kaks: proua de Piennes ja tema armuke. Kogu nende tegelaste järellugu (Nachgeschichte) avaneb meile selle detaili kaudu.

«Colombas» on naistegelase kogu iseloomustus antud taluperenaise ainsa lausega: «Kas sa näed seda nii kena preilit... noh, ma olen kindel, et tal on kuri silm.»

Kompositsiooni läbimõeldus, ökonoomsus kunstiliste vahendite kasutamises, oskus iga detaili võimalikult väljendusrikkaks muuta, need on Mérimée stiili iseärasused, mis on rangesti tingitud tema loomingu üldisest suunitlusest ning muudavad tema jutustused novellimeisterlikkuse eeskujuks.

Viie- ja kuuekümnendate aastate teosed. 1848. aasta kujunes murranguliseks Mérimée loomingulises arenemises. Tema sellesse aega kuuluvais kirjades domineerib ainult üks meeleolu: teda hirmutab ning tõukab eemale ülestõusnud rahvas, kelles ta näeb metslast, kuid mitte enam seda poeetilist metslast, kes seni köitis tema tähelepanu.

Tundes küll hirmu ülestõusnud rahva ees, ei saa ta siiski jätta tunnustamata tema erakordset kangelaslikkust.

«Seletagu kes tahes,» hüüab ta ühes kirjas, «neid anomaaliaid, seda suuremeelsuse ja barbaarsuse kooseksisteerimist.»

Pärast 1851. aasta 2. detsembri riigipööret usub revolutsioonist hirmutatud Mérimée diktatuuri vajadust Prantsusmaal. Ent tema suhtumises Napoleon III-sse on vägagi palju vastuolulist. Ametliku isikuna oli ta sunnitud ilmuma keisri õukonda (ta oli seotud keisrinnaga, hispaanlanna Eugénie Montijoga isikliku sõpruse kaudu), kuid see oli talle ainult ebameeldivaks paratamatuseks. Ta mõistis selgesti, mida endast kujutas Napoleon III

valitsus. «Kirjades ühele tundmatule» võib sageli leida sarkastilisi märkusi nii Napoleoni kui ka tema sise- ja välispoliitika kohta. «Kas teate ka meie suurest võidust hiinlaste[12] üle?» kirjutas Mérimée kuuekümnendail aastail. «Milline mõttetu tegu sõita nii kaugele, selleks et tappa inimesi, kes pole meile midagi teinud.» Lühikest aega enne Napoleoni langemist kirjutas Mérimée samale «tundmatule»: «Küll oli teil õigus, kui te ütlesite, et kogu maailm on hulluks läinud.»

Suhtumine slaavi ja vene kirjandusse ning kultuuri. Olgugi et Mérimée ei võtnud omaks rahva protesti ja revolutsiooni, säilitas ta siiski oma demokraatlikud ja humanistlikud ideaalid. Kaasaegne kodanlik kultuur, milles ilmnesid kõik allakäigu tundemärgid, tekitas temas piinava pettumustunde. Kodanlikul Prantsusmaal ei näe ta võimalusi oma ideaali teostamiseks. Üha enam hakkavad teda huvitama vene kirjandus ja kultuur.

See ei tähendanud sugugi Mérimée irdumist oma rahvast. Kümme päeva enne surma teeb ta järgmise ülestunnistuse: «Kogu oma elu jooksul ma tahtsin vabaneda eelarvamustest, olla pigem maailmakodanik kui prantslane, ent kõigist neist filosoofilistest maskidest pole mingit kasu. Mu süda tilgub verd nende rumalate prantslaste haavade pärast, ma nutan nende alandust vaadates, kui tänamatud ja lollid nad ka oleksid, ma armastan neid kõigest hoolimata.»

Viie- ja kuuekümnendad aastad on Mérimée loomingus huvitavad eelkõige nende suhete ja sidemete poolest, mis tal olid vene ja slaavi kultuuriga.

Slaavi temaatikal Mérimée loomingus on oma ajalugu. Esmakordselt pöördus ta selle poole 1827. a., kui ilmus tema ballaadikogu «La Guzla». Nagu Mérimée esimenegi teos «Clara Gazuli teater», nii ilmus ka see ilma autori nimeta. Mérimée avaldas selle tundmatu koguja poolt üleskirjutatud ballaadide koguna.

Esimene, kes paljastas Mérimée müstifikatsiooni, oli Goethe, kellele Mérimée oli saatnud ühe oma «La Guzla» eksemplari. Goethe ütles kohe, et autor on Mérimée ise.[13]

Raamatu täielik pealkiri on «Guzla ehk valimik illüüria laule, mis on kogutud Dalmaatsias, Bosnias, Kroaatias ja Hertsegoviinas». Kogu vastu tundis huvi Puškin. Tema palvel Sobolevski, kes oli isiklikult Mérimée'ga tuttav, päris kogu päritolu kohta andmeid. Oma vastuses Sobolevskile jutustab Mérimée ballaadide kohta järgmist:

«1827. aastal koostasime ühe sõbraga Itaalia reisi plaani. Seisime kaardi ees ning märkisime sellele pliiatsiga oma teekonna marsruudi. Jõudnud Veneetsiasse (kaardil muidugi) ning tundes seal igavust inglaste ja sakslaste seltsis, tegin ma ettepaneku sõita Triesti ja sealt Ragusasse... kuid taskud olid meil

[12] Napoleon III valmistus sõjaks Hiinas.

[13] Goethe lähtus sellest, et sõnad Gazul ja Guzla koosnevad samadest tähtedest.

kaunis tühjavõitu... Siis panin ma ette kirjutada enne reisikirjeldus valmis, müüa see kirjastajale ning käsiraha eest sõita vaatama, kuivõrd oleme oma kirjelduses eksinud.» Edasi jutustab Mérimée, kuidas ta lõi maal suvitades oma ballaade. «Keskpäeva paiku söödi hommikut, mina aga tõusin kell kümme hommikul, suitsetasin ühe või kaks sigaretti ning daame oodates kirjutasin ajaviiteks ballaadi. Selle tulemusena tekkiski see väike kogumik, mis viis eksitusse kaks või kolm isikut.»

Eessõnas öeldakse, et ballaadide koguja ei oodanudki nii suurt vastukaja oma kogumikule. Nii olevat üks sakslane kirjutanud terve väitekirja tema teose kohta, keegi inglane aga olevat tema poole pöördunud palvega saata talle veel ballaade, sest need olevat nii hästi tõlgitud.

Kas Puškin uskus ballaadide ehtsusse? Peale Sobolevski tunnistuse, kes väidab, et «Puškin laskis end petta Mérimée müstifikatsioonist», on säilinud ka luuletaja enda naljatlev märkus selle kohta, et «igal juhtumil peteti mind heas seltskonnas». Puškin viitab siin sellele, et nagu tema, nii uskus kogumiku ehtsusse ka poola luuletaja Mickiewicz.

Ballaadide koguja lühikesele eessõnale järgneb slaavi rahvalauliku Hyacinthe Maglanovichi väga huvitav biograafia. Olles koguga tutvunud, juhtis Puškin erilist tähelepanu sellele elulookirjeldusele ning kirjutas selle kohta järgmist: «Mérimée on pannud oma «Guzla» algusesse teate vana guslimängija Iakinf Maglanovichi kohta; on teadmata, kas ta on kunagi olemas olnud, kuid tema biograafi artiklis peitub originaalsuse ja tõepärasuse erakordne võlu. Mérimée raamat on haruldane ja ma mõtlen, et lugejad loevad mõnuga slaavlasest poeedi elulugu.» Ühes väljaandes leidub ka tundmatu kunstniku poolt tehtud Hyacinthe Maglanovichi portree, kus ta on kujutatud istuvana ning guslit mängivana.

Kokku on kogus kolmkümmend kaks ballaadi. Hiljem (1842. aastal) lisab Mérimée uuele trükile veel neli. Temaatika järgi võib need jagada kolme tsüklisse. Esimene, kuhu kuulub enamik ballaade, on pühendatud slaavi maade võitlusele röövvallutajatega, peamiselt türklaste ja prantslastega («Bosnia kuninga Thomas II surm», «Ratsu», «Lahing Zenice-Veliko juures», «Montenegrolased» jt.). Need on ballaadidest kõige huvitavamad ning eriti meisterlikult kirjutatud. Teise tsüklisse kuuluvad perekondlikud ja olustikulised laulud («Ilus Helena», «Kurb laul Hassan Aga üllast naisest» ja palju teisi).

Lõpuks tuleb veel eriti esile tõsta lüüriliste ballaadide tsüklit («Leinalaul», «Hyacinthe Maglanovichi improvisatsioon» jt.).

Selleks et saada ettekujutust Mérimée ballaadide omapärasest rütmikast, eepilisuse ja lüürilisuse seostamisest, piisab näite toomisest «Hyacinthe Maglanovichi improvisatsioonist». Laulik laulab iseendast:

«Võõras, mis sa tahad vanalt guslimängijalt? Mida tahad sa

vanalt Maglanovichilt? Kas sa ei näe, et tema vuntsid on valged, kas sa ei näe, et väriseb tema kuivetunud käsi? Kas suudab see väeti vanake tuua kuuldavale helisid oma guslist, mis on niisama vana kui ta isegi?

Kunagi olid Hyacinthe Maglanovichil mustad vurrud ja ta oskas märki tabada raskest püstolist. Ja noortel ja naistel jäi suu ammuli vaimustusest, nad seisid ringis tema ümber, kui ta vaevaks võttis peole tulla ja mängida oma kõlavat guslit.»

Mérimée ei olnud tuttav ehtsate slaavi ballaadidega, kuid tal oli käepärast palju allikmaterjali, mille järgi ta võis saada ettekujutuse slaavi rahvaste elu-olust. Üheks peamiseks allikaks oli Itaalia reisija abt Fortise raamat «Reis Dalmaatsias», mis oli ilmunud XVIII s. seitsmekümnendail aastail. Seal esitati andmeid slaavi rahvaste elu-olu, kommete, laulude, tavade ja isegi rahvariiete kohta. Fortise teoses oli muide avaldatud ka üks slaavi rahvalaul, mille Mérimée võttis ka oma kogumikku, see on «Hassan Aga ülla naise kaebelaul».

Mérimée kogust tõlkis Puškin üksteist ballaadi.

Eessõnas «Lääne-slaavlaste lauludele» (1835), kuhu kuuluvad ka tõlgitud ballaadid, hindab Puškin Mériméed kui «teravmeelset ja originaalset kirjanikku, harukordselt silmapaistvate teoste autorit tänapäeva prantsuse kirjanduse sügava ja armetu languse ajajärgul». Nende «harukordselt silmapaistvate» Mérimée teose hulgas mainib Puškin «Kahekordset eksitust», «Clara Gazuli teatrit», «Charles IX ajastu kroonikat».

Mérimée sügav huvi rahvalike kujundite vastu ja nende meisterlik töötlus, tema huvi slaavi temaatika vastu ongi see, mis tõi Puškini tema ballaadikogu juurde.

Puškini tõlked Mérimée ballaadidest. Puškin on tõlkinud järgmised Mérimée ballaadid: «Kuninga nägemus», «Lahing Zenice-Veliko juures», «Théodore ja Hélène», «Valahh Veneetsias», «Haidukk Chrisich», «Leinalaul», «Marko Iakoubovich», «Bonaparte ja montenegrolased», «Vanja» ning «Ratsu».

Puškin teeb ballaadidest värsstõlked, kuna Mériméel on nad kõik kirjutatud proosas. Seetõttu muudavad ballaadid tõlkes täiesti oma ilmet. Alljärgnevalt esitame kaks katkendit, ühe Mérimée, teise Puškini «Leinalaulust». Mérimée kirjutab: «Jumalaga, jumalaga, head teed! Paistab täiskuu. On küllalt valge, et leida teed. Õnnelikku reisi!» Puškin tõlgib nõnda:

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу,
Светит месяц; ночь ясна;
Чаша выпита до дна.

Eriti eredaks näiteks Puškini loomingulisest tööst Mériméelt võetud materjali kallal on ballaad «Vurdalak» (Mériméel «Vanja»).

Puškini tõlge kujutab endast sisuliselt täiesti uut teost, mis on võrratult lähedasem rahvaloomingule.

Puškin annab ballaadile rahvaluulele lähedasema humoristliku laadi. Kõik on üles ehitatud kontrastile selle vahel, mida Vanja loodab ja mis tegelikult juhtub.

Puškini ballaadi tegelaskujusid võib näha: nad elavad, liiguvad, tegutsevad. Mérimée jutustab Vanja hirmust, Puškin näitab seda.

Puškin muudab tunduvalt lõpplahenduse, tuues sellesse rohkem realismi ja tõeliselt rahvalikku huumorit.

Puškin lõi Mériméelt laenatud materjalist kõrgesti kunstilised teosed, mis ületavad kaugelt originaali. Ta tungis jõulisemalt ning sügavamalt rahvalike kujude olemusse kui Mérimée suutis seda teha.

Mérimée tutvus vene kirjandusega algab kahekümnendate aastate lõpus. Tema venelastest tuttavaist tuleb nimetada A. ja I. Turgenevit, Sobolevskit, Herzenit ja teisi.

Vene kirjandusega, eelkõige aga Puškini loominguga tutvustas Mériméed Puškini sõber Sobolevski.

Mérimée hakkab õppima vene keelt. Neljakümnendate aastate lõpuks valdab ta seda niivõrd, et võib tõlkida otse vene keelest prantsuse keelde.

Mida enam Mérimée õpib tundma vene keelt, seda suuremasse vaimustusse satub ta sellest. «Vene keel,» kirjutas ta, «on nii palju kui mina võin otsustada, Euroopa keeltest kõige rikkam. Ta on otsekui loodud kõige peenemate varjundite väljendamiseks. Tema erakordse kokkusurutuse ning seejuures ühtlasi selguse juureb piisab tal ühest sõnast paljude mõtete ühendamiseks, mis teistes keeltes nõuaksid terveid lauseid.» «Vene keel on kahtlemata parem kui Euroopa keeled,» lausub ta teisal, «erandit tegemata ka kreeka keelele. Oma selguse poolest seisab ta mõõtmatult kõrgemal saksa keelest. Saksa keeles võib teada kõiki sõnu lauses ning asjatult otsida selle mõtet. Vene keelega midagi taolist ei saa juhtuda.»

Mérimée esimeseks ilukirjanduslikuks tõlkeks vene keelest oli Puškini «Padaemand», millele hiljem lisandusid veel «Mustlased» ja «Husaar», terve rida katkendeid Gogoli teostest ning Turgenevi jutustustest.

Viie- ja kuuekümnendail aastail avaldab Mérimée mitmed tööd vene kirjanike kohta: «Nikolai Gogol» (1851), eessõna «Isade ja laste» prantsuskeelsele tõlkele (1863), «Aleksander Puškin» (1864) ja «Ivan Turgenev», (1868).

Suure vaimustuse kutsusid Mérimée's esile Puškini «Mustlased». Selle poeemi kohta kirjutas ta järgmist: «Ühtki värssi, ühtki sõna ei saa ära võtta, kõik on omal kohal, igal on oma ülesanne. Väliselt on muide kõik väga lihtne ja loomulik, kogu kunst seisab üksnes üleliigsete kaunistuste täielikus puudumises.»

Mérimée hindas Puškinit eelkõige selle pärast, et ta oskas anda oma teostes positiivset kuju. Võrreldes Puškinit Gogoliga, eelistab ta Puškinit just seepärast, et viimane kogu oma loomingus oskas kujutada positiivset. Mérimée kirjutas Puškini kohta: «Pärast seda, kui ta kaua aega oli inimsüdamest leidnud ainult igasuguseid pahesid ja alatusi, selleks et neid piitsutada ja välja naerda, märkas ta äkki, et peale selle häbiväärse närususe on seal ka ülevaid jooni. Temast sai suure ja üleva poeet, kui ta seda kuskil ainult avastas.»

Mérimée tundis alati suurt huvi ajaloo vastu. Temast on järele jäänud hulk teoseid ajaloo alalt, muuhulgas ka Vene ja Ukraina ajaloo kohta. 1851. a. katsub ta kirjutada näidendit Vale-Dimitrist. Selle draama («Seikleja esimesed sammud») kavandas ta kahtlemata «Boriss Godunovi» mõjutusel, kuid isehakanud tsaariks on siin kasakas Juri, seesama Otrepjev, kes on isehakanu käsilane. Kunstilises mõttes ei kannata see võrdlust Mérimée parimate teostega ning jäi lõpetamata.

Mérimée oli üks suurimaid realiste prantsuse XIX s. kirjanduses. Tema tähtsusest kõneldes tuleb eriti rõhutada seda tohutut osa, mida ta mängis vene kirjanduse esimese hindaja ning propageerijana Prantsusmaal.

«Teie poeesia,» ütles Mérimée Turgenevile, «otsib eelkõige tõde, ilu tuleb pärast iseenesest.»

1863. a. valiti Mérimée «Venemaa kirjanduse sõprade seltsi» liikmeks.

Nekroloogis Mèrimée surma puhul kirjutas Turgenev: «Meie, venelaste kohus on austada temas inimest, kes tundis siirat ja südamlikku kiindumust meie rahva, meie keele ja meie elu-olu vastu, inimest, kes tundis harrast lugupidamist Puškini vastu, kes sügavasti ja õigesti mõistis ning hindas tema luulet.»

BALZAC

(1799—1850)

Prantsuse kriitiline realism saavutab oma haripunkti Lääne-Euroopa kirjanduse realistliku romaani suurmeistri Honoré de Balzaci loomingus.

Ükski lääne kirjanik ei enne ega pärast Balzaci pole suutnud kujutada kodanlikku ühiskonda niivõrd igakülgselt, paljastada teda niivõrd halastamatult, kui seda on teinud «Inimliku komöödia» suur looja.

Balzaci elulugu. Honoré de Balzac sündis Tours'i linnas 20. mail 1799. a. Tema isa François Balzac, päritolult talupoeg, kogus esimese Prantsuse revolutsiooni päevil kõikvõimalike spekulatsioonide ja afääridega, peamiselt aadlike konfiskeeritud maavaldustega hangeldamise teel suure varanduse.

1806. a. astus Balzac Vendôme'i kolleegiumi. Ta õppis halvasti, sest kolleegiumis õpetatav kiriklik-katoliiklik ülitarkus ei huvitanud teda põrmugi. Ta luges salamahti valgustajate teoseid, eriti Diderot'd ja Rousseau'd. Kolleegiumi juhtkond pidas teda laisaks ja andetuks õpilaseks. Ta istus sageli kartseris, seda peamiselt keelatud raamatute lugemise pärast.

Vanemad nõudsid, et pärast kooli lõpetamist hakkaks ta valmistuma juristi karjäärile. Olgugi et Balzaci tõmbas vastupandamatu jõuga kirjanduse poole, oli ta siiski sunnitud alistuma vanemate soovile ja õppima erakoolides õigusteadust, töötades samal ajal kirjutajana notari kontoris. Suure vaevaga õnnestus tal isalt välja kaubelda kaheaastane katseaeg, mille jooksul ta pidi näitama, et tema unistus saada kirjanikuks pole mitte lihtne kapriis. Isapoolne abi oli seejuures niivõrd napp, et noormees pidi elama poolnäljas kütmata pööningukambris. Kuid ta ei lasknud pead norgu, vaid töötas visalt oma esimese kirjandusliku katsetuse, värsstragöödia «Cromwell» kallal.

Teema valik polnud juhuslik. Neil aastail kütkestas eesrindlikke kirjanikke Cromwelli isiksus, kes oli tähtsamaks tegelaseks inglise XVII sajandi revolutsioonis (Victor Hugo draama «Cromwell»). Juba siin ilmnes Balzaci juures ajalooline vaist, kui ta ähmaselt mõistis, et suure kunstiteose loomiseks tuleb pöörduda ajaloo eesrindlike jõudude poole. Balzac ise oli rahul oma draa-

maga. Talle näis, et ta on loonud silmapaistva teose. Ent perekonnanõukogus tunnistati üksmeelselt draama täiesti kõlbmatuks. Ühtlasi lõppes ka isa poolt antud katseaeg.

Kuid Balzac, selle asemel et loobuda oma kavatsusest saada kirjanikuks, jääb veelgi kindlamini oma otsuse juurde. Alates sellest hetkest kuni elu lõpuni käib kibe võitlus mitte ainult perekonnaga, vaid kogu kodanliku ühiskonnaga, kes ei taha teda tunnustada.

Balzaci elu on äärmiselt kujukas näide selle kohta, milline on kirjaniku seisund kodanlikus ühiskonnas, kes tahab teda muuta oma palgasulaseks. Ent samal ajal see kodanlik vaimulaad ei jätnud Balzacile endale mõju avaldamata, sisendades talle paljugi eelarvamusi. Pidades kirjandust suureks ühiskondlikuks tööks, seostas ta sellega samal ajal terve rea isiklikke taotlusi. Ta lootis, et kirjandus toob talle rikkuse, kuulsuse ja sõltumatuse.

Juba kahekümnendate aastate algul esitab Balzac kirjastajaile suure hulga romaane, mis kunstilisest küljest on veel täiesti nõrgad. Need teosed ei too talle rikkust. Tal tärkab ideе kiiresti rikastuda. Ta otsustab hakata tegelema prantsuse kirjanduse klassikute (Molière, La Fontaine jt.) teoste väljaandmisega massilistes tiraažides ning selleks otstarbeks ostab ta endale trükikoja. Et Balzacil pole kunagi olnud ärisoont, siis tabab teda pankrot: nii raamatud kui ka trükikoda tulevad suure kahjuga maha müüa. Hiljem alustab ta teist ettevõtet, olles avastanud odava paberi tootmisviisi, kuid ka siin on ainsaks tulemuseks uued võlad.

Viimaseil eluaastail näib Balzac olevat saavutanud kauaigatsetud kuulsuse, kuid ei tolleaegne kriitika ega ka kodanlik lugeja suutnud tõeliselt mõista Balzaci loomingut. Temast püüti teha «moodsat» kirjanikku, kes oskab kujutada pikantseid stseene suurilma elust. Balzaci kaasaegne kriitika ei käsitanud teda kui realisti. Tema romaanide kuulsus aga kasvas nii suureks, et kirjastajad trükkisid meelsasti tema teoseid ja teenisid nende pealt tohutuid rahasummasid, Balzac ise aga ei suutnud peaaegu elu lõpuni võlgadest vabaneda.

Balzaci isiklik elu kujunes õnnetuks. Tema abielu poola krahvitari Eveline Hanskaga ei olnud õnnelik. Pikki aastaid ootas ta seda abielu, mis sai teoks aga alles tema viimasel eluaastal. 1850. aasta märtsis laulatati Balzac ja Hanska Berditševis, Venemaal. Pärast seda sõitsid nad Pariisi. Tol perioodil halvenes kirjaniku tervis järsult, tema loomisjõud hakkas kiiresti langema. Balzac suri 18. augustil Pariisis raske südamehaiguse tagajärjel.

Varane looming. Balzaci kirjanduslik pärand on oma mahult tohutu suur. Juba varaseid teoseid on tal päratu hulk. Ta avaldas neid varjunimede all ning ütles enamikust hiljem lahti. Tema varasemal loomingul tuleb siiski peatuda, sest see annab

meile ettekujutuse sellest, missugust teed mööda ta sammus oma elutöö, «Inimliku komöödia» loomisele.

1822. ja 1825. aasta vahel kirjutab Balzac terve rea romaane: «Steny» (lõpetamata jäänud filosoofiline romaan), «Birague'i pärijanna», «Viimne fee», «Saja-aastane rauk», «Ardennide vikaar» ja palju teisi. Need olid ebaküpsed teosed ning oma enamikus teiste järgi matkitud. Tol ajajärgul polnud Balzac leidnud oma teed, ta polnud veel kujunenud realistiks. Loeteldud romaanide intriig on sageli melodramaatiline, süžee segane, neis on palju müstikat («Saja-aastane rauk»).

Oma varaseis romaanides ei lähtu Balzac mitte elust, vaid kirjandusest, püüdes jäljendada mõnd kirjanduslikku autoriteeti (Rousseau'd, W. Scotti). Selles seisabki nende nõrkuse peamine põhjus.

Romaanis «Viimne fee» ilmneb selgesti Rousseau mõju. Selle kangelaseks on noormees Abel, keda tema keemikust isa kasvatab kaugel seltskonnast ning linnast lihtsas hütis, arvates, et ainult loodus võib avaldada inimesele õilistavat mõju. Siis aga isa sureb ning naabruses elav suurilma daam otsustab nooruki võrgutada. Eriti meeldib talle Abeli naiivsus, kuna too usub ikka veel feede olemasolusse. Igavusest otsustabki ta esineda «viimse feena», kes olevat võtnud noormehe enda kaitse alla. Kogenud intrigandina viib ta noormehe Pariisi, kuid pettub seal temast õige pea. Abel pöördub uuesti tagasi oma hütti, looduse rüppe. Romaani viimase peatüki pealkiri on «Keemikul oli õigus». Tal oli õigus, kui tahtis kasvatada oma poega kaugel suurilma seltskonnast ning igasuguseist laostuvaist mõjudest.

Romaanis «Saja-aastane rauk» leiame ilmseid jälgi niinimetatud gooti romaani mõjust. Eriti tuleb siin arvesse inglise kirjaniku Maturini «Rändur Melmoth» (1820), mis oli äärmiselt populaarne XIX s. kahekümnendail aastail. Romaani sisu on lühidalt järgmine: Melmoth on varustatud saatanliku võimega, mis seisab selles, et võib täita kõiki inimeste soove, tuues aga sellega kõigile õnnetust. Hirmuga põgenevad inimesed tema eest. Melmoth peab leidma inimese, kes vabatahtlikult võtaks endale tema võime, sest ainult siis vabaneb ta sellest ning muutub taas tavaliseks inimeseks. Ent keegi ei taha endale seda kohutavat jõudu, olgugi et ta tõotab neile pikka eluiga. Melmoth käib vanglas, kus hoitakse surmamõistetuid, ta käib haiglas, kus inimesed on suremas parandamatute haiguste kätte, kuid mitte kuskilt ei leia ta inimest, kes sooviks endale tema võimu.

Balzaci romaanis «Saja-aastane rauk» esineb Melmothit meenutav rauk, kellel on kohutav, surma toov pilk ning ühtlasi ka võime täita mistahes soovi. Melmothi kuju huvitas Balzaci ning hiljem annab ta sellele uue tõlgenduse romaanis «Lepitatud Melmoth» (1835).

Balzaci varased romaanid on veel väga nõrgad, ebaküpsed, kaugel «Inimliku komöödia» teostest. Kuid tema varaseski kir-

janduslikus toodangus leidub üksikuid kohti, mis pole sugugi mitte halvad. Romaanis «Steny» äratavad huvi üksikud kriitilised märkused seltskonna kohta. Balzaci huvi Rousseau vastu polnud sugugi juhuslik («Steny», «Viimne fee»). Oli ju Rousseau üks esimesi valgustuskirjanikke, kes suhtus kriitiliselt tekkivasse kodanlikusse ühiskonnasse. See joon Rousseau loomingus tõmbaski endale Balzaci tähelepanu.

«Šuaanid». Balzaci tõeline looming algab 1829. aastast tema romaani «Šuaanid» ilmumisega. See oli Balzaci esimene teos, millel oli menu. Kodanlikud ajalehed, tõsi küll, üksikud harvad erandid välja arvatud, märkisid selle ilmumist halvustavas toonis. Peaasi oli aga see, et kriitika hakkas temast kõnelema, et lugeja tundis tema vastu huvi.

«Šuaanid» on esimene romaan, mille Balzac hiljem liitis «Inimliku komöödiaga». See jutustab meile Vendée kontrrevolutsiooniliste mässajate võitlusest vabariiklastega 1799. a. Romaanis on tunda veel mõningat melodramaatilisuse kuritarvitamist ja intriigi segasust (šuaanide juhi armastus kauni Marie de Verneuil vastu, kusjuures viimane saab vabariiklastelt salajased volitused tegutsemiseks šuaanide vastu). Balzac püüab romaanis tõestada, et õilsus ja moraalne puhtus ei olene inimese poliitilistest vaadetest ning et seepärast võib üllameelseid olla nii Vendée mässajate (Montauran) kui ka vabariiklaste poolel (Hulot).

Tegelikult aga tõestab Balzaci romaan midagi muud. Hoopis veenvam on vabariiklaste võidu paratamatuse näitamine vandeelaste üle, ajalooliselt seaduspärase revolutsiooni võidu näitamine kontrrevolutsiooni üle.

Miks õnnestub Balzacil just 1829. a. luua niisugune silmapaistev teos, mida tuleb lugeda murranguliseks tema loomingus? Missugused objektiivsed asjaolud aitasid selleks kaasa? Vastuse sellele küsimusele annab Prantsusmaa ajalugu. 1829. aastal oli Charles X, s. o. Bourbonide monarhia kukutamise eelõhtu. Bourbonide valitsemise viimaseid aastaid tähistas reaktsiooni järsk tugevnemine. 1829. a. loodi uus kabinet eesotsas Polignaciga, kes oli kuulsate «ordonantside» (käskkirjade) autoriks. Ordonantsid saatsid laiali saadikutekoja, muutsid valimisseadust ning teostasid veel terve rea abinõusid, mille mõte seisis vana reaktsioonilise poliitika ning revolutsioonieelsete feodaalsete institutsioonide taastamises ja igasuguste revolutsiooni jälgede kaotamises.

Polignaci ordonantsid olid 1830. aasta revolutsiooni otseseks ajendiks. Rahvas vastas neile ülestõusuga.

See läheneva revolutsiooni ja masside kasvava protesti õhkkond soodustaski kirjaniku loomingulist küpsemist. «Šuaanide» idee, revolutsiooni võidu idee kontrrevolutsiooni üle oli Balzaci vastuseks tolleaegseile sündmustele.

Tol perioodil toimub Balzaci kui kunstniku arenemine väga

kiiresti. 1830. a. ilmub kogumik «Stseene eraelust», kuhu kuuluvad sellised silmapaistvad realistlikud jutustused, nagu «Gobseck» ja «Palli mängiva kassi maja», 1833. a. «Eugénie Grandet», aastail 1834—1835 «Isa Goriot» jne.

Balzaci positsioon kirjanduslikus võitluses. Nagu juba öeldud peatükkides romantismi ja Stendhali kohta, leidis XIX s. kahekümnendate aastate äge poliitiline võitlus eredat ja omapärast kajastust ka kirjanduse vallas. Eesrindlikud demokraatlikud romantikud ning tulevased realistid (Stendhal) võitlevad üksmeelselt klassitsismi vastu, mis restauratsiooni ajastul muutub reaktsiooni peamiseks ideoloogiliseks toeks. Ka Balzac esineb nii oma loomingus kui ka esteetikas klassitsismi epigoonide vaenlasena, kuid selles võitluses asub ta sõltumatule positsioonile ega võitle nagu Stendhal romantismi lipu all. Tollal, kui romantism oli valitsev kirjandusvool, Hugo'd aga peeti selle juhiks ning oraakliks, võttis Balzac väga kriitiliselt sõna nii romantismi puhul üldse kui Victor Hugo kohta eriti. Ta hindas kõrgesti Hugo'd ja George Sandi, kuid ei mõtelnudki vaikida nende romantilise meetodi negatiivseist külgedest.

1830. a. avaldab Balzac huvitava essee pealkirjaga «Romantilised ülistajad», kus ta naerab teravmeelselt välja romantilised ringid, mida tolleaegsel Prantsusmaal leidus hulgaliselt. Romantikute salongidesse kogunes romantiliste poeetide austajaid, et kuulata nende uusi teoseid. Balzac irvitab niisuguse koosoleku üle. Poeet-novaator loeb oma värsse, kuulajaskond on vaimustusest lausa suremas. Mida see luuletaja siis deklameerib?

«Alguses on ebamäärased häälitsused.... nõrgad, madalad, kõlavad, selged, sünged, kellamängule sarnanev ähmane harmoonia. Siis ilmuvad kujud valges rüüs... ilmub Surm valgete kontidega koputades, tema silmaavades pole silmi, tema huuled on lihata, valgus paistab tema tumedate ribikontide vahelt...»

Kui poeet on lõpetanud ettelugemise, avaldab publik oma vaimustust: «See on piibel!» kuuldub hüüdeid. «See on püramiid. See on monument. Igavene raidkuju! See on kogu maailm. See on elevandiluust nikerdatud torn!» «Psühholoogiline, universaalne, vapustav, katoliiklik, tüüpiline, -lik, -line... põrutav!... -itav! -atav!... poeetiline!»

Balzac naeruvääristas teravmeelselt kahekümnendate aastate romantiliste ringide igapäevaste külaliste kombeid ja maitseid, nende ülemäärast vaimustumist romantilistest efektidest — «novaatorlusest». Kuid ta ei piirdunud üksnes paroodiatega. Veel samal aastal kirjutab ta retsensiooni Hugo draamale «Hernani». See teos, mis lavastati 1830. a., etendas väga olulist osa vana klassitsistliku teatri purustamisel. Balzaci huvitab ta aga sootuks teisest küljest. Realistina kritiseerib ta seda teravalt, väites, et seal esineb jämedaid moonutusi ning ajaloo võltsimist. Eriti pahandab teda Karl V kuju, kes on draama üks peategelasi. Ta kirjutab selle kohta: «Ja siis see Karl V! Õiglane jumal! Kus

küll Victor Hugo on ajalugu õppinud? Ta mingu muuseumi või Orléans'i hertsogi galeriisse; las ta seisab ainult pool tundi Karl V portree ees ja võib-olla tunnistab ta siis iseendalegi, et isegi don Carlosele ei saa omistada ainsatki tegu või sõna tema osast.»

Seega kujunevad realistlikud põhimõtted Balzaci esteetikas välja juba kahekümnendate aastate lõpul.

«Inimliku komöödia» idee ja plaan. 1834. a. tuli Balzac mõttele ühendada kõik enda poolt kirjutatu üheks suureks teoseks. Nõnda sündis idee, esialgu küll veel ähmane, «Inimliku komöödia» loomiseks. See mõte saab teoks kolme- ja neljakümnendate aastate jooksul. Ent nime oma romaanide tsüklile ei leia Balzac veel nii kiiresti. 1841. a. üks tema sõpradest jagas temaga oma vaimustust Dante «Jumaliku komöödia» lugemisel ning Balzacil tekkis selle vestluse ning mõtiskluste ajel Dante üle otsus nimetada oma teos «Inimlikuks komöödiaks» («La Comédie humaine»). Andes kavatsetud romaaniseeriale selle nime oli Balzac täiesti iseseisev. Kui Dante andis oma teosele nimeks «Commedia» (sõna «Jumalik» lisati sellele hiljem vaimustatud järelpõlvede poolt), siis pidas ta silmas seda, et tema poeem algab «halvasti» («Põrgu») ja lõpeb «hästi» («Taevas»). Kui aga Balzac nimetab oma teose «Inimlikuks komöödiaks», siis juba pealkirja endaga toonitab ta oma irroonilist suhtumist kodanlikusse ühiskonnasse, mida ta oma romaanides kujutab.

Samal 1841. a. ta täpsustab ning arendab «Inimliku komöödia» plaani ja kirjutab sellele eessõna.

Balzaci idee on grandioosne. Ta tahtis kirjutada omaaegse Prantsusmaa «kommete ajaloo», kusjuures ta eriti toonitas oma teose ajaloolisust, öeldes: «Prantsuse Ühiskond pidi saama ajaloolaseks ja mina ainult tema sekretäriks. Tehes pahede ja vooruste inventuuri, kokku korjates kirgedest põhjustatud fakte, kujutades iseloome, valides tähtsamaid sündmusi ühiskonna elust, luues tüüpe paljude homogeensete iseloomujoonte ühendamise teel, suudaksin ehk lõpuks kirjutada ajaloo, mille kõik ajaloolased on jätnud unarusse, — kommete ajaloo.»

Teisal kirjutab ta samas eessõnas, et «Inimlik komöödia» peab reprodutseerima kogu sotsiaalse tegelikkuse, vahele jätmata ühtki olukorda inimese elus, ühtki tüüpi, ühtki mehe või naise karakterit, ühtki elukutset, ühtki elu vormi, ühtki sotsiaalset gruppi, ühtki Prantsuse maakohta, ei lapsepõlve, vanadust ega küpset iga, ei poliitikat, õigust ega sõjaväe-elu. Peamine on inimese südame ajalugu, ühiskondlike vahekordade ajalugu, — mitte väljamõeldud faktid, vaid see, mis kõikjal toimub.»

Ja lõpuks veel: «Tahtsin anda kujutluse meie kauni kodumaa mitmesuguseist kohtadest. Minu teosel on oma geograafia, samuti nagu tal on oma genealoogia ja perekonnad, oma kohad ja asjad, oma tegelased ja faktid, oma vapiraamat, oma aadlikud ja

kodanlased, oma käsitöölised ja talupojad, oma poliitikud ja keigarid, oma armee ja lõpuks — oma maailm!»

Balzac jagab oma teose kolme ossa: 1) «Kommete-etüüdid», 2) «Filosoofilised etüüdid» ja 3) «Analüütilised etüüdid».

Esimene jaguneb omakorda kuude alajaotusse:

1) Stseenid eraelust: «Gobseck» (1830), «Isa Goriot» (1834—35), «Kolmekümneaastane naine» (1842), «Abieluleping» (1835), «Kolonel Chabert» (1832) jt.;

2) stseenid provintsielust: «Eugénie Grandet» (1833), «Muinsuste muuseum» (1838), esimene ja kolmas osa romaanist «Kaotatud illusioonid» (1837 ja 1843) jt.;

3) stseenid Pariisi elust: «César Birotteau» (1837), «Nucingeni pangamaja» (1838), «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus» (1843—1848) jt.;

4) stseenid poliitilisest elust: «Tume lugu» (1844) jt.;

5) stseenid sõjaväe-elust: «Šuaanid» (1829) jt.;

6) stseenid külaelust: «Talupojad» (1844), «Külaarst» (1832—33), «Külavaimulik» (1839).

Kokku pidi esimene osa, «Kommete-etüüdid» koosnema 111 teosest, millest ta jõudis kirjutada 72.

Teine osa, «Filosoofilised etüüdid», on ilma alajaotusteta. Balzac kavatses kirjutada 27 romaani ja novelli, kirjutas aga 22, millest tähtsamad on: «Šagräännahk» (1831), «Absoluudi otsingul» (1834), «Tundmatu meistriteos» (1831), «Pika ea eliksiir» (1830), «Gambara» (1837) jt.

Kolmas osa on «Analüütilised etüüdid», kuhu kirjaniku kavatsuste kohaselt pidi kuuluma viis teost, millest on kirjutatud ainult kaks: «Abielu füsioloogia» (1829) ja «Abielu väikesed hädad» (1842).

Üldse oli Balzacil plaanis kirjutada 143 teost, millest ta jõudis teostada 95.

Balzac kodanliku ühiskonna paljastajana. Esimesed «Inimlikku komöödiasse» kuuluvad teosed on kirjutatud 1829. a., viimased romaanid on pärit aastast 1847. Seega langeb Balzaci loominguperiood restauratsiooni aja viimaseisse aastaisse ning peamiselt juulimonarhia ajajärku (1830—1848). Seega ei astu ta üle murrangulise 1848. aasta, mille järele realism võtab Lääne-Euroopas uue ilme. Et saada selge pilt neist ajaloolisist tingimusist, milles arenes Balzaci kirjanduslik looming, tuleb järelikult teada, mida enesest kujutas juulimonarhia.

1830. a. tekkinud Orléans'i hertsogi Louis-Philippe'i monarhiale annab ammendava iseloomustuse Marx oma teoses «Klassivõitlus Prantsusmaal 1848.—1850. a.» (1850).

Marx kirjutab: Louis-Philippe'i ajal ei valitsenud mitte prantsuse kodanlus, vaid selle üks *fraktsioon*: pankurid, börsi- ja raudteekuningad, söe- ja rauakaevanduste ning metsade omanikud, üks osa nendega liitunud suurmaaomanikke — niinimetatud *finantsaristokraatia*. Tema istus troonil, tema dikteeris seadusi kodades,

tema jagas välja riigiameteid, alates ministrite kabinetist ja lõpetades tubakamüügiloaga.» [14]

See uus jõud, mis 1830. a. sai Prantsuse riigitüüri juurde, andis erilise ilme kogu ühiskonna elule. Edasi ütleb Marx: «... kõigis sfäärides, kuningakojast allilma urgasteni, võimutses samasugune prostitutsioon, samasugune häbitu pettus, samasugune himu rikastuda mitte tootmise teel, vaid juba olemasoleva võõra rikkuse väljapetmise kaudu; eriti kodanliku ühiskonna ladvakihtides pääsesid ohjeldamatult mõjule ebaterved, pahelised ihad, mis iga silmapilk põrkasid kokku isegi kodanlike seadustega, ihad, kus nauding muutub kõlvatuseks, kus voolavad kokku raha, kõnts ja veri.» [15]

Sellele iseloomustusele lisab Marx veel järgmist: «See süsteem ohustas ja kahjustas alaliselt kaubandust, tööstust, põllumajandust, laevandust ja tööstuskodanluse huve.» [16]

Seega osutab Marx selle perioodi kolmele iseärasusele: esiteks valitseb kodanluse üks fraktsioon — pankurid, börsituusad jne., ühe sõnaga finantsaristokraatia.

Teiseks: rikastumine ei toimu mitte tootmise teel, vaid igasuguste börsispekulatsioonide, juba olemasoleva rikkuse «oma taskusse pistmise» teel.

Kolmandaks iseloomustavaks jooneks, millele osutab Marx, on riigi tootlike jõudude arenemise pidurdamine.

Balzac ilmutas suurt läbinägelikkust selle sotsiaalse ja ajaloolise olukorra mõistmisel. Oma «Inimlikus komöödias» kritiseerib ta halastamatult Juulimonarhia režiimi selle eest, et üldine rikastumiskirg takistas maa tootlike jõudude arenemist, tema rikkuste kasvu.

Ei tule aga siiski arvata, et Balzaci teoste paljastused ei ulatu kaugemale Juulimonarhia raamidest. Ta paljastab kogu kodanlikku ühiskonda, mitte antud ajajärku. Balzaci suur teene on selles, et ta suutis tungida nende vastuolude olemusse, mis on aluseks kodanlikule korrale. Just selle eest hindasid marksismi klassikud teda eriti kõrgesti. Marx kõneleb Balzacist otseselt kui kirjanikust, «kes väärib tähelepanu oma reaalsete vahekordade sügava mõistmise poolest». Engels pühendab temale juba nimetatud inglise naiskirjanikule Margaret Harknessile 1888. a. saadetud kirja. Selles annab ta Balzaci kohta põhjapaneva hinnangu, mis haarab väga laia küsimuste ringi. Engels kõneleb Balzaci loomingu tohutust tunnetuslikust väärtusest, tema vastuolulisusest, tema legitimismist ning sümpaatiast kaduva ühiskonnaklassi vastu. Ent need klassieelarvamused ei ole Engelsi arvates põhilised Balzaci puhul. Peamine on see, et ta suutis minna «oma enda klassisümpaatiate ja poliitiliste eelarvamuste vastu».

---

[14] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 104—105.
[15] Sealsamas, lk. 106—107.
[16] Sealsamas, lk. 106.

«On tõsi,» kirjutab Engels, «et Balzac oli oma poliitilistelt vaadetelt legitimist. Tema suur teos on lõpmatu eleegia kõrgema seltskonna paratamatu laostumise pärast; tema sümpaatia kuulub väljasuremisele määratud klassile. Kuid kõige selle juures ei ole tema pilge kunagi olnud teravam ning tema iroonia kibedam kui sel puhul, millal ta sundis tegutsema just neid inimesi, kellele kuulus tema sümpaatia, — aristokraatseid mehi ja naisi. Ainsad inimesed, kellest ta räägib varjamatu vaimustusega, on tema kõige raevukamad vaenlased, vabariiklased, Cloître-Saint-Merri tänava kangelased, inimesed, kes olid sel ajal (1830—1836) rahvamasside tõelisteks esindajateks.»

Engels lõpetab hinnangu järgmiselt: «Mina pean realismi üheks kõige suuremaks võiduks, üheks vana Balzaci kõige väärtuslikumaks jooneks seda, et ta oli sunnitud minema omaenda klassisümpaatiate ja poliitiliste eelarvamuste vastu, seda, et ta *taipas* oma armastatud aristokraatide langemise paratamatust ja kirjeldas neid nagu inimesi, kes paremat saatust ei vääri, ja seda, et ta tõelisi tulevikuinimesi *nägi* just seal, kus neid tol ajal üksnes võiski leida.» [17]

Engels osutab tegelikkuse laiahaardelisele kujutamisele Balzaci teostes. Balzaci paljastuste tähtsus seisab selles, et ta ei piirdu ühiskonna elu mis tahes ühe külje näitamisega. Omakasul ja «sularahal» rajanev ühiskondlike suhete süsteem peab viima paratamatult üldisele laostumisele: laostub inimese isiksus, perekonna alused, kõlbluspõhimõtted, kunst, teadus; kõik muutub ostu ja müügi objektiks — seadus, riigivõim, religioon, sõprus, südametunnistus, veendumused, talent. Kõike seda võib täpselt niisamuti osta ja müüa nagu varandust, laenupabereid, aktsiaid või hobuseid. Mõnikord suudab Balzac haarata lühidasse aforistlikku vormi kodanlike suhete olemust. Mõni lihtne tegelaste vaheline dialoog avab meile erakordse sügavusega need vahekorrad.

«Kaotatud illusioonides» lausub David Séchard, üks peategelasi, vestluses oma isale: «Minu ema rikkuseks oli tema mõistus ja ilu.» Selle peale vastab vana Séchard: «Mine selle kaubaga turule, siis näed, palju sulle pakutakse!»

Romaanis «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus» on pankur Nucingen armunud kurtisaan Estherisse ning püüab veenda toatüdrukut, et see laseks teda öösel Estheri majja.

Nende vahel toimub järgmine kõnelus: Nucingen pakub teenijale raha, see aga vastab: «Teie maksate kinni ainult minu koha, aga ausus ja südametunnistus? . . .»

«Südametunnistus maksab vähem kui koht; aga lisame pealegi veel viis tuhat franki,» ütles parun.

«Ei, kakskümmend tuhat franki südametunnistuse eest ja viis tuhat koha eest,» vastab toatüdruk ning lisab: «Olge kesköö l

[17] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, lk. 28—29.

Taitbout tänavas, aga võtke kaasa kolmkümmend tuhat franki. Toatüdruku aususe eest makstakse samuti nagu fiakri eest: pärast kesköödd on nende kasutamine palju kallim.»

Siin avab Balzac teravalt paradoksaalses vormis kodanlikes suhetes valitseva hundimoraali: südametunnistus on täpselt niisamuti rahaks ümberarvestatav nagu iga muugi kaup, mida võib turul osta ning müüa.

Jutustuses «Lepitatud Melmoth» iseloomustatakse Pariisi börsi järgmiselt: «See on koht, kus koteeritakse kuningate väärtust, kus terved rahvused heidetakse kaalukausile, kus tehakse surmaotsus poliitilistele süsteemidele, kus valitsust hinnatakse viiefrangilise mündi väärtuse järgi, see on koht, kus vana jumal ise võtab võlgu ning jätab tagatiseks sissetulevailt hingedelt saadaolevad tulud, sest paavstil on siin oma jooksev arve. Kui kuskilt veel saaks osta hinge, siis kindlasti sealt.»

Balzac näitab, et need turuvahekorrad on tunginud kõigile elualadele, nende niidid ulatuvad intiimsuhetessegi, mida, nagu kõike muudki, mõõdetakse kullaga.

Balzaci paljastused sunnivad korduvalt meenutama «Kommunistliku partei manifestis» antud kodanliku ühiskonna iseloomustust:

«Kus kodanlus on võimule pääsenud, seal on ta purustanud kõik feodaalsed, patriarhaalsed, idüllilised vahekorrad... Ta on muutnud isikliku väärtuse vahetusväärtuseks...

Kodanlus on kiskunud oreooli kõigilt tegevusaladelt, mida seni peeti auväärseiks ja millele vaadati vaga värinaga. Arsti, juristi, papi, luuletaja, teadusmehe on ta muutnud oma palgasulaseks.

Kodanlus on kiskunud perekonnasuhetelt nende liigutav-sentimentaalse loori ja taandanud need puhtale rahasuhtele.»

Iga romaan «Inimlikust komöödiast» avab meie ees mõne nendest kodanlike suhete külgedest, millest kõnelevad marksismi klassikud. Balzac näitab, kuidas inimese isiklik väärtus muutub ostu ja müügi objektiks, kuidas teadlased, leiutajad, poeedid, kunstnikud muutuvad kodanluse tavalisteks palgatöölisteks. Ja kõige lõpuks, iga Balzaci romaan rebib perekonnasuhetelt «nende liigutav-sentimentaalse loori» ning paljastab kodanlikku abielu kui «puhast rahasuhet».

Kodanlike kiskjate kujud. «Inimlik komöödia», mida autor nimetas «kommete ajalooks», on tõepoolest kodanliku ühiskonna sotsiaalsete karakterite suurepärane ajalugu.

Esimene koht kuulub siin ajajärgu uuele «kangelasele», — pankurile, keda suurepärase kunstilise kujuna kehastab Nucingen. Nagu enamik «Inimliku komöödia» peategelasi, nii leiame ka teda üsna paljudes romaanides: «Isa Goriot», «César Birotteau», «Nucingeni pangamaja», «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus». Nucingenis on kontsentreeritud kujul antud selle kiskja tüüp, kes Juulimonarhia ajajärgul muutus valitsevaks jõuks.

Romaanis «Nucingeni pangamaja» on kujutatud Nucingeni rikastumise lugu. Esialgu oli ta isegi Pariisis vähe tuntud kaubakontori omanik. Siis aga kuulutas ta end näiliselt pankrotistunuks, loobus oma võlgade maksmisest ning sai niiviisi rikkaks ning kuulsaks kogu Prantsusmaal. Ta kordab sama võtet veel teine kord, tema rikkus kasvab veelgi ning ta saab tuntuks kogu Euroopas. Balzac lisab, et kui ta teeks veel kolmanda pankroti, siis tunneks teda iga Uus-Meremaa metslane.

Omandanud sel viisil tohutu varanduse, saab Nucingenist finantsmaailma tõeline valitseja. Balzac nimetab teda teravmeelselt «kaubakontori Louis XIV».

Pankur Nucingeni filosoofia on üsna lihtne. Ta on kindlalt omandanud selle tõe, et kümme miljonit on parem kui viis miljonit, sest kümnest võib teha kolmkümmend, viiest aga ainult viisteist miljonit. Moraalipõhimõtteid Nucingen ei vaja. Kellel on miljonid, see võib läbi saada ka ilma igasuguse moraalita. Inimene, kes on varastanud viis tuhat franki, läheb sunnitööle; Nucingen, kes iga päev varastab miljoneid, selle asemel et minna sunnitööle, on kõikjal suures aus ning tema tegevust nimetatakse «finantspoliitikaks».

Nucingeni kõrvale tuleb asetada rahakoguja kuju, inimese, kel on tohutud kullatagavarad. Sääraseid on Balzacil kaks: liigkasuvõtja Gobseck samanimelises jutustuses ning isa Grandet romaanis «Eugénie Grandet».

Gobseck on liigkasuvõtja. Ajal, millal raha on muutunud peamiseks jõuks ühiskonna elus, Gobsecki taolised inimesed, kelle päralt on piiramatud rahasummad, hoiavad peos ärimehi ja tegelinskeid, ministreid ja Saint-Germaini eeslinna aristokraate, kirjanikke ja kunstnikke. Valitsedes inimeste saatuste ja võib-olla isegi nende elu üle, peavad nad endid «maasoolaks», dikteerivad neile oma tingimusi, on tunnistajaks nende alandustele. Kõigest sellest on joobunud ka Gobseck.

«Mul on pilk nagu jumalal,» kõneleb Gobseck, «ma näen südamesse. Midagi ei ole minu eest varjul. Ei saa midagi keelata sellele, kelle võimuses on avada ja sulgeda rahakoti suud. Ma olen küllalt rikas, et ära osta nende südametunnistus, kes mõjutavad ministreid, alates nende büroo jooksupoisist ja lõpetades nende armukestega — eks ole see võim? Ma võin omada kaunimaid naisi ja õrnemaid kallistusi — eks ole see nauding?»

Gobsecki puhul maksab Balzac võib-olla rohkem kui ühegi teise «Inimliku komöödia» juhtiva tegelaskuju puhul lõivu romantilisele meetodile, kasutades romantikuile omast paksudes värvides maalimist. Gobseck kehastab kodanliku kasuahnuse kõige eitavamaid jooni, kuid ometi ei puudu temas teatav monumentaalsus. Tal on erakordne mõistus, mis on võimeline laiahaardelisteks üldistusteks. Tema eluvaate aluseks on terve ajajärgu filosoofia: «Kuld kehastab kõiki inimlikke jõude.»

Neli aastat hiljem loodud ihnuri, isa Grandet kuju («Eugénie Grandet») on Balzac andnud mõneti erinevalt. Siin ta juba ei püüa enam seda kuju romantiseerida.

Grandet on üks neid direktooriumiaegseid spekulante, kes kogusid tohutud varandused aadlike konfiskeeritud maavalduste müügiga ning kelle kohta Engels kirjutas: «Just nende petiste valitsus oli see, mis direktooriumi ajal viis Prantsusmaa ja revolutsiooni hukatuse äärele ja andis sellega Napoleonile ettekäände oma riigipöörde läbiviimiseks.» [18]

Grandet ostab väikeses provintsilinnakeses Saumuris kokku viinamarjaistandusi. Linnaelanikel tekib ärimehe vastu otsekohe suur austus. Balzac aga kõneleb sellest ilmse irooniaga: «Nad peavad isa Grandet'd ... julgeks meheks, vabariiklaseks, patrioodiks, inimeseks, kes on huvitatud uutest ideedest, kuna meie tündersepp oli lihtsalt huvitatud viinamägedest.»

Isa Grandet rikastumise loos näitab Balzac meile veenvalt, kuidas kuld muutub ühiskonna elu peamiseks liikumapanevaks jõuks.

Pealtnäha lihtsavõitu provintslane Grandet tuleb osavalt toime mitte ainult provintsi, vaid ka Pariisi turul: «Kui väljendada rahamehelikult, siis leidus härra Grandet's tiigri ja boamao omadusi: ta oskas maha heita, küürutada, oma saaki kaua silmitseda ja lõpuks selle kallale karata; siis avas ta oma rahakoti lõuapärad, ahmis sinna terve koorma eküüsid ja heitis seejärel rahulikult magama, ükskõikne, külm ja pedantne nagu seediv madu.»

Grandet üha kasvav rikkus ja võim muutsid ta selle põhimõtte elavaks kehastuseks, millel püsib kapitalistlik süsteem. «Temas kehastus,» kirjutab Balzac, «ainus jumalus, millesse usub meie ajastu — raha kõikvõimsus.»

Koos jõukuse ja ärilise võimuga kasvas ka Grandet autoriteet ja populaarsus Saumuri kodanlaste keskel. «Nii suur varandus kattis kuldse mantliga kõik tolle inimese teod,» kirjutab Balzac. Grandet miljonite võlu alla sattunud somüürlased teevad kavalast tünderseppmeistrist tõelise kangelase. «Kui härra Grandet kellestki möödus, siis tunti imetlust, segatud austuse ja hirmuga ... Vaevalt leidus linnas kedagi, kes poleks omaenda nahal tunda saanud «tema terasküünte viisakat haaret», kuid sellest hoolimata, aga võib-olla ka just seepärast, et Grandet halastuse ja kaastundeta imes oma kaaskodanike elumahla, kutsuski ta neis esile midagi «patriootilise uhkustunde taolist».

Ainus kirg, kirg kulla järele, on tapnud vanas tündersepas kõik inimlikud tunded: tütre, naise, venna või vennapoja saatus huvitab teda ainult peamisest küsimusest, see on varanduslikust seisukohast lähtudes. Isegi surres ei mõtle ta muust kui ainult

---

[18] F. Engels, Sotsialismi arenemine utoopiast teaduseks, Moskva—Leningrad 1934, lk. 38.

kullast. «Kui küree lähendas ta huultele ülekullatud krutsifiksi, et ta seda suudleks, tegi surija kohutava liigutuse, et kujust kinni haarata, ja see viimne pingutus maksis talle elu.»

Vautrin. Balzaci loodud sotsiaalsete tüüpide seas kuulub eriline koht sunnitöölisele Vautrinile. Ta esineb tema teostes kolme nime all: Jacques Collin, Vautrin ja hispaania vaimulik Carlos Herrera.

Vautrin on sunnitöölt põgenenud ning politsei poolt tagaotsitav kurjategija. Ent Balzac ei kujuta teda mitte lihtsalt «sunnitööliste kuningana», retsidivistina, vaid muudab selle tüübi kõikehaaravaks sotsiaalseks üldistuseks, kuhu on äärmise piirini koondatud kogu see hundimoraal, mille järgi elab kodanlik ühiskond. Et suurem enamus varjab seda silmakirjalikult võltsi vooruslikkuse või usu maskiga, siis Vautrin jutlustab neid põhimõtteid avalikult. Ta kaupleb inimeste südametunnistustega, on valmis sooritama mistahes roima, kasutades vajaduse korral kas relva või mürki. «Ta kehastas ühiskondlikku pahet kogu selle metsikus energias,» ütleb autor tema kohta.

Vautrin ei püüagi end peita mis tahes silmakirjalike fraaside või väikekodanliku moraali taha. Ta kuulutab avalikult ja küünilisel oma «printsiipe». Esitame alljärgnevalt mõned neist, mis iseloomustavad tema filosoofiat:

«Kahurikuulina peab lendama sellesse inimmassi või poetuma temasse nagu katk. Ausus ei vii kuhugi.»

«Teil ei jää muud, kui õgida üksteist nagu ämblikud purgis . . .»

«Kui jaksad teise kinni pista, siis tähendab elad veel.»

«. . . säärane on elu . . . Ta ei ole ilusam kui köök, haiseb samuti, ja peab käsi määrima, kui tahad hästi süüa ning juua; osake end ainult hästi puhtaks pesta: selles peitubki meie aja kogu moraal.»

«. . . te ei tohi oma põhimõtetest rohkem kinni pidada kui oma sõnadest. Kui teilt nõutakse, müüge neid.»

Kodanlik ühiskond vihkab Vautrini ega suuda talle andestada, et sunnitööline on teda liiga hästi tundma õppinud.

Huvitav on viimane episood Vautrini loos. Romaan «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus» lõpeb peatükiga «Vautrini viimne kehastumine». Olles lasknud Vautrinil sooritada igasuguseid roimi ning viibida sunnitööl, paneb Balzac ta lõpuks politseiteenistusse. Temast saab sellesama seaduse kaitsja, mida ta kogu elu on ainult rikkunud. Selleks pole Vautrinil sugugi vaja läbi käia puhastustulest ning muutuda vooruslikuks nagu näiteks Jean Valjean Victor Hugo romaanis «Hüljatud». Otse vastupidi: just seetõttu, et ta on kogu aja viibinud väljaspool seadust, on ta seda seadust niivõrd hästi tundma õppinud, et võib nüüd teda suurepäraselt teenida. Balzaci järeldus sellest on niisugune: pole põhimõttelist erinevust kodanliku seaduslikkuse ja ebaseaduslikkuse vahel.

Noormehe saatus kodanlikus ühiskonnas. XIX sajandi realistid on alati erilist tähelepanu pööranud inimese isiksuse kujunemisele — noore inimese saatusele kodanlikus ühiskonnas. Ka Balzac käsitleb seda probleemi. Mitme näite põhjal näitab ta, kuidas naiivsest noorukist, kellel alguses on mitmeidki illusioone ning häid kalduvusi, kujuneb vähehaaval osav ning kogenud tegelinski (Rastignac, Charles Grandet), või siis püüab see noormees elus edasi jõuda, saab häbistavalt lüüa ning hukkub (Lucien de Rubempré, Raphael de Valentin).

Eugène de Rastignaci ja Charles Grandet näol oleks otsekui antud isikliku heaolu saavutanud noormehe tüüpiline elulugu. Nende karjäär kulgeb järjekindlalt ja kõrvalekaldumatult «tõusvas joones». Romantiline ajajärk, kui nad veel usuvad, et heaolu võib saavutada ausal teel, möödub nende juures üsna kiiresti. Kui toimubki «illusioonide kaotamine», siis võrdlemisi valutult. Romaanis «Isa Goriot» usub Rastignac headusse, on uhke oma hingelisele puhtusele. «Kas on midagi ilusamat, kui vaadelda oma elu ja leida see liiliapuhtana? Mina ja elu — meie oleme nagu pruut ja peig.» Ta sõidab provintsist Pariisi, et teha karjääri, ning astub õigusteaduskonda. Et ta on päritolult aadlik, siis on talle avatud vikontess de Beauséant'i salong, oma ühiskondlikult seisundilt aga kuulub ta vaeste hulka ning seepärast peab ta elama proua Vauquer pansionis. Elukogemusi saab Rastignac kokkupuutest nii ühe kui teise maailmaga. Tema õpetajaiks on ühtaegu nii ärakaranud sunnitööline Vautrin kui ka vikontess de Beauséant, kusjuures «tarkus», mida mõlemad talle õpetavad, on üpris sarnane.

Vautrin kõneleb Rastignacile: «Kas teate, kuidas siin enesele teed tasandatakse? Geniaalsusega või osava korruptsiooniga. Kahurikuulina peab lendama sellesse inimmassi või poetuma temasse nagu katk. Ausus ei vii kuhugi... Teil ei jää muud, kui õgida üksteist nagu ämblikud purgis... Vaadake inimestele, eriti aga naistele, ainult kui abinõudele.»

Suurilma kaunitar vikontess de Beauséant aga kõneleb Rastignacile nõnda: «Mida külmemalt te kalkuleerite, seda paremini jõuate edasi. Lööge pihta kaastundeta, siis kardetakse teid. Vaadake meestele ja naistele kui posthobustele, keda lasete kärvata igal vahetusel, nõnda jõuate oma soovide tippu.»

Märganud sunnitöölise ja aadlidaami arutluste rabavat sarnasust, peab Rastignac tunnistama, et Vautrin «ütles mulle väga toorelt seda, mis proua de Beauséant ütles mulle ilusates sõnades». Rastignac võrdleb mõlemaid, kuid see võrdlus ei tule mitte suurilma kasuks. «Roimad siin on väiklased ja alatud,» mõtleb Rastignac. «Vautrin seisab neist hoopis kõrgemal.»

Säärane on «kool», mille teeb läbi Rastignac ning kus kujuneb tema isiksus.

Algul piinab teda südametunnistus, kui ta võtab oma õdedelt näruseid krosse, mis on kaasavaraks kõrvale pandud, või kui ta

peab raha vastu võtma oma armukeselt Delphine Nucingenilt. Viimane aga hajutab tema süümepiinad järgmiste põhjendustega: «Kas ei kinkinud muiste daamid oma rüütlitele relvastust — mõõku, kiivreid, soomusriideid, hobuseid, et nad võiksid võidelda nende nimel turniiridel? Noh, ja need asjad (raha), mis pakun teile, Eugènie, on meie ajastu relvad, tarvilikud riistad neile, kes tahavad midagi olla.»

Delphine'i loogika võidab peagi. Rastignaci piinlik ausus väheneb iga päevaga. Romantika ajajärk hakkab lõpule jõudma, noormees hakkab kainelt kaaluma oma võimalusi ja läbimõeldult ründama kodanlikku ühiskonda selle ühiskonna enda relvi kasutades. Balzac ilmutab suurt läbinägelikkust, kui ta realistina näitab neid muutusi, mis toimuvad Rastignaci iseloomus. «Isa Goriot's» näeme teda noormehena, kel ei puudu positiivsed iseloomujooned. Eriti selgesti ilmneb see tema suhetes isa Goriot'ga, keda ta abistab koos oma sõbra Bianchoniga, sellal kui tütred on hüljanud oma isa. Mõlemad üliõpilased matavad Goriot oma viimaste krosside eest.

Sootu teissugusena kohtame Rastingnaci teistes romaanides, nagu «Nucingeni pangamaja», «Kaotatud illusioonid», «Šagräännahk». «Nucingeni pangamajas» jutustatakse Rastignaci esimestest edusammudest ärialal. Oma armukese mehe parun Nucingeni abil kogub ta endale varanduse osava spekuleerimise teel aktsiatega. «Šagräännahas» kujutatakse järgmist staadiumi Rastignaci arengus (see romaan ilmus küll varem, kuid siin käsitellakse hilisemat perioodi Rastignaci elus). Siin on ta juba kogenud strateeg, kes on ammu loobunud igasuguseist illusioonidest, varjamatu küünik, kes on õppinud valetama ja silmakirjatsema. Oma pruudist kõneleb ta nõnda: «...ta nutab lugedes Goethet ning ma olen sõbralikkusest kohustatud puistama mõne pisara, sest tal on viiekümne-tuhandeline aastasissetulek...» Ta on omandanud täiusliku kohanemisfilosoofia, mida ta õpetab ka algajaile, nagu seda on Raphael. Selleks et edu saavutada, ütleb Rastignac Raphaelile, pole sugugi vaja endal töötada, vaid tuleb osata kasutada teiste tööd. Sellele, kes trügib edasi, annavad inimesed alati teed.

Oma eluteel kohtab Rastignac Vautrini. Sunnitööline mõistab, et Rastignac esindab seda tohutut noormeeste armeed, kes kõik tahavad karjääri teha. Vautrin soovitab talle väga lihtsat viisi edu, rikkuse ja kuulsuse saavutamiseks. Proua Vauquer pansionis, kus elab Rastignac, on neiu, kelle tema rikas isa on hüljanud ning kinkinud kõik isatunded ja pärandi pojale. Tuleb ainult tappa kahevõitlusel see noormees ja tema õde saab rikka isa ainsaks pärijaks, Rastignac abielluks temaga ning tema karjäär oleks kindlustatud.

Ent Rastignac pärast mõningaid kõhklusi loobub sellest plaanist. Mispärast ta teeb seda? Õrnatundelisus nagu ei kuuluks tema iseloomu juurde. Pannes Rastignaci loobuma Vautrini

abist, on Balzac ilmutanud kodanlike ühiskondlike suhete sügavat ja peent mõistmist. Rastignac on nimelt selle tohutu noormeeste armee esindaja, kes tahavad edasi jõuda mitte avaliku roima teel, vaid kohanemise, «seaduspärase roima» abil. Nende ebamoraalseid tegusid ei loeta seadusevastaseks, sest kodanliku õiguse järgi on inimese paljaksröövimine igasuguste rahaliste spekulatsioonide teel täiesti lubatav, seda nimetatakse «finantspoliitikaks» ning selle asemel, et seadusega karistada, seda hoopis ergutatakse.

Rastignac läheb seda teist teed mööda nagu kõik teisedki noormehed, kes püüavad kohaneda kodanlike oludega.

Juulimonarhia ajajärgul saab Rastignacist Louis-Philippe'i trooni üks alustugedest, ta nimetatakse Prantsusmaa peeriks, saab rikkaks ning lõpuks rahandusministriks (jutustus «Arcis' deputaat»).

Rastignacile lähedane on veel teise noormehe kuju — Charles Grandet («Eugénie Grandet»), kelle juures romantika ja illusioonide periood on samuti väga lühike. Saabunud Pariisist provintsi onu juurde, armub Charles oma onutütresse Eugénie'sse, kuid unustab ta peagi Indias ja Aafrikas toimuva kodanliku spekulatsiooni palavikulises õhkkonnas. Charles on valmis kõigeks, et ainult rikastuda: ta kaupleb neegerorjadega, tegeleb liigkasuvõtmisega, sooritab võltsimisi. Eugénie'd meenutab ta ainult üks kord, siis, kui saab teada, et neiu on seitsmeteistkümne-miljonilise varanduse pärija. Ise ta on ostnud endale Indias kokkuaetud raha eest varanduseta, inetu, kuid see-eest aadlisoost naise...

Rastignac ja Charles Grandet kuuluvad Balzaci tegelaste hulka, keda tingimuslikult võiks nimetada edukaiks, tingimuslikult seepärast, et nende «edu» on toimunud nende moraalse laostumise arvel. Sellest hoolimata õnnestub neil siiski saavutada oma eesmärk, vallutada kodanliku ühiskonna tipud, saada osa selle hüvedest.

Neil «edukail» kangelastel kujuneb võitluse käigus välja oma kindel filosoofia. Nad õigustavad endid, üldistavad oma tegusid ning annavad ereda iseloomustuse selle ühiskonna moraalist, millega nad nii osavalt on kohanenud. Toome mõned näited sellest «elufilosoofiast», millega Balcaz tavaliselt varustab taolisi kangelasi:

«Südametunnistus on nagu kepp, mille igaüks haarab, et oma ligimest peksta, ja mida keegi ei kasuta enese jaoks.»

«Raha, see on iga mõistatuse lahendus.»

«Spekulatsioon, see on äri, millega inimene võtab sissetulekuilt matti veel enne, kui nad tekivad.»

«Suured inimesed sooritavad peaaegu niisama palju alatusi kui keskpärasedki, kuid nad teevad neid salaja ning asetavad nähtavale oma voorused. Nad jäävadki suurteks.» jne.

Nendele kangelastele vastandab Balzac teise väga laialdase

kategooria noormehi: see on läbikukkunute armee, kes saavad kuulsusetult lüüa võitluses, mida nad peavad ühiskonnaga. Kui esimesel õnnestub jõuda haljale oksale ning sinna ka jääda, siis teised libisevad üles ronides ning kukuvad alla.

Raphael de Valentini («Šagräännahk») ja Lucien de Rubempré («Kaotatud illusioonid» ja «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus») näol loob Balzac noormeeste tüübi, kes oma võitluses ühiskonnaga saavad täielikult lüüa.

Nii Raphaeli kui ka hiljem Lucieni puhul näitab Balzac meile nende pidevat ja kõrvalekaldumatut allakäiku.

Saabunud Pariisi, püüab Raphael esialgu töötada, kinni pidada väga rangeist eluviisidest, kuid ta ei suuda vastu panna suurilma elu kiusatustele. Meeleheiteni viiduna tahab ta end tappa, ent siis satub tema kätte kummaline ese, tükike šagräännahka, millel on imeline võim täita oma valdaja iga soovi, muutudes ise seejuures üha vähemaks. See nahatüki vähenemine aga tähendab tema omaniku elu lühenemist. Saanud sel viisil küll võimaluse oma soovide rahuldamiseks, peab Raphael neid maha suruma, et säilitada oma elu. Nii tekib kummaline vastuolu: inimesel on küll võime oma soove täita, kuid ta peab neid vähendama miinimumini. Miski ei suuda takistada nahatükil vähenemast ning kangelane hukkub.

Mitmeti sarnaneb sellega ka Lucien Chardoni lugu. Lucien on andekas luuletaja, kes elab provintsis. Ta on kindlalt veendunud, et tal tarvitseb ainult Pariisi ilmuda ja tema talent avab talle kõik uksed ühiskonnas. Ent Pariisis veendub ta, kui raske on poeedi elu, kui ta tahab ausalt töötada oma ande arendamiseks. Esialgu ta siiski ei loobu võitlusest. Ta satub Pariisis d'Arthezi sõprade ringi, kuhu kuulub ka Balzaci üks silmapaistvamaid kangelasi Michel Chrestien. Sõbrad veenavad Lucieni jätkama oma arendamist, kirjutama suurteose ning seda avaldama, et sel teel jõuda kirjanduse tippu. Lucien on täis vaimustust, ta on valmis töötama, puudust kannatama, nälgima. Peagi aga ilmub tema teele mitmesuguseid kiusatusi, millele ta ei suuda vastu panna. Ta näeb, et aus tee kuulsusele on liiga pikk, tema ümber aga teevad inimesed igal sammul peadpööritavat karjääri mõne päeva või nädala jooksul. Milleks töötada, puudust kannatada, sammuda nii pikka teed mööda, kui ühe päevaga võib vallutada Pariisi ning kuulsaks luuletajaks saada? D'Arthezi sõprade mõju nõrgeneb iga päevaga. Võidab teine maailm — hangeldajate ja spekulantide maailm, kus võimutseb konkurentsi halastamatu seadus. Seda kirjandusturgu esindab ajakirjanik Etienne Lousteau väga ere ning tüüpiline kuju. Lousteau oli ka ise kunagi luuletaja, kuid tal polnud menu ja kibestunult viskus ta kirjandusliku spekulatsiooni keerisesse.

Kokku puutudes Lousteau maailmaga veendub Lucien omaenda kogemuste varal, milline kohutav jõud on vastastikuse õgimise seadus, mis ei kehti mitte ainult börsil, kaubakontoris ja

turul, vaid samal määral ka kirjanduselus. Siin valitseb samasugune spekulatsioon, konkurents ja korruptsioon, ainult selle erinevusega, et siin pole tehingute ja arvestuste objektiks mitte aktsiad ja väärtpaberid, vaid talent, südametunnistus, veendumused, ajakirjaniku sulg. Müüdavad kriitikud hävitavad külmavereliselt suure ande, kui neile selle eest hästi makstakse. Siin käib seesama kiskjalik võitlus nagu kõikjal, nõrgal pole siin loota mingit halastust. Vähehaaval muutuvad Lucieni õpetajaiks ja juhtijaiks Lousteau ning teised temataolised, kel on samuti oma filosoofia, mis avaldub sellistes ütlustes, nagu Lousteau avameelne tunnistus: «Lõpuks kaubitsen ma ... natuuras tasutud andamitega, mida tassivad kokku töösturid, kelle poolt või kelle vastu Finot (ajalehe peatoimetaja — *Tõlk.*) lubab mul kirjutada. «Puhutise vesi», «Sultanlanna kreem», «Juukseõli» ja «Brasiilia mikstuur» maksavad krõbeda artikli eest kakskümmend kuni kolmkümmend franki ... See kõik on alatu, ent ma elan sellest ametist, mina ja sajad minutaolised.» «Lõpuks, mu sõber, kirjandusliku edu saladus ei seisa mitte selles, et ise tööd teha, vaid oskuses kasutada teiste töövaeva.» «Töötamine, kas pole see surm sellele, kes januneb naudingute järele.» jne.

Selle filosoofia abil laostab Lousteau nõrgatahtelise Lucieni, kes muudab oma talendi kaubaartikliks. Autori sõnade järgi «haaras teda žurnalismi hiiglaslik masinavärk».

Lucienil õnnestub lühikese ajaga saavutada kuulsus. Tema luuletuskogu tekitab furoori. Saint-Germaini eeslinna pühad uksed avanevad tema ees. Temast saab moodsaim poeet ja ilusaim mees Pariisis. Ta vajub üha sügavamale sellesse mülkasse. «Sõbrad», kes lõmitavad tema ees seni, kui ta on moesolev kuulsus, ei maga, vaid kasutavad iga minutit, et ette valmistada andeka poeedi hukkumist. Jõudnud kuulsuse tippu, langeb Lucien sealt kõige sügavamasse porri. Ta on jälle vaene ning kõigist maha jäetud. Ta kasutab teenijatüdruku abi, kes läheb end bulvarile müüma, et saada kojusõidu raha.

Kuid Lucieni lugu ei lõpe veel sellega. Jõudnud koju, saab ta teada, et tema pärast on arreteeritud tema sõber ning õemees David Séchard. Lucien tahab lõpetada oma elu enesetapmisega, ent hetkel, millel ta on valmis jõkke viskuma, peatab teda kellegi käsi. Hispaania kanoonik Carlos Herrera päästab ta. Sellega lõpeb romaan «Kaotatud illusioonid». Lucieni lugu jätkub teoses «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus». Ta on jälle Pariisis. Tema kaitsja hispaania abee Carlos Herrera tahab aidata Lucienil karjääri teha ning valmistab ette väga kasulikku abielu. Selleks aga on vaja miljonit, mille Herrera ka leiab: ta müüb Lucieni armastatu Estheri ühe miljoni frangi eest Nucingenile. Kuid ka seekord ei õnnestu Lucienil karjääri teha. Pariisi politsei hakkab kahtlustama, kas mitte hispaania kanooniku talaari all ei ole varjul Vautrini sunnitöölise märk. Vautrin, kes suudab alt vedada iga kohtu-uurijat, jääb juurdluse käigus kindlaks, ent

kogenematu Lucien reedab juba esimesel ülekuulamisel oma «heategija» ning kongi tagasi jõudnud, poob enda oma kaelarätikuga üles.

Tekib küsimus, miks küll võtab Vautrin enda kätte Lucieni saatuse juhtimise? Tal on siin kõik hästi läbi mõeldud. Sellega muutuks Lucien otsekui sunnitöölise esindajaks ühiskondlikus elus, sest Vautrin ise ei saa enam tungida seltskonda, ta on hüljatu, ühiskonnast väljaheidetu. Kuid tema ülekeev energia, tema iha lülituda sellesse metsikusse võitlusse, kus toimub kõikide sõda kõigi vastu, sunnib kasutama kedagi teist kilbina, selleks et osa võtta võitlusest. Nii põhjendab Balzac Vautrini osavõttu üsna mitme noormehe elust ja saatusest — Lucien, Rastignac, Raoul (draama «Vautrin», 1840).

Draamas «Vautrin» kõneleb sunnitööline oma «kaitsealusest»: «Raoul de Frescas... on minu looming; mina olen ühtaegu ta isa ja ema ning tahan olla talle ka ettemääratud saatuseks. Ma armastan teha õnnelikke inimesi, mina, kes ma ise ei saa seda enam olla. Ma hingan tema suu kaudu, ma elan tema elu; tema kired on ka minu kired...»

Lucieni ja Raphaeli saatuse sarnasus ei piirdu ainult sellega, et mõlemad tahavad elus edasi jõuda, ei saavuta aga eesmärki ning hukkuvad, vaid mõlemad nad kohtavad oma teel jõudu, mis näib nagu olevat nende päästjaks, tegelikult aga kiirendab nende hukku. Lucienil on selliseks näiliseks päästjaks Vautrin, Raphaelil — šagräännahk. Mõlemate sarnasus torkab iseendast silma. Nii Vautrin kui ka šagränahk täidavad oma ohvri soove. Püüdes Rastignaci enesele allutada, ütleb Vautrin: «Ah! Kui tahaksite saada minu õpilaseks, laseksin teid saavutada kõike. Te ei avaldaks ühtki soovi, mis ei leiaks silmapilkset täitmist...»

Raphaeli hukkumist kirjeldades kasutab Balzac müstilist ja fantastilist kujundit. Raphael langeb oma auahnete püüdluste ohvriks, teda neelab kodanlik ühiskond, kuid talle endale jääb arusaamatuks, mis nimelt on tema hukkumise põhjuseks. Tema vastu võitlevad jõud tunduvad talle saladuslikena: midagi saatuslikku näib teda jälitavat. Põimides oma romaani šagräännaha kui romantilise kujundi, kasutab Balzac seda sügavalt realistliku idee avamiseks. Nii šagräännahk kui ka Vautrin on nende jõudude sümboolseks üldistuseks, mis kodanlikus ühiskonnas hävitavad inimese isiksuse. Et kuna isikule endale on tema hukkumise põhjused ebaselged, siis on ta valmis kujutlema neid mingi saatusliku, seletamatu ning müstilise nähtusena.

Lucieni ja Rastignaci võrreldes on meil õigus küsida, miks üht ning sama eesmärki, kodanlikus ühiskonnas edasijõudmise ja kindla positsiooni saavutamise eesmärki taotelles jõuavad nad nii erinevate tulemusteni: üks saavutab edu, nii nagu tema seda mõistab, teine hukkub eesmärgile jõudmata. Rastignaci ja Lucieni näol on antud kaks erinevat kodanliku ühiskonnaga

kohaneja tüüpi. Rastignac on terviklik natuur, kõhklused on tal tundmatud, ta valib kiiresti oma tee ning sammub seda mööd kõrvalekaldumatult. Lucien on nõrk, lõhestunud iseloom. T omandab nagu Rastignacki oskuse kodanlikus ühiskonnas koh neda, kuid ta ei suuda seda järjekindlalt kasutada.

Suurt tähtsust omab ka see, et Balzac kujutab Lucieni poe dina, kes on muutnud oma talendi äritsemise objektiks. Seejuur mõistab aga Lucien, et tema anne tõstab ta kaugelt kõrgema hangeldajate ja spekulantide maailmast. Lucien on pideva otsekui lõhestatud: ühelt poolt tunneb ta oma jõudu kui andek isiksus, teiselt poolt tahab ta mugandada seda andekust koda liku ühiskonna nõuetele. See lõhestatus viibki ta lõppude lõpul hukkumiseni: ta hukkub kui poeet ja kui inimene.

Rastignaci ja Lucieni iseloomude vahel on veel üks suur er nevus. Rastignac on erakordselt aktiivne. Ta korraldab ise om saatust. Ta keeldub vastu võtmast Vautrini teeneid. Lucien ag on passiivne, mida eriti rõhutab see, et ta usaldab oma saatus Vautrini hoolde, see «päästja» aga saab tema hukatuse põhj seks. Passiivse ja aktiivse karakteri probleem — see on väg suur probleem Balzaci loomingus.

Kodanliku ühiskonna ohvrid. Balzaci loomingus on väg palju tegelasi, kes võitlusest olukordadega jäävad kaotajatek Nende hulka kuuluvad nii isa Goriot, kolonel Chabert k ka Esther. Need inimesed hukkuvad, kuid nende hukkumise põ jus ei seisa mitte omakasupüüdlikkuses, karjerismis või a ahnuses. Ei isa Goriot, kolonel Chabert ega Esther ihal kuulsust ega rikkust. Kõik nad jäävad elus alla sellest hoolimat et nende nõudmised elu vastu on võrdlemisi tagasihoidliku Nad tahavad kaitsta oma kõige elementaarsemaid inimlik õigusi: õigust armastada oma lapsi ning olla nende poo armastatud, õigust kanda oma nime, omada perekonda jne. Ku isegi need õigused pole neile garanteeritud kodanlikus ühi konnas.

Sellest kõneleb selget keelt isa Goriot lugu.

Minevikus oli ta tüüpiline lihtrahva hulgast pärinev kodanl ärimees, kes Prantsuse revolutsiooni päevil oskas endale kogu suure varanduse, põlgamata seejuures isegi üsna kahtlasi rah teenimisviise. Ta kasutas rahva üldist viletsust, et panna al oma viljaärile.

«Kui tuli kõne alla mistahes teravili, jahud, kliid, kui o tarvis määrata nende kvaliteeti, päritolu, kui oli vaja valvata nen säilitamist, ette näha kursi kõikumisi, ennustada kehva või hea lõikust, muretseda odavalt teri, varustada end nendega Sitsiilia Ukrainas, siis ei olnud Goriot'l teist võrdset.»

See endine nuudlikaupmees ning viljaga äritseja, k väljaspool ärilisi huve Balzaci sõnade järgi oli «tugev va lolluses», omas kogu elu kestel ainult üht kõikehaaravat tu net — armastust oma tütarde vastu. Nende peale kulutab

kogu oma rikkuse, ise aga satub proua Vauquer viletsate varjupaika.

Vana Goriot pole sugugi selle süsteemi vaenlane, mis rajaneb kulla kõikvõimsusel. Otse vastupidi: ta peab täiesti loomulikuks oma tütarde iha suurilma naudingute järele ning teeb kõik, et rahuldada nende kustutamatut janu hiilguse ja rikkuse järele. Ta annab neile oma viimased krossid ning tunneb rõõmu nende edusammudest. Tema draama algab siis, kui see asjade loomulik arenemine, mida ta õigustab ning kiidab heaks, pöördub tema enda vastu. Isa Goriot armastab meeletult oma tütreid. Andes neile kõik, mis tal on, nõuab ta neilt vastutasuks üsna vähe, ainult seda, et nad teda armastaksid. Ent selgub, et armastada isa, kes on laostunud ning elab proua Vauquer' viletsas pansionis, on tütardele häbistav — nad võiksid rikkuda oma reputatsiooni, edu seltskonnas aga asub nende jaoks kõrgemal igasuguseist inimlikest kiindumusist.

Goriot tütred tahavad elada nii, nagu elavad kõik nende ümber, isa aga nõuab, et nad asetaksid armastuse tema vastu kõrgemale seltskonnast, rikkusest ja edust. Oma surmaeelses sonimises võtab vanake lühidalt kokku oma draama olemuse, sõnades: «Raha annab kõik, isegi tütred.»

Vana Goriot matused — see on vapustavalt sümboolne pilt. Samas pansionis elavad kaks vaest üliõpilast Rastignac ja Bianchon ostavad oma viimse raha eest odava puukirstu, üürivad lihtsa surnuvankri ning viivad vanakese Père-Lachaise'i kalmistule. Viletsale surnuvankrile järgnevad kaks uhket vappidega ehitud tõlda. Need on Goriot tütarde tõllad, kuid nad on tühjad, sest tütred ei saanud tulla isa matustele, kartes pisaratega rikkuda oma näojumet.

Samasse sõnatult hukkuvate kodanliku ühiskonna ohvrite kategooriasse kuulub ka kurtisaan Esther romaanis «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus». Ta ei võitle ühiskonna vastu, kuid ei taha ka tunnustada selles valitsevaid seadusi. Olgugi et ta soostub Vautrini nõudel müüma end Nucingenile miljoni frangi eest, mis on vajalikud Lucienile, maksab ta selle eest eluga: ta tapab enda. See jõud, mis ta hävitab, on suurepäraselt kehastatud Vautrini kujus, kes ongi tema müüja. Kui Lucien ütleb Vautrinile, et Esther ei talu seda häbi ning tapab enda, siis vastab too külmalt: «See on matusebüroo asi.»

Kodanliku maailma ohvrite hulka tuleb arvata ka kolonel Chabert samanimelises jutustuses. See on Napoleoni armee kangelane, kes aitas saavutada võitu Egiptuses ning keda peeti langenuks Eylau lahingus. Tegelikult polnud ta surnud, vaid ainult raskesti haavatud. Haavast paranenuna pöördub ta tagasi Pariisi ning nõuab oma endiste õiguste taastamist. Kõik naeravad talle näkku ning ütlevad, et ta olevat võtnud endale ebaseaduslikult sõjas langenud Chabert'i nime. Tema naine on juba uuesti abiellunud ning omastanud kogu tema varanduse. Kui

Chabert püüab taastada seda, mis talle kuulus varem, siis astub kogu ühiskond tema vastu välja eesotsas tema oma naisega. Tõsi küll, leidub ka üks aus advokaat, Derville, kes on nõus kaitsma koloneli huve, kuid Chabert'i sunnitakse võitlusest loobuma. Vana sõjamees, kes on läbi teinud kõik sõjaraskused satub meeleheitesse, kui saab teada, mäherdusest alatuse ja pettuse merest ja juriidiliste pettemanöövrite rägastikust tuleb tal läbi minna, et saavutada oma eesmärk ning tagasi saada see, millele igal inimesel näikse olevat täielik õigus — oma nime. «Nähes enese ees raskuste labürinti, milles tal tuli alustada teekonda, nähes, kui palju on tarvis raha neiks rännakuiks, tundis vaene sõdur, kuidas temas sai surmahoobi see jõud, mis on omane vaid inimesele ja mida nimetatakse tahteks. Talle tundus võimatuna elada protsessides, temale oli tuhat korda lihtsam jääda vaeseks, jääda kerjuseks . . .»

«Kunagi olin ma maetud surnute alla,» jutustab kolonel Chabert, «nüüd olen maetud elavate alla, ametlike paberite ja faktide alla, kogu ühiskonna alla, kes tahaks tallata mind jälle mulla alla.»

Jutustuse lõpul ütleb Derville Chabert'i lugu üldistades: «Milline saatus! Kasvanud leidlaste varjupaigas, tuleb ta surema siis vanadekodusse, olles vahepeal aidanud Napoleonil vallutada Egiptuse ja Euroopa.»

Kodanlik perekond. Terve rida Balzaci romaane ja jutustusi on pühendatud kodanliku perekonna aluste paljastamisele. Ostu ja müügi vahekorrad tungivad inimeste intiimsuhete maailma. Charles Grandet tallab jalge alla Eugénie puhta armastuse; kasulik abielu on Lucienile kallim kui Estheri armastus, kelle müümine Nucingenile toimub Lucieni teadmisel; haaratuna edusammudest kõrgemas seltskonnas, unustavad Goriot tütred hõlpsasti oma sureva isa.

Peaaegu igas romaanis rebib Balzac «perekonnasuhetelt nende liigutav-sentimentaalse loori», näidates abielulepingu tõelist ärilist iseloomu.

Paruniproua de Nucingen ei protesteeri selle vastu, et ta mehel on ülalpeetav armuke. Ta ainult veenab teda oma armukese juurde minnes mitte panema briljantidega mantsetinööpe, sest muidu «see loomake» võtab need endale; parem siis juba paruness ise teeb neist endale kõrvarõngad. Parun on oma abikaasale tänulik mõistliku nõuande eest ning omalt poolt ei tõsta häält proua intiimsuhete puhul Rastignaciga, vaid isegi peab oma kohuseks osutada noormehele olulise teene selle finantsspekulatsioonides, kaasa aidates sel viisil tema rikastumisele.

Paul de Manerville'i ja tema mõrsja võitlus («Abieluleping») on vapustavaks ning tüüpiliseks näiteks abielu muutumisest «puhtaks rahasuhteks».

Perekonnaelu kohutav tagakülg avaneb meie ees draamas

«Võõrasema». Tervelt kaksteistkümmend aastat petab Gertrude oma meest, vana rikast kindralit krahv de Grandchamp'i. Mängides õrna armastavat naist, ei unista ta muust kui mehe surmast ning tema pärandusest, mis teeks rikkaks Gertrude'i ja tema armukese. Perekonnas, mille «õnn» äratab kadedust kogu ümbruskonnas, on kõik rajatud pettusele, vastastikusele vihkamisele ning alatuile intriigidele.

Balzaci maailmavaade. Positiivsed kangelased. «Inimliku komöödia» eessõnas kirjutas Balzac, et tema ülesanne on anda sotsiaalse elu kogu ajalugu, vahele jätmata ainsatki karakterit. Teda kui kunstnikku huvitab ühiskondlik organism tervikuna. Ta kujutab elunähtusi mitte kui juhuslikke, vaid kui sügavalt tüüpilisi fakte.

Oma paljastustega viis Balzac lugeja üsna lähedale sellele järeldusele, et tema poolt «Inimliku komöödia» lehekülgedel nii sügavalt avatud ühiskondlikke vastuolusid ei ole võimalik lahendada antud ühiskonna raamides. Kirjanik ise aga ei jõua selle järelduseni. Mitte kuskil ja mitte kunagi ei asu Balzac seisukohale, et kodanlikku ühiskonda tuleb muuta revolutsioonilisel teel. Sellega on seotud lahutamatult ka küsimus Balzaci poliitilisest maailmavaatest. Kaasa tundes aristokraatidele ning luues paljudes teostes positiivseid aristokraaditüüpe, kujutab Balzac samal ajal suure sümpaatiaga vabariiklasi. Aadlikele sümpatiseerides näitab ta ühtlasi nende hukkumise paratamatust, kirjeldades neid kui inimesi, kes «paremat saatust ei vääri». Selles seisabki Balzaci loomingus ja maailmavaates leiduvate vastuolude tuum.

Õilsa aristokraadi positiivne kuju esineb terves reas Balzaci romaanides. Niisugune kangelane on eelkõige vana markii d'Esgrignon «Muinsuste muuseumis». See on aristokraat, kes elab vana aadliseltskonna põhimõtete järgi. Ta vihkab kodanlikku omakasupüüdlikkust ning püüab oma isiklikus ja perekonnaelus säilitada endiste aegade harjumusi ning kombeid. D'Esgrignoni poeg Victurnien aga ihkab ainult üht — raha ja ikka jälle raha. Et vanal laostunud markiil pole ammugi enam raha, siis võltsib Victurnien veksli ning läheb selle eest süüpinki. Võlausaldaja keeldub noort d'Esgrignoni päästmast, motiveerides seda kui kättemaksu kogu aadlile. «Jahti pidades ei tohi nad enam ühe jänese pärast kümmet viljapõldu maha tallata, ei tohi enam vaeseid tütarlapsi võrgutades nende perekondi häbistada, ei tohi enam meietaolisi väärikaid inimesi põlata . . .»

Vana d'Esgrignon meeldib Balzacile seepärast, et ta ei sarnane omakasupüüdlikele kodanlikele kiskjaile. Kuid ta kuulub eelnevasse sajandisse ning üks romaani naistegelasi teebki tema kohta hukkamõistva otsuse: «Te tahate ikka veel püsida viieteistkümnendas sajandis, kuna juba on käes üheksateistkümnes. Mu kallid sõbrad, aadlit ei olegi enam . . . Napoleoni tsiviilkoodeks hävitas aadli eesõigused, nagu suurtükk omal ajal hävitas

feodalismi.» Kahtlemata on ka Balzac ise selle naistegelase poolel.

Just sel põhjusel nimetabki Balzac, hoolimata oma sümpaatiast d'Esgrignoni vastu, tema lossi irooniliselt «muinsuste muuseumiks». See on tõepoolest muuseum, kuhu on kogutud haruldasi eksponaate eelnevast sajandist — väljasuremisele määratud inimesi, kes autori arvates tõepoolest ei vääri «paremat saatust».

Samasugust üllast aristokraati kujutab Balzac jutustuses «Eestkosteasi». See on markii d'Espard. Saanud teada, et tema varandus on saadud ebaseaduslikult ühe kaupmehe laostamise teel, otsustab markii anda osa oma rikkusest kaupmehe järeltulijaile. Selle eest laseb tema naine ta vaimuhaigeks kuulutada ning markii võetakse eestkoste alla.

Taolisi õilsaid aristokraate, kellele on vastik kodanlik kasuahnus ja hundimoraal, võib leida paljudes Balzaci romaanides (vikontess de Beauséant, aadlikud romaanist «Tume lugu» jt.). Kujutades kõikjal sümpaatiaga neid kaduva aadliseltskonna esindajaid, hindab Balzac alati kainelt aadli ajaloolist osatähtsust kaasaegses ühiskonnas ning tunnistab tema hävimise paratamatuks ja pälvituks.

Balzaci sümpaatia aadli vastu on õieti selle sügava vihkamise tagajärg, mida ta tundis kodanliku ühiskonna esindajate vastu. Viimaste täitmatu kasuahnus ja kõlbeline rikutus ongi tema halastamatute paljastuste objektiks.

Selle küsimusega on lahutamatult seotud veel teinegi probleem kirjaniku poliitilises maailmavaates. Balzac on korduvalt ütelnud: «Ma kirjutan kahe igavese tõe valgusel — need on usund ja monarhia . . .»

Olles tervitanud 1830. aasta Juulirevolutsiooni, pettus Balzac õige pea pärast revolutsiooni tekkinud riigikorrast. «Kodanlasest kuningas» Louis-Philippe oli Balzaci jaoks troonianastaja, kes toetus pankurite klikile. Selle monarhia vastu seab ta seaduspärase monarhia idee, lootes, et ainult päriliku, «legitiimse» dünastia valitsus võib päästa Prantsusmaad laostumisest.

1832. a. avaldab Balzac «Essee rojalistliku partei olukorrast». Legitimismi põhimõtet kaitstes lähtub kirjanik sügavalt ekslikust seisukohast, et päriliku, «seadusliku» monarhia puhul ei ole võimalik igasuguste juhuslike poliitiliste grupeeringute võimutsemine.

Ent legitimismi printsiipe kaitstes ei kutsunud Balzac kunagi tagasi pöörduma vana revolutsioonieelse korra juurde. Otse vastupidi: ta tunnistas vastuvaidlemata 1789. aasta revolutsiooni progressiivset tähtsust. Ta kirjutab selle kohta järgmist: «Püüe vastu töötada 89. aasta materiaalseile saavutustele, kõigele sellele, mida revolutsioon tõi ideedesse, asjadesse ja huvidesse, oleks viga, millele ei leidu nime poliitilises keeles, sest see oleks ühtaegu absurdne, võimatu, kuritegelik, meeletu, see oleks kõige mõttetum asi maailmas.»

Seega pole kuningriikluse kaitsmine Balzaci juures sugugi üleskutse taastada vana, ennerevolutsiooniaegne kord.

Balzaci legitimismis avaldub kujukalt tema maailmavaate sügav vastuolulisus. Ta on veendunud, et ainult legitimistlik monarhia võib edukalt võidelda finantshaide vastu, kes 1830. a. haarasid Prantsusmaal võimu. Eespool on juba selgitatud, kust on Balzacil pärit see sügavalt eitav suhtumine Juulimonarhiasse. Ta suutis mõista, et Juulimonharia oma finantsistide valitsusega pidurdas maa tootlike jõudude arenemist, oli progressile takistuseks. Balzac pöördub korduvalt tagasi mõtte juurde, et Prantsusmaal seatakse perioodiliselt küsimuse alla «õitseng, kaubandus, kunst, krediit, ühe sõnaga — kõik Prantsusmaa rikkused.»

Loova isiksuse probleem. Siit on pärit ka loomingu, loova töö ja inimese loomingulise aktiivsuse ülistamine Balzaci teostes. Kodanlikku ühiskonda vaadeldes pidi ta tunnistama, et selles ühiskonnas on looming võimatu: inimesed, kes tahavad midagi luua, ei suuda seda teostada. Tegevad ja aktiivsed on ainult Nucingeni, Rastignaci või Grandet taolised aplad finantstuusad, tõeline looming on aga kodanliku ühiskonna tingimustes võimatu. Need on kõige võimsamad argumendid, mis Balzac suunab kodanliku maailma vastu.

Paljud Balzaci kangelased on näiteks selle kohta, milliste traagiliste tagajärgedeni võib sageli viia inimese püüe anduda loomingulisele tegevusele. Üheks sääraseks kangelaseks oleks David Séchard romaanis «Kaotatud illusioonid». Teose kolmas osa, mis on pühendatud David Séchard'ile, kannabki pealkirja «Leiduri kannatused». David Séchard on leiutanud uue paberitootmise viisi, mis peab esile kutsuma pöörde paberitööstuses ning tunduvalt alandama paberi hinda. David pühendub vaimustusega oma tööle, ent otsekohe hakkavad paljud isikud talle vastu töötama. Vennad Cointet'd, trükikojaomanikud samas linnas, teevad kõik, et takistada Davidi tegevust. Tema vaenlased ja konkurendid ümbritsevad ta laimu, valekaebuste, nuhkimise ja kohtuprotsesside õhkkonnaga ning saavutavad lõpuks tema loobumise leiutisest, mille ta müüb tühise summa eest oma vastastele. Isikliku ebaõnnestumise puhul lohutab teda mõte, et tema leiutis sellest hoolimata toob inimestele kasu. «Muidugi, Cointet'd teenivad minu leiutise pealt,» mõtleb David Séchard, «aga lõpuks, mis olen siis mina, võrreldes oma kodumaaga? Üksainus inimene. Kui minu leiutis tuleb kasuks kogu maale, siis olen ma õnnelik!»

Seega David Séchard, aktiivne ja energiline inimene, õpetlane, kes on teinud tõelise avastuse, on sunnitud sellest lahti ütlema ning oma leiutise müüma. Tema ülekeev energia ei leia rakendamist. Ta asub elama oma mõisasse ning muutub provintsirantjeeks. Loominguliste püüdlustega inimene on määratud tegevusetusele, niisugune on Balzaci järeldus selle näite põhjal.

Peategelane jutustusest «Absoluudi otsingul» Balthazar Claës on peaaegu avastamas keemilist ühendit, millest peaks saama valmistada briljante. Katsete teostamiseks vajab ta raha, seda aga pole ja keegi teda ka ei toeta. Ta on määratud täielikule jõuetusele ja üksindusele, kõik peavad teda hullumeelseks, kõik tema pingutused on asjatud.

Balzac tunneb sügavalt kaasa nendele loomingu entusiastidele, kuid ta on sunnitud tunnistama, et nad on määratud lüüasaamisele. Ühiskond ei loo neile võimalusi loominguliseks tööks, teeb aga seevastu kõik, et halvata nende tegevust.

Mõistes, et loomingulise tegevuse probleemi säärasest lahendusest tulenevad liiga lootusetud järeldused, püüab Balzac anda veel teise lahenduse. Leidmata väljapääsu sotsiaalsete vastuolude küüsist, lahendab ta selle küsimuse väga kompromislikult, tahtes lugejat veenda, et ka olemasoleva korra juures võib loominguline ind anda vajalikku efekti. Selle tõestamiseks kirjutab Balzac utoopilisi romaane. Nende nii ideeline kui ka kunstiline nõrkus näitab, millistesse vasturääkivustesse langes Balzac ühi oma loomingu kardinaalset probleemi lahendades. Toome näiteks romaani «Külavaimulik» (1839).

Selle teemaks on harimatu ja arenemata tööstusega maakoha muutumine õitsvaks, kultuurseks ja rikkaks. Selle töö teevad ühendatud jõul ära mõisaproua Grasselin, insener Gérard ja küree Bonnet. Balzac püüab näidata, et kogu selle ümberkujunduse liikumapanevaks jõuks on isiklik algatus, käputäie entusiastide pingutused. Nende tegevuse stiimuliks pole sellised omakasupüüdlikud eesmärgid, mis juhivad Nucingeni, Rastignaci ning teiste nendetaoliste tegevust, vaid üllad püüdlused, mille eesmärgiks on inimeste heaolu: nad lähtuvad asja enda huvidest ning saavutavad suurepäraseid tulemusi. Endises mahajäänud maakolkas tekib tööstus, avatakse töökojad, ehitatakse raudteed, — ja kõik see toimub tänu käputäiele intelligentidele.

Balzac ei kasuta utoopilise romaani žanri kaugeltki mitte juhuslikult. Ainult selles žanris võis ta kujutada ideaalset maailma, millest on kunstlikult eemaldatud kõik, mis tavaliselt segab entusiasti andumast oma loomingule. Siin pole ei gobsekke, voträäne ega nüssänžaane, ühe sõnaga neid, kes on kodanliku ühiskonna peamine aktiivne jõud; nende asemel aga tegutsevad siin ideaalsed mõisaprouad, insenerid, vaimulikud jne.

Nii et selleks, et tõestada väidet loomingulise töö võimalikkusest kodanlikus ühiskonnas, kõrvaldab Balzac sellest kodanlikele suhetele kõige tüüpilisema — konkurentsi, kiskjaliku egoismi, kasumite tagaajamise kui kodanlike tegelinskite ainsa stiimuli. Ta tahab luua midagi «ideaalse kodanliku ühiskonna» taolist, ent katse seda tõestada on äärmiselt ebaveenev. On täiesti ilmne, et siin Balzac reedab omaenda realismi. Kogu tema loomingus on taolised romaanid kõige nõrgemad ja jõuetumad. Need ei kuulu tema teoste kullafondi.

Balzaci looming 40. aastail. Sajandi neljakümnendail aastail saavutab Balzaci realistlik talent oma haripunkti. Tema teoste paljastav paatos muutub üha jõulisemaks, käsiteldavate küsimuste ring üha laiemaks. 1845. aastasse kuulub Balzaci üks suuremaid paljastavaid teoseid — romaan «Talupojad». Just see teos andiski Marxile põhjust nimetada Balzaci kirjanikuks, «kes väärib tähelepanu oma reaalsete vahekordade sügava mõistmise poolest».

«Talupojad» on romaan, mis annab tõepärase kujutuse revolutsioonijärgsest kapitalistlikust külast. Sinna tungib nagu kõikjale mujalegi kasuahnus ja rahalise arvestuse vaim. Laostumine ei jäta puutumata ka maaelu — küla muutub halastamatu klassivõitluse areeniks. Romaanis jutustatakse Napoleoni kindrali Montcornet lugu, kes tahab arendada oma maavalduses põllumajanduslikku suurmajapidamist. Ta kohtab aga kohaliku maakodanluse üksmeelset vastupanu. Jõukad suurtalunikud tahavad, maksku mis maksab, saada ise Montcornet maade peremeesteks. Nad leiavad endile liitlasi talupoegade hulgast. Balzac näitab, et talupoegade ja rikaste peremeeste huvid on teineteisele vaenulikud, ent sellest hoolimata toetavad talupojad maakodanlust, lootes selles võitluses haarata ka endale tükikese. Sel pinnal tekkinud ägedat võitlust kujutab Balzac kui küla erinevate klassijõudude võitlust. Ise tunneb ta kaasa Montcornet'le, kuid nagu alati tõuseb ta kõrgemale oma subjektiivseist sümpaatiaist ning tõestab, et alanud võitluses jääb paratamatult võitjaks mitte Montcornet, vaid tema vaenlased. Montcornet on sunnitud oma mõisast lahkuma ning tema maa läheb Rigou ja Gaubertini kätte. Ahnus ja omakasupüüdlikkus, väidab Balzac, on haaranud ka talupojad. Viletsus, ekspluateerimine ja üle jõu käiv töö on muutnud rahva ahneks, kavalaks, ihneks ja kalgiks, mille eest Balzac mõnikord rangesti taunib talupoegi. «Materiaalne huvi,» kirjutab ta, «on eriti pärast 1789. aastat nende mõtete ainsaks liikumapanevaks jõuks. Neid ei huvita mitte see, kas nende tegu on seaduspärane või moraalne, vaid kas ta toob ka kasu.» Sügavalt kõlbeline ja aus inimene nagu näiteks Niseron jääb talupoegade hulgas erandiks, ütleb Balzac.

Talupoegi nii rangesti taunides säilitab Balzac siiski ka siin oma realistliku objektiivsuse. Olgugi et kõlbeline laostumine on haaranud ka küla oma võimusesse, on siiski rahvas see, kes kannatab, kes on langenud julma ekspluateerimise ja viletsuse ohvriks. Üks tegelasi romaanis «Talupojad», onu Fourchon, lausub järgmist: «Härra on meil nagu ennegi olemas, ainult et nüüd hüütakse teda — töö! Kas töötada härrale või siis selleks, et tasuda makse, mis riisuvad meid täiesti paljaks, — ühtmoodi palgehigis pead ikka elama.»

Balzac avaldab arvamust, et revolutsioon, mis vabastas talupojad mõisnike võimu alt, ei toonud neile sisuliselt mingit

kergendust. Hoolimata kõigest oma rangusest talupoegade suhtes astub Balzac siiski nende kaitseks välja.

Neljakümnendate aastate looming on Balzaci arenemises tähtsaks sammuks edasi.

Mida sügavamaks muutuvad kodanliku ühiskonna vastuolud 1848. aasta revolutsiooni lähenedes, seda rangemalt ja halastamatumalt mõistab kirjanik hukka kapitalistlikku tegelikkust. Balzac teeb ähvardava hoiatuse Louis-Philippe'i valitsusele. Oma essees «Vene kirjad» kirjutab ta järgmist: «Prantsuse valitsus on paljude aastate kestel olnud prantsuse rahvuse täielikuks vastandiks. Rahvus on suur, tugev ja teravapilguline, valitsus on nõrk, pime ja järjekindlusetu.»

Suure läbinägelikkusega tulevasi sündmusi ette aimates mõistis Balzac juba kaheksa aastat enne 1848. aasta revolutsiooni selle paratamatust. «Üheksateistkümnes valitsuskriis on juba toimunud,» kirjutas ta, «ning see on tiine kahekümnendast, mis kujuneb võib-olla agooniaks.»

Neljakümnendail aastail loob Balzac terve rea romaane, mis väärivad tähelepanu oma sügava ning terava sotsiaalse paljastuse poolest. 1841. a. ilmub «Tume lugu», 1843. a. — «Kaotatud illusioonide» kolmas osa, 1845. a. — «Talupojad»[19], 1846. a. — «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus», 1847. a. — «Vaesed sugulased» («Nõbu Bette» ja «Nõbu Pons»).

«Kaotatud illusioonid», mille kallal Balzac töötas kaheksa aasta kestel (1835—1843), paistavad silma erakordselt laia haarde poolest sotsiaalsete nähtuste käsitlemisel. Siin paljastatakse kõrgemat seltskonda ja kodanlike tegelinskite maailma, müüdavat kunsti ja teadust, boheemlasi ajakirjandusest ja teatrist. Selles romaanis muutub hukkamõistev toon järsult teravamaks: noore auahne Lucien de Rubempré vastu, kes karjääri ja aadlitiitli pärast kaupleb iseenda ja oma talendiga, on Balzac veelgi halastamatum kui Raphael de Valentini või Rastignaci vastu.

Positiivsed kangelased. Samal ajal õnnestub Balzacil just nendes, neljakümnendate aastate teostes, üha süveneva revolutsioonilise situatsiooni tingimustes, luua oma parimad positiivsed tegelaskujud.

Kõige selle uuega Balzaci loomingus ja maailmavaates on tihedasti seotud ka tema poliitiliste vaadete edasiarenemine. Ta võtab revideerimisele oma monarhistlikud vaated. Neljakümnendate aastate romaanides märgivad seda murrangut Balzaci teadvuses kahe uue vabariiklasest kangelase ilmumine. Need on Michel Chrestien («Kaotatud illusioonid») ja Niseron («Talupojad»).

Engels kirjutab Balzaci kohta: «Ainsad inimesed, kellest ta räägib varjamatu vaimustusega, on tema kõige raevukamad

[19] Jäi Balzacil lõpetamata.

vaenlased, vabariiklased, Cloître-Saint-Merri tänava kangelased, inimesed, kes olid sel ajal (1830—1836) rahvamasside tõelisteks esindajateks.»

5. ja 6. juunil 1832 puhkes Pariisis vabariikliku partei vasaku tiiva poolt alustatud ülestõus. Ülestõusust osavõtjad võitlesid kangelaslikult, kuid said lüüa ning tõrjuti valitsusvägede poolt Saint-Merri kloostri müüride alla ning hävitati seal lõplikult.[20]

D'Arthezi sõprusringi kuuluv Michel Chrestieni kujutab Balzac tulise vabariiklase ning utopist Saint-Simoni õpilasena. Balzaci sõnade järgi oli see «suurejooneline vabariiklane, kes unistas Euroopa föderatsioonist ning mängis 1830. a. tähtsat osa sänsimonistide liikumises.»

See suurejooneline vabariiklane ja «riigimees, kes võib-olla oleks muutnud maailma palge, langes Saint-Merri kloostri müüride ääres nagu lihtne sõdur. Kellegi poodniku kuul tabas üht õilsamat inimest, kelle jalg kunagi on astunud Prantsusmaa pinnal». Nõnda kõneleb Balzac Michel Chrestienist, kellele tema poliitilised veendumused on usutunnistuseks, kes ei suuda kujutella inimest, kes äritseb oma veendumustega, allutab nad karjääri huvidele. Kangelaslikkus ja ennastsalgavus ongi see, mis kütkestab Balzaci selles kangelases, Michel Chrestien on inimene kohusetundega, ta on valmis oma elu andma rahva õnne eest.

Neljakümnendail aastail Balzaci juures ilmnev püüe pöörduda «tuleviku inimeste» poole ning kujutada oma romaanides positiivseid kangelasi vabariiklaste hulgast, olgugi et need esinevad ainult episoodiliste kujudena, kõneleb siiski väga olulistest murrangutest tema maailmavaates.

Balzaci loomingust leiame veel teisegi vabariiklase, see on jakobiin Niseron romaanis «Talupojad». Temast kõneleb Balzac sugugi mitte vähema vaimustusega kui Michel Chrestienist. Säärased inimesed, lausub kirjanik, otsekui õigustaksid ajaloo julmust, sest nemad olid need, kes sooritasid lahinguväljadel kangelastegusid, kaitsesid ennastsalgavalt revolutsiooni. «Revolutsioonil oli palju poeete, kes nagu vana Niserongi kirjutasid oma luulet tegudega, igasuguste kangelastegudega lahinguväljadel, mis nüüd on mattunud nende kohal möllanud tormidest kokkukantud riismete alla.»

Niseroni rahvalik kuju on üks Balzaci silmapaistvamaid saavutusi. Kõlbeline puhtus, kangelaslikkus, ustavus revolutsioonile, oskus täielikult lahti ütelda oma isiklikest huvidest — kõik see on iseloomustav vanale Niseronile.

Kuid positiivse kangelase probleemi lahendamisel ilmneb

[20] Kangelaslik lahing Cloître-Saint-Merri juures ei leia kajastamist mitte ainult Balzaci loomingus, ka George Sandi romaanis «Horace» on kujutatud sama lahingut, millest võtavad osa teose kangelased Paul Arsène ja Laraviniére. Victor Hugo «Hüljatuis» kirjeldatakse samuti 1832. aasta tänavavõitlusi.

Balzaci juures ka vastuolusid, millele juba viitas Engels. Positiivse kangelase otsinguil pöördub Balzac mitmesuguste klasside ja sotsiaalsete kihtide poole.

Erilise sümpaatiaga kujutab ta töötava intelligentsi hulka kuuluvaid inimesi, nagu on advokaat Popinot, arst Bianchon, õpetlane Séchard. Balzaci demokraatlikud sümpaatiad on sisendanud talle paljude lihtrahvast pärinevate tegelaskujude loomise, nagu näiteks David Séchardi teener, kes annab oma peremehele kõik oma säästud, et toetada leiutist; Raphaeli teener, kes põetab oma haiget peremeest nagu lapsehoidja; vaene Vergniaud jutustusest «Kolonel Chabert», kes annab Chabert'ile peavarju ja kõik, mis tal on, sellal kui kodanlik ühiskond ta hülgab.

Ühtlasi aga on «Inimlik komöödia» «lõpmatu eleegia kõrgema seltskonna paratamatu laostumise pärast» (Engels); positiivsed tegelased aristokraatide seast, kes põlgavad kodanlikku äritsemist ning säilitavad möödunud aegade parimaid moraaliprintsiipe, mängivad suurt osa «Inimliku komöödia» tegelaste galeriis (d'Espard, d'Esgrignon, vikontess de Beauséant jt.).

1848. aasta aprillis kirjutas Balzac väga huvitava kirja «Ülemaailmse vendluse klubi» esimehele, sest üks klubi liikmeid oli saatnud talle kirja, paludes teda avaldada oma poliitilise kreedo. Balzac vastaski, nimetades oma kirja «poliitiliseks usutunnistuseks».

Viimase kuuekümne aasta jooksul, kirjutab Balzac, pole Prantsusmaal olnud kindlat võimu. Valitsus on vahetunud iga 15—18 aasta pärast. Selle all on kannatanud kogu maa, tööstus, kunst, kaubandus. Nüüd aga on meil vaja valitsust, mis püsiks pikemat aega, valitseks riiki hästi ning aitaks kaasa selle õitsengule. «Olgu uus vabariik,» lõpetab Balzac oma kirja, «võimas ja tark, sest meil on tarvis valitsust, kes kirjutaks ühiskondlikule lepingule alla mitte ainult oma huvides ja pikemaks ajaks kui 15 või 18 aastat. See on minu soov. See on niisama hea kui usutunnistus.»

Seega tunnustab Balzac uut vabariiki ainult sel juhtumil, kui ta soodustab riigi õitsengut.

Oluline on veel märkida seda, et Balzaci püüe, tõsi küll, küllaltki ebamäärane ning vastuoluline püüe võtta revideerimisele oma monarhistlikud vaated ning tunnustada vabariiklikke vorme poliitilises korralduses ilmub just siis, kui kodanlik ideoloogia teeb läbi järsu pöörde reaktsiooniliste ja konservatiivsete tendentside ja demokraatlikest põhimõtetest loobumise suunas.

Balzaci esteetilised vaated. Kui Balzaci realism oli Lääne-Euroopa kriitilise realismi haripunktiks, siis võime samasuguse õigusega väita, et Balzaci kirjandusteoreetilised seisukohad olid selle ajajärgu esteetilise mõtte suurimaks saavutuseks läänes. Oma esteetilises teoorias ei katkesta Balzac sidemeid valgustusfilosoofidega. Nagu valgustajad ei tunnistanud kunsti väljaspool selle sotsiaalset missiooni, nii rõhutab ka Balzac kunsti

ühiskondlikku olemust. Kunsti eesmärk on Balzaci järgi inimese ja inimkonna teenimine. Igal antud ajastul peab kunst seisma inimmõtte saavutuste kõrgusel. «Kunstnik,» ütleb Balzac, «see on inimene, kes on harjunud muutma oma hinge peegliks, milles peab peegelduma kogu universum» (artikkel «Kunstnikest»). Kunstnik peab tõusma kõrgemale oma isiklikest taotlusist ja huvidest, ta ei ole iseenda päralt. «Poeedi elu on pidev ohver,» ütleb Balzac. «Ei lord Byron, Goethe ega Walter Scott, ei Cuvier ega leidurid ei kuulu iseendale. Nad on oma idee orjad.»

Geeniuse suurust tuleb Balzaci arvates mõõta tema võimu ulatuse järgi maailma üle. See võim on suurem kui kõik muu. «Kuningad valitsevad rahvast teatud aja jooksul, kunstnik aga valitseb terveid sajandeid.» «Valitseda mõtte abil kogu Euroopat,» — see on tema arvates kunsti ülesanne, mis mitu korda on austavam kui valitseda «relvaga».

Balzac arvab, et kunst peab peegeldama maailma kogu selle mitmekesisuses, muutuma elu entsüklopeediaks, kunstnik aga selleks tulipunktiks, mis koondab endasse selle maailma tunnetamise. See äärmiselt oluline mõte kunstnikust ja loomingu-protsessist annab tunnistust sellest, kuivõrd kõrgele jõudis kirjaniku esteetiline mõte.

Balzaci järgi on teose kunstiväärtuse vajalikuks tingimuseks tema orgaaniline seos eluga. Kui kunstnik on irdunud objektiivsest reaalsusest, kui viimane ei ole enam tema loomingu allikaks, siis on ta kunsti jaoks kadunud.

Sellele probleemile pühendab Balzac kaks filosoofilist jutustust — «Tundmatu meistriteos» ja «Gambara». Esimeses otsib maalikunstnik Frenhofer uusi loomingulisi meetodeid, mis võimaldaksid tal kõige täielikumalt teostada oma ideid. Ta on veendunud, et on nad leidnud, kuid oma maali, mille kallal ta on nii kaua töötanud, sõpradele ja õpilastele kritiseerimiseks esitades avastab ta, et see pole muud kui korrapäratu värvide ja joonte kogumik, mis ei ütle vaatajale mitte midagi. Kunstniku ebaõnnestumise põhjus seisab selles, et tema kunst ei ammutanud oma ainet mitte objektiivse maailma lõpmatust rikkusest, vaid üksnes omaenda «minast». Kunstilooming peab teenima inimest, ütleb Balzac, peab lahendama probleeme, mis puudutavad tervet inimkonda. Kunstnikku peab innustama tema loomingulises töös mitte püüe avada kunstiteoste kaudu oma isiklikku subjektiivset maailma, vaid õilsad kodanikuülesanded.

Need kõrged nõuded kunsti vastu olid aluseks ka Balzaci grandioossele «Inimliku komöödia» loomise ideele.

Balzaci teene ei seisa mitte selles, et ta lõi sotsiaalse romaani. Sotsiaalne romaan oli olemas ka enne teda. Tema teene on see, et ta esimesena püüdis tema poolt vaadeldavaid ning kujutatavaid sotsiaalseid nähtusi mõtestada mitte kui omaette seisvaid laialipaisatud fakte, vaid kui sisemiselt sügavasti ja tihedasti omavahel seostatud nähtusi, kui sotsiaalsete protsesside keeru-

list kompleksi. «Inimlikus komöödias» püüdis ta avada sotsiaalset maailma, selleks et avastada selle liikumapanevaid jõude ning sisemisi seoseid.

«Inimliku komöödia» eessõnas kirjutab ta: «...et pälvida kiitust, mida peab ihaldama iga kunstnik, peaksin ma uurima ühiskondlike mõjude põhjusi või nende üht üldist põhjust, tabama varjatud mõtte tohutus kujude, kirgede ja sündmuste kogumis.»

Teisal lausub Balzac: «Geenius on ainult siis täielikult geenius, kui ta oma loomisjõu ühendab võimega tema poolt loodud teoseid omavahel kooskõlastada.»

Selleks et teostada oma hiiglaslikku ideed, pöördub Balzac teaduse, eelkõige loodusteaduse saavutuste poole. Ta on korduvalt kõnelnud Cuvier'st, nimetades teda tõeliseks poeediks, inimeseks, kes on teostanud pöörde teaduses. Ta tahab Cuvier meetodi üle kanda ka kunsti valda. Cuvier süsteemis huvitab teda eelkõige selle teadlase poolt põhjendatud looma organismi erinevate osade proportsionaalsuse põhimõte. Kui leiti väljasurnud looma hammas või mõni üksik kont tema luustikust, siis võis Cuvier selle põhjal taastada terve skeleti, või nagu Balzac ütleb: «Cuvier taaselustas luitunud kontide abil terveid maailmu.» Ta väidab, et Cuvier meetodit võib rakendada ka kunstis, nii et mingist ajastust säilinud mosaiigi abil võib taastada terve ajastu, sest maailmas on kõik omavahel seotud, kõik on omavahel vastavuses.

Olgugi et Balzac hindas kõrgesti Cuvier'd, nägi ta Geoffroy Saint-Hilaire'i teaduslikus meetodis uut kõrgemat staadiumi teadusliku mõtte arenemiseks. Elusolend, ütleb Balzac, saab oma väliskuju mitmesugused vormid sellest keskkonnast, kus ta on määratud arenema. «Geoffroy Saint-Hilaire'i igaveseks auks jääb see, et ta proklameeris ja toetas seda süsteemi... Selles küsimuses saavutas Geoffroy Saint-Hilaire teadusliku võidu Cuvier' üle...» [21]

Seega toob Balzac kirjandusse väga tähtsa uuenduse: ta ei taha kujutada mitte üksikuid ühiskondliku elu nähtusi, vaid nende nähtuste keeruliste vastastikuste seoste süsteemi.

Sügav huvi reaalse maailma vastu, mis avaldub «Inimlikus komöödias», on Balzaci loomingulise maneeri üheks kõige iseloomustavamaks jooneks. Kõik on talle tähtis ja tähendusrikas. Mõne kaupmehe või ametniku perekondlikud lahkhelid, provintsiluuletaja auahned plaanid, tunnustamata leiduri ebaõnnestumised, hüljatud ning solvatud armukese kättemaks, — kõik see omandab Balzaci sule all sügava tüüpilise mõtte, muutub draamaks, tragöödiaks, eepiliseks jutustuseks.

Balzac oli veendunud, et kujutatavas maailmas ei tohi kunstnikul midagi jääda kahe silma vahele: kõik, isegi pisimad detailid omavad tema jaoks tähtsust.

---

[21] Honore de Balzac, Valitud teosed I, Tallinn 1955, lk. 34.

Seoses sellega omab tüüpilisuse probleem Balzaci teoorias tähtsat kohta. Mis on tüüpiline, kuidas luuakse tüüpi? Sellele küsimusele annab ta vastuse teoses «Tundmatu meistriteos». Selle peategelane kunstnik räägib oma õpilasele: «Kunsti ülesanne ei seisa mitte looduse kopeerimises, vaid tema väljendamises. Sa pole mitte mõni närune kopist, vaid poeet. Muidu võiks ju skulptor piirduda oma töös sellega, et võtab naisest kipsvormi. Sa õige proovi, tee kipsvorm oma armsama käest ning aseta see enda ette — sa ei näe muud kui jõledat laipa ilma vähemagi sarnasuseta. Ja sul ei jää muud kui otsida peitel ja kunstnik, kes, ilma et teeksid täpse koopia, annavad edasi elu ja liikumist. Me peame haarama asjade ja olendite põhjust, mõtet ning laadi.»

Tüüpi luues on kunstnikul Balzaci arvates õigus liialdada ühtede või teiste omadustega, selleks et esile tuua tüüpilist. Siit tuleneb Balzacil terve liialdamise teooria, mille järgi «kunstnikul on õigus minna üle piiri». Ta kasutab ka ise meelsasti seda õigust, liialdades seejuures ainult oma tegelaste karakterite põhiliste sotsiaalsete omaduste kujutamisel. Vautrin on kahtlemata liialdatud kuju, kuid ometi pole ta mitte mõni romantiline kurjategija, abstraktse kurja kehastus. Vautrini puhul on hüperboolselt antud just need pahed, mis on sünnitatud kodanliku ühiskonna tegelikkuse poolt ning on otsekui selle kehastuseks.

Balzaci tüüpide väljendusrikkuse saladus peitub selles, et ta sunnib lugejat jälgima tema iseloomu arenemist, tema tekkimise erinevaid etappe, tema järkjärgulist laostumist ümbritsevate sotsiaalsete tingimuste mõjul.

Balzac on veendunud, et karakterid kujunevad alati ühiskondlike tingimuste mõjul, ning see võimaldab tal kujutada neid ülima objektiivsusega, milleks kriitilise realismi esindaja on üldse võimeline. Balzaci romaanides positiivne kangelane ei võida kunagi ainult seepärast, et talle kuulub autori sümpaatia. David Séchard on kangelane, kellesse Balzac suhtub suure armastusega, ent samal ajal näitab ta veenvalt, et eluvõitluses valitsevate tingimuste tõttu jäävad Séchard'i taolised inimesed alati kaotajaks pooleks. Seesama kehtib ka markii d'Espard'i, kolonel Chabert'i ning paljude teiste kohta.

Näidates, et inimese iseloom kujuneb välja otseses sõltuvuses sotsiaalsest miljöödst, teda ümbritsevaist ühiskondlikest ja olustikulistest tingimustest, osutab Balzac erilist tähelepanu asjade maailmale. Asjad mängivad tema romaanides väga suurt osa, täites kahesugust funktsiooni. Ühest küljest on asi otsekui ühiskondlike vahekordade tardunud vormiks; elu voolab pidevalt, iga tunniga muutub kõik meie ümber, ent asjades elu seisatab, otsekui kristalliseerub. Balzac armastas ütelda: «Üks mosaiik paljastab kogu ühiskonna nagu ihtüosauruse luustik eeldab terve looma olemasolu.» Olustik, milles kangelane elab, surub oma

pitseri kogu tema karakterile. Proua Vauquer pansionis («Isa Goriot»), kus leiab ulualust vaesus ja viletsus, kus elavad hüljatud, kellel pole kohta ühiskonnas, kannab iga ese viletsuse, pahe ja meeleheite pitserit. Alates määrdunud seintest ja lõpetades proua Vauquer tanu ja põllega, — kõik on siin läbi imbunud selle kloaagi roiskuvast hingusest.

Ent asjadel on Balzaci jaoks ka veel teine külg. Asi kütkestab teda kui tükike inimese loomingut. On möödunud ajastud, kadunud igavikku terved sajandid, kuid rahvaste looming on jäädvustatud asjadesse. Seepärast omandab möödunud aegadest säilinud asi Balzaci jaoks erilise tähenduse. Selles suhtes on iseloomustav antikvariaadi kirjeldus romaanist «Šagräännahk»: «Kõik ilmajaod näisid olevat saatnud siia oma teaduse riismed ning kunstide mustrid. See oli nagu mingi filosoofiline prügihunnik, milles leidusid nii metsrahvaste rahupiip kui ka seraili rohelised ning kullatud kingad, mauride jatagan ning tatarlaste ebajumal... Kõrv näis kuulvat katkestatud hääli, mõistus tabavat lõpmatuid draamasid ning silm nägevat kergesti looritatud valgust.»

Tohutut tähelepanu omistab Balzac romaani kompositsiooni küsimustele. Tal tuli ära teha suur töö uue realistliku kompositsiooni otsinguil. Ei saa ütelda, et Balzac oleks täiesti loobunud romantilisele romaanile omaseist ebaharilikest situatsioonidest, keerulisest intriigist ja teravaist olukordadest.

Kuid ta annab oma romaanides keerulistele, segaseile ja sageli täiesti võimatuile juhtumustele realistliku motiveeringu, näidates, et kodanliku ühiskonna elu ise, mida ta kujutab, sisaldab paljugi ebaharilikku, on sageli keeruline; selles on palju dramatismi, dünaamikat, keerulisi kokkupõrkeid ja segaseid olukordi. Seepärast ei pea ta vajalikuks loobuda oma romaanide süžeelises ülesehituses keerulisest intriigist, kuid ta tahab selles segipaisatud ning omavahel põimuvate faktide mitmekesisuses leida selle põhilise, millest olenevad kõik teised sündmused.

Balzac hülgab paljud vanad traditsioonid romaani ülesehituses, eriti üksiku kangelase, kes seisab sündmuste keskpunktis. Ja tõepoolest, kes on näiteks peategelane romaanis «Isa Goriot», — kas isa Goriot või Rastignac? Romaanis «Kurtisaanide hiilgus ja viletsus», — kas Vautrin või Lucien? «Kaotatud illusioonides» näidatakse noormehe saatust mitte ainult Lucieni, vaid ka David Séchard'i elukäigu najal. Kes on peategelane «Eugénie Grandet's», kas vana Grandet või Eugénie? jne. Balzac loobub romaani ülesehituses ainsa tegelase põhimõttest, tuues romaani kaks, mõnikord isegi kolm kangelast.

Balzac armastas kõnelda oma «inimlikust komöödiast» kui «draamast kolme või nelja tuhande tegelasega». Ta oskab suurepäraselt näidata, et peamiseks jõuks, mis määrab ja suunab tema kangelaste tegevust, on materiaalne huvi. See-juures võib siin esile tõsta mitmeid erijuhtumeid.

Kangelase unistused, tema auahned kavatsused, püüe karjääri teha on seotud materiaalsete vajadustega; lootused karjääri teha purunevad ning äärmisse viletsusse ja meeleheitesse langenud kangelane lõpetab oma elu enesetapmisega («Šagräännahk», «Kaotatud illusioonid»).

Terves reas Balzaci romaanides on konflikt üles ehitatud mitme isiku materiaalsete huvide kokkupõrkele. Inimene püüab karjääri teha, oma isiklikku elu korraldada, ent siis selgub, et tema huvid ahistavad kellegi teise huve, ning sellel pinnal puhkebki võitlus («Kolonel Chabert», «César Birotteau», «Eestkosteasi» ja paljud teised).

Väga sageli on konflikt Balzaci romaanides tingitud sellest, et toores rahaline arvestus tungib inimeste intiimsuhetesse. Inimese armastust, tema kiindumust kellessegi ähvardab vaesus, viletsus, kõik sõltub rahast, seega jällegi materiaalsest huvist. Nii on see näiteks teostes «Abieluleping», «Eugénie Grandet», «Poissmehe elu», «Isa Goriot» jt.

Suurepäraselt oskab Balzac näidata, et kodanlikus ühiskonnas tarvitseb ainult vajutada isikliku huvi nupule ning kõik hakkab kohe liikuma. Kui parun de Nucingen alustab oma börsispekulatsiooni, siis lülitatakse sellesse suur hulk inimesi väga mitmesuguseist ühiskonnakihtidest. David Séchard tahab tegelda oma teaduslike katsetega, see aga osutub kahjulikuks tervele reale isikuile, kes kõik on ühel või teisel põhjusel eluliselt huvitatud sellest, et Séchard'i takistada ning kahjustada.

Seega kasutab Balzac oskuslikult oma romaanide ülesehitust kodanlikus ühiskonnas valitsevate vahekordade kogu keerukuse ja segasuse selgitamiseks. Ta näitab, kuivõrd tihedasti põimuvad seal erinevate isikute huvid, kuidas riigi ühes otsas elavad inimesed on seotud nendega, kes elavad hoopis teises ääres, kuidas ühtede tegevus kutsub välja teiste vastutegevuse.

Balzaci loomingus omavad tähtsat kohta romaanid, mis on üles ehitatud noormehe saatuse kujutamisele. See romaanitüüp ei kujuta endast XIX s. midagi uut. Juba valgustajad — Voltaire, Diderot, Fielding, aga samuti ka romantikud Byron, Musset, Chateaubriand jt. kasutasid laialdaselt sellist struktuuri romaani süžeelises ülesehituses.

Mida uut toob siiski Balzac sellesse kompositsiooniskeemi võrreldes valgustajatega? See uus seisab selles, et Balzaci juures ei ole noormees autoripoolse subjektiivse elemendi kehastajaks. Nii Wertheris, Childe Haroldis kui ka Renés on palju subjektiivset, autoripoolset; nad kajastavad autori meeleolusid, tema suhtumist maailmasse. Balzac loobub sellest subjektiivsest elemendist noore inimese kujutamisel. Balzaci noormehed on tavaliselt samasuguse autoripoolse kriitika objektiks nagu teisedki tegelased. Ta kujutab Lucieni, Rastignaci, Charles Grandet'd ja Raphaeli eelkõige kui kodanliku ühiskonna sünnitatud tüüpilisi karaktereid.

Balzaci üheks parimaks romaaniks on «Isa Goriot» nii oma kompositsioonilise meisterlikkuse, tegevuse äärmise kontsentreerituse kui ka autori poolt kasutatavate kunstiliste vahendite erakordse ökonoomsuse poolest.

Selles romaanis on algusest kuni lõpuni välja peetud kahe sotsiaalse maailma vastandamine: ülal on kodanlik ja kõrgem seltskond, all proua Vauquer pansion, viletsuse maailm, Pariisi kloaak. Kummagi maailma keskpunkti on Balzac asetanud naiskuju, ühelt poolt Saint-Germain'i eeslinna esindaja vikontess de Beauséant, teiselt poolt pansionipidaja proua Vauquer.

Esimesel pilgul tundub, et need kaks maailma on täiesti erinevad ning teineteisest ülepääsmatu kuristikuga eraldatud. Tegelikult aga on nad omavahel tihedasti seotud, ja autori ülesanne seisabki selles, et näidata kodanliku ühiskonna alamkihtide ja ladviku sisemist seost. See avaneb meie ees Rastignaci saatuse näol, kes samaaegselt kuulub nii ühte kui ka teise maailma.

Rahuarmastav progressiivne inimkond austab suurt prantsuse realisti. Üha laiemaks muutub Balzaci lugejaskond. M. Gorki on väga hästi ära näidanud selle, mis vastupandamatu jõuga tõmbab lugejat Balzaci poole: «Tema plaanide laiaulatuslikkus, mõttejulgus, tõesõna ja tuleviku geniaalne ettenägemine... teevad temast ühe maailma suurima õpetaja.»

SAKSA KIRJANDUS XIX SAJANDI 30. JA 40. AASTAIL

Ajaloolise tausta põhijooned. Feodaal-absolutistliku režiimi ja poliitilise killunemise püsimine Saksamaal pidurdas kapitalismi arenemist, mis Euroopa eesrindlikes mais kulges tublisti kiiremini.

Ent ka mahajäänud feodaal-absolutistlikul Saksamaal levis masinatööstus. Poliitiliselt õiguseta kodanlus rikastus ja tugevnes majanduslikult. «Alates 1815. aastast kasvas kodanluse jõukus ja sellega koos ka tema poliitiline tähtsus Saksamaal pidevalt. Kuigi vastu tahtmist, olid valitsused sunnitud arvestama vähemalt lähimaid materiaalseid huve» [22].

Saksamaa majanduslik areng, mis oma olemuselt oli kapitalistlik, suunas maa majanduslikku ühinemist: see toimus tolliliitude kujul üksikute riigikeste vahel. 1828. a. sõlmitud tolliliit Preisi ja Hesseni vahel sai aluseks 1834. aasta Tolliliidule, kuhu 38-st saksa riigist astus liikmeks 18 riiki.

1830. aasta Prantsuse revolutsioon, mis oli suunatud restauratsiooniaegse režiimi vastu, kutsus esile vastukaja Saksamaal, sest siin olid toimumas samad majanduslikud protsessid, mis Prantsusmaalgi, ainult hulga aeglasemalt.

Prantsuse juulirevolutsiooni mõjul puhkesid mitmes Saksamaa osas rahva ülestõusud. See asjaolu sundis mõnede saksa riigikeste valitsust kehtestama konstitutsiooni, et nõnda rahustada ühiskondlikku liikumist (Saksimaal, Braunschweigis, Hannoveris, Hessen-Kasselis).

Sel ajajärgul on poliitilistel manifestatsioonidel märksa arenenum ilme kui restauratsiooni perioodil. Baieri konstitutsiooni aastapäeva puhul korraldati Hambachis pidustused (1832), kus kõnelejad nõudsid vabariiki ja ajutise valitsuse valimist kogu Saksamaale. See oli tunduvalt radikaalsem avaldus kui oli see, mis toimus Wartburgis 1817. aastal.

30. aastail tekivad Saksamaal esimesed iseseisvad töölisklassi organisatsioonid. 1833. a. asutasid saksa emigrandid Pariisis «Tagakiusatute liidu», mis 1835. a. kujundati ümber «Õiglaste liiduks». Selle liikmeks astus Wilhelm Weitling, üks esimesi saksa töölisklassi ideolooge.

---

[22] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VI, lk. 18.

Ühiskondliku mõtte arenemine. Kirjanduslik liikumine. Alates XIX s. 20. aastate lõpust ja eriti 30. aastate algusest hakkavad Saksamaa ideoloogilises elus üha rohkem avalduma opositsioonilis-kriitilised ja revolutsioonilised meeleolud, 30. aastail tegutsevad niinimetatud noorhegeliaanlased, s. t. filosoofid, kes arendasid Hegeli filosoofia revolutsioonilisi progressiivseid ideid. Need olid E. Strauss, B. Bauer ja L. Feuerbach.

Laialdaselt hakkavad levima mitmesugused kodanlikud ja väikekodanlikud sotsialismiteooriad, millel oli utopistlik iseloom.

Aktuaalsed sotsiaal-poliitilised küsimused koondavad endale üha märgatavamalt kirjaniku, filosoofide ja publitsistide tähelepanu. Põnev huvi sotsiaalsete ja poliitiliste probleemide alal hakkab asendama romantismi ülbet põlgust ühiskonnaelu jooksvate murede vastu.

Kitsad kunstiraamid, kuhu romantismi kirjanikud olid end sulgenud, ei rahulda uue ajajärgu kirjanikke. Sõdiv publitsistlik vaim muutub 30. ja eriti 40. aastail iseloomustavaks jooneks saksa kirjanduses.

Romantism, mis saksa kirjanduses oli valitsenud XIX s. kogu esimese kolmandiku kestel, taganeb realistliku kunsti eest. Realismi paremail esindajail (Büchner, Heine, Weerth, Herwegh, Freiligrath) muutuvad revolutsioonilis-demokraatlikud tendentsid määravaks.

Selle ajajärgu silmapaistvamaks publitsistiks kujuneb L. Börne (1786—1837), kelle publitsistlik tegevus omandas suure tähtsuse 30. aastate algul. Tema kesksem teos «Pariisi kirjad» (1830—33) paistab silma radikalismi poolest. Börne ei rünnanud üksnes feodalismi igandeid Saksamaal, vaid paljastas ka kodanliku ühiskonna vastuolusid.

30. aastate algul oli kujunenud «Noore Saksamaa» nime all tuntud liikumine, kuhu koondusid kirjanikud ja publitsistid Gutzkow, Mundt, Laube, Wienbarg ja teised. Nende loomingus kajastusid uued, realistlikud suunitlused, sotsiaal-poliitiline problemaatika ja see opositsioonilis-kriitiline tendents, mis tollal iseloomustas liberaalse kodanluse ringkondi. Sellest rühmitusest kirjutasid Marx ja Engels: «Ka saksa kirjanduses kajastus poliitiline ärevus, millesse 1830. aasta sündmused olid paisanud kogu Euroopa. Naiivset konstitutsionismi või veelgi naiivsemat vabariiklust jutlustasid peaaegu kõik tolleaegsed kirjanikud. Eriti madalamat järku literaatidel sai üha rohkem harjumuseks täiendada oma teoste kirjanduslikke puudusi poliitiliste vihjetega, millega tagati edu publiku hulgas. Luuletused, jutud, retsensioonid, draamad ja igasugused kirjandusteosed olid täis niinimetatud «tendentsi» — enam või vähem ujedaid väljendusi valitsusevastases vaimus. Et suurendada mõistete segadust, mis valitses Saksamaal pärast 1830. aastat, liitusid nende poliitilise opositsiooni elementidega halvasti läbiseeditud ülikoolimälestused saksa filosoofiast ja arusaadamatud tõeterad prantsuse sotsia-

lismist, eriti Saint-Simonist. Kirjanike klikk, kes publikule seda segadust serveeris, nimetas end kelkivalt «Nooreks Saksamaaks» ehk «Uueks koolkonnaks». Hiljem nad küll kahetsesid oma noorusepatte, kuid selle läbi nende kirjutusviis ei paranenud»[23].

Võrratult sügavamat käsitlemist leidsid sotsiaalsed ja poliitilised probleemid 30. aastate algul Georg Büchneri loomingus, kes revolutsioonilisest liikumisest oli aktiivselt osa võtnud. Büchneri looming kujunes selle revolutsioonilise tõusu peegelduseks, mille Prantsuse 1830. aasta juulirevolutsiooni sündmused olid esile kutsunud.

Selle ajajärgu problemaatika, «millal kodanliku demokraatia revolutsioonilisus oli juba suremas (Euroopas), sotsialistliku proletariaadi revolutsioonilisus aga ei olnud veel küps»[24], kajastus kõige põhjalikumalt, keerukamalt ja vasturääkivalt Heinrich Heine loomingus.

40. aastail hoogustub Saksamaal revolutsiooniline käärimine. Saksa noore tööliskiassi esimesed väljaastumised osutusid sel perioodil tähtsaimaks momendiks ühiskonnaelus. 1844. aastal ilmusid teadusliku sotsialismi rajajate K. Marxi ja Fr. Engelsi esimesed teosed. Enne 1846. aasta revolutsiooni ilmus Marxi ja Engelsi «Kommunistlik manifest», millest kujunes «Kommunistide Liidu» programm.

1847. a. tekkinud majanduskriis ja kartulinälg teravdasid rahva viletsust ning kannatusi, kiirendades revolutsiooni puhkemist Saksamaal. 1848. aasta revolutsioon Saksamaal oli kodanlik. Revolutsiooni ülesandeks oli maade ühendamine ja feodalismi igandite likvideerimine poliitilises ja majanduslikus elus. Saksa nõrk ning arg kodanlus oli kohkunud proletariaadi revolutsioonilistest sammudest ja reetis revolutsiooni, tehes kompromissi feodaal-absolutistliku riigiga. Revolutsioon ei toonud maade ühendamist ega hävitanud absolutistlikku monarhiat.

Revolutsioonile eelnenud tõusumeeleolu 40. aastail tõi kaasa revolutsioonilis-demokraatlike tendentside tugevnemise saksa kirjanduses, eriti Heine, Weerthi, Herweghi, Freiligrathi ja teiste loomingus.

Revolutsiooni lüüasaamisele järgnes reaktsiooni pealetung, mis põhjustas sügava tragismi Heine loomingus, sundis vaikima Weerthi ja tõrjus revolutsioonist eemale Freiligrathi.

Sama reaktsioon katkestas revolutsioonilis-demokraatliku arenemissuuna saksa kirjanduses. See suund jõudis kulminatsiooni 40. aastail, kuid selle algus juurdub XVIII s. lõpu, Prantsuse kodanliku revolutsiooni ühiskondlikus ideoloogias.

---

[23] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VI, lk. 25.
[24] V. I. Lenin, Teosed, 18. kd., lk. 10.

BÜCHNER

(1813—1837)

Otsustav tähtsus Büchneri loomingule oli tema revolutsioonilisel tegevusel ja huvil loodusteaduste vastu.

Elu ja tegevus. Georg Büchner sündis ja kasvas arsti perekonnas, mis avaldas mõju tulevase kirjaniku kutsevalikule. Lõpetanud Darmstadtis gümnaasiumi, astus Büchner Strassburgi ülikooli, et õppida loodusteadusi. 1833. a. siirdus ta Hesseni ülikooli arstiteaduskonda. 1834. a. algas siin tema revolutsiooniline tegevus. Büchner asutas salajase «Inimõiguste ühingu», mis pidi alustama poliitilist agitatsiooni talurahva keskel, kes tolleaegsel Saksamaal moodustas kõige arvukama, kuid ka õigustevaesema klassi. Poliitiline agitatsioon pidi talurahvast revolutsioonilisele ülestõusule ette valmistama.

Revolutsioonilist vägivalda pidas Büchner ainsaks abinõuks kehtiva korra muutmisel. «Kui meie ajal võiks miski aidata, siis on see vägivald,» kirjutas ta oma perekonnale 5. aprillil 1833. aastal.

Rahva materiaalseid vajadusi, esijoones aga nälga pidas Büchner kõige aluseks. Kaasaegse ühiskonna jagas ta vaesteks ning rikasteks, varanduslikud vahekorrad olid Büchnerile kogu ühiskonnaelu määrajaks.

Esimene ning ainus üleskutse, millega «Inimõiguste ühing» 1834. aasta juulikuus pöördus talurahva poole, oli koostatud Büchneri poolt ja kandis pealkirja «Hesseni külateataja». Üleskutse algas sõnadega: «Rahu hurtsikuile, sõda lossidele!» Tekstis räägitakse rahva tööst ja kannatustest, aga samuti ka rikaste parasiitlusest. «Rikaste[25] elu on alaline pidu: nad elavad uhketes majades, kannavad toredaid riideid. Nad on hästi toidetud ja kõnelevad isesugust keelt. Rahvas lamab nende ees nagu väetis põllul. Talumees astub oma adra taga, rikas aga sammub talumehe kannul, sundides nii teda ennast kui ka adra ette rakendatud härgi. Rikas võtab enesele tera, talumehele aga jätab kesta. Talumehe elu, see on alatine töö. Võõrad söövad tema põlluvilja tema oma silma all. Talumees on üleni rakkus, tema

[25] Talurahva seas levitatud lendlehes asendati sõna «rikas» sõnaga «nimekas», «aristokraatlik». Muutja oli «Inimõiguste ühingu» liikmeid.

higi aga on soolaks rikaste laual.» Riik teenib rikaste huve, seletab Büchner talumehele: «Justitia on Saksamaal juba sajandeid olnud saksa vürstide tüdrukuks.» Büchner meenutab talurahvale Prantsuse revolutsiooni, millal võim siirdus rahva kätte, meenutab 1830. aasta juulirevolutsiooni ja seda, kuidas rahvaid rõõmustas teade Charles X kukutamisest, nii et nad hakkasid valmistuma võitlusele vabaduse eest. Vastuseks sellele andnud kohkunud vürstid tühiseid ning armetuid konstitutsioone, et rahvast petta. Lendleht lõpeb kutsega ülestõusule, niipea kui märku antakse.

Büchneri ja tema kaaslaste agitatsioon ei leidnud talurahva hulgas laiemat kõlapinda, sest rahvas oli julma ekspluateerimisega rõhutud ja ära hirmutatud. Pealegi ei kestnud agiteerimine kuigi kaua, sest reetur oli Büchneri kõigi tema sõpradega ära andnud.

Büchneril õnnestus kaduda. 1835. aasta märtsikuul põgenes ta Strassburgi, kus jätkas oma õpinguid meditsiini ja filosoofia alal. Varsti seejärel sai Büchner doktorikraadi Zürichi ülikoolis, kuhu oli asunud 1836. aastal. Zürichi ülikoolis pidas Büchner loenguid võrdleva anatoomia alal, kuid lõpetada ta kursust ei jõudnud, sest pärast lühemaaegset haigust suri ta 1837. aasta veebruaris.

Loodusteaduste alal olid Büchneril materialistlikud vaated.

Oma lühikese eluea kestel jõudis Büchner kirjutada üsna vähe, kui mitte arvestada loodusteaduslikke kirjutisi ja kahe V. Hugo draama tõlget. Meieni on säilinud kolm tema oma draamat ja üks jutustus.

«Dantoni surm.» Ainus Büchneri teos, mis ilmus juba autori elades, oli draama «Dantoni surm». Büchner kirjutas selle teose siis, kui tal olid rasked päevad. Tema ise ja ta kaaslased olid reedetud, mõned salaühingu liikmed arreteeritud. Sel ajal varjas end Büchner Darmstadtis isa majas, kust põgenes Strassburgi.

Lõpetanud draama, saatis Büchner ta Gutzkowile, paludes saatekirjas soovitust trükkimiseks (1835. a. veebruaris). Gutzkow aga arvas, et sel kujul, nagu draama oli kirjutatud, ei või teda avaldada, sest Gutzkowi väljendust tarvitades «märatses teoses sankülotismi vaim, sealt kostis inimõiguste deklareerimist, mis oli roosidega pärjatatud, kuid paljastatud, Punase mütsi idee valitses üle kõige»[26]. Kuigi Gutzkow oli tolleaegse kirjanduse ainus enam-vähem silmapaistev esindaja, kellega Büchneril olid mingisugused suhted, lahutasid teda Gutzkowist (ja kogu «Noor-Saksamaast») lahkarvamused põhilisemates poliitika, sotsiaalala ja kunsti küsimustes. Oma vastuolust Gutzkowi ja tema mõttekaaslastega kirjutas Büchner Strassburgist

[26] K. Gutzkow, Georg Büchner. Artikkel oli kirjutatud 1837. a. Büchneri surma puhul.

1836. a. Gutzkowile lähetatud kirjas: «Reformeerida ühiskonda idee abil haritud klassi jõududega? See on võimatu! Meie aeg on läbinisti materialistlik.» Veel varem (1835. a.) kirjutas Büchner Gutzkowile, et «vahekorrad rikaste ja vaeste vahel on ainus revolutsiooniline element maailmas».

Büchneri revolutsioonilistele ja materialistlikele vaadetele vastas tema realistlik kontseptsioon kunstis.

«Mis puutub niinimetatud idealistlikesse kirjanikesse, siis arvan ma, et nad on andnud peaaegu ainult taevakarva sinise nina ning afekteeritud paatosega marionette, mitte aga luust ja lihast inimesi, kelle kannatused ja rõõmud panevad mind kaasa tundma ja kelle teod ning toimingud kutsuvad minus esile kas põlgust või vaimustust. Ühe sõnaga: minule tähendavad väga palju Goethe ja Shakespeare, kuid väga vähe Schiller,» kirjutas Büchner oma kirjas 28. juulil 1835. aastal.

Saksa kirjanduses olid Büchnerile väga lähedased «tormi ja tungi» esindajad, ja seda oma realistlike tendentsidega nii loomingus, esteetikas kui ka oma püüdes «looduse» poole.

Seepärast ei olnud juhus, et Büchneri kunstikäsitust väljendab «tormi ja tungi» esindaja Lenz (Büchneri samanimelises lõpetamata jutustuses). Kunstilt nõuab Büchner elutõe loomingulist reprodutseerimist ja oma esteetikas loobub ta ilu kategooriast. Kui see, mida kunstnik on loonud, elab, siis on sellest küllalt.

Kujude elulisus ja konkreetsus, kunstipärases kujundis peituva elu jõulisus ja energia, see ongi Büchneri loomingumaneeri olulisem joon.

Draama «Dantoni surm» tegevus keskendub Prantsuse revolutsiooni sündmuste ümber. Revolutsioon, nagu seda mõistab Büchner, on grandioosne loodusjõud, mille aluse moodustavad rahvahulkade materiaalsed vajadused. Seni ei ole revolutsioon lõpul, kuni rahvas ei ole toidetud ja kaetud. Hiiglaslik revolutsioonilaine pühib minema ja hävitab nii Dantoni kui ka tema mõttekaaslased, kes püüavad revolutsiooni peatada.

Draama kangelasi Dantonit ja tema vastaseid Robespierre'i ning Saint Justi lähendab maailmavaateline fatalism. Neile tundub, et inimese käitumist ja kogu tema elu määravad looduse ja ühiskonna jõud, mille käes inimesed on ainult vahendid. «Me oleme nukud, mida tundmatud jõud tõmbavad traadist, meie ise aga ei ole mitte midagi. Mitte midagi! Mõõgad, millega vaimud sõdivad, oleme meie ise, nagu muinasjutus ei näe me nende käsi,» räägib Danton.

Büchner mõistab materiaalsete tegurite määravat osa inimese elus ja ta ületab romantismi subjektiivsuse, kuid inimese toimingute determineeritust käsitleb ta fatalismiks lihtsustatult ega mõista vabaduse ja paratamatuse dialektikat, ei saa aru ajaloo subjektiivseist ja objektiivseist momentidest.

Dantoni materialismile sümpatiseerides on Büchner osanud

näidata, kuidas kodanliku revolutsiooni teatud etapil satub XVIII sajandi materialism vastuollu revolutsiooni edasise süvendamise ülesandega: kodanluse materialistlik eetika oli esile toonud oma epikuurliku ning egoistliku külje, sattudes vasturääkivusse rahvahulkade huvidega, kes näljasena pidid aina töötama ega võinud nautida olemisrõõmu. Dantonist lähedasemaks osutub rahvale askeetlik Robespierre, kes nõudis revolutsiooni edasist süvendamist.

Kui grandioosne endast oligi draamas antud pilt revolutsioonist, avaldas Büchner siin kahtlust, kas kodanlik revolutsioon suudab lahendada põhilist sotsiaal-probleemi — varakate ja varatute vastuolu. Ta tunnustas 1789.—1793. ja 1830. aastate revolutsioonide tohutut tähtsust, kuid oli küllalt läbinägelik ja märkas nende piiratud iseloomu.

Büchneri revolutsioonilis-demokraatlikud vaated kasvasid kodanluse revolutsioonilikkusest üle, kuid muu, mitte kodanliku revolutsiooni jaoks ei olnud XIX s. 30. aastate Saksamaal pinda. Siit tulenes Büchneri maailmavaateline tragism, mis ilmneb tema kahes parimas draamas: «Dantoni surmas» ja «Wojzeckis».

«Wojzeck». Lõpetamata jäänud draamas «Wojzeck» jutustab autor sõdurist. See elab vabaabielus rahva seast võetud naisega ja neil on ka laps, kuid armukadedusest piinatuna tapab sõdur naise, saades kuulda selle ebatruudusest.

Selles draamas on paljastatud sotsiaalprobleemide tragism. Eraomanduslikus ühiskonnas on Wojzeck ja tema sõbratar asetatud niisugusesse olukorda, et nad ei suuda vabaneda ürgseist loomalikest instinktidest, vaid alistuvad täiesti oma materiaalse «loomuse» võimusele.

Abitult ning kidakeelselt püüab Wojzeck oma ohvitserile seletada, kui see süüdistab teda «amoraalsuses», et voorus ei ole vaeste jaoks, kel mitte midagi ei ole, et vaesel inimesel on kõikjal ja alati halb. Vastuseks ohvitseri etteheitele, et Wojzeckil on «ebaseaduslik» laps, vastab Wojzeck: «Meie oleme vaesed inimesed... Vaadake, kapteni-härra, iga asja jaoks on tarvis raha, raha! Kel aga raha ei ole... peab sünnitama endasuguseid ilma moraalita. Eks meilgi ole liha ja veri. Meiesuguseil ei ole õnne ei siin ega seal maailmas. Ma arvan, et kui meie taevasse pääseme, siis pannakse meid kõuele appi kõmisema.»

Nende kahe Büchneri draama kunstivorm on seotud Shakespeare'i dramaturgiaga, aga samuti ka «tormi ja tungi» kirjanike traditsioonidega. Siin on suur hulk vabalt ühendatud stseene, esineb rahvastseene, oskus luua emotsionaalset atmosfääri ja energilist väljendusviisi, millele paiguti on omane sihilik tahumatus.

«Wojzeckiga» on Büchner kõige lähemale jõudnud Lenzile, kes XVIII s. saksa kirjanduses oli esmakordselt nii lihtsalt ja nii põhjalikult näidanud lihtsa inimese igapäevast elu ja tema eksistentsi traagilisi konflikte.

HEINE

(1797—1856)

Kirjanikuks hakkas Heinrich Heine kujunema 1830. aasta revolutsioonile eelnenud ühiskondliku tõusu perioodil. Tema loomingulise küpsuse aastaiks on pingeline sotsiaal-poliitiline võitlusperiood, s. o. ajajärk 1830. ja 1848. aasta revolutsiooni vahel, kus toimusid ajaloos esimesed teadlikud proletariaadi väljaastumised.

Sedamööda, kuidas 20. aastate lõpul ilmnes ühiskondlik tõus ja tugevnesid vastavalt ka Heine revolutsioonilis-demokraatlikud ning sensualistlik-ateistlikud vaated, hakkas ta romantismist üha rohkem eemalduma.

Romantismi ületamisel aga säilitas Heine romantismi problemaatika, osates selles näha oma aja ajaloolist problemaatikat.

Heinele omane erk historistlik vaist mõjus selleks kaasa, et poeet mõistis peene läbinägevusega nii kodanliku ühiskonna hukkumise kui ka selle hukkumise ajaloolise seaduspärasuse paratamatust.

Revolutsiooni tõusu ajal, enne 1848. aasta revolutsiooni esines Heine revolutsioonitormi kuulutajana, «revolutsiooni trummalina» (nagu ta ennast ise nimetas).

Mõistes proletariaadi osa kodanluse hauakaevajana, suhtus Heine saabuvasse kommunismi võidusse siiski kaksipidi: ta pidas kommunismi mõistuspäraseks ning õiglaseks, ent ühtlasi ta kartis seda, sest kommunism hävitab jäädavalt selle maailma, milles elas poeet ise. Uue maailma kontuurid paistsid talle liiga ähmaselt ning fantastiliselt moonutatuna seepärast, et proletaarne liikumine elas alles oma imikueas ja et tollel perioodil olid laialdaselt käibel mitmesugused nivelleerivad väikekodanluse sotsialismiteooriad.

1848. aasta revolutsioon, millele Heine oli rajanud lootusi maailma uuendamiseks, oli nurjunud ja reaktsioon alanud. Seda käsitas Heine suure ühiskondliku tragöödiana.

Heine ühendas endas hiilgava publitsisti, polemisti ja andeka lüüriku. Niisugune omapärane sobitus võimaldas tal lahata kaasaja konflikte omamoodi, põhjalikult ja sügavalt. Tema lüürika ja publitsistika üldistusjõud ei anna alla nendele

eepilistele panoraamidele, mida tol samal ajal lõid Balzac ja Dickens.

Õpinguaastad. Kirjandusliku tegevuse algus. Heine sündis vaeses Düsseldorfi juudi perekonnas. Reinimaa, kuhu Düsseldorf kuulub, oli majanduslikult üks arenenumaid alasid tolleaegsel Saksamaal. Prantsuse eesrindlike ühiskonnasuhete ja ideede mõjud andsid end siin kõige tõhusamalt tunda.

Ajajärgul, millal Reini ala oli okupeeritud Napoleoni vägede poolt, hävitati siin mõned feodalismiigandid. Talurahvas oli vabastatud, kehtestati eesrindlikumad juriidilised õigused (Napoleoni õigustekoodeks) ja juutidele anti kodaniku õigused.

Prantsuse okupatsiooni ajal õppis Heine Düsseldorfi Prantsuse lütseumis. Vanemad, kes olid määranud pojale äriala, panid ta seejärel õppima kaubanduskooli.

Juba esimesed katsed tegutseda kommertsalal Frankfurtis Maini ääres ja hiljem Hamburgis oma miljonärist onu Solomon Heine abil äpardusid, ja tulevane luuletaja otsustas 1819. aastal astuda ülikooli, et õppida õigusteadust.

Heine õppis Bonni, Göttingeni ja Berliini ülikoolis, kuid õigusteadus veetles teda samuti vähe kui äriala. Kõige suuremat mõju Heinele tema ülikooliaastail avaldasid A. W. Schlegel ja Hegel.

Huvi luule vastu oli Heinel tekkinud juba enne ülikooli astumist. Ta oli kirjutanud luuletusi, millest esimesed avaldati 1817. a. ühes Hamburgi ajalehes.

Oma värsid avaldas luuletaja ajakirjades ja almanahhides. 1822. a. ilmusid tema «Luuletused» eriväljaandena, 1823. a. aga koos kahe näidendiga («Almansor» ja «William Ratcliff»), 1826.—1827. aastail koos proosateostega «Reisipildid».

«Laulude raamat». Tsükkel «Nooruskannatused.» 1827. a. avaldas luuletaja need juba trükist ilmunud luuletused erikoguna «Laulude raamat», mis tõi autorile kuulsuse. Selle värsikogu tähtsamaks aineks olid romantistliku lüürika lemmikteemad — armastus ja loodus. Kui aga esimese tsükli luuletustes («Nooruskannatused») nende teemade käsitlus peaaegu ei erine romantistlikust käsitlusest, siis juba alates tsüklist «Lüüriline intermezzo» hakkab Heine kõige olulisema — armastuse ja looduse — käsitlemisel tasapisi eemalduma romantistlikest kujutelmadest, püsides põhiliselt romantistlike kujundite ja romantismi problemaatika valdkonnas.

«Laulude raamatu» viimastes tsüklites («Kojutulek» ja «Põhjameri») on luuletaja andnud suurepärast realistlikku lüürikat, mida ei tundnud sajandi alguse saksa kirjandus.

Tsükkel «Nooruskannatused» (1817—21) on kõige traditsioonilisem romantistlik sari «Laulude raamatus». Sarjas domineerib õnnetu armastuse ja armupiinade teema. Armsama truudusemurdest kannatav luuletaja elab koledate nägemuste ja viirastuslike unelmate maailmas (alaosa «Unenäod»).

Luuletaja kujutluse järgi on armastus saatuslik jõud, mis toob maailmale kannatusi ja hävingut. Poeedi eest möödub terve rongkäik surnuaia viirastusi, kes on armastuse ohvrid (luuletus «Ma tulin kesköö1 oma käskijanna juurest»).

Reaalse maailma kontuure võib ainult ähmaselt aimata luuletaja armastatu peigmehe isikus. See on väärikas ja keigarivõitu puhast pesu ja elegantseid riideid kandev härra, kelle olemus aga on räpane ja jõnk («Inwendig war er jämmerlich, nichtsnützig, jedoch von aussen voller Würdigkeit»).

Luuletaja erakordsed ning pingelised elamused moondavad ümbritseva maailma mingiks virvatulukeseks. Tsükli luuletuste enamikku iseloomustab ühekülgselt sünge koloriit.

Pisut vähem sünged on need luuletused, mis kannavad üldpealkirja «Laulud», kuid siingi vaheldub ikka seesama õnnetu armastuse teema.

Christian Sethele määratud ja teistes «Sonettides» kõlavad baironlikud motiivid poeedi üksindusest nurjatuse ja tühisuse maailmas, kuid oma kaasaegset ühiskonda kujutab autor alles romantistliku abstraktsusega ja ebamääraselt (vt. näiteks luuletust «Gib' her die Larv', ich will mich jetzt maskieren»).

Need luuletaja kujutelmad ümbritsevast ühiskonnast oleksid nagu kommentaariks tema groteskselt fantastilistele nägemustele.

Alaosas «Romansid» lahendatakse armastusteema samuti romantistlikult, kuid sel korral ballaadipärases romansivormis.

Ballaadiline ehk romansivorm, milles on kasutatud tinglikult šoti («Die Botschaft»), hispaania («Don Ramiro») või keskaegset temaatikat («Zwei Brüder», «Der wunde Ritter» ja teised), ulatub tagasi Fouqué, Uhlandi ja teiste romantismi eeskujude romansside ning ballaadide juurde.

Selle alaosa muudest ballaadidest paistab silma ballaad «Kaks grenaderi». Selles tsükli parimas luuletuses kirjandüslikku tinglikkust peaaegu ei ole olemas. Oma poliitilise aktuaalsusega ulatub antud ballaad välja nende teemade ahtast ringist, mis on iseloomustavad «Nooruskannatustele». Restauratsiooni perioodil kõlas Napoleoni ülistamine protestina ühiskondliku reaktsiooni vastu. Heine ballaadis on Napoleon kujutatud lihtsate inimeste, kogu rahva kangelasena.

«Nooruskannatuste» luuletsükli kujundid, sõnavara ja vormi omapärasus tunnistavad poeedi sõltuvust romantismi ja koguni sentimentalismi lüürika eeskujudest (näiteks Bürgeri «hirmuballaadidest»). Mõnedes luulepalades esinevaid rahvaluulemotiive on Heine käsitelnud romantistlikus ja sentimentalistlikus laadis.

«Lüüriline intermezzo». «Laulude raamatu» järgmises tsüklis — «Lüürilises intermezzos» (1822—23) pajatab luuletaja jälle oma õnnetust armastusest, ent seekord mitte nii nagu «Nooruskannatustes».

«Lüürilises intermezzos» on jutustatud lauliku armastuse lugu: on näidatud, kuidas tärkasid tema tunded ja kui õnnelik

ta oli olnud omast armastusest. Tõsi küll, sellesse õnnetundesse sekkub nukrameelsust ja tusatunnet, otsekui aimusena armukannatustest, sest peagi järgnevad kahtlused ja piinad: «tema» ei armasta luuletajat, «temal» ei ole südant. Armastatu saab teise mehe naiseks ja luuletaja on ahastuses. Sarja viimaseis palades vahelduvad mälestused armastuse esimestest päevadest, armastatu etteheited, iroonia tema vastu, ahastus ja mõtted endatapust.

Antud sarjas käsitellakse armastust teisiti kui «Nooruskannatustes». Tegemist ei ole enam ürgse, ikka ning igavesti saatusliku tundega. Siin kirjeldatakse armastust paljude varjunditega rikastatult ja omas arengus, nii et hingeelu on muutunud märksa konkreetsemaks ning tõepärasemaks. Tõepoolest, meesarmastaja, poeedi oma kuju on muutunud palju konkreetsemaks, kuid naisarmastatu kuju jääb veel vähekonkreetseks (üksikud jooned ei loo elavat kuju), jäädes mingisuguseks «truudusetuks naisarmastajaks» üldse.

Iroonia nii tundmuse kui ka armastatu vastu, kes esmakordselt astub esile alles «Lüürilises intermezzos», teeb poeedi armastuse hulga maisemaks, kõrvaldab selle «ülemaisuse», mis iseloomustas romantistlikku lüürikat ja Heine oma «Nooruskannatusi».

Ma nägin und, et maiöö on taas, —
see unelm tuttav on mulle —
koos istusime pärna all maas,
truudusvandeid andsime jälle.
Aina vandeid andsime, küll ja küll,
jätkus suudlusi, naeru, lembust;
et tõotused ei unuks mul,
mind salvasid kätte kesk embust.
Mu kallim, särasilmne neid,
mu nägus, salvav piiga!
Kõik vanded olid korras meil,
kuid hambajälg tegi liiga.

Konkreetsus tunnete ja lüürilise kangelase kujutamisel piirdub selles sarjas sellega, et armastust ei näidata seoses sotsiaalse keskkonnaga, nagu see oli omane ka romantismi lüürikale. Luuletaja hinges toimuvad konfliktid leiavad vastukaja üksnes looduse elus. Alles erandiks on «Lüürilises intermezzos» niisugused satiirilised luuletused, milles poeet näitab ka oma kaasaegse ühiskonna elavaid esindajaid nende suhtumises tundmustesse (vt. 50. luuletus).

Selles sarjas kujutatakse luuletajat tavaliselt koos oma üksinduse ja loodusega:

Miks roosid nii kahvatud on nüüd,
oh ütle mu kallim, miks küll?
Miks nurmel, mis kannab haljast rüüd,
nii vaikne on sinilill?
. . . . . .

Miks päike nii tusaselt taeva all
nüüd oma rada käib?
Miks maa on nõnda õudne ja hall,
et hauana ta näib?
Miks olen ma ise nii tusane,
mu kallis, oh tunnista!
Oh, ütle, mu südamearmuke,
miks maha jätsid mind sa?

(*M. Nurme* tõlge)

Kuid ka looduse kujutamisel hakkab Heine romantismist juba eemalduma, kuigi esimesel pilgul näib kangelase elamuste ja loodusnähtuste parallelism nii traditsiooniliselt romantistlikuna. See parallelism Heine värssides ei väljenda inimese müstilisi sidemeid loodusega, ei väljenda seda, et ühed ning samad igipõlised armastuse, surma, taassünni, rõõmu ja kannatuse kategooriad valitsevad inimelu ja loodust. Heine juures on loodus tehtud liiga antropomorfseks: ta reageerib vahetult luuletaja tundmustele, tema kaastunne omandab niivõrd inimlikud vormid, et muutub läbipaistvaks, kuidas luuletaja oma mässavaid tundmusi kannab üle loodusele.

On sädelev suvehommik,
ma aias üksinda käin.
Lilled vestavad tasast juttu,
kuid mina tummana näin.
Lilled vestavad tasast juttu,
neil osavõtt silmades:
«Sa ära me sõsarat sõitle,
sa kahvatu, kurblik mees!»

Lillede kuuldav sosin on poeedi südames kostev truudusetu, kuid ikka veel armastatava naise hääl.

Lermontovi ja Tjuttševi tõlgete kaudu vene lugejaile hästi tuntud luuletuses «Ein Fichtenbaum steht einsam» («На севере диком») esitatakse meile lahtirullitud võrdlus, mille puuduv osa on hõlpsasti juurde mõeldav: samal viisil igatseb ka luuletaja oma kauge ning kättesaamatu armsama järele. Siin ei leidu romantismi kujutelma armastuse universaalsest jõust, mis läbib kõiki eksistentsivorme.

«Lüürilises intermezzos» on veel palju romantistlikku nii kujundites, üksikmotiivides kui ka sõnavaras. Kõik need tähed, liiliad, pärnad, roosid, ööbikud ja hauad, kuhu poeet laskub oma kallimat otsides, või unenäod on romantismi pärand. Tõsi küll, paljud nendest kujunditest on pärit folkloorist, kuid Heine on nad võtnud «Poisi imesarvest» ja romantikute värssidest [27].

[27] «Lüürilisele intermezzole», eriti selle värsivormile on avaldanud mõju omal ajal populaarne romantik-poeet Wilhelm Müller (1794—1827), kelle luuletustes ilmneb suur lähedus saksa rahvalaulule. 1826. aasta juunis kirjutas Heine Müllerile: «Ma olen selleks küllalt küps, et tunnistada avalikult, et minu väikese intermezzo meetrum ei ole mitte juhuslikult sarnane Teie tava-

Muide, nendes luuletustes esineb traditsioonilise leksikoni kõrval ka seesuguseid sõnu, mis on laenatud käibesõnavarast, ja sääraseid kujundeid, mis on võetud ümbritsevast elust ning sihilikult madalamast stiilist.[28]

Heine kasutas rohkesti romantismi luule traditsioone, kuid «Lüürilises intermezzos» esineb ta siiski algupärase ning tähelepanuväärse lüürikuna. Selles värsitsüklis hakkab Heinel kujunema juba realistlik meetod ja vastavalt sellele kujunevad ka mitmed tema värsside välised vormi iseärasused.

«Lüürilises intermezzos» ja «Kojutulekus», aga samuti ka järgnevais Heine luulekogudes (eriti «Uutes lauludes») kujuneb tüüpiliseks kahe kuni kolme, kõige rohkem nelja stroofiga lühiluuletus, kusjuures igas palas on neli ristriimiga värssi.

«Lüürilise intermezzo» ja «Kojutuleku» rütm on paindlik ja lähedane loomulikule kõneintonatsioonile, nii et siinsed luuletused on vabad liigsest pingutusest ja keerukusest, mis esines «Nooruskannatuste» rütmides.

«Lüürilise intermezzo» ja «Kojutuleku» värsside lühidust ei põhjusta mitte ainult poeedi arenenud meisterlikkus, tema oskus väljendada oma mõtet täpsemalt ning napimas sõnastuses, vaid ka see asjaolu, et iga tsükli kõik luuletused on pühendatud üheleainsale teemale, kuna üksik luuletus ainult varieerib seda teemat mõnes eri aspektis, kogu tsükkel tervikuna aga annab üldteema lahenduse.

Kõigist Heine tsüklitest on «Lüüriline intermezzo» sisemiselt kõige terviklikum. See on väike lüüriline romaan, millel ei puudu intriig, kulminatsioon ja lõpplahendus. Enamik tsükli luuletustest omandab seetõttu täie kõlavuse alles ülejäänud luuletuste kontekstis.

«Kojutulek». Heine lüürika elulisus ja konkreetsus tugevnevad tsüklis «Kojutulek» (1822—24), mis samuti moodustab nagu lühema lüürilise romaani. Selle romaani keskseks motiiviks on luuletaja kannatused, uus armastus ja uued pettumused. Muide, kaugeltki mitte kõik luuletused ei mahu sellesse süžeeskeemi. «Lüürilise intermezzoga» võrreldes avaldub selle tsükli suurem teemade, ideede ja tunnete vaheldus ka keerukamas ja vabamas kompositsioonis.

Tsüklis «Kojutulek» ilmuvad esmakordselt realistlikult täpsed ning eredad visandid luuletajat ümbritsevast maailmast: mida näeb igatsev poeet linna vallilt (3. luuletus), neidudega merekaldal kalurimajakese ees istudes (7.), tormi ajal laevapardal viibides (11.), või Halle vaatamisväärsusi silmitsedes (84.).

Niisiis ei ole luuletaja eranditult oma armuelamustesse sulgunud. Tema rõõmud ja valud ei takista teda nüüd nägemast

lise meetrumiga ja et arvatavasti võlgnen ka Teie lauludele tänu oma intiimseimate rütmide eest.»

[28] Vrd. näiteks 27. luuletus.

ümbritsevat reaalmaailma. Vastupidi: tema armastus seostub üha tihedamini ümbruse tõsieluga ja selle kujutamisel ilmneb ohtramalt uusi jooni ja varjundeid.

Need luuletused, kus poeet räägib oma südame väljapääsmatust valust (23.), vahelduvad kas nukralt iroonilise olupildikesega, milles jutustatakse kohtumisest armsama perekonnaga (5.) või õela irooniaga oma tunnete üle (44.). Uuest tundmusest sugenev magus ärevus (51.) ja erutatud vaimustus armsama puhtusest ning ilust (48.) vaheldub üksildase hüljatud luuletaja valuga (60.).

Sellest, kui palju on Heine sellel ajajärgul romantilisest armukäsitlusest eemaldunud, tunnistab üks tema tuntumaid ning kaunimaid luuletusi, nimelt näiliselt nii romantistlikud värsid Loreleist (3.).

Legend Loreleist on romantistlikku päritolu, sest rahvapärimuste ainetel oli selle loonud Cl. Brentano. Sama legendi on värsistanud Eichendorff ja ka teised romantikud.

Romantikuile osutus Lorelei kuju armastuse kui saatusliku ning ürgse jõu sümboliks. Brentano luuletuses kaunitar Lorelei hukkub südameid võrgutades ja ükski ei suuda tema hukutavaist kütkeist pääseda. Ka Lorelei ise on selle saatusliku tundmuse ohver.

Heine luuletuses kehastab Lorelei samuti armastuse hukutavat veetlust. Aga kui Brentano ja Eichendorff jutustavad Lorelei müüti objektiivseis toonides, siis juba esimesed Heine stroofid pajatavad poeedist endast ja tema nukrusest. Järgmised stroofid valavad luuletaja meeleolu ainult «muistsete aegade muinasjutu» poeetilisse vormi. Järelikult on romantikute juures tegemist müüdiga igavesest jõust, Heine juures aga elava armastustundega, mis on väljendatud suure üldistusena, lihtsalt ja lakooniliselt nagu iga tõeline üldistus.

«Lüürilisest intermezzost» alates esineb Heine armastuse kirjeldustes nii võitlust endaarmastusega, koketsust, kui ka teeskluse sugemeid, nii et armupiinade põhjused peituvad seega inimestes enestes ja nende vahekordade ebatäiuslikkuses, mille tagant üha selgemini hakkavad paistma teatud ühiskonna reaalsed kontuurid, mitte aga romantikute mingisugune «saatus».

Heine iroonia, mis esmakordselt oli avaldunud «Lüürilises intermezzos», omandab järjest suurema tähtsuse. Realiteedi terava tunnetusena peab iroonia poeedi maa peale tagasi tooma:

Küll aastad tulevad, kaovad,
ning rahvast neelab muld,
kuid iialgi ei kaota
mu süda armutuld.
Sind veel kord tahaksin näha
ja põlvili langeda,
ning surres sulle öelda:
«*Madame,* Teid armastan ma!»

(*A. Sanga* tõlge)

Seltskondlikult tinglik pöördumine viimases strofis kahandab eelnenud värssides liialdust tundmuste kirjeldamisel.

Vahel avaldub iroonia kahe kõrvuti esitatud luuletuse kontrasteerivas kõrvutamises (näiteks 53. ja 54.). Just seetõttu kõlavadki mõned «romantilised» luuletused tsüklis teisiti kui üksikult võetuna.

«Kojutuleku» tsüklis kasvab nende satiiriliste värsside erikaal, milles naerdakse mitmesuguseid tõsielu külgi: kas saksa professorlikku idealismi (58.), filistrite sentimentaalset idealismi (79.) või filisterlikku argielu labasust (38.). Luuletuses «Ma nägin unes» maalib Heine satiiriliselt groteskse pildi, milles ironiseerib traditsioonilise kristliku taeva ja omaaegse Berliini üle kõigi selle leitnantide, lipnike, luuletajate ja kohtuametnikega.

Värsivormi alal tugevnevad selle tsükli realistlikud tendentsid veelgi enam, kuigi juba «Lüürilises intermezzos» olid nad ilmnenud üsna märgatavalt. Veelgi rikkamaks ja vähem tinglikromantistlikuks muutub «Kojutuleku» sõnavara, veel paindlikumaks ja sundimatumaks kujuneb rütm.

Üksikute strofide ja värsside rütm otsekui jälgiks mõttekäiku ja tundeid. Heine värsimõõdule on võõras pedantne «õigsus»: luuletaja rikub seda ühtsoodu, et teha värsse elavamaks ja loomulikumaks. Heine rütmika annab võrdse täiuslikkusega edasi nii tundeerutusi kui ka kõnekeele intonatsioone. Seejuures ei puudu tema värssidel kunagi romantismi lüürikale omane musikaalsus ja kõlavus.

«Põhjameri». «Laulude raamatu» viimane tsükkel kannab pealkirja «Põhjameri» (1825—26).

Selles tsüklis ei kuulu keskne koht enam armastusele, vaid peamiseks kujunevad siin loodusepildid ja filosoofilised mõttemõlgutused. Luuletaja maalib ülevaid merepilte, kuid nende värsside olemust ei moodusta kaugeltki mitte vaatluste eredad kirjeldused või eluline konkreetsus, sest loodusepilte elustavad poeedi inimlikud tundmused ja mõtted.

Heine värssides esinev looduse omapärane antropomorfism, see, et luuletaja looks nagu väikesi müüte (vt. näiteks «Loojak» esimeses osas, või analoogilise nimetusega luuletus teises osas), ei tee autori luuletusi sarnaseks romantikute loodusfilosoofilise poeesiaga. Heine looduse antropomorfism, tema väikesed «müüdid» on täis sügavat irooniat: nendel on mõtet üksnes poeedi suveräänse filosoofia ja tundeintensiivsuse avaldusena.

Luuletaja loodus on objektiivne, sest tema loomingus ei esine see inimvaimu sünnitisena, mitte «jumaluse kehakattena» või absoluutse vaimu hieroglüüfina, nagu loodust tavaliselt kujutlesid romantikud.

«Põhjameres» omandavad loodusepildid sellise osatähtsuse ja ülevuse, mida Heinel varem kunagi ei esinenud. Varem ei olnud loodusel tema värssides kunagi iseseisvat tähendust, sest

seni oli loodus elavaks, enam-vähem täpselt ning eredalt maalitud dekoratsiooniks poeedi elamustele.

Alles «Põhjameres» kerkib objektiivne maailm, loodus kogu oma ülevuses luuletaja ette, ja autor ei satu kohmetusse, vaid oma mõtete ja tundmustega katsub ta seda hõlmata kogu selle täiuses.

«Põhjamere» poeetilisse koesse kuuluvad orgaaniliselt antiiksed kujundid. Heine käsitluses on nad tihedalt seotud looduse materiaalse eksistentsi ja selle plastilis-meelelise taju ülistamisega.

Kummatigi ei ole antiiksus Heine juures selleks maailmakäsituse absoluutseks normiks, nagu see esines näiteks Schilleri juures. Heine mõtteviis on Schilleri omast märksa historistlikum. Antiiksuse absolutiseerimise vastu, mida leiame Schilleri luuletuses «Kreeka jumalused», loob Heine samanimelise poleemiliselt teravdatud luuletuse tsüklis «Põhjameri».

«Põhjameres» esinev vaba värss on saksa kirjanduses kasutusele võetud juba XVIII sajandil. Vabana ettevõetud meetrumi skeemist võimaldab Heine värss hõlpsasti iroonilisi prosaisme ja pateetilist mõttelendu, avardades tunduvalt luuletaja väljendusvahendite diapasooni.

Heine lüürika omapärasus. Romantismi ületades loob Heine oma «Laulude raamatus» niisiis realistliku lüürika. Heine mõtted ja tunded on vabad sellest mütologiseerimisest, mis oli tunnuslik romantistlikule lüürikale või heroiseerimisest, mis oli omane Goethe luulele. Tundmust või tundevarjundit ja mõtet püüab Heine edasi anda selle ainulaadsuses, kaduvuses ja konkreetses tinglikkuses. Seetõttu tundub tema luule esimesel pilgul palju piiratumana: iga tema luuletus ei paku miniatuurset maailma nagu Goethel, või mingit müüti nagu romantikuil.

Retsensioonis Mihhailovi poolt tehtud «Heine laulude» värsstõlgete puhul kirjutas Dobroljubov: «Arvatavasti mäletavad paljud, mida meil aastat viis tagasi mõisteti heinelikus laadis tehtud värsikeste all: «Ojakene vuliseb vaikselt, ent mina olen kohmetu — meenuvad truudusetu armukese jutud.» Või: «Pilved tormavad taevas; ma silmitsen neid ja mõtlen, et need ei ole pilved, vaid minu armsama hing»; või jällegi: «Me istusime armsamaga õrnalt vesteldes, katusel aga näugusid kassid».[29]

Selles paroodias Heine epigoonide pihta on liialdatud ja paljastatud see, mis moodustab Heine lüürika omapärase impressionismi: püüe tundevarjundeid edasi anda teadlikult võetud üksiku, äärmiselt lihtsa situatsiooni kaudu.

Kogu Heine omapärasus ei taandu sellele, et tema ise seisab kõrgemal igast antud situatsioonist ja igast üksikust tundmusest, et ta suhtub neisse irooniliselt. Iroonilise teravdamise abil ületab poeet «üksikute» situatsioonide ja tundmuste juhuslikkust

[29] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, 1934, lk. 366.

või ebaolulisust: nende taga on aimata luuletaja hinge keerukat ning rikast maailma, nende taga seisab ka «suur maailm» — reaalne tõelisus.

Sellega on seotud ka teine Heine lüürika omapärasus, nimelt plastilise tervikluse, lõpetatuse puudumine. Kui kasutada Belinski terminit, nagu ta seda mõtles Puškini lüürikat «kunstiliseks» nimetades, siis Heine lüürika ei ole puhtalt «kunstiline», vaid seal esineb tunduval määral refleksiooni sugemeid, püüdlust «lõpuni mõtelda» seda, mis ei ole kehastunud üksikus, konkreetses ning juhuslikus.

Seda Heine lüürika omadust on suure peensusega märkinud ka Dobroljubov: «Mõte on tema juures tundmus ja tundmus muutub tal mõtteks nii käsitlematult, et külma analüüsi abil ei ole võimalik seda ühendust edasi anda.» [30]

«Reisipildid». 20. aastail leiab Heine lõpuks oma erilise proosastiili. «Reisipiltidesse» kuuluvad autori tolleaegsed proosapalad. «Reisipiltide» esimene köide ilmus 1826. a., neljas ning viimane köide aga 1830. aastal.

«Harzireis» (1824), mis ilmus esimeses köites, on Heine esimene tõsisem katse proosa vallas. Selles teoses leidis Heine oma jutustamismaneeri, mille omapärasus seisab intiimselt isikliku ja ühiskondlik-poliitilise elemendi kokkusobitamise sügavas lürismis ja teravas publitsistlikkuses. Kuidas nende kahe elemendi vahekord ka ei muutunud mitmesuguseis Heine proosateoseis, see tema hämmastavalt orgaaniline sobitus püsis muutumatult kogu loomingu ulatuses.

«Harzireisi» süžeeliseks teljeks on poeedi rännak, kuid sageli unustab lugeja selle matka sootuks, sest tema mõtteid viivad kõrvale kirjaniku lüürilised tundeavaldused, groteskselt satiirilised kirjeldused, looduse erutatud tunnetus, poliitilise iseloomustuse tabavus ja armuseikluste humoorikus.

Seejuures ei unusta lugeja kunagi luuletajat ennast: niivõrd subjektiivset värvingut kannavad kõik kirjeldused, niivõrd mõjuv on tunnete ja mõtete erikaal, mida nähtu ja kuuldu kutsub poeedis esile.

Satiiriline ning irooniline suhtumine ümbrusse moodustab Heine elukäsituses olulisema elemendi. Tema satiir on suunatud eelkõige kodanliku filisterluse ja selle labasuse ning tühise olesklemise vastu.

Avaluuletuses otsib poeet pääsu tühiste ning südametute inimeste eest, nende võltstundmuste ja nende galantsete suhtumismaneeride pärast loodusse. Reisil puutub luuletaja kokku «hästi toidetud» pürjeriga Goslarist. See on piiratult enesega rahulolev, proosaline loomus, kelle paljast lähedusest piisab, et kogu loodus kaotaks oma veetluse. Brockenil lehitseb poeet raamatut,

---

[30] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, lk. 367.

kuhu oma nime ja «mõtted» on kandnud siin viibinud filistrid. Raamat lehkab «õlle, juustu ja tubaka järele».

Ent kõik need pilked kodanliku filisterluse üle peaaegu mitte millegi poolest ei erine tavalistest romantistlikest mõnitustest sel puhul. Heine läheb palju kaugemale: tema satiiri ühiskondlik diapasoon on avaram kui romantismil. Peale filistrite on Heine satiiri objektiks saksa natsionalist, inimene tollest ajajärgust, «millal hästi elasid täid, juuksureid aga ähvardas näljasurm»; sentimentaal-romantilised noorukid, kes kõnelesid Ossiani rütmiseeritud proosat; kogu saksa poliitiline elu (arutlused balleti «poliitilisest mõttest»); kristlik dogma (kohtumine poisikesega, kes näitab luuletajale oma katekismust); müstitsism ja piiratud ratsionalism (episood Saulus Ascheriga); viljatu pseudoteadus (arutlused Göttingeni professoreist).

Luuletajat vaimustavad maalilised lossivaremed ja oma poeetilistes värssides taaselustab ta nendes pulbitsenud elu kõigi turniiride ja kauniste daamidega, seejuures ei unusta ta siiski neid «privilegeeritud röövlinde, kes oma kiduraile järeltulijaile pärandasid üksnes apla isu.»

Poeet tutvub Goslari linnaga, kuid ei leia reisijuhis mainitud vaatamisväärsusi ja kirjutab: «Meie elame eriti märkimisväärsel ajal: tuhandeaastased templid kistakse maha, keisritroonid aga heidetakse kolikambrisse.»

Pöördumine looduse ja lihtsate inimeste poole ei kanna Heine «Harzireisis» romantistlikku tõsielust pagemise ilmet. Luuletaja kirjeldab intensiivseid looduseelamusi, loob poeetilise kuju karjapoisist või idülli kaevuri majakesest (nn. «Mägiidüll»), jäädes alati irooniliseks: see on ainult «poeesia», mitte aga väljapääs, mitte «pääsmine».

Subjektiivselt tujukas esitusviis pärineb romantistlikest ja sentimentalistlikest kujundeist, eelkõige XVIII s. inglise sentimentalistilt L. Sterne'ilt. Luuletaja hingeavalduste ja märkuste sotsiaal-poliitiline mõte, fakt, et lõppude lõpuks mõtleb autor sotsiaal-poliitilistes kategooriates, see nagu joodaks kokku terve sisu, takistades romantistliku subjektivismi võidulepääsu ja teose muutumist meeleolude impressionistlikuks fikseeringuks või absoleeritud «mänguks».

«Reisipiltide» teises köites ilmusid «Ideed. Le Grand'i raamat» (1826).

Selle teose vorm on tujukamalt subjektiivne kui «Harzireisis». Asjaolu, et luuletaja pöördub naissõbra poole, on motivatsiooniks sellele, et sundimatu toon valitseb seltskondlikus vestluses ja intiimseis hingeavaldustes, milles õnnetud armuelamused, lapsepõlve mälestused, poliitilised teravused ja pihtimused sulavad kokku üheks tervikuks.

Teose keskseiks episoodideks on mälestus Reini ala okupeerimisest Prantsuse vägede poolt, kuurvürsti põgenemine ja satiiriline kirjeldus sajandeid kestnud saksa feodaal-absolutistliku korra

varisemisest. Kõik see tundus päevakajalisena ajal, millal kerkis uus protestilaine feodaal-absolutistliku riigikorra restaureerimise vastu Euroopas pärast seda, kui Napoleoni üle oli saavutatud võit.

Heine käsituses jätkab Napoleoni armee Prantsuse revolutsiooni üritust, Napoleon ise aga on talle rahva seast tulnud inimene.

Omaaegse saksa riigikorra vastu suunatud satiir kõlab Heinel veel teravamalt ja armutumalt kui «Harzireisis». Veelgi suurema kindlusega deklareerib poeet oma poolehoidu «Mõistuse parteile», s. t. oma sümpaatiat tolle aja progressiivsele liikumisele. Kõiki «Reisipilte» läbib selgesti mõte, et «aja suureks ülesandeks» on «emantsipeerimine kogu maailmas ja eriti Euroopas, kes on saanud täisealiseks ja purustab nüüd oheliku, mille abil teda vedas privilegeeritud seisus — aristokraatia» («Itaalia. Reis Münchenist Genuasse»).

Lahkumine Prantsusmaale. Heine publitsistina. Teade 1830. aasta juulirevolutsioonist vapustas Heinet sügavalt. See oli «ajalehepaberisse mässitud päikesekiireks, mis sütitas mu südames ägeda palangu», meenutab poeet («Ludwig Börne»).

Heine sõidab Pariisi ja jääb jäädavalt Prantsusmaale. Pariisis satub luuletaja otsekohe laialdaste ühiskondlike huvide keskusse, kus käivad pingelised sotsiaalsed, poliitilised ja ideelised võitlused. Ta tutvub prantsuse kunsti ja teadusega, prantsuse filosoofilise ja poliitilise mõttemaailmaga, puutub kokku ja seltsib paljude silmapaistvate kirjanikkudega (Balzac, George Sand, Theophile Gautier, E. Sue), ajakirjanike ja arvustajatega (J. Janin, Sainte-Beuve), ajaloolaste ja poliitiliste tegelastega (F. A. M. Mignet, A. Thiers, Fr. Guizot).

Suur tähtsus oli Heine tutvusel prantsuse utopistliku sotsialismiga, Saint-Simoni õpetusega ja kokkupuutel viimase õpilaste Enfantin'i ja Chevalier'ga.

Saint-Simoni õpetuses köitis Heinet kõigepealt filosoofiliseetiline külg: meelelise ning vaimse harmoonia kuulutamine ja «liha emantsipeerimine», mis oli täiesti kooskõlas Heine materialistliku filosoofia ja poliitiliselt demokraatlike vaadetega.

Saint-Simoni õpetuse mõju on tunduv ka Heine lüürikas, nimelt värsitsükli «Mitmesugust» (1832—39) epikuurlikult meelelistes elementides, nii tema filosoofilistes vaadetes («Religiooni ja filosoofia ajaloost Saksamaal») kui ka tema poliitilistes seisukohtades. Viimane avaldus kujutluses ideaalsest ühiskonnast, kus peavad olema kõik isiksuse arenemiseks vajalikud tingimused, kus materiaalse progressi hüved peavad aitama rahuldada mitmekülgselt arenenud inimisiksuse rohkeid vajadusi («Ludwig Börne», eessõna «Atta Trollile»).

Prantsusmaal viibimise esimesel aastakümnel domineerib Heine loomingus publitsistika, mis surub lüürika tagaplaanile. See seletub nähtusega, et pärast juulirevolutsiooni kujunenud

olukord nõudis Heinelt pingsat vaatlemist ja mõtestamist. Alles 40. aastail saabus uus luuleloomingu haripunkt.

Prantsusmaal elades tutvustas Heine oma publitsistikas ühelt poolt prantslasi Saksamaaga (selle filosoofia ja kirjandusega), teiselt poolt aga saksa lugejaid Prantsusmaa ühiskondliku eluga.

«Romantistlik koolkond». Heine teosed «Romantismi koolkond» (1833) ja «Religiooni ja filosoofia ajaloo juurde Saksamaal» (1834)[31] olid mõeldud 30. aastate prantsuse lugejaskonnale.

«Romantismi koolkonnas» iseloomustab Heine tolleaegset saksa kirjandust, kuid pöördub ühtlasi ka lähema mineviku poole (Lessing, Schiller). Peamist tähelepanu on ta osutanud muidugi saksa romantismile.

Nagu saksa romantismi teoreetikudki (A. W. Schlegel) määratleb ka Heine romantismi selle vastandamisega klassitsismile: «klassitsistlik kunst püüdis luua üksnes vaatlikku ja tema kujundeid võis samastada kunstniku ideega. Romantistliku kunsti eesmärgiks oli kujutada või õigemini viidata lõpmatule, ainult spiritualistlikele vahekordadele ja seetõttu kasutas ta traditsioonilist sümbolite süsteemi või pigem parabooli, nii nagu Kristus ise väljendas oma spiritualistlikke ideid kõikvõimalike kauniste tähendussõnade vormis.»

Ometi ei piirdu Heine ainult romantismi esteetilise käsitlusega, vaid tõstab küsimuse saksa romantismi poliitilisest olemusest. Heine viitab «romantistlikule koolkonnale» omastele reaktsioonilistele tendentsidele ja räägib «aristokraatlikust koletisest, kes saksa kirjanduse hämaraist metsadest pistis tol ajal välja oma inetu pea», räägib «katoliiklikest intriigidest» romantismi kulisside taga.

Heine seostab romantismi ka protestiga mõnede kodanliku tõsielu nähtuste vastu: «On võimalik, et just rahulolematus tänapäevase usuga rahasse ja vastumeelsus kõikjal häbematult esiletükkiva egoismi vastu ongi sundinud mõned saksa romantistliku koolkonna poeedid, kelle kavatsused on ausad, pagema olevikust minevikku ja kaasa aitama keskaja taastamisele.»

Teises ühenduses toonitab Heine romantistliku koolkonna seost Napoleoni vastase rahvusvabastusliikumisega.

Heine räägib ka romantismi positiivseist momentidest, nimelt nende «suurtest teenetest, mida Schlegeli koolkond on osutanud esteetilisele kriitikale», A. W. Schlegeli ja Tiecki teenest tõlkijaina, Arnimi ja Brentano tegevusest rahvalaulude kogumisel ja lõpuks ka romantikute loomingu kunstilistest väärtustest.

Heine teose peamine mõte seisab selles, et romantism on

---

[31] Mõlemad teosed ilmusid esmakordselt prantsuskeelsete tõlgetena Pariisi ajakirjades.

juba äraelatud minevik ja et võitlus kaasaja eesrindlike ideede eest nõuab romantismi ületamist.[32]

«Religiooni ja filosoofia ajaloost Saksamaal». Teoses «Religiooni ja filosoofia ajaloost Saksamaal» käsitleb Heine kogu saksa filosoofiat vaimse vabanemise pideva protsessina. Filosoofiline revolutsioon, mille lõpetuseks olevat Heine väidetel Hegeli filosoofia, pidavat saama sissejuhatuseks poliitilisele revolutsioonile Saksamaal. Oma kirjutise lõpetab Heine selle saabuva revolutsiooni ennustamisega.

Heine ettenägevusest rääkides viitab Engels just sellele kirjutisele.

«Nagu Prantsusmaal XVIII s. nii osutus filosoofia revolutsioon Saksamaal XIX s. sissejuhatuseks poliitilisele pöördele. Aga kui ebasarnased on need kaks filosoofilist revolutsiooni omavahel. Prantslased peavad avalikku sõda kogu ametliku teadusega, kirikuga, sageli isegi riigiga ja nende teoseid trükitakse väljaspool riigipiire, Hollandis või Inglismaal, nemad ise aga kolivad puhuti Bastille'sse. Vastupidiselt aga on sakslased riigi poolt määratud noorsoo kasvatajaiks; nende teosed on ülemuste poolt heakskiidetud juhisteks, Hegeli süsteem aga — see kogu filosoofia arengukroon — tõstetakse koguni nagu keiserliku Preisimaa riikliku filosoofia ausse. Ja nende professorites, nende pedantselt ähmastes sõnades, nende kohmakalt igavais perioodides peitunud revolutsioon?! Kas siis tookord revolutsiooni esindajaiks peetud inimesed — liberaalid — ei olnud kõige agaramalt vaenulikud sellele filosoofiale, mis täitis inimpäid hämuga? Kuid seda, mida ei märganud ei valitsus ega liberaalid, oli näinud juba 1833. a. vähemalt üks inimene; tõsi, tema nimi oli Heinrich Heine» [33].

«Prantsuse olud.» «Prantsuse olud» oli esimene Heine teos, mille ta pühendas Prantsusmaale. Töö koosneb artiklitest, mis ta oli kirjutanud 1831. a. detsembrist kuni 1832. a. septembrini Augsburgi «Allgemeine Zeitung'ile». See ajaleht oli keeldunud Heine kaastöö avaldamisest Metternichi nõudel. 1832. a. avaldas ta oma kirjutised eriraamatuna. Kirjasaateid Prantsusmaalt võis Heine «Allgemeine Zeitung'ile» jätkata alles 1840.—43. aastail. Eriraamatusse pealkirjaga «Lutetia» kogus ta need artiklid alles 1854. aastal.

Prantsusmaale oli Heine sõitnud revolutsiooni puhkemisel, kuid peagi taipas ta, et rahva kätega tehtud revolutsiooni vilja oli ära kasutanud kodanlus.

«Prantsuse oludes» jutustab Heine peamiselt Prantsuse poliitilisest elust, poliitilistest parteidest ja nende tegelastest. Autor näitab, kuivõrd võõras on rahva huvidele Louis Philippe'i kodan-

[32] Romantismi iseloomustust poliitilisest aspektist esines juba 1820. a. ilmunud Heine artiklis «Romantism».

[33] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, lk. 635.

lik monarhia, kes oli petnud rahva ootusi ja lootusi. Rahva huvide ja progressi seisukohalt lähtudes arvustab Heine mitmesuguseid poliitilisi parteisid ja nende liidreid: karliste, orleaniste, bonapartiste ja teisi, seejuures autor räägib kõige soojema sümpaatiaga vabariiklastest ja tunneb vaimustust nagu Balzac, rääkides Sainte Marie kloostri juures langenute sangarlusest.

Heine publitsistika ja tema kunstproosa vaheline piir on puhuti väga kõikuv ja tinglik, nagu seda on hilisemail aastail poliitilise ja intiimse lüürika vahel.

Juba algusest peale iseloomustab Heine kunstproosat, näiteks tema «Reisipilte», väga suur publitsistlikkus, samal ajal aga on tema publitsistika tunduval määral kunstipärane. Heine publitsistikas etendab tähtsat osa nähtuste mõtestamine kujundite abil. Kujund konkretiseerib Heine mõtet, teeb selle tajutavaks, kuid seejuures ei ole tal mõtte suhtes ainult «abifunktsioon», tema ülesanne ei ole taandatav üksnes ratsionaalse idee ühetähenduslikule väljendusele, vaid nagu iga ehtne kunstiline kujund on Heinegi kujund ideest nii mõtteliselt kui ka emotsionaalselt mitmekülgsem ja rikkam.

«Ludwig Börne». Prantsusmaal kohtus Heine saksa poliitiliste emigrantidega, eriti Börnega ja külastas nende koosolekuid. Kunsti, filosoofia ja koguni sotsiaal-poliitilistes küsimustes seisis Heine Börne-sarnaseist väikekodanlikest radikaalidest kõrgemal. Heinele oli võõras nende sektantlik kitsus, utilitarism kunstiküsimustes ja võimetus käsitada nähtusi kogu nende keerukuses. Heinele oli võõras ka nende sotsiaalsete ja poliitiliste teooriate nivelleerivalt askeetlik iseloom, kuna sääraseist teooriaist tulenes saavutuste, nimelt Hegeli filosoofia ja Goethe kunsti eitamine.

Saksa radikaalid omalt poolt süüdistasid Heinet «aristokratismis», «esteetluses» ja «kindlate veendumuste» puuduses.

See, mis lahutas Heinet saksa radikaalidest, ilmnes eriti teravalt 1840. a., kui Heine kolm aastat pärast luuletaja Börne surma oli avaldanud oma raamatu «Ludwig Börne», milles andis kujutuse luuletajast endast ja kokkupuudetest temaga.

Oma raamatus jaotab Heine inimesed «natsareetlasteks» ja «helleenideks», s. t. askeetliku ning spiritualistliku meelsusega inimesteks ja teiselt poolt elujaatava hoiakuga inimesteks. Börnet pidas Heine «natsareetlaseks».

Heine räägib, et tutvudes Börnega Saksamaal olevat nad «leidnud ühise keele poliitika alal, mitte aga filosoofia, kunsti või looduse küsimustes. Need alad olid Börnele suletud». Kohtumisel Pariisis ilmnenud Heine lahkhelid Börne ja teiste saksa radikaalidega ka poliitika vallas: Heinele mõjusid eemaletõukavalt nivelleerivad tendentsid, mis olid omased saksa radikaalide sotsiaal-poliitilistele teooriatele.

Heine oli ärevuses saksa revolutsiooni saatuse pärast, kuid ta tundis selle ees hirmu, sest tema arvates pidid radikaalid inim-

konna igasugusest ilust ja poeesiast ilma jätma, kui nad oleksid võitnud ja inimesed nende tookordseist hädadest terveks teinud. Heine ei tundnud rahvast ja kartis teda, seetõttu samastas ta rahvast nende väikekodanlike ideoloogidega, rahvarevolutsiooni aga kujutles nende teooriate vaimus.

Saksa radikaalse intelligentsi ringkondades võeti Heine raamat vastu nördimusega. Isegi paljude luuletaja sõprade hulgas ei leidnud raamat pooldajaid. Üks väheseid isikuid, kes mõistsid Heine võitlust saksa radikaalide piiratusega, oli noor Marx.

1846. a., kui Marx oli juba tuttav Heinega, kirjutas ta luuletajale: «Vaevalt on raamat mingisugusel kirjandusajajärgul leidnud nürimeelsemat vastuvõttu kui oli see, mida Teie raamat leidis kristlik-germaanlike eeslite hulgas, ja ometi mitte ühelgi saksa kirjanduse ajajärgul ei ole nürimeelsusest puudust olnud».[34]

«Atta Troll». Jätkuks poleemikale radikaalidega oli Heine poeem «Atta Troll» (1841—42), mis on loodud perioodil, millal L. Börne üle kirjutatud raamatu mõjul tõusnud kära ei olnud veel vaibunud.

Poeemis on Atta Troll kollektiivne kuju. See ei ole mitte ainult saksa radikaalide grotesk-satiiriline kuju, sest sellesse on Heine kätkenud jooni nii saksa radikaalist, saksa kristlasest kui ka natsionalistist — «teotomaanist». Nii neid kui ka teisi ühendas utilitaarne lähenemine kunstile, fanatism, dogmatism ja väikekodanlik vanameelsus, mis oli konservatiivsuse ja provintsialismi tagajärg Saksamaa ühiskondlikus elus.

Radikaalina kuulutab Atta Troll üldist võrdsust loomaderiigis, kus iga eesel võib täita riigi kõrgeimat ametikohta, lõvi aga hakkab kotte veskile vedama (VI ptk.) ja et ta on religioosne teutomaan, siis esindab ta kristlust ja muinasgermaani moraalipuhtust.

Heine deklareeris, et tema poeem on romantistlik. Poeemi viimases peatükis, kus ta pöördub Varnhagen von Ense poole, nimetab autor oma teost «romantismi viimaseks vabaks metsalauluks». Eessõnas 1846. a. trükile märkis Heine, et poeem on kirjutatud «selle romantistliku koolkonna kentsakalt unistavas maneeris, kus ma veetsin oma meeldivaimad noorusaastad ja lõpuks õpetaja läbi nüpeldasin».

Mida mõtles Heine oma poeemi «romantismi» all ja milleks ta seda nõnda rõhutab? Romantismiks nimetab Heine tujukat, rikkalikku fantaasiat, kujude eredust ja ebatavalisust, metafooride ning võrdluste julgust ja lõpuks oma värsside rütmilist ilu. Romantismiks nimetab ta oma poeemi pretensioonitut «eesmärgitust»:

> Unemäng! Fantastiliselt
> tarbetu on minu laul — jah,
> tarbetu kui arm, kui elu
> ning kui looja ja ta looming!

(*J. Krossi* tõlge.)

[34] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, lk. 11.

Romantismiks nimetab Heine seda, et poeemis tema Pegasus «ei ole parteitülide lahinguratsu».

Tegelikult ei ole kõigel sellel midagi tegemist ei romantismi ega realismiga, kuid Heine teravdab kõike seda poleemiliselt, tarvitades teadlikult romantismi nimetust. Seda ei tee ta mitte niivõrd ja mitte ainult sellepärast, et üksikud poeemi kujud või motiivid oleksid tõepoolest romantismi reministsents. Kui Heinel soov oli piiratud utilitaristlikule kunstikäsitusele, viljatule asketismile ja sektantlikule kitsusele midagi vastandada, siis vastandas ta sellele poleemiliselt romantismi, mille all mõistis kunsti iseseisva väärtuse jaatamist, rikka fantaasia võidutsemist ja elu värvikuse ning poeetilisuse ülistamist.

Tõsi küll, oma poeemi «romantismi» deklareerimine ei takistanud Heinet kurjalt välja naermast «švaabi koolkonna» esindajaid kõige nende väikekodanlikult konservatiivse ning epigoonilise lääge romantismiga.

Romantismi abil püüdis Heine seega kaitsta tõsist kunsti, mis on vaba tendentslikust kitsusest ja mis on tegelikkuse tunnetamise omaette vorm.

Küsimusel aga on veel teine külg: mil määral võib kunst antud ajajärgul olla üheks tähtsamaks maailmatunnetuse vormiks, rikkumata seejuures oma kunstilist terviklust ja muutumata filosoofiliseks või poliitiliseks publitsistikaks.

XIX s. esimest kolmandikku Saksamaal, s. t. perioodi, millal tegutsesid Goethe ja romantikud, nimetas Heine «Romantismi koolkonnas» «kunstiperioodiks». Ta rõhutas õigustatult seda erilist osa, mida kunst oli etendanud ühiskondlikus elus tänu Saksamaa ajaloolise ja kultuurilise arenemise omapärasusele. Samavõrd õigustatult oli Heine tol samal ajal kuulutanud selle ajajärgu, nimelt «kunstiperioodi» lõppu, sest ta mõistis, et juba 30. aastail ei võinud kunst enam ühiskondlikus elus endist osa etendada. Sellest hoolimata pöördus Heine just selle klassikalise «kunstiperioodi», s. t. romantismi poole, kui ta tahtis deklareerida poeesia kõrget tähendust.

Need «romantistlikud» loosungid Heine suus ei tähendanud aga sugugi seda, et ta tõepoolest oleks 40. aastate algul pöördunud romantismi juurde tagasi.

Heine, kes tundis oma ajajärku erksalt, asetas küsimuse kunsti iseseisva väärtuse kohta, kuid ei hakanud seda lahendama romantismile tagasimineku kaudu. Selle küsimuse lahendas ta nii, et lõi oma 40. aastate poliitilise tendentslüürika. Üksnes nõnda võiski seda küsimust tolleaegseis ajaloolistes tingimustes lahendada suur poeet.

Heine lähenemine Marxile. Kuni 1848. a. revolutsiooni luhtumiseni olid 40. aastad poliitilise luule õitsenguajaks Saksamaal.

Heine jaoks kujunesid need aastad ka lähenemiseks K. Marxile, mis pidi kajastuma poeedi ideelisel ja kunstilisel arenemisel.

Juba enne tutvumist Marxiga oli Heine tema publitsistliku tegevusega kursis ja tundis selle vastu elavat huvi. Kirjas H. Laubele (7. XI 1842) kirjutas Heine: «Meie peame harmoneerima «Halle aastaraamatuga» ja «Reini ajalehega». Mitte kuskil ei tohi me varjata oma poliitilisi sümpaatiaid ja sotsiaalseid antipaatiaid, me peame kurjust tema õige nimega nimetama ja headust kaitsma midagi säästmata.»

«Halle aastaraamat» ja «Reini ajaleht» olid need häälekandjad, mille kaastööliseks oli Marx. 15. okt. 1842. a. hakkas Marx viimase peatoimetajaks.

Heine isiklik kokkupuude Marxiga toimus 1843. aasta lõpul Pariisis, kus Marx ühes A. Rugega oli otsustanud välja anda «Saksa-prantsuse aastaraamatut». Selle ainus number ilmus 1844. a. veebruaris. Muu hulgas avaldati seal kolm Heine satiirilist luuletust «kiituslaulud kuningas Ludwigi auks».

1844. aasta kujunes Marxi ja Heine vahel kõige intensiivsema suhtlemise aastaks. Sel ajal kirjutas Heine poliitilisi luuletusi ja poeemi «Saksamaa». Läkitades seda Marxile, kirjutas talle Heine Hamburgist (21. sept. 1844. a.), et ta tegevat seda «kolmel kaalutlusel ja nimelt: esiteks, et Teile teha meelehead, teiseks et [Teie] otsekohe võiksite selle raamatu heaks midagi teha saksa ajakirjanduses ja kolmandaks, et Teie, kui Te seda peate otstarbekaks, avaldaksite esimese katke «Vorwärts'is».[35]

Marxi ja Heine suhtlemisest annab tunnistust Marxi kiri, mille ta luuletajale kirjutas enne ärasõitu Pariisist 1845. a. veebruaris: «Kõigist inimestest, kelledest mul siin tuleb lahkuda, on mul Heinest lahkumine kõige raskem. Ma tahaksin väga Teid enesega kaasa võtta».[36]

Kui Marx ja Heine edaspidi puutusidki kokku, siis väga harva. Heine elas Pariisis, Marx Brüsselis, Londonis ja Kölnis. Arvatavasti kohtusid nad Marxi lühiajaliste Pariisi sõitude puhul 1848. a. kevadel ja 1849. a. suvel. Kontakt nende vahel ei katkenud kuni 1849. aastani, seda peeti ühiste tuttavate, eriti Engelsi abil.

Kui Marx 1848. a. hakkas välja andma «Neue Rheinische Zeitung'it», siis tegi ta Heinele ettepaneku kaastööd saata. Heine avaldas nõusoleku, kuid ajalehe lühike iga ja võib-olla, et veel mingisugused muud selgitamata asjaolud takistasid teda oma kavatsust teostamast.

Kuigi Heine ja Marxi isiklik suhtlemine oli niisiis küllaltki lühiajaline, tunnistab Heine 40. aastate poliitiliste värsside küpsus ometi, et Marx oli luuletajale soodsalt mõjunud.

Marx ja Engels hindasid Heinet poeedina kõrgelt ja armastasid teda, kuigi nad märkasid tema nõrkusi ja tema poliitilist järjekindlusetust. Pärast 1848. a. revolutsiooni selgus, et Heine oli

---

[35] Tol ajal avaldasid Heine ja Marx oma teoseid Pariisi ajalehes «Vorwärts».

[36] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, lk. 5.

saanud Guizot valitsuselt raha. See seik kutsus välja hukkamõistu nii Marxi kui ka kogu progressiivse avalikkuse poolt. Püüdes end kaitsta, väitis Heine, et see pension ei olnud mõjutanud ei tema veendumusi ega ka tema suhtumist Prantsusmaa poliitikasse. Seejuures viitas ta Marxile, kes olevat Heinele kaastunnet avaldanud selle kampaania puhul, mis luuletaja vastu algatati, kui rahasaamise fakt oli avalikuks saanud. Mingisugust kaastundmust Marx muidugi ei olnud avaldanud, kuid sellest hoolimata ei pidanud ta tarvilikuks poeedi väljamõeldist avalikult väärama hakata.[37]

Heine poliitiline lüürika. Heine poliitiline lüürika 40. aastaist on avaldatud kogus «Kaasaegsed luuletused» (1839—1846).

Suur hulk selle kogumiku luuletusi on satiirilised värsid, mida autor suunas kaasaegse Saksamaa poliitiliselt ja ühiskondlikult virildunud elu pihta, preisi vaimu, religioosse ja poliitilise obskurantismi ja reaktsioonilise natsionalismi vastu.

Heine poliitiline satiir on viimse võimaluseni konkreetne selles mõttes, et autor viitab kindlaile faktidele ja isikuile ja ka selles mõttes, et igale nähtusele annab ta täpse sotsiaal-poliitilise iseloomustuse. Häbistades põhimõtet, häbistab Heine selle reaalset kandjat.

Luuletaja poliitilise mõtlemise konkreetsus ei avaldu üksnes satiirilistes värssides. Saksa rahva poole ei pöördu Heine mitte abstraktsete võitlusloosungitega türannia vastu ja vabaduse poolt, vaid ta teeb seda tajutavalt, selgitades sakslastele sihiliku lihtsusega, kuidas neid petetakse ja milliseid reaalseid hüvesid nad saavad võidu läbi.

Poliitilised, sotsiaalsed kategooriad ja abstraktsed mõisted täidab Heine igapäevaselt mõistetava ja kujukalt veenva sisuga. See kujukus on Heinel irooniline: ta tunnetab, et poliitilise ja sotsiaalse idee vahel ühelt poolt ja selle idee konkreetse, tegeliku realiseerimise vahel teiselt poolt eksisteerib teatud lõhe. Luuletaja iroonia päästab tema poliitilised värsid suurte ideede labastamisest, nii nagu teisest küljest see irooniline kujukus päästab need ideed abstraktsusse hajumisest. Luuletaja pöördub saksa rahva poole sõnadega:

Michel, kas nüüd viimaks vaovad
silmadelt sul katvad kaed
ja sa märkad, kuhu kaovad
suu eest magusaimad praed?

Aseaineks kästi hingel
teisi rõõme ihata
ülevalt, kus keedab ingel
õndsust ilma lihata.

Rauges usk või tõusis isu,
Michel, et nüüd korraga

[37] K. Marxi kiri Fr. Engelsile 17. I 1855. a. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXII, lk. 78.

maitsed elupeekri sisu,
elulaulu laulad sa?

Michel, juba maises lauas
vali vapralt maitsvaim praad.
Hiljem lamame kord hauas,
vaikselt seedida seal saad.

(*A. Sanga* tõlge)

Reas luuletustes kasutab Heine allegooriat (näiteks luuletustes, mis on suunatud Preisi kuninga Friedrich Wilhelm IV vastu: «Hiina keiser» ja «Uus Aleksander»). Nende allegooriatega ei olnud autoril niivõrd kavatsust looritada otseseid vihjeid reaalseile isikuile ja reaalseile faktidele või luua mingi Aisopose keel (värssidesse poetatud vihjed olid kaasaegseile liigagi selged), kuivõrd tahe anda esteetilisi väärtusi kujude groteskuse tugevdamise abil. Teatud poliitilised faktid kõlavad Heinel eriti teravalt ootamatute (kas siis kontrastide või analoogiate) kõrvutuste tõttu. Preisi kuninga moondab autor näiteks uueks Makedoonia Aleksandriks või paneb talle selga Hiina keisri rüü, kujutades tolleaegset Saksamaad mingi fantastilise ning ebardlikult absurdse Hiinamaana.

Mõnedes värssides räägib Heine irooniliselt vastupidisest poliitilise luule tüübist, mis on abstraktne ning koostatud äärmiselt üldsõnaliselt, nii et säärased värsid sobivad kõigile sajanditele ja kõigile rahvastele (vt. luuletust «Tendents»). Niisugune abstraktne poliitiline luule ei kohusta Heine väidetel õiguse poolest mitte kedagi mitte millekski, sest ta ei osata kõige valusamaid ning hellemaid kohti:

Ka orjal kõrtsis lauluga
on kombeks priiust kiita:
see soodustab tal seedimist
ja aitab aega viita.

(*A. Sanga* tõlge)

Niisugust poliitilist luulet nägi Heine Georg Herweghi loomingus. Luuletuses «Georg Herweghile» (mil on Heine tava järgi täpne aadress) märgib Heine, et kõrgele taevasse lennanud lõokese kombel on Herwegh kaotanud maa silmist. Teises luuletuses «Temale» ironiseerib Heine Herweghi poliitilise naiivsuse üle, mis ilmneb tema luule abstraktsuses. Heine mõtleb siin konkreetset asjaolu: Herweghi audientsi Preisi kuninga juures, mille kestel Herwegh oli püüdnud esineda uue markii Posana.

«Kaasaegseis luuletustes» paistab erilise sisepaatosega silma üks populaarsemaid Heine luuletusi, nimelt «Kangrud». Nagu muidki Heine poliitilisi luuletusi iseloomustab ka neid värsse poeetilise keele konkreetsus ja kujundirikkus, aga samuti ka autori poliitiliste kujutluste konkreetsus ja läbinägevus.

Selles luuletuses ei kujuta Heine proletariaati haletsemis-

väärsena (nagu näiteks F. Freiligrathi luuletuses «Sileesia mägedes», mis oli samuti vastukajaks Sileesia kangrute 1844. a. ülestõusule), vaid kui rahva aktiivset jõudu, kelle kutsumuseks on vana ühiskonna purustamine. Luuletuse kolm keskmist stroofi (needus jumalale, «rikaste kuningale» ja «võltskodumaale») annaks nagu vastuse preisi loosungile 1813. aastast — «koos jumalaga kodumaa ja kuninga eest!» [38]

«Saksamaa. Talvemuinasjutt.» 1844. a. kirjutas Heine poeemi «Saksamaa. Talvemuinasjutt». Prantsusmaal elades õnnestus Heinel kahel korral (1843. ja 1844. a.) käia Saksamaal. Esimene, 1843. a. novembris toimunud reis saigi poeemi kirjutamise ajendiks.

See Heine poeem meenutab tema «Reisipilte»: mida luuletaja nägi Saksamaal teel Hamburgisse on pigem aluseks tema mõttemõlgutustele, salvavaile satiirilistele rünnakutele ja teda haaranud tundmuste väljendamisele. Poeemi süžeeline telg, nimelt reis Pariisist Hamburgisse, on samavõrd tinglik nagu tema matk «Harzireisis». Poeem «Saksamaa» on lüürilis-poliitiline teos. Keskseks kujuks on siin luuletaja ise, kes vihkab ja naljatab, irvitab ja naerab, esitades poeemi poliitilist sisu viimse võimaluseni konkreetselt ja emotsionaalse tuumakusega.

Saksamaa, nagu teda näeb ja kirjeldab Heine, on ikka see vana, tagurliku sotsiaal-poliitilise korraga Saksamaa; selles «romantistlikus» riigis istub «troonil romantik» — Preisi kuningas, saksa neiu laulab seal ikka oma loobumislaulu ja Kölni obskurandid on väärilised järglased Hoogstratenile ja teistele keskaja usuhulludele, kes unistavad Kölni katedraali, selle «Bastille vaimu» väljaehitamisest. See on «švaabi koolkonna romantikute» Saksamaa, kus keskaegsed «romantilised» legendid valitsevad kaasaja eluliste huvide üle.

Keskaja tunnused otse jälitavad Heinet Saksa pinnal. Ka mõte õiglasemast tulevikust omandab siin legendi vormi, muutudes legendiks heast keiser Rotbartist (Friedrich Barbarossast).

Kõigest sellest keskaegsest romantistlikust koolist soovitab autor lahti saada kaasaegsel viisil — revolutsiooniliselt. Tegelikkuse revolutsioonilise ümberkujundamise idee läbib kogu poeemi. Mõttele peab järgnema tegu, see on sümboolse inimese mõte, kes sammub luuletaja kannul ja peidab hõlma all kirvest — kuni aeg tuleb (VI ja VII ptk.).

Oma mõttemõlgutused ja tunded valab Heine väga omapärasesse fantastilisse vormi: luuletaja vestleb «isa Reiniga» (V ptk.), tema järel käib viirastus, kes hõlma all varjab kirvest (VI ptk.); luuletaja näeb unes, kuidas see viirastuslik kaaslane purustab tema käsul kolme idamaa keisri kõdunenud luukered

[38] Sellele on viidanud Engels oma artiklis, mis ilmus 1844. a. detsembris «New Moral World'is». Engels nimetab Heine «Kangruid» «üheks kõige tugevamaks poeemiks, mida ma tunnen». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, lk. 423.

(VIII ptk.); luuletaja pöördub huntide poole kõnega (XII ptk.), annab ümberjutustuse Rotbarti-legendist ja läheb temaga unes riidu (XIV—XVI ptk.); luuletajat painab uus kõsmaar (XVIII ptk.); lõpuks kohtub ta Hamburgi kaitsejumalanna Hammoniaga ja vestleb temaga õige intiimses olukorras (XXIII—XXVI ptk.).

See omapärane vorm loob Heinele rikkalikke ideelisi ja kunstilisi võimalusi. Autori mõtted ja tunded omandavad kujunditelt suure ilmekuse ja omapärase (kuigi peaaegu alati iroonilise) konkreetsuse. Poeemi vorm teravdab üksikepisoodide satiirilist suunitlust, avardab poeemile omase satiirgroteski atmosfääri ja lõpuks parodeerib tolleaegse Saksamaa võltsi «romantikat», kuna Heine kasutab rohkesti romantismi tavalisi võtteid, nagu legendi, «müüti», unelmaid, allegooriaid ja sümboolikat.

Tüüpilise näitena sellise mitmekülgselt fantastilise vormi kasutamise kohta võib tuua üht kesksemat poeemi episoodi — lugu Barbarossast.

Luuletaja meenutab muinasjutte ja legende, mida ta lapsepõlves kuulnud ammelt, muuhulgas oli ka legend Rotbartist. Lugu kujutab endast rahva unistusi heast ning õiglasest keisrist ja saabuvast kättemaksust ülekohtu ning rõhumise eest.

Heine esitab selle legendi oma amme suu kaudu ja viib ta tagasi lapsepõlve, nii et tekib teatud emotsionaalne varjund, mis toonitab loo naiivselt romantistlikku iseloomu (XIV ptk.).

Järgmistes peatükkides (XV—XVI) kirjeldab Heine oma und: Rotbarti koobastes vestleb luuletaja keisri endaga. Kaasaegne inimene oma kujutluste ja ajaloost saadud kogemustega ühelt poolt ja mineviku legendide maailm teiselt poolt — niisugune otsene kõrvutamine võtab Barbarossa-legendilt tema aupaiste, sest nähtavale tuleb absoluutne sobimatus kaasaja ja mineviku vahel, naiivselt romantilise unistuse ja aktuaalse poliitilise vajaduse erinevus. Rotbart üllatub ja vihastub, kui luuletaja talle seletab, mis on giljotiin, luuletaja ise aga on nördinud keisri ülbusest. Kõigest sellest omandab Heine püstitatud poliitiline probleem erakordse kujukuse ja satiirilise teravuse.

Luuletaja irooniline pöördumine Rotbarti poole, kes on ärganud unest (XVII ptk.), osutub Heine-aegse saksa obskurantismi satiiriliseks paljastuseks, mida väljendatakse mineviku ülistamise vormis.

Nii mitmekülgselt, kujukalt ja emotsionaalselt käsitleb Heine tegelikkuse revolutsioonilise ümberkujundamise vajadust.

Heine poliitilise lüürika ja publitsistika nimetatud iseärasus on eredasti avaldunud poeemis «Saksamaa». Heine jaoks on poliitika kaasaegse inimelu tähtsaim element. Poliitikal on puutekohti kõigi inimelu avaldustega ja seetõttu avaldub ta väga konkreetseis ja mitmekülgseis vormides. Heine loomingus ei ole poliitilisel problemaatikal kuiva retoorilisust või abstraktsust. Poeemis täiendavad teineteist orgaaniliselt poeedi intiimelu

üksikasjad ja tema poliitilised veendumused, tolleaegse kodanlik-junkurliku Saksamaa satiiriline kujutus ja näiliselt isiklikud rünnakud Hamburgi seltskonna vastu, kust luuletaja sai oma nooruse kibedad kogemused.

Poeemi viimane peatükk teeb nagu kokkuvõtte ühiskondlikust kunstikäsitusest ja luuletaja tähtsusest aktiivse osalisena poliitilisest võitlusest. Heine käsitluses ei ole poeet romantiline unistaja või «maagik», vaid kirglikult võitlev kodanik. Poeet piitsutab ühiskondlikke pahesid ja selle maailma vägevaid võib ta igaveseks häbiposti naelutada.

Preisi kuninga poole pöördudes ütleb Heine:

Sa tunned ju Dante tertsiinisid,
ta Põrgut, mis ühtki ei säästa?
Keda sinna kord põlema heitis poeet,
seda ükski jumal ei päästa.

Ei talle neist laulvaist leekidest
ka Kristus saa lunastust leida.
Siis vaata ette, et sindki veel
me sinna põrgu ei heida!

(*A. Sanga* tõlge)

Oma parimais värssides, mis olid kirjutatud 40. aastail, kui ka poeemis «Saksamaa» seisab Heine ühes reas võitlejatega revolutsiooni eest Saksamaal.

Engelsil olid kõik põhjused kirjutada 1844. a. detsembris: «Heine, see silmapaistvaim kõigist elavaist saksa luuletajaist, on ühinenud meie ridadega ja avaldanud poliitilise luuletuskogu, mis sisaldab mõned luuletused, kus kuulutatakse sotsialismi.»[39]

Viimane loominguperiood. 1848. aasta revolutsiooni lüüasaamine Saksamaal ja Prantsusmaal, kus sündmused hargnesid Heine otseses läheduses, samuti ka Austria ja Ungari revolutsiooni nurjumine vapustasid Heinet sügavalt. Talle kui eesrindlike demokraatlike vaadetega inimesele tähendas revolutsiooni äpardumine ja reaktsiooni saabumine lootuste kokkuvarisemist, mis ta revolutsioonile oli rajanud. Heine lootuseks oli parem tulevik. Ühiskondlik tragöödia mõjus luuletajale eriti valusasti tema isikliku tragöödia taustal: tol samal ajal oli Heine pikkamisi suremas. Haigus hävitas tema organismi aeglaselt, aheldades teda pikkadeks piinarikasteks aastateks voodisse, või nagu luuletaja ise ütles — «madratshauda».

«Haud ilma vaikuseta, surm ilma surnute eesõigusteta, kellel ei tule raha raisata või kirjutada kirju ja isegi raamatuid. Kurb olukord!» kirjutas Heine 1851. aastal[40].

Luuletaja viimase loominguperioodi (1848—56) teosed on peamiselt luuletused, mida läbib suur nukrus ühiskonna pärast, piinav valu inimese ja teotatud ideaalide pärast.

---

[39] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, lk. 422.
[40] Järelsõna «Romanzerole».

Heine viimaste luuletuste põhiliselt ühiskondlik temaatika kõlab väga isiklikuna, nagu tema juures peaaegu alati. Siit tuleneb nende värsside eriline väljendusjõud.

Ühiskondliku reaktsiooni perioodil puhkesid kõik luuletaja piinavad kahtlused uue hooga, paljastades äärmise teravusega tema maailmavaate vastuolulisust ja tema suhtumist revolutsioonisse ning kommunismi.

Eessõnas «Lutetia» juurde kirjutas Heine (1855. a.):

«Ääretu hirmu ja ahastusega tegin ma ülestunnistuse, et tulevik kuulub kommunistidele ja — oh häda! — see ei olnud sugugi teesklus. Tõepoolest, ainult vastikuse ja jubedusega mõtlen ma ajale, millal need sünged pühadusehävitajad saavutavad võimu: jõhkrate kätega purustavad nad halastamatult kõik ilu marmorkujud, mis on nii kallid minu südamele. Nad purustavad kõik need kunsti fantastilised mängukannid ja nipsasjakesed, mida poeet armastab. Nad hävitavad minu loorberihiied ja hakkavad sinna kartuleid istutama. Liiliad, mis ei ole tööd teinud ega kedranud, aga ometigi on riides nii, nagu seda ei ole olnud ka kuningas Saalomon kogu oma aus, need liiliad kistakse ühiskonna pinnasest välja, kui nad ei soovi värtnat kätte võtta. Roose, neid ööbikute jõudemõrsjaid, tabab sama saatus. Ööbikud, need kasutud laulikud, peletatakse minema ja — oh häda! — minu «Laulude raamatust» hakkab vürtspoodnik tegema paberist tuutusid, kuhu puistab kohvi või ninatubakat tuleviku vanamooridele. Oh häda! Kõike seda ma näen ette ja kirjeldamatu kurbus valdab mind mõtte juures, et võidukas proletariaat ähvardab hävitada mu värsid, mis kaovad koos vana romantilise maailmaga. Ja siiski ma tunnistan ausalt, et seesama kommunism, mis on nii vaenulik minu maitsele ja kalduvustele, hoiab mu hinge oma unelmate kütkeis, millele ma ei suuda vastu panna. Kaks häält minu hinges räägivad tema poolt, kaks häält, mis ei taha vaikida ja mis võib-olla ei ole põhiliselt midagi muud kui saatana sisendus, ent kuidas sellega olekski, mina olen nende võimuses ja ükski loitsimine ei suuda neid võita.

Sest esimene nendest häältest, on loogika hääl. «Loogika saatan», ütleb Dante. Kohutav süllogism on mind ära nõidunud ja kui ma ei suuda väärata eeldust, et «kõigil inimestel on õigus süüa», siis olen ma sunnitud alistuma ka kõigile siit tulenevaile järeldustele. Sellele mõeldes kardan ma aru kaotada. Ma näen, kuidas kõik tõedeemonid tantsivad võidutsevalt minu ümber ja lõpuks haarab mu südant suuremeelne ahastus, nii et ma hüüan: «Otsus on ammugi langetatud, ta on hukkumisele määratud, see vana ühiskond! Saagu teoks õiglane kohtuotsus! Olgu hävitatud see vana maailm, kus hukkus süütus, kus mõnules egoism ja kus inimesed üksteist ekspluateerisid. Olgu alusteni purustatud need pehkinud mausoleumid, kus valitsesid pettus ja ülekohus! Olgu õnnistatud see vürtspoodnik, kes minu luuletustest hakkab ükskord tuutusid tegema, et sinna kohvi ja tubakat puistata vaestele vanamooridele, kes meie senises ebaõigluse maailmas võib-olla on pidanud loobuma niisuguseist lõbudest — *fiat justitia, pereat mundus!* [41]

Teine neist käskivaist häältest, mis mind on ära nõidunud, on veel võimsam ja veel deemonlikum, sest see on vihahääl. See on viha, mida minus tekitab partei, kelle hirmsaimaks vastaseks on kommunism, ja kes seetõttu on meie ühine vaenlane. Ma räägin niinimetatud rahvuse esindajate parteist Saksamaal, nendest võltspatriootidest, kelle patriotism seisneb tülgastuses kõige võõramaise ja naaberrahvaste vastu ja kes iga päev ajavad oma sappi välja — eelkõige Prantsusmaa vastu. Jah, ma olen alati tundnud viha ja olen alati võidelnud nende 1815. aasta teutomaanide jäänuste ning järglaste vastu, kes oma vana, ultragermaani veiderdajate kuube on ainult uuendanud ja oma pikki kõrvu pisut kärpinud. Ja nüüd, kus mõõk kukub minu, surija peost välja, nüüd ma lohutan end teadmisega, et kommunism, mille teele nad

[41] Hukkugu maailm, kuid sündigu õiglus!

esimesena satuvad, annab neile viimase hoobi. Teadagi, mitte valitsuskepi löögiga ei purusta neid hiid, ei: ta lihtsalt lömastab nad jalaga, nõnda nagu lömastatakse kärnkonna. See saab olema alguseks. Vihast natsionalismi pooldajate vastu ma võiksin peaaegu armuda kommunismisse.»

Niisugused Heine väljendused kommunistliku ühiskonna kohta seletuvad ühelt poolt sellega, et luuletaja käsitus sellest ühiskonnast kujunes väikekodanlike nivelleerivate sotsialismiteooriate alusel, teiselt poolt aga luuletaja hirmuga rahva ees, keda ta ei tundnud. Ja lõpuks — Heine arusaamad isiksusest ja individuaalsest algatusest olid kodanlike ühiskonnasuhete väljendus: luuletaja mõistis, et uutes ühiskonnasuhetes ei omistata isiksusele enam endist tähendust, ja see kohutas teda.

Säärased kahtlused uue ühiskonna suhtes esinesid Heinel varemgi, nii näiteks on nad väljendatud raamatus L. Börne üle. Ühiskondlik-poliitilise tõusu perioodil taandusid luuletaja kahtlused selle rõõmustava arusaamise eest, et ebaloomulike ühiskonnasuhete revolutsiooniline purustamine on paratamatu ning õiglane. Reaktsiooni perioodil tõstsid kahtlused elavamalt pead, ent kuni surmani jätkas Heine uskumast uute ühiskonnasuhete paratamatusse ja lõplikusse õiglusse, sest need suhted teevad igaveseks lõpu kapitalistlikele suhetele.

1851. a., hiljem «Romanzeros», deklareeris Heine oma pöördumist jumala poole. See oli luuletaja poolt ahastuse ja pettumuse akt, ja nõnda ta ise käsitaski oma religioossust.

Vestluses ühe oma külastajaga (20. jaan. 1850. a.) rääkis Heine sellest, et 1848. aasta juunilahingute ajal kuulnud ta surijate oigeid. «Niisuguseil hetkedel on panteismist vähe,» lisas luuletaja.

Teises vestluses (1850. a. suvel) rääkis Heine, et kui ta saaks veel karkudel kõndida, siis läheks ta kirikusse, sest — kuhu siis mujale võibki karkudel minna? Muidugi, kui Heine oleks saanud ilma karkudeta käia, siis oleks ta kõnniskelnud mööda naeratavaid bulvaare ja läinud ballile.

See teadmine, et teiste asjaolude juures ta ei oleks vajanud religiooni, võtab Heine «pihtimuselt» «absoluutse» tähenduse. Heine mõistis, et religioon ei ole absoluutne tõde, vaid üksnes haigete ning võidetute ideoloogia.

«Romanzero». Heine viimase loominguperioodi tähtsaim teos on luulekogu «Romanzero», mida autor nimetas nõnda hispaania romaanikogusid jäljendades. Kogumiku esimene osa on kirjutatud ballaad-romansi vormis.

Enamus selle kogu luuletustest on koostatud esimese kolme aasta kestel pärast revolutsiooni nurjumist, selle lüüasaamise otsesel mõjul, või enne revolutsiooni, aimates selle traagilist lõppu. Siit siis ka ahastus ja pettumus, mis nendes värssides kostavad.

Kogu esimese osa luuletuste enamik kujutab enesest lühemaid

novelle, mille süžeed on võetud ajaloost, mütoloogiast või kaasajast.

Valküüride laulusõnad väljendavad seda meeleolu, millest kasvasid välja selle kogu paljude luuletuste süžeed, kujud ja mõtted.

Vapra veri väetab maid,
nadikaelad võidu said.

(*A. Sanga* tõlge)

Kibeda irooniaga vaatleb luuletaja maailma ja inimesi. Tänu inimeste valmidusele teha mistahes kompromisse, saab osav varas endale kuningatütre naiseks, pärib krooni ja kuningaks saades ei hoolitse teistest halvemini kaubanduse ja andekate eest («Rampsenit»). Timukast saab Schelm von Bergeni «uhke sugukonna esivanem» («Schelm von Bergen»). Muheldes sureb despoot, sest ta on rahuldatud: pärast tema surma orjus ei lakka («Kuningas Taavet»). Inimlik «õnn» ja inimlikud «kired» on oma tühisuse poolest võrdsed hiirte omadega («Väike rahvake»). Alles pärast surma saab poeet teenitud autasu («Poeet Firdusi»). Pariisis kiratsevad kaks poola emigranti, elades kasutut kerjuselu; nad on päästnud oma olemasolu, kuid hinge taha ei ole neil midagi jäänud («Kaks rüütlit»).

Teemaks on mitmes luuletuses võidetud inimesed: kas sõjatandril («Hastingsi lahinguväli», «Witzly-Pytzly»), eluvõitluses («Pomare») või sisemiselt murtud ning kokkuvarisenud («Kaks rüütlit») ja lõpuks ajaloo poolt hävingule määratud isikud («Karl I»).

Aga kui suur oligi luuletaja kibedus ja pettumus, ei tee ta kurjuse võitu, ideaalide teostamist ja hävimist absoluutseks. Kuigi luuletaja näib seda kurjuse võitu kõikjal ja igas ajas leidvat, tunnetab ta siiski, et siin on tegemist ainult tema ajajärgu tragöödia peegeldusega. Seetõttu tunduvadki need minevikupildid ja irooniliste anakronismidega täidetud legendid nii rõhutatult kaasaegseina Heinele (Rampselit dateerib oma reskripti «1324. a. enne Kristuse sündi»; «à propos», ütleb surev Taavet Saalomonile; «maga mu timukakene, maga,» laulab Karl I oma tulevasele timukale). Kauge mineviku ja legendide kuningate või «kangelaste» saatus on seetõttu irooniliselt kõrvutatud Pariisi café-chantant'i tantsijatari («Pomare») või vaese nunna saatusega, kes armastusest Amsterdami sünagoogi kõlvatu kantori vastu on kaotanud pea («Jumalus Apollo»).

Kogu teine osa («Lamentatsioonid») sisaldab süžeelisi luuletusi vähe. Värsside enamikus räägib luuletaja enesest, mõlgutades nukraid mõtteid ja mälestusi, või valab salvava sarkasmiga välja oma südamesse kogunenud sappi.

Luuletus «1849. aasta oktoobris» loob pildi kurjaendelisest vaikusest, mis järgneb revolutsioonilisele tormile: ainult harva lajatab pauk. Mis see on? Kas on maha lastud relvastatuna

tabatud sõber või lastakse rakette Goethe sajanda sünnipäeva auks?... Selles suurepärases luuletuses väljendab autor südamesse tungivat kaastunnet ungarlastele nende võitluse ja kaotuse puhul, aga võitnud reaktsioonile heidab ta näkku raevukaid ning põlastavaid sõnu.

«Enfant perdu» nimelise osa lõppluuletuses annab Heine kokkuvõtte oma elust, kolmekümneaastasest võitlusest vabaduse eest. Selles võitluses haavatud poeet sureb sisemiselt võitmatuna:

Üks koht saab vabaks! Haavad rinnas valla,
üks langes — võitlust jätkab seltsimees.
Kuid kindlaks jäin, ja relv, mis langes alla,
jäi murdmata — vaid süda murdus sees.

(*A. Sanga* tõlge)

Luulekogu «Romanzero» viimases osas, «Heebrea meloodiad», leidub väga iseloomustav luuletus «Dispuut»: juudi rabi ja frantsiskaanlane peavad kuningale ja kuningannale tõendama oma usundite õigsust. Pärast 12-tunnist vaidlust vastab kuninganna küsimusele, kummal on õigus, kas rabil või frantsiskaanlasel: «mõlemad haisevad».

See teravmeelne ning õel luuletus tõendab, millisel määral Heine jäi usuküsimustes skeptikuks ning vabamõtlejaks, hoolimata oma usulisest «pöördumisest». Iga kiriklus jäi talle endiselt sügavasti võõraks.

Heine luuletas oma viimsete elukuudeni. Tema teoste kogus esineb alaosa «Viimsed luuletused», kus esineb üksikuid ilmekaid näiteid poliitilisest lüürikast: «1649—1793—???», «Jäta oma allegooriad», «Vangide laev» ja mitu niisugust luuletust, mis osutusid otseseks vastukajaks 1848. a. revolutsiooni sündmustele, «Cobes I», «Kuningas Wislouch I», «Eeselvalijad» ja teised.

Need luuletused tõendavad, et viimse hetkeni kannatas Heine piinavalt eraomandusliku maailma ülekohtu all, et ta vihkas tolleaegse Saksamaa poliitilist riigikorda ja uskus, et ükskord kukutatakse see revolutsiooni teel.

Niisugune luuletus nagu «Rändrotid» (Wanderratten) näitab, milliseid kahtlusi ja vasturääkivusi tuli Heinel ületada, sellel «vabastusvõitluse sõduril», nagu ta ennast nimetas ja kelleks ta tõepoolest oli surmatunnini.

Heine luule Venemaal. Vene lugejaskond tutvus Heine loominguga esmakordselt XIX s. 20. aastate lõpul, seega kohe pärast «Laulude raamatu» ja «Reisipiltide» esimeste osade ilmumist autori kodumaal. Tõlkijate ja kriitikute huvi oli esialgu äratanud peamiselt Heine lüürika.

Esimeseks Heine tõlkijaks vene keelde oli Tjuttšev, kes 1827. a. «Severnaja liras» avaldas oma esimese tõlke ja nimelt

luuletuse «Sünges Põhjas»[42]. 1830. a. avaldas A. Pleštšejev «Moskovski Vestnikis» katkendi «Harzireisist». Need tõlked jäid noil aastail vene kirjanduses üksikuiks. Suurt populaarsust Heine Venemaal ei omanud 30. aastail ja 40. aastate esimesel poolel, kuigi üksikuid tema värsside tõlkeid ilmus (näiteks Lermontovi tõlked: «Metsikus Põhjas» ja «Nad armastasid teineteist» 1840. a.). Kriitikud kirjutasid Heinest noil aastail vähe. Belinski artiklites esineb Heine nimi võrdlemisi harva, palju harvemini kui teiste XVIII s. lõpu ja XIX s. alguse suurte saksa autorite nimed (Goethe, Schiller, Hoffmann). Üldiselt hindas Belinski Heine loomingut ja selle ideelist suunitlust positiivselt. 40. aastail hindas ta Heinet kõigepealt kui inimest, kes seisab ««Noor-Saksamaa» nime all tuntud vabaduse entusiastide õilsa maleva eesotsas» (kiri Botkinile 10.—11. dets. 1840. a.). Belinski järgi oli Heine inimene, «kes oli täiesti andunud isiksuse väärtuse ideele» (kiri Botkinile 30. dets. 1840. a. — 22. jaan. 1841. a.).

Huvi Heine vastu kasvab 40. aastate teisest poolest alates. Tema luuletõlgete arv suureneb märksa ja vene ajakirjades kirjutatakse temast palju.

Massiliselt ilmus Heine tõlkeid 50. aastate lõpul ja 60. algul, ja ka kriitika osutas luuletajale suurimat tähelepanu. Sel ajal tõlgiti Heine lüüriliste värsside kõrval üha sagedamini ka tema satiirilis-poliitilisi luuletusi.

Alates 40. aastaist tõlgivad Heinet M. Mihhailov, Fet, A. Grigorjev, Mei, A. Tolstoi ja Pleštšejev.

Kõige õnnestunumaiks tuleb pidada poeet-revolutsionääri M. Mihhailovi tehtud tõlkeid. Kõigist vene luuletajaist on kõige suurema hulga Heine luuletusi tõlkinud just tema. 1858. a. avaldas Mihhailov raamatu «Heine laulud». Siia olid koondatud vanad, juba 1845. aastast peale ilmunud luulepalad ja ka uuemad (peamiselt «Laulude raamatust» võetud) tõlked, samuti Mihhailovi poolt Heinele pühendatud artikkel.

50.—60. aastail hindas vene revolutsioonilis-demokraatlik kriitika saksa luuletaja loomingut kõrgesti. Mihhailovi avaldatud «Heine laulude» ilmumisel kirjutas Dobroljubov retsensiooni, sest kriitik oli omal ajal ka ise Heine vastu elavat huvi tundnud ja samuti «Laulude raamatu» värsse tõlkinud. Dobroljubov rõhutab Mihhailovi tõlgete väärtust: «Ei ole kahtlust, et heade Heine palade heal tõlkel jääb meie kirjanduses alati tähtis koht ja et ta köidab publiku tähelepanu.» Dobroljubov on pahane ainult Mihhailovi artikli lühiduse puhul, eriti selles osas, «kus räägitakse, et Heine on olnud noore Saksamaa noorte tegelaste sõjaka leegioni trummaliks»[43]. Seega oleks Dobroljubovi arvates pidanud näitama rohkem Heine loomingu poliitilist ja revolutsioonilist külge.

---

[42] Tjuttšev oli Heinega isiklikult tuttav: mõlemad kohtusid 1828. a. kevadel ja suvel Münchenis.

[43] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, lk. 366—367.

Tšernõševski nimetab Heinet «üheks meie aja tõsisemaks ja õilsamaks luuletajaks» (1854. a. retsensioon raamatule «Poeesiast. Aristotelese teos»).

Kirjas pojale (27. jaan. 1885) viitab Tšernõševski siiski, et poliitiliselt oli Heine ebajärjekindel. «Mul on kahju,» kirjutab kriitik, «et tema karakterinõrkused takistasid teda tõusmast oma tegevuses kõrgustesse, mida oleks saavutanud inimese luule, kes niisuguse talendi juures oleks omanud suuremat karakterijõudu. Peale selle kahetsuse Heine puhul armastan ma tema luulet.»

Suure artikliga «Heinrich Heine» esines 1867. a. Pissarev.[44] «Heine on üks meie ebajumalaid ja, teadagi, ei ole seni maailmas olnud ühtki poeeti, kes suuremal määral pälviks mõtlevate realistide austust ja tunnustust».[45] Alustanud oma kirjutist nende sõnadega siirdub Pissarev kaugemal Heine arvustamisele. Saksa luuletaja loomingus hindab Pissarev kriitilisi ja satiirilisi tendentse (tema «sarkasmi», nagu ütleb Pissarev), hüljates kategooriliselt Heine loomingus esineva «romantilisuse», mille all vene kriitik mõtles subjektivismi ja estetismi sugemeid. Viimaseid seletab Pissarev ajalooliste tingimustega, milles Heine elas ja lõi.

Üheaegselt Pissareviga kirjutas Heinest ka Herzen oma «Minevikus ja mõtteis.»

Heinet oli Herzen lugenud suure huviga juba Vjatka pagendusperioodil ja hindas teda kui revolutsioonilis-demokraatliku suuna kirjanikku.

Pärast 1848. aasta revolutsiooni kokkuvarisemist räägib Herzen küll sellest, et Heinele «oli vastik selles eredalt valgustatud jäises kõrguses, mille otsas ülevalt suikus vananenud Goethe», kuid ikkagi lõpetab ta oma arutlused Heine puhul järgmiste sõnadega: «Ei Heine ega tema ringkond tundnud rahvast ja rahvas ei tundnud neid» (XXII peatükk, «Seoseta». 4. Zu deutsch).

Viimane suur vene poeet, kes tõlkis Heinet, oli A. Blok. Tjuttševi, Lermontovi, Mihhailovi, A. Grigorjevi ja mõnede Feti poolt tehtud tõlgete kõrval kuuluvad A. Bloki omad parimate hulka, mida vene keeles on Heinest olemas. Kõik need tõlked on soodustanud Heine mõistmist ja armastamist vene lugejaskonnas.

Nõukogudemaal on Heine üks populaarsemaid ja armastatumaid saksa luuletajaid. Edukalt tõlgivad teda ka parimad nõukogude luuletõlkijad.

---

[44] Ka Pissarev oli tõlkinud Heine luuletusi, poeemi «Atta Troll» ja mõnevõrra proosateoseid.

[45] Д. И. Писарев, Избранные философские и общественно-политические статьи, 1949, lk. 583.

REVOLUTSIOONILIS-DEMOKRAATLIKE LUULETAJATE LOOMING

XIX s. 40. aastad olid saksa kirjanduses revolutsioonilis-demokraatliku luule õitseajaks.

Peale Heine avaldasid neil aastail värsse mitmed luuletajad. Neist kõige silmapaistvamad olid G. Herwegh, F. Freiligrath ja G. Weerth. Herweghi loomingu õitseaeg langeb revolutsioonieelseile aastaile, ent Freiligrathi ja Weerthi loomingu suurim tähtsus ilmnes juba 1848. a. revolutsiooni päevil.

Herwegh (1817—75). Georg Herwegh avaldas 1841—43. a. kogumiku «Elava luuletused», mille kõik progressiivsed inimesed Saksamaal võtsid vastu vaimustusega (esimene kõide ilmus 1841. a. Zürichis, teine kõide 1843. a.). Herweghi luulekogu menu seletub sellega, et tema värssides peamiselt poliitiline temaatika ja võitlev kodanikupaatos olid tolleaegses saksa luules midagi erakorralist ning uut.

Algusest peale kuulutas Herwegh end tendentsliku poliitilise luule pooldajaks. Kui Freiligrath, kes tollal epigoonina harrastas alles romantismi apoliitilist lüürikat, kuulutas 1841. a. ühes oma luuletuses, et poeedi torn asuvat partei vahipostist kõrgemal («Hispaania»), siis vastas talle Herwegh luuletusega «Partei» (avaldati 1842. a. ajalehes «Rheinische Zeitung»).

Selles luuletuses deklareeris Herwegh kirglikult luule parteilisust ja poeedi paratamatut vajadust otsustada, missugusesse parteisse ta kuulub, et oma kunstiga selle ideaale teenida:

> P a r t e i! Me iga võidu sünnitaja,
> kes seda mõistnud poleks veel! P a r t e i!
> Kuis hülgaks sellist sõna luuletaja,
> mis kõige ülla innustajaks meil!
> Kui mees sa ütle: oled poolt või vastu?
> Kas nõuad vabadust? Jääd orjusse?
> Partei eest jumalatevägi astub
> Olümposeltki alla võitlusse!
> . . . . . .
> Me aeg on surivoodil, haige raskelt;
> jõuk rüsib, lootes pärandit ta käest.
> Hei, luuletajad, haigel surra laske —
> partei hoolt kannab ise rahva eest!
> Nüüd valige! Liisk tuleb langetada,
> ei kõlba rahus kõrvalt vaadata.

Te relv on värss ning tanner luulerada,
teil aeg on võitlusesse tormata!
Lipp haarake! mult laitust te ei kuule,
kui see teil minust erinev, oh ei,
m u süda ammu antud valitule
ja m u l l e võidupärja toob partei!

Oma poliitilistes värssides ülistab Herwegh võitlust vabaduse eest ja kutsub üles türannia hävitamisele.

Paljudes värssides avaldab ta retoorilise üleskutse haarata relvad ja tormata lahingusse ning teha lõpp türanniale.

Kes suudab, pangu kokku käed,
hääd mõõka palugu,
ja vaprat meest ka taevaväed
ses sõjas aidaku.
Meil ees on veel ü k s võitlus
ja selle kaunis võit,
maailma viimne heitlus,
ü k s püha sõttasõit.

Paljud Herweghi luuletused on kirjutatud retoorilise pöördumise vormis, mis tema loomingus osutus üheks deklamaatorlik-oraatorliku elemendi väljenduseks. Nii ongi kirjutatud üks tema tuntumaid luuletusi «Vihalaul»:

Nüüd teele siit, üle maa ja vee,
aovalgusele vastu;
veel viimne suudlus naisele,
siis mõõga juurde astu!
Niikaua kui meil kätes ramm,
nad kindlalt mõõka hoidku,
küll kaua kestnud on me arm,
nüüd vihaleek las loitku!
. . . . . .
Las väsimatu võitlus keeb
türannidega üha,
see palju p ü h a m a k s siis teeb
m e armastusest v i h a.
Niikaua kui meil kätes ramm,
nad kindlalt mõõka hoidku,
küll kaua kestnud on me arm,
nüüd vihaleek las loitku!

Herweghi värsside vabadustarmastavale ning türanniavastasele paatosele on omane suur annus abstraktsiooni: poeet mitte kuidagi ei konkretiseeri sõnu «türannia», «despotism», «vabadus» jne. Nendel sõnadel pole täpset «adressaati» ja ajalooliselt täpne sotsiaal-poliitiline sisu neil puudub.

Herweghi luuletuste abstraktsus kajastab mitmeti alles ähmast rahulolematust, selgitamata püüdlust Saksamaa vana ning iganud sotsiaal-poliitilise korra hävitamise poole. See luule peegeldab lootusi paremale tulevikule ja näitab meeleolusid, mis olid haaranud laiu saksa ühiskonnakihte algava revolutsiooni tõusuperioodil. Herwegh oskas väljendada ainult seda üldist, mis ise-

loomustas kodanluse, väikekodanluse ja proletariaadi meeleolusid enne revolutsiooni, kuna luuletaja ei paistnud silma ei poliitiliste vaadete selgusega ega suurema poliitilise läbinägelikkusega.

Poliitiliste vaadete ebamäärasus ja ekslikkus ajendas Herweghi üritama revolutsiooni ajal sissetungi (Prantsusmaalt) Saksamaale ühe saksa emigrantide salga eesotsas, et luua seal vabariik. See üritus, mis võis lõppeda ainult salga purustamise ja Herweghi põgenemisega, leidis Marxi poolt järsult terava hukkamõistu kohe algusest peale.

Ekslik positsioon, kuhu Herwegh asus revolutsiooni ajal, sundis teda poeedina vaikima just revolutsiooni haripunktil. Tema parimaiks värssideks jäävad need, mis avaldati kogumikus «Elava laulud».

Freiligrath (1810—76). Ferdinand Freiligrath oli luuletajana esinenud juba 30. aastate hakul. Nende aastate loomingus kasutas ta sageli eksootilise Idamaa temaatikat.

Freiligrathi eksootilised värsid olid kodanlikus lugejaskonnas au sees ja Preisi kuningas oli luuletajale määranud pensioni, kuid luuletaja siirdus revolutsioonilise demokraatia positsioonile ja hakkas looma poliitilist lüürikat (luulekogud «Usutunnistus», 1844 ja «Ça ira», 1846).

Loobudes kuninglikust pensionist pidi Freiligrath emigreeruma.

Luulekogu «Ça ira» [46] üks poliitiliselt küpsemaid palu («Alt üles») loob pildi sellest, kuidas uhke aurik sõidutab kuningat ja kuningannat mööda Reini, sellal kui laevateki all viibib proletaarlasest masinist, kelle suhu Freiligrath paneb järgmised sõnad:

Kuis nagu riik on siin see laev! Kus valgus — ülal, kõnnid s a,
all pimeduse rüpes, kuid all sügavuse sünges öös
seal m i n a, aetud puudusest, taon oma saatust raskes töös.
Kas oma vaid? Ka sinu, vürst! Eks on ju masinist see mees,
kes laeva punkrist raudsel käel tal taktis hoiab rattaid vees.

Sa pole kaugelt Zeus, mu vürst, ma ennem olen küll titaan, —
sest taltsaks minu jõust ju saab all sinu üha kèev vulkaan!
Must sõltub see: üks tõuge vaid, üks löök mu poolt, ja langeb koost
see hoone, mille tipp su troon. Maa praguneb kui tormihoost,
kuum hoovus purskub sealt ja see sind puruks paiskab, põrmuks teeb.

Meid aga mülkast hiiglajõul toob valgusesse võitlus keev.
Jõud meie, proletariaat, meid jumal vihas vaeseks lõi,
kuid meie käes saab uueks riik, saab uueks vana, pehkind võim.

Oma ideekavatsuselt, proletariaadi ajaloolise osatähtsuse mõistmiselt on see luuletus väga lähedane Heine «Kangrutele»: Freiligrath on siin loobunud oma varasemais värssides esinenud suhtumisest proletariaadisse kui kannatavasse klassi, kes pälvib kaastunnet.

---

[46] «Ça ira» — nii algab 1789.—1794. a. Prantsuse revolutsiooni ajal loodud revolutsiooniline rahvalaul.

Revolutsiooni puhkemisel tuli Freiligrath Saksamaale tagasi ja hakkas ühes Weerthiga tegema kaastööd Marxi ja Engelsi ajalehele «Neue Rheinische Zeitung». Samal aastal astus Freiligrath «Kommunistliku Liidu» liikmeks.

Revolutsioonilised väljaastumised Berliinis ja Viinis leidsid Freiligrathi luuletustes elavat vastukaja («Viin», «Elavad surnuile», «Blum», «Windischgräz ja Blum» jt.).

Üks nende aastate parimaid luuletusi («Elavad surnuile») on täis sisemist pateetikat ja dramatismi. Luuletus oleks nagu kirjutatud revolutsioonitapluses 8. märtsil 1848. a. Berliinis langenute nimel ja määratud üleskutseks ellujäänuile, et need lõpetaksid revolutsiooniürituse:

Rind läbi lastud kuulidest, laup mõõgast lõhestatud,
nii lamasime laudadel, te kätest kõrgel kantud.
. . . . . .
Ju vili küps, mis oli eos, kui meie elu kustus:
mis priius külvas märtsikuul, see lõigati nii ruttu!
Vaid harvu moone põldudel ei puudutanud vikat.
Kui nõnda rahva põlev raev ka püsiks elav ikka!

Raev jäi! See varjuriigis veel teeb rõõmsamaks me silmad:
liig palju kätte võitsite, liig paljust jäite ilma!
Liig palju pilget, solvanguid teil tuleb kannatada, —
nii peab ju raev teis säilima, me koolnud teame seda!
Raev jäi! Ta ärkab varsti taas, toob kaasa uue koidu:
siis poolik revolutsioon saab täieliku võidu!

«Neue Rheinische Zeitung», mille reaktsioon lämmatas, avaldas oma viimases numbris Freiligrathi luuletuse «Neue Rheinische Zeitung'i» lahkumissõnad:

Nüüd hüvasti, maailm, kus võitlesin just,
nüüd hüvasti, malevad vaprad!
Nüüd hüvasti, lahingurada must,
nüüd hüvasti, piigid ja taprid!
Nüüd hüvasti, — aga ei kauaks nii!
Vennad, vaimu nad tappa ei jaksa!
Pea tõusen jälle, ja võimsalt siis
ma kõrgustesse taas raksan!

Kui möllab kord võitluse torm ning lõõsk,
kroon viimane variseb tulle,
kui rahva otsusel langeb liisk,
te keskel siis seisan jälle!
Olgu Doonaul või Reinimaal, sõprade reas
hoian mõõka, sõnaga salvan;
troone põrmusse paiskava rahva seas
taas, põlatud mässaja, valvan!

Selle viimase ajalehenumbri kohta kirjutas Engels järgmist: «Meie pidime oma kindluse loovutama, kuid seda hüljates me viisime trummipõrina saatel ära kogu sõjamoona, lehvitades punalipuna viimset numbrit, milles hoiatasime Kölni töölisi lootusetu tee suhtes ja ütlesime neile:

«Neue Rheinische Zeitung'i» toimetajad tänavad teid hüvasti-

jätul neile ülesnäidatud osavõtu eest. Nende viimaseks sõnaks jääb ikka ja alati: töölisklassi vabastamine!» [47]

Samast usust töölisklassi ürituse täielikku võidusse oli kantud ka Freiligrathi luuletus, mis avaldati samas lõppnumbris.

1848. aasta revolutsiooni purustamine sundis Freiligrathi Saksamaalt lahkuma. Kodumaale tagasi pääses ta alles 1868. a. Reaktsiooni aastail eemaldus poeet revolutsioonilise demokraatia positsioonilt, kus oli asunud 40. aastail.

Weerth (1822—56). Georg Weerthi nimetas Engels temale pühendatud artiklis «Saksa proletariaadi esimeseks ning kõige tähtsamaks laulikuks» [48].

Suur tähtsus Weerthile oli sellel asjaolul, et oma loomingu algjärgus tegeles ta saksa rahvaluulega. Laulik oli saksa rahvaluulet võtnud põhiliselt hoopis teisiti, kui seda varem olid teinud romantikud või noor Heine. Rahvalaulu lihtsus, loomulikkus, huumor ja realism avaldusid ümbritseva tegelikkuse kaines, puhuti ka jämedavõitu kujutamises, millised omadused muutusid ka Weerthi oma luule pärisosaks.

Juba algusest peale oli temale võõraks jäänud Herweghi ja Freiligrathi luule deklamaatorlik paatos. Weerthile said lähedaseks ja isegi mõjutasid tema loomingut Heine värsside irooniline lihtsus ja poeetilise mõtte konkreetsus koos satiirilise hoiakuga.

Weerthi maailmavaatele ja seega ühtlasi ka tema loomingule oli väga tähtis, et poeet sai tutvuda proletariaadi olukorraga ja tšartistide töölisliikumisega Inglismaal, mis tollal oli eesrindlikem kapitalistlik maa (1843. a. viibis Weerth mõnd aega Inglismaal). Oluline oli ka tutvus Marxi ja Engelsiga, mis kestis kuni luuletaja surmani. Engelsi näpunäidetel uuris Weerth poliitilist ökonoomiat, filosoofiat ja ajalugu.

Kui algjärgus esines Weerthi laulude kangelasena käsitööline või selle abiline, s. t. harilik rahvaluule kuju (vt. luuletusi «Tammik», «Kolm tublit käsitöölist», «Õitsva kirsipuu all»), siis järkjärgult kujuneb selleks proletaarlane. Kui algul näeme Weerthi töötajaid kaastunde objektina («Sada Gaswelli kaevurit», «Vana kõrtsmik Lancashire'ist»), siis teistes samal ajal kirjutatud värsides esineb kirjeldusi töörahva protestiavaldustest oma saatuse vastu ja idee saabuvast kättemaksust sotsiaalse ülekohtu eest.

Luuletuses «Kahurivalaja» (1845) loob Weerth pildi inglise metallivalajast, kes kogu elu kestel on murdnud tööd teha, kuid keda kapitalist ajab tänavale:

> Ta läks — täis vihast valu põu,
> kui oleks läbi südamest
> tal äkki kõmatanud kõu
> ta enda loodud müüsritest.

---

[47] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VI, lk. 10.

[48] Vt. Engelsi kirjutis. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, lk. 154—157.

Siis lausus aga: «Oodake,
te kurnajate sugu,
suurtükid, mis me valame,
kord kõik on meie jagu.»

Sileesia kangrute ülestõusule reageeris Weerth luuletusega «Nad istusid paju all...» (1845), milles heliseb kõigi maade proletaarlaste solidaarsuse idee. Weerth kirjeldab õllekannu juures istuvaid Lancashire'i ja Yorki töölisi:

Nad laulsid rämedal häälel
pea õhtuni üheskoos,
ning kuulasid hardal meelel
Sileesia kangrute loost.
Ja kui nad kõike teadsid,
neil südant ängistas vaev,
siis ägedalt üles tõusid,
kuna põue lämmatas raev.
Neil kerkisid rusikad püsti,
nende hüüdeist kajas maa,
nad õhku heitsid mütse:
«Õnn kaasa, Sileesia!»

Sama idee läbib ka luuletust «Sakslane ja iirlane».

1848. aasta revolutsiooni päevil teeb Weerth usinasti kaastööd «Rheinische Zeitung'ile», valides oma alaks följetoni. Artiklis Weerthi üle kirjutas Engels: «Ma kahtlen, kas mõnes teises ajalehes on kunagi ilmunud nii elavaid ja teravmeelseid följetone.»

Kõige tähtsam följetonide seeria — satiir preisi junkrute pihta — kujunes lühemaks satiirromaaniks «Kuulsa rüütli Schnapphahni elu ja vägiteod» (eriraamatuna 1849. a.).

Ajalehes avaldas Weerth samal ajal ka satiirilisi värsse, milles pilkas saksa väikekodanlust («Töinajad ja vassijad»), kodanluse argust ja piiratust («Mul on au, Teie kõrgeausus», «Täna sõitsin ma Düsseldorfi») ja viimaks Saksa keskvalitsust ühes selle poolt loodud armeega («Meie püha saksa vägi» jt.).

Ühes nende aastate luuletuses kirjutas Weerth endast:

Ei paremat maailmas tea,
kui vaenlasi lüüa suuta,
ja lõbusalt nende kõlupead
oma naljade märklauaks muuta.

Oma satiirilistes lauludes on Weerth Heinele eriti lähedane. «Heinelikke vorme on ta kasutanud sageli, kuid ta tegi seda ainult selleks, et neid täita täiesti algupärase ning iseseisva sisuga,» märgib Engels. Põhjuseks oli siin see, et Weerthi poliitilised veendumused olid väga selgepiirilised ja et Heinest oli ta «tervem ning otsekohesem» (Engels).

Pärast revolutsiooni kokkuvarisemist loobus Weerth kirjanduslikust tegevusest, siirdudes tagasi oma äritegevusse.

Weerth suri kaugel kodumaast Havannas, kus ta viibis äriasjus.

UNGARI KIRJANDUS

PETÖFI

Ungari XIX sajandi suurima poeedi Sándor Petőfi elu ja tegevus on vahetult seotud ungari rahva vabadusvõitlusega pärisorjusliku korra ja Austria impeeriumi vastu. Sándor Petőfi nimi on läinud ungari klassikalise kirjanduse kui ka rahvusliku vabadusvõitluse ajalukku. Ta oli Ungari 1848.—49. aasta revolutsiooni aktiivseid osavõtjaid ja juhte.

Ungari rahvusliku vabadusliikumise tegelaste seas on Petőfi tuntud kui üks järjekindlamaid revolutsionääre-demokraate ja poeet-tribuun. Tema võitlusideedest kantud looming oli kirglik üleskutse revolutsioonile. Oma värssides sõnastas Petőfi ungari rahva unistused ja vabaduslootused, tema püüdluse priiuse ja sõltumatuse järele, tema kangelasmeele ja valmisoleku võidelda anastajatega.

Ungari kirjandus XVIII s. lõpul ja XIX s. algul. Ungari 1848.—49. aastate revolutsioon oli tähtsaks etapiks vabadusvõitluses, mida ungari rahvas sajandite jooksul pidas oma rõhujatega — türgi ja saksa anastajatega.

Ungari majanduslik ja poliitiline sõltuvus Austriast ei saanud jääda kajastumata ungari rahvusliku kultuuri arengus. Austria koloniaalpoliitika püüdis takistada ungari rahvusliku kultuuri ja keele arenemist. Imperaator Josef II kehtestas Ungaris kohustusliku administratiivkeelena saksa keele. Alates XVIII s. lõpust toimus ka õppetöö ungari koolides saksa keeles.

Järjekindel assimilatsioonipoliitika, mida paljurahvuselise Austria impeeriumi valitsejad teostasid alistatud rahvaste suhtes, äratas viimaste vastupanu. Võitlus oma kultuuri ja keele säilitamise ning arendamise eest on tähtis moment ungari rahva üldises vabadusvõitluses.

Uue ungari kirjanduse intensiivne arenemine algab XVIII s. teisel poolel. Tähtsat osa ungari rahvusliku enesetunde äratamisel etendas Prantsuse kodanlik revolutsioon aastail 1789—1794.

XVIII s. 80. ja 90. aastail luuakse esimene avalik raamatukogu Ungaris. Suurte poeetide János Bacsányi ja Ferenc Kazinczi toimetusel hakkab ilmuma esimene ungari kirjanduslik ajakiri. Sellesse aega kuuluvad ka esimese ungari ajalehe ilmumahakkamine ja esimesed teatrietendused ungari keeles.

XVIII s. lõpu ja XIX s. alguse ungari kirjanduses kohtame terve rea poeete, kes väljendasid oma värssides ungarlaste kasvavat rahvuslikku enesetunnet (Fazekas, Berzsenyi, Vörösmarty, Kisfaludy, Kölcsey). Kõik nad olid Sándor Petőfi vahetud eelkäijad. Mõnede (näit. Fazekasi) teeneks on see, et nende teostes kajastus ungari eesrindlikke kirjanikke erutav probleem — pärisorjusliku talupoja raske olukord. Oma vormilt sarnanes tolleaegne Ungari poeetiline looming siiski väga paljus nende saksa ja ladina eeskujudega, millele toetusid ungari poeedid. Kirjanduslik keel oli kaugel ungari rahvakeelest.

Enne Sándor Petőfi astumist kirjandusse tegi ungari kirjandusliku keele arendamisel ära suure töö Mihály Vörösmarty.

Sándor Petőfi ilmumine oli tõeliselt revolutsioonilise tähtsusega sündmuseks ungari poeesias. Ta oli esimene poeet ungari kirjanduses, kes pöördus rahva poole tema oma keeles. Vormi poolest tõeliselt rahvalik ja rahvuslik, toetudes rahvaluule eeskujudele, oli Petőfi looming samal ajal novaatorlik ka oma sisult. Esimesena ungari kirjanduses rääkis Petőfi täiel häälel vabadusest, oma kodumaa sõltumatusest, selle lahkulöömisest Austria impeeriumist, võitlusest feodaalse rõhumisega. Toetudes oma eelkäijate saavutustele, lähendas Petőfi kirjandust elule ja poeesiat suulisele rahvaloomingule. Tema teoste sisu on aktuaalne ja eluline. Petőfi on üks ungari kirjandusliku keele loojaid.

Petőfi luule peajooned. Sándor Petőfi sündis 1829. aastal väikeses Ungari linnakeses Kiskőrösis lihunik István Petrovicsi pojana. Tema vanemad olid päritolult slaavlased. Juba varajases nooruses saab tulevane poeet tunda vaesust ja häda. Jätnud vaesuse pärast gümnaasiumi pooleli, lahkub Petőfi 16-aastase noorukina isamajast, et alustada iseseisvat elu.

Mõnd aega on Petőfi rändtrupis, siis Pesti Rahvusteatris näitlejaks. Äärmine materiaalne viletsus sunnib teda sõduriks astuma. Sõdurielu aastad olid väga raskeks ajaks poeedi elus. Peagi aga vabaneb ta haiguse tõttu. Algavad rännuaastad mööda kodumaad, täis võitlust olemasolu eest. Mööda Ungarit ringi rännates tutvub ta kodumaa loodusega, rahva elu ja kannatustega.

1844. a. ilmus Petőfi värsside esikkogu, mis tõi otsekohe tunnustuse ja tegi poeedi üldtuntuks. Paljud luuletused, mis olid kirjutatud enne 1844. aastat, said tuttavaks juba ammu enne esikkogu ilmumist. Petőfi luuletused, mis olid rütmilt ja riimilt lähedased rahvalauludele, võetigi vastu kui ungari rahvalaulud. Neid lauldi külades ja asulais, teadmata nende autorit. Siinjuures on huvitav märkida fakti, et kui 40. aastail ilmus esimene kolmeköiteline suulise rahvaloomingu kogumik, siis oli võetud sellesse rahvalauludena ka Petőfi luuletusi.

Esimestest sammudest alates oli Petőfi looming sügavalt rahvalik nii oma sisult kui ka vormilt.

Ühes oma kirjas 1848. aastast (kiri Kiskúnság'i elanikele) kirjutas Petőfi: «Lugege raamatuid, mis ma olen kirjutanud, neid

on terve virn. Neist näete, kuivõrd ma olen alati rahvast armastanud, tema poolel seisnud ja tema eest võidelnud. Kerge on olla rahvasõber praegu, millal rahvas on saanud oma maa peremeheks. Mina aga olin juba siis rahvasõber, kui teda põlati, kui põlati ja solvati mindki, et olin rahva kaitsja.» Neis sõnus kätkeb kogu Petőfi elu ja loomingu tuum — rahva ja kodumaa huvide andunud teenimine.

Oma kirjandusliku tegevuse lühikese, kuid pingerikka aja jooksul kirjutas Petőfi umbes tuhat luuletust ja mitmed poeemid. Tema loominguna on säilinud veel rida jutustusi, romaanide visandeid, näidendeid, reisimärkusi, artikleid ja päevikuid.

Petőfi poeetilisele loomingule on omane žanriline mitmekesisus. Tema värsikogud sisaldavad rahvalaulu-laadseid luuletusi («Hortobágyi kõrtsinaine», «Joogem!» jt.), armastuslüürikat («Puu ma oleksin», «Väriseb põõsas, sest...»), aforistlik-filosoofilisi värsse («Mis sõid sa, maa»), poliitilisi ja võitluslaule («Patrioodi laul», «Kuningate vastu», «Ungari», «Rahva nimel», «Rahvuslaul» jt.), loodusluuletusi ja olustikupilte («Talvine loodus», «Septembri lõpul», «Talvised õhtud») jt.

«Minu süda sarnaneb kõrbekajaga, ta vastab igale hüüdele sadu kordi,» kirjutas Petőfi endast. Tõepoolest, Petőfi poeesiat iseloomustab see, et temaatiliselt lõpmatult mitmekesised luuletused on oma lättes poeetilised vastukajad nendele nähtustele ja sündmustele, mis poeedi elus aset leidsid. Millest ta ka kirjutas — Ungari kaunist loodusest või tema rahvast, sõduri karmist elust, puhtast ja õnnestavast armastusest, mäslevast Tiszast, mis tõuseb üle kallaste, või ka lihtsast põllulillest — ikka läbib neid üks ühine tunne: läheneva revolutsioonitormi eelaimus. Vaikne mõtisklus on Petőfi luulele absoluutselt võõras; tema mehises ja kirglikus isiksuses sulasid kokku poeet ja revolutsiooni sõdur. See nimelt annabki tema lüürikale võitleva iseloomu, muutes tema värsid relvaks.

«Petőfi on tervenisti rõõm ja edasipüüdlus. Kui ta nukrutseb, siis isegi tema nukruses on midagi tervet ja võimsat,» kirjutas tema kohta A. Lunatšarski.[49] Ja edasi: «Petőfi on inimene ühest tükist: see on nagu üksainus palav, helepunane poeedisüda».[50] Just selle vaatega tulevikku, usuga õigluse ja tõe võidusse on seletatav tema luule helge optimism.

«Ma usun, et on saabunud revolutsiooni eelõhtu,» kirjutas Petőfi oma sõbrale kirjanik János Aranyile.

Need sõnad, mis pärinevad 1848. a. augustist, võiksid olla kogu Petőfi luule epigraafiks. Revolutsiooni ootus ja võitlus selle saabumise eest on Petőfi elu ja loomingu peamiseks sisuks. Ühes 1846. a. kirjutatud luuletuses («Ma vererohkeid päevi ootan») lausub ta:

---

[49] Eessõna Sandor Petőfi «Valitud luuletustele» (vene k.), Moskva-Leningrad, 1952, lk. 23—24.

[50] Sealsamas.

Ma vererohkeid päevi ootan,
et vana maailm põrmu kaoks.
Siis hävitatu varemeile
looks alusmüüri uue jaoks.
Et juba hüüaks, kõlaks juba
me helehäälne sõjapasun,
signaal meid lahingusse lasku,
sest võitlusind ei anna asu.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Läheneva revolutsioonitormi motiiv on domineeriv ka Petőfi parimais loodusluuletustes («Tisza», «Pilved», «Tuul» jt.).

Luuletuses «Tisza» sümboliseerib kallasteni tõusnud, oma suursugususes ja võimsuses kaunis jõgi rahvahulkade tohutut jõudu, mis uinub vaid teatud ajani. Luuletus on üles ehitatud kontrastile vaikselt oma vesi kandva jõe rahuliku suursugususe ja tema tormise üleujutuse vahel, millal ta murrab tammid ja ujutab üle kaldad.

Vaikselt nõnda õhtupäikse kumas
uitis jõgi sängis kaldatumas.
. . . . . .
Vaikus pidulik. Ei müra mingit.
Lind vaid vilistades lendas ringi.
Kuskilt veskimürinat tõid tuuled —
nagu sääsepirinat sa kuuled.
. . . . . .
Tummalt seisin seal, ei suutnud minna,
nagu juurdunud ma olin sinna,
seisin sõnatuna, hing mul joobus
sinu igavesest ilust, loodus.

Möödus päeva paar. Mind unesülest
hädakella helin ajas üles.
Tuleb tulvl käis teade tuulteperi,
välja vaatasin — seal voogas meri.

Nagu hull, kes rebind kütked valla,
tormas Tisza tasandikust alla,
möirgas, murdis tammi, — kes võiks keelda!
Maad ja ilma tahtis ära neelda.

(Tõlkinud *E. Niit.*)

Samasugust vaikuse ja mäsleva hoo vastandamist kohtame ka luuletustes «Tuul» ja «Pilved». Vaikus kehastab rahva varjatud jõude, tormihoog aga nende ootamatut, võimsat avaldumist.

Täna pehme puhanguna leebelt uitan,
sosistades, õrnalt nurmenõlvi paitan.
. . . . . .
Homme olen möirgav tormikeeris,
perul ratsul külvan merel hukku.
Nagu õpetaja vallatlevat last,
sakutan ma mere vahutavat tukka.
Laineil kappan, ning kui laeva hooman,
tema tiivad rebin — raadelt purjeplagu.
Murtud mast sealsamas vahus roomab:
laeva laintekünnist aetud viimne vagu.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Analoogiline mõte leidub luuletuses «Pilved». Äikesest küllastunud pilved kutsuvad võitlusele tuuli.

Kujutades nõnda oma kauni maa ja kodupõldude ilu, räägib Petőfi ühtlasi revolutsiooni vältimatust puhkemisest, mille tulemusena vana varemeile ehitatakse uus ning helge maailm.

Just niisama kaugel vaiksest mõtisklusest on ka Petőfi armastuslüürika. Tema lembevärsid, mis annavad nii suurepäraselt edasi kire tuld ja poeedi elamuste rikkust, on nagu tema muugi looming kantud võitlevast hoiakust, vääramatust tahtest aktiivselt tegutseda kodumaa hüvanguks. Mõtted armastatust on Petőfi loomingus lahutamatult seotud mõtetega vabast kodumaast.

Kui tugev ka on armastus — ei suuda ta tuua tõelist õnne, kui kodumaa on alles orjakütkeis.

Vabadus, armastus,
need on mu igatsus.
Elu ma ohverdan
sinu eest, armastus,
ohverdan armu ma
sinu eest, vabadus.

(Tõlkinud *E. Niit.*)

Seesama motiiv heliseb ka luuletuses «Sõjapäevi öösel unes nägin»:

Sõjapäevi öösel unes nägin.
Sõttakutseks iidse kombe järgi
madjarlaste majast majja kanti
mõõku, punetavast verest märgi.
. . . . . .
Nõnda, piiga, meie pulmapäeval
minna, surra oleks kurb ja kole.
Aga siiski, — kui vaid kutse saabub,
nagu unes, surmaks valmis olen.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Nõnda põimub isikliku õnne kujutlus orgaaniliselt kodumaa vabaduse ja sõltumatuse eest peetava võitluse kujutlusega.

Kodumaa ongi Petőfi loomingus kõige põhilisem:

Kodu, sinu oma olen
südame ja hingega.
Keda veel võiks armastada
peale sinu, kodumaa?
. . . . . .
Tilgatumalt tühjaks jõin
klaasi veini — kibeda...
Kibeda, sest klaasi olid
langenud mu pisarad.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Mida tugevam on poeedi armastus kodumaa vastu, seda sügavamalt tunnetab ta oma vastutust tema ja rahva ees:

Madjar olen. Nägu katab häbipuna,
häbi tunnen oma päritolu pärast:
Ungaris veel koitugi ei kuma,
kuigi mujal juba päike särab.
Siiski iialgi ei hülga sünnimaad,
selleks aarded, kuulsus mind ei võluks.
Oma Ungarit ei iial jätta saaks,
rahvast jumaldan ka teotuses ja põlus.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Inimese isiklikul elul on mõtet ainult siis, kui see on orgaaniliselt seotud ühiskonna eluga. Nõnda ka poeeditööl on mõte vaid sel juhtumil, kui tema värsid teenivad rahva vabastamise üritust.

Petőfi loominguline kava. Petőfi oli ungari kirjanduses üks esimesi, kes tõstatas demokraatliku, rahvaliku poeesia loosungi. Väga huvitavad ja sisusügavad on Petőfi värsid, milles ta räägib luule eesmärgist ja poeedi kohusest: «Räbalais sangarid», «XIX sajandi luuletajad», «Luule» ja rida teisi.

Neis luuletustes esitab Petőfi oma poeedicredo. Luuletajatööst räägib ta kui kangelasteost, kui üldise õnne nimel peetavale võitlusele kaasaaitamisest. «Ideede võitluses» võitlevale poeedile vastandab Petőfi literaadid, kes tahtlikult eemalduvad reaalsusest ja tegelikkuse sündmustest, orienteerudes oma tegevuses iganud vormide ja eeskujude järgi:

Ei, ärgu keegi kergemeelselt
nüüd pillikeeli puutugu.
Kes lüüra kord on võtnud kätte,
mäng õilsaks tööks sel muutugu.
Kui oskad oma rõõmu, valu
vaid ära laulda, ja ei muud,
siis tea, et maailm sind ei vaja,
siis ära puutu püha puud.
. . . . . .
Kui ükskord võrdselt külluskorvist
kõik võivad võtta igal pool,
kui ükskord õigluslaua taga
on igaühe tarvis tool,
kui iga maja aknal särab
kord vaimupäikse hele kiir,
siis võime öelda: seisatage,
sest Kaanan ongi juba siin!

(Tõlkinud *E. Niit.*)

Petőfi võrdleb poeeti teejuhiga, kes viib inimesi läbi lämmatava kõrbe vastu õnneküllasele ja rõõmsale elule. See on heitluste ja võitluse raske tee, kuid sellelt teelt hälbida poeet ei tohi:

Kui tahad luuletaja olla,
siis üles, läbi tulest, veest!
Kes rahva lipu ära heidab,
las tabab needus seda meest!

Kes argusest või laisast meelest
jääb maha ajal palaval,
on neetud! Rahvas võitleb, heitleb,
kuid tema — puhkab varju all.

Luuletustes «Luule» ja «Räbalais kangelased» rõhutab Petőfi poeesia ja elu sidumise vajadust. Poeesia eesmärk pole see, et pakkuda naudingut valituile, vaid see peab vastama küsimustele, mis erutavad lihtsate inimeste hulki. Sellega peab luule aitama neil elada ja võidelda.

«Poeesia rahvale!» — see oli Petőfi deviis. Sellega heitis ta otsustavalt kõrvale kujutluse poeesiast kui väheste «ilu hindajate» suletud maailmakesest. Formuleerides oma loomingulise credo, kirjutas Petőfi:

«Mis ka räägitaks, kuid tõeline poeesia on rahvalik poeesia. See peab muutuma valitsevaks». Ja edasi: «Mis on tõde — see on loomulik, aga mis on loomulik, see on ka hea, järelikult — ilus. See ongi minu esteetika.»

Nõnda peab Petőfi tõepärasust ja loomulikkust kauni paratamatuks tingimuseks. Selle kinnitusega seostub vahetult Petőfi püüdlus lihtsama, selgema luulekeele ja vormi poole:

Ka mina võiksin rõivastada
kõik värsid toredasse kuube,
et neilgi sobiks külastada
salonge, losse, uhkeid saale.
Ent olelejaid ma ei hinda,
kes elutsevad laisalt, tööta,
kes lokitult ja peenis kindais
vaid aega jõude surnuks löövad.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Petőfi kujutleb tõelist rahvapoeeti võitlustest aktiivse osavõtjana, kelle relvaks on tema värsid:

Seal minagi kesk võitlushoogu,
mu relvaks värss, mu sõdur — laul!
Nii juhin oma vaprat roodu,
kes seisab kindlalt nagu raud.
Küll räbalais, ent kangelased,
kes kindlad surres kui ka tappes.
Ei munder täida mehe aset,
ei rõivas loe, kui mees on vapper.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Rääkides XIX s. luuletajaist, mainis Petőfi oma lemmikuina neid, kelle looming oli revolutsiooni sündmuste vastukajaks. Nii näiteks pidas Petőfi oma kaasaeglaste seas üheks suurimaks poeediks Béranger'd. Ta kirjutas 1847. a. tema kohta ühele oma sõbrale: «...näen Béranger kodumaad — sädelevat Prantsusmaad, ja Béranger'd ennastki — suurimat apostlit ning uut maailma ja vabaduse lunastajat. Juulirevolutsiooni kahurimürin oli Béranger laulude vastukajaks... Lausugu igaüks austusega tema püha nime. Tema on maailma esimene poeet.»

Petőfi teeb julgesti oma teoste kangelasteks lihtsad inimesed rahva hulgast. Oma värssides räägib ta hulgustest, reamehest, lõbusaist külapoistest ja tüdrukutest, kes teevad rasket tööd ja oskavad kõlavalt naerda, räägib hüljatute raskest, poolnäljasest elust.

«János-vägilane». «János-vägilase», Petőfi ühe parima poeemi kangelaseks on lihtne külapoiss. See rahva muinasjuttude ainetel kirjutatud poeem jutustab vaese karjase saatusest, kelle hüüdnimeks on Kukoricza Jancsi. Noormees Jancsi armastab Iluskat-kaunitari, kes elab õela võõrasema majas. Võõrasema sunnib teda enda kasuks töötama. Jancsi on samuti vaenelaps; ta ei saa Iluskat kosida ja siirdub laia maailma rändama. Jancsi elab läbi palju raskusi, ebaõnne ja kiusatusi. Ta teeb lausa leidlikkuse ja vapruse imesid. Pärast aastatepikkust rännuelu pöördub ta kodumaale, unistades Iluska naimisest. Tema armastatu on aga surnud. Jancsi alustab taas oma rännakuid. Kaks kaaslast — mõõk ja mure — saadavad teda kõikjal. Kuid Jancsi ei alistu murele:

Millal, mure, viimaks oma kiusust tüdid,
kuigi visa oled, väsimatu, südi?
Kui ei tappa suuda, võiksid vaeva jätta,
võiksid otsida, ehk nõrgem satub kätte!

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Jõud ja vastupidavus aitavad Jancsil jõuda haldjate riiki, kus ta kohtub oma Iluskaga.

Poeemi omapärasuseks on see, et reaalsus põimub selles fantastikaga. Jutustades Jancsi lugu, jutustades tema võitlustest tõe ja õnne eest, toob Petőfi sellesse muinasjutu elemente.

Õel võõrasema, kes vihkab oma noort ja kaunist võõrastütart; Jancsi kohtumine sünges laanes röövlitega, rikas ja imekaunis kuningatütar, kellega Jancsil on võimalus oma kangelasteo tasuks abielluda, Jancsi lend pilvel, hiiglaste maa, pimeduse ja haldjate riik, lõpuks elava vee järv ja elu võti, Iluskaks muutuv lill, — kõik need motiivid on Petőfi laenanud rahva muinasjuttudest. Samal ajal on Jancsi (ehk János-vägilane) täiesti reaalne kangelane. Tema kujus on kehastatud rahva tarkus ja jõud. Lihtsa külanoormehena ületab ta kõik raskused ega lase end ebaõnnel murda, saavutades lõpuks selle, mida ta taotles. Selle muinasjutu-poeemi mõtteks on näidata lihtsa kangelase jõudu, mehisust ja leidlikkust, tema võitu saatuse ebasoosingu üle.

Rahva kõikvõimsus ja õigluse võit — see on Petőfi luule kesksemaid teemasid, eelkõige tema kodanikulüürikas.

Sotsiaalsed ja paljastavad motiivid Petőfi poeesias. Petőfi on maailmakirjandusse läinud vihase ja kirgliku paljastajana. Sotsiaalsed motiivid esinevad juba tema varaseis värssides. Petőfi luules kohtame kaht Ungarit: rikaste ja vaeste Ungarit:

Kui osa su asukaist hooleta
võib nautida liigküllast lauda,
siis vaesemaid poegi madjarimaal
viib näljasurm ohtrasti hauda.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Loss ja hurtsik (luuletus «Loss ja hurtsik») — need kehastavad Petőfi-aegse Ungari sotsiaalsete kontrastide kogu teravust. Ta mõistab sügavalt, et rahvuslik vabadus on võimalik vaid sotsiaalse orjuse hävitamise korral.

Õelat sarkasmi hoovab luuletusest «Ungari aadlik». Siin heliseb terav vihkamine «kõrgema» seisuse vastu. Aadlik uhkeldab oma «õilsa» päritoluga ja põlgab tööd; ta on nõme ja rumal; ainus asi, millega ta «ületab» ühiskonnaredelil endast allpoolseisjaid, on aplusse küündiv isu ja piiritu laiskus. Losside ja hooplevate aadlike-parasiitide maailmale vastandab Petőfi lihtsate tööinimeste maailma.

Loss, veel sa uhkelt, kõrgilt seisad,
ent juba on su päevad loetud!
Veel särad, kuid ei enam kauaks,
sest vääral teel su vara soetus.
Sa ära karda, vaene rahvas!
Kui oligi kõik võetud ära —
päev paistma saab ka sinu õue:
suur tulevik on sinu päralt!

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Selle luuletuse aluseks on kontrast, mis esineb paljudes teisteski Petőfi luuletustes («Tisza», «Tuul» jt.). Vilets hurtsik, mis argselt peitub puude vahele, on teravaks kontrastiks toredale lossile. Poeedi süda on aga nendega, kes elutsevad vaeseis, vähenõudlikes hurtsikuis, sest üksnes nende varjus võib tunda «tuksuvate südamete soojust», ainult siin võib kohata tõeliselt sügavaid tundeid ja elamusi. Nagu alati, lõpeb seegi Petőfi luuletus optimistlikult. Poeet väljendab kindlalt usku, et hurtsikute maailmale kuulub tulevik.

«Suur tulevik on sinu päralt!» — need lõppsõnad kõlavad vääramatu kinnitusena, et õiglus ja tõde kindlasti võidavad. Selle tuleviku lähendamiseks tuleb aga türannidega otsustavalt võidelda.

Kroonikandjad! Maha purpurtroonilt!
Kuninglikelt peadelt maha kroonid!
Kui ei kroone ise jätta taha,
juhtuda võib — lööme peadki maha.
Nõnda saagu! Sama giljotiin,
mis turuplatsil raius pea Louis'l,
oli äikseilma esimene nool.
Peagi järgneb võimas tormihoog —
täna-homme puhkeb, teidki tabab!

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Petőfi nimetab õigusega Prantsuse revolutsiooni tulevaste suurte äikesehoogude esimeseks välguks. Ta kutsub järgima prantsuse revolutsionääride mehist eeskuju, et hävitada kõik troonid maailmas, eelkõige aga vihatud Austria imperaatori troon.

Revolutsiooniline rahvas Petőfi luules. Petőfi värssides kohtame ka võitlusele tõusnud rahvast. Luuletuses «Rahva nimel» räägib Petőfi, et rahvas pole enam see, kes ta oli varem. Ajaloo õppetunnid, julm arveteõiendamine ülestõusnutega on teda palju õpetanud. «... rõhut sugu kord mässu tõstab, võtab palumata» — selle karmi ennustusega pöördub luuletaja türannide poole, kes uputasid verre Dózsa György'i (loe: dooza djördj) ülestõusu ja teisedki rahvaliikumised. Julmused pole aga suutnud murda rahva vabadustaotlusi:

> Veel palub rahvas oma õigust, andke see,
> et te ei väriseks, kui rõhut sugu
> kord mässu tõstab, võtab palumata
> kas pole teile teada Dózsa lugu?
> Ta teie tulisel raudtroonil suri,
> kuid tema vaim on rahva juht ja puri:
> vaim tuld ei karda, ise tulekeel,
> ja häda teile, tabab ta teid teel!
>
> (*K. E. Söödi* tõlge.)

Oma parima annab Petőfi revolutsioonilise tõusu päevil. Kõik 1848.—49. aastal kirjutatud luuletused on kantud üldise ärkamise tundest. «Oo 1848. aasta täht! Sina oled rahvaste koidutäht» — nii tervitas Petőfi kauaoodatud revolutsiooni.

Ajal, millal käisid otsustavad lahingud Ungari vabaduse eest, lõi Petőfi kuulsa «Rahvuslaulu», mis sai ülestõusnute hümniks. «Vannume: ei enam orjust kanna me!» — see on deviis, mille Petőfi lausus ja mis sai võitleva ungari rahva lipukirjaks.

Petőfi suur teene seisneb selles, et ta pooldas otsustavaid võitlusvorme nii sisemiste kui ka väliste vaenlaste suhtes. Ta veenis ülestõusnuid olema halastamatud ja järjekindlad revolutsiooni vaenlaste vastu, veenis neid mitte poolel teel peatuma. «Metsa raiudes ära jäta juuri!» kirjutas Petőfi, rõhutades sellega vajadust lõplikult hävitada rahvusliku ja sotsiaalse rõhumise juured. Luuletaja ülistab lihtsate inimeste kartmatust ja mehisust, jutustab nende sangaritegudest ja valmisolust anda elugi kodumaa eest («Vana lipukandja», «Austage reameest»). Samal ajal osutab ta vihaga tühjadele lobasuudele, häbimärgistab kodanlike liberaalide kõhklevust ja poolikust, kes toovad oma tegevusega kodumaale tohutut kahju («Kangelased-lobisejad», «Vaid kõneleme, kõneleme», «Rahvale» jt.). Pöördudes rahva poole luuletuses «Rahvale», käsib luuletaja valvas olla sisemiste vaenlaste, nende «kõige närusemat tõugu» äraandjate suhtes.

Ungari 1848. aasta revolutsioon suruti maha ja uputati verre. Seda põhjustasid sisemised vastuolud ja võõras interventsioon.

Ungari revolutsiooni mahasurumise üheks peamiseks põhjuseks oli see, et Rahvuskogu astus oma aadelliku piiratuse tõttu välja ulatuslike sotsiaalsete reformide vastu. Selle sammuga kaotas Rahvuskogu talupoegkonna usalduse ega saanud oma tegevuses toetuda rahva laiadele massidele.

Sellest hoolimata, et Ungari revolutsioon suruti maha nagu paljud teisedki kodanlikud revolutsioonid, mis 1848. aastal vapustasid paljusid Euroopa maid, oli sellel Ungari edaspidise arenemise suhtes ometi suur tähtsus.

Marx ja Engels tervitasid 1848. aastal Ungarit kui progressi lipukandjat, rõhutades sellega Ungari revolutsiooni suurt ajaloolist osa. Ungari revolutsiooni tervitasid vene ühiskonna progressiivsed esindajad. Sügavast poolehoiust sellele revolutsioonile räägivad Herzeni «Kolokoli» ja Tšernõševski «Päeviku» leheküljed.

Tšernõševski nimetas end «ungarlaste sõbraks». 1848. a. sündmused Ungaris kajastusid teisteski slaavimaades. Ungari revolutsiooni poolel võitles poola leegion. Ungari revolutsiooni lämmatamist soodustas inglise ja prantsuse kodanluse reaktsiooniline poliitika, mis toetas Austria valitsust. Revolutsiooni mahasurumisele aitas kaasa ka Nikolai I abi Austriale.

Sándor Petőfi langes 1848. aastal Segesvári lahingus. Ta langes juunis — Ungari revolutsiooni viimasel kuul. Kuid Petőfi viimasteski värssides pole kohta meeleheitele ja norutundele. «Siiski lausun: võidab madjar» — neis sõnus väljendub Petőfi võidutahe ja usk. Ta soovib elada selle päevani, millal Ungari on vaba:

Ma võidupäeva näha saama pean:
seks helisesid minu mõõk ja lüüra.

(Tõlkinud *M. Mäger.*)

Oma viimases luuletuses «Kole aeg» räägib ta vajadusest õigesti valgustada revolutsiooni sündmusi.

Surm takistas teostada paljusid kavatsusi. Kogu Petőfi kui uue ungari kirjanduse rajaja töö on aga tema kõige väärtuslikum teene ungari demokraatlikule kultuurile.

KRIITILINE REALISM INGLISMAAL

Inglise kriitilise realismi õitseaeg kuulub XIX sajandi 30.—50. aastaisse. Sel perioodil paistavad silma niisugused realistlikud kirjanikud, nagu Dickens ja Thackeray, Brontë ja Gaskell, tšartistlikud luuletajad Jones ja Linton. 30.—40. aastad olid Inglismaa ajaloos sotsiaalse ning ideoloogilise võitluse pingeline periood, millal ajaloo näitelavale ilmusid tšartistid.

XVIII s. lõpul toimus Inglismaal tööstuslik pööre, mis andis võimsa tõuke maa kapitalismi arenemisele. Sellest ajast peale algab inglise tööstuse ja ühes sellega ka inglise proletariaadi kiire kasv. Teoses «Töölisklassi seisund Inglismaal» (1845) kirjutas Engels, et Inglismaa on klassikaline proletariaadimaa.

XIX sajandi Inglismaa oli klassikaline kapitalismimaa. Juba 30. aastate hakul jõudis Inglismaa oma ajaloolise arenemise uude etappi, mida tähistas kodanluse ja proletariaadi vaheliste vastuolude teravnemine. Kodanlikud reformid (vaesteseadus 1834. aastal, viljaseaduse tühistamine 1849. aastal) soodustasid inglise tööstuse tõusu. Sel perioodil omandab Inglismaa kindla koha rahvusvahelisel areenil, tema asumaad ja kaubaturud suurenevad. Ometigi ei teravne kolooniate rahvuslikud vastuolud mitte sugugi vähemal määral kui klassivastuolud.

30. aastate keskel algab Inglismaal töölisliikumise tõus. Tšartistide väljaastumine tõendas sotsiaalse võitluse äärmisest pingest riigis. «Sellest momendist peale omandab klassivõitlus praktiliselt ja teoreetiliselt üha nähtavamad ja ähvardavamad vormid».[51]

30.—50. aastail teravneb Inglismaal ka ideoloogiline võitlus. Bentham, Malthus ja teised kodanlikud ideoloogid astusid välja kodanliku korra kaitseks. Kodanlikud teoreetikud (Mill) ja ajaloolased (Macaulay) ülistasid kapitalistlikku tsivilisatsiooni ja püüdsid tõestada kehtiva korra kõigutamatust. Alalhoidlikud tendentsid võtsid elava ilme ka kodanlike kirjanike loomingus. Bulweri ja Disraeli romaanides, hiljem ka Reade'i ja Collinsi teostes kujutati Inglismaad õitsengumaana.

Pingsa ideoloogilise võitluse õhkkonnas arenes inglise rea-

[51] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, lk. 13.

listide looming. Esinedes reaktsioonilis-apologeetilise kirjanduse vastu, kaitsesid Dickens ja Thackeray juba oma loominguaastate algul sügavalt tõepärast ja sotsiaalselt mõjusat kunsti. Jätkates mineviku realistliku kirjanduse, esmajoones XVIII sajandi kirjanike Fieldingi ja Smolletti parimaid traditsioone, esitasid Dickens ja Thackeray kunsti kohta demokraatlikud printsiibid. Oma loomingus on inglise realistid igakülgselt peegeldanud ühiskonna tõelist elu. Kriitika ja pilke objektiks ei teinud nad mitte ainult kodanlik-aristokraatliku keskkonna esindajaid, vaid ka selle seaduste ja korra süsteemi, mille olid kehtestanud võimulpüsijad iseendi jaoks ja kasuks. Realistlike kirjanike romaanides püstitatakse suure sotsiaalse tähtsusega probleeme ning jõutakse selliste üldistusteni ja järeldusteni, mis viivad lugeja otseselt mõttele, et kehtiv ühiskondlik kord on ebainimlik ning ülekohtune. Inglise realistide teostes pöördutakse nende kaasaegse ajajärgu põhikonflikti, proletariaadi ja kodanluse vahelise konflikti juurde. Dickensi romaanis «Rasked ajad», Brontë «Shirley's» ja Gaskelli «Mary Barton'is» on esile tõstetud kapitalistide ja tööliste vastastikuste suhete probleem. Inglise realistlike kirjanike teostel on selgelt väljendatud kodanlusevastane suunitlus. Marx kirjutas:

«Kaasaegsete inglise kirjanikkude hiilgav plejaad, kelle ilmekad ja kõnekad leheküljed on avanud maailmale poliitilisi ja sotsiaalseid tõdesid rohkem kui seda on teinud kõik elukutselised poliitikud, publitsistid ja moralistid kokku, näitavad kõiki kodanluse kihte, alates «kõrgesti austatud» rantjeest ning väärtpaberite omanikust, kes igale ettevõtlusele vaatab kui millelegi vulgaarsele, ja lõpetades väikese vürtspoodnikuga ja ametnikuga advokaadi kontoris. Ja missugusena on neid siis kujutanud Dickens ja Thackeray, miss Brontë ja missis Gaskell? Täis head enesearvamist, kõrkust, väiklast türanniat ja võhiklust, aga tsiviliseeritud maailm on nende hukkamõistu kinnitanud, häbimärgistades seda klassi epigrammiga: «Ta on orjameelne kõrgemalseisjate ja despootlik alamalseisjate vastu.» [52]

Inglise realistide iseloomustavaks omapärasuseks on neile omane meisterlikkus satiirilises paljastamises. Kogu oma varjundirikkuses ja -rohkuses on satiir Dickensi ja Thackeray teravaimaks relvaks. Ja see on ka täiesti mõistetav. Satiirilised paljastusvõtted aitavad kirjanikul suurima ilmsuse ning veenvusega näidata sobimatust selle või teise nähtuse väliskülje ja tema tõelise olemuse vahel.

Kodanlike tegelaste isekusele vastandasid realistlikud kirjanikud lihtsate inimeste puhtuse, töökuse, omakasupüüdmatuse ja püsivuse. Rahva seast võetud inimeste kirjeldustes ilmneb eriti selgesti inglise kirjanike humanism, eelkõige Dickensi juures.

[52] «New York Daily Tribune», August I, 1854, lk. 4. Tsiteeritud raamatu järgi: «История английской литературы», изд. АН СССР, 1955, lk. 23. Venekeelne tsitaat on esitatud uues tõlkes. (N. Mihhalskaja märkus.)

Tugeval kujul ilmneb Dickensi loomingus ka inglise realistidele omane demokratism. Oma positiivset ideaali näeb kirjanik omakasupüüdmatuis ning ausais töötajais. Üksnes lihtsate inimeste keskel on õnn võimalik, väidab Dickens, sest ainult seal võivad tõeliselt inimlikud tunded puhkeda oma täies ilus.

Kummatigi olid inglise kriitilised realistid kaugel ajalooarenemise seaduspärasuste mõistmisest. Riigis toimunud töölisliikumisega ei olnud nad otseselt seotud. Kajastades oma teostes rahvamasside püüdlust paremale elujärjele, ei suutnud kriitilised realistid pakkuda mingit kindlat programmi valitseva olukorra muutmiseks ega osanud näidata õiget võitlusteed. Erakordselt suurt osa etendab nende teostes moraalne tegur. Klassirahu ja inimeste moraalse täiustamise kuulutamine, apelleerimine võimulolijate poole ja lepitavad tendentsid — kõigel sellel on paika paljudes kriitiliste realistide teostes. Dickensi ja teiste kriitiliste realistide parimadki teosed lõpevad üsna sageli suurte, sotsiaalset laadi probleemide kompromisslahendusega. Kuid õnnelikud lahendused, püüd tõestada headuse võidu paratamatust kurjuse üle põrkab kokku elutõega ja teostes realistlikult kujutatud tegelikkuse enda loogikaga. Inglise kriitiliste realistide utopistlikud ideaalid manavad nende loomingusse romantismi sugemeid.

50., eriti aga 60. ja 70. aastail valmib inglise kriitilise realismi kriis, kuid paremad traditsioonid ja printsiibid arenevad edasi suurima inglise kirjaniku Charles Dickensi loomingus.

TSARTISTLIK LUULE

Tšartistide liikumine. XIX sajandi 30. aastail algab Inglismaal uus ajalooline arenemisjärk, mida iseloomustab see, et inglise kodanliku ühiskonna vastuolud saavutavad küpsuse. Pärast 1832. aastal vastuvõetud «reformibilli» olid feodaalsete elementide eesõigused poliitilisel alal kärbitud. Liberaalne kodanlus oli rahuldatud.

Ometigi veendusid rahvamassid pärast «reformibilli» kogemuse põhjal, et kapitalistide klassi poliitilise võimu piiramatu kehtestamine ei too rahvale midagi peale uute, veelgi kibedamate kannatuste. Seepärast hakkavad 1835. aasta paiku tekkima töölisklassi poliitilised organisatsioonid, mis hiljem ühendati tšartistide partei nimetuse all tuntud esimeseks proletaarseks parteiks. Mitmeski suhtes lähtusid nende organisatsioonide loojad eelmise demokraatide põlvkonna «Londoni korrespondentsühingu» suurte revolutsiooniliste romantikute Byroni ja Shelley, aga samuti ka rahvusvabastusliku partei «Ühinenud iirlased» võitluskogemusist.

Juba 1812. ja 1813. aastal ennustasid Shelley ja Byron prohvetlikult, et «reformibill» ei too mingit kergendust rahva raskesse olukorda. Nad nõudsid töörahva iseseisva revolutsioonilise partei organiseerimist. Esimeseks sammuks niisuguse partei loomisel pidasid nad võitleva häälekandja trükkimist, mis oleks võimsaks abinõuks agiteerimisel ja kõigi demokraatlike elementide koondamisel, kes oleksid suutelised võitlema «ülima vabaduse» eest. Shelley ise oli esimesena rajanud ka tšartistide taktika alused, taktika petitsioonide esitamiseks, millele oleks kogutud mitme miljoni inimese allkirjad. Neid petitsioone ei pidanud esitama kõrgemate klasside «häbistamiseks», vaid selleks, et veenda masse nende oma kogemusega, kuivõrd võimetud on kõik muud võitlusmeetodid peale revolutsiooniliste. Kõik need mõtted on Shelley suure põhjalikkusega esitanud oma tähtsaimas teoreetilises töös «Filosoofiline vaade reformile» (1819).

Sellest lähtudes avaldasid tšartistid üsna rohkesti perioodilisi väljaandeid, nii ajalehti kui ka ajakirju, millest tähtsamad olid «Põhjatäht» ja «Rahvaleht».

Esialgu arenes töölisliikumine käsikäes väikekodanluse liiku-

misega, kes noil aastail oli õige revolutsiooniliselt, Engelsi sõnade järgi otse «verejanuliselt» meelestatud. Samal ajal aga nakatas see väikekodanlus proletariaati illusioonidega palgaorjuse hävitamisest «rahulikul teel». Soovitades kõrvaldada monarhia ja lordid vägivaldselt, unistas väikekodanlus ühtlasi ka parlamendi rahulikust vallutamisest töötavate klasside poolt, arvestades tõemeeli, et seaduseelnõude esitamine viib «üldisele võrdsusele ja vendlusele». Hiljem, 1846. aastaks (pärast nn. «viljaseaduste tühistamist) eemaldus radikaalne kodanlus tšartistidest, kuid ikkagi oli tšartistide partei ridades toimunud lõhenemine, sest osa tšartiste oli sattunud väikekodanluse mõju alla. Parempoolsete (nn. «normaalset mõjustust» pooldavate) tšartistide juhiks sai O'Connor, vasakpoolseil aga olid juhtideks Jones ja Harney. Aastad 1846.—1848. kujunevad tšartismi suurimaks õitseajaks, sest siis paistis, et võim läheb töölisklassi kätte, nagu kirjutas hulk aastaid hiljem Engels. Pärast 1848. aastat saabub tšartismile langusperiood ja viimaks, 1854. aasta paiku lakkab ta eksisteerimast. Revolutsioonilise võitluse keskus kandub Inglismaalt Saksamaale.

Tšartistide luule omapärasus ja tähtsus. Tšartistid jagasid revolutsiooniliste romantikute vaateid sõnakunsti võimsast mõjust massidele ja seepärast võtsid nad oma ajalehtede kaastöölisteks rohkesti tööliste keskkonnast tulnud luuletajaid, nii et kujunes tõeline masside luule. Ka tšartistide juhid ise, Jones, O'Connor ja Harney olid samuti literaadid. Jones oli andekas luuletaja, kriitik ja publitsist, Harney ja O'Connor andekad publitsistid ja väljapaistvad kõnemehed. Tšartistide luule avaldas tugevat mõju kogu Inglismaa demokraatliku kultuuri edaspidisele arenemisele.

Kajastades inglise töölisklassi kodanlusevastaseid revolutsioonilisi meeleolusid, pidasid tšartistlikud kirjanikud reaktsiooniliste jõududega lepitamatut võitlust kirjanduse valdkonnas, sõdides «feodaalse sotsialismi» ideoloogide (D'Israeli, Carlyle), «kristlike sotsialistide» (Kingsley) ja Macaulay tüüpi liberaalsete Malthuse pooldajate vastu. Nad kaitsesid proletaarse internatsionalismi ideid, propageerisid Shakespeare'i, Miltoni, Burnsi, Shelley, Puškini ja Petőfi teravat, täisvereliselt elurõõmsat kunsti, nad pidasid end kõige selle parema pärijaks, mida inimkultuur on iial loonud.

XIX sajandi suured inglise kriitilised realistid võlgnevad palju tänu tšartistidele, kes nende kodanlusevastaseid suunitlusi soodustades olid teatud viisil mõjutanud ka nende loomingut.

Tšartistliku luule põhiline omapärasus ei peitu aga mitte kapitalismi kritiseerimises; üsna jõudsana oli see esindatud juba XIX sajandi algul romantikute teostes. Töölisklassi viletsust ja puudust kirjeldades nägid tšartismi vasaku tiiva luuletajad väljapääsu revolutsioonilises võitluses ja võidus kapitalistliku korra üle. Nad lükkasid tagasi igasuguse klassirahu ja leppe

võimaluse kodanlusega. Nad lõid uue, proletaarse kangelase tüübi, kes võitleb maailma uuendamise eest. Proletariaadi heroilise võitluse realistlik kujutamine oli tšartistliku kirjanduse tähtsaim teene.

Tšartistlikku luulet on kombeks saanud jagada küpsusastmete järgi tinglikult kolme perioodi, mis vastavad liikumise kolmele perioodile: tšartismi algus (1835—42), tõus (1842—48) ja langus (1848—54).

Nagu tšartistide liikumisele üldse, nii ei pidanud ka tšartistlikule kirjandusele osaks saama ühinemine teadusliku sotsialismiga. Tunduvate ideeliste saavutuste kõrval on tšartistide luule seetõttu tervikuna võttes ebaühtlane. Ta peegeldab tolle ajajärgu proletariaadi paljusid illusioone ja eksimusi, isegi nende luuletajate loomingus, kes kirjutasid sellel esimesel töölisklassi massiliikumise suurimal momendil, leidub küllaltki naiivsust ja utoopilisust.

Sellega seletub tšartistlike luuletajate teoste suhteliselt tagasihoidlik ideelis-kunstiline väärtus, nii et nende ridadest võisid esile kerkida ainult kolm märkimisväärset poeeti: Jones, Linton ja Massey. Nende autorite teosed ei ole oma huvitavust minetanud ka meie päevil.

Tšartistliku luule varasem looming. Tšartismi esimest perioodi iseloomustab teatud stiihilisus. Oma osa klassivõitluses kujutles proletariaat ikka veel alles ähmaselt, kuigi ta oli meelestatud kodanlusevaenulikult. Töölislaulikute kõrval sümpatiseerisid tšartismile ka väikekodanlikud poeedid, kes jutlustasid filantroopiat ja kutsusid valitsevaid klasse halastusele.

Tšartismi teekaaslasteks võib pidada Elizabeth Barrett-Browningit (1806—61), kes kirjutas kuulsa «Laste nutu», valju protesti laste tööjõu elajaliku ekspluateerimise vastu kapitalistide vabrikuis. Kuid «Laste nutu» autori nördimus pöördub julmalt halastamatute masinate, mitte aga tõeliste kurjuseallikate vastu.

Andekaim poeet teekaaslaste hulgas oli Thomas Hood (1799—1845). Vaese raamatukaupmehe pojana pidi ta raske kirjandusliku tööga juba varakult alustama leivateenimist. Hoodi loomingut hinnates märkis Engels, et «taoliselt kõikidele humoristidele oli ta väga hella hingega inimene».

Üle kogu maailma on tuntud tema «Särgilaul», mida vene lugejad tunnevad poeet-demokraadi Mihhailovi tõlke kaudu:

Töö, töö, töö!
Kuni käsi pole tuim —
töö, töö, töö —
kui veel pääd ei valda uim.
Nõel, niit ja pael,
pael, niit ja nõel;
aina nööbi järel nööp,
kuni päästab kirstunael.

Oh armsate õdede vennad,
naiste ja emade toed!
Ei kanna te masinatööd,
vaid õmbleja uneta ööd!
Õmblus, õmblus, õmblus,
nälg ja vaesus — kätes tõmblus.

Alatasa korduv refrään «Õmble! Õmble! Õmble!» loob kujutluse nagu lakkamatult töötavast masinast, mis imeb pesuõmblejalt kõik elujõu. Juhtub vahel, et hetkeks meenub õmblejale mingi muu, kaunis maailm, kus on päike, puude vari ja lilled, ent järgmisel hetkel katkestab selle unistuse juba teine juhtmotiiv: «Tööta! Tööta! Tööta!»

Miks on nõnda kallis söök,
oda̲v aga naise vaev?
Töö, töö, töö!
Kella löögi järel löök:
töö, töö, töö —
vangide galeerilaev.

Luuletus lõpeb pöördumisega rikaste poole, keda autor püüab haledaks teha ja häbistada — see aga tühistab esimeste värsside kogu karmuse.

Sellest hoolimata hindasid eesrindlikud kaasaegsed Th. Hoodi luule suurepäraseid kunstiomadusi nende väärtuse järgi. Venemaal oli Hood XIX sajandil laialdaselt populaarne.

Romaanis «Mida teha?» tsiteerib Tšernõševski Hoodi «Stantse», otsekui selleks, et teravamalt toonitada oma mõtet demokraatia paratamatu võidu suhtes:

Hirmuahastus poeb pakku
ööna enne koidu hakku,
kogu maa saab õite ilu,
päiksekiir viib sünge vilu —
külma asemel saab õdu,
aiman roose läbi kõdu.

Kuid tšartistlike töölislaulikute oma looming oli 30. aastail alles üsna nõrgake nii ideeliselt kui ka kunstiliselt. Noil aastail trükitud teoste peateemaks oli kaebus tööinimeste viletsa olukorra üle linnas ja maal. Tunduvalt harvemini, elustades ludiitide laulude võitlustraditsioone, ähvardavad tšartistide poeedid «täissöönute ja rahulolevate» maailma, kutsudes vastupanule ja võitlusele charta eest.

Esimesele perioodile on karakteerne anonüümne luuletus «Kehviku väljasõit», mis avaldati «Põhjatähes» 1842. aastal:

Vankri ees sörgib üks armetu kronu —
ootab ju surnuaed matuseonu;
kriuksuvad rattad, mis veavad patust,
kellele voorimees üksi peab matust:
«Rappugu pealegi vaese kont,
teda ei leina ju keegi tont.»

Kes see siis lõpetab olemisorjust?
Ühtki ei ole, kes mälestaks korjust... .
. . . . . .
Kurb on, kui mõtlen, et inimest veeti,
keda vast kunagi armsakski peeti....
Viskavad auku kui lõppenud tõpra —
kehvikul pole ju ainsatki sõpra!

Järjekindlalt proletaarliku maailmavaate puudumine takistas 30. aastate tšartistlikke luuletajaid mõistmast, et protestist üksi ei piisa. Andekaimad luuletajad tundsid seda tollal muide isegi. Masse äratada, üles raputada ja koondada püüdes katsusid niisugused poeedid mineviku traditsioone kasutada. Enamus pöördus Shelley agitatsioonivõtete juurde, püüdis järele aimata Byronit ja Thomas Moore'i, vaba Iirimaa laulikut.

Nii avaldas luuletaja W. Sankey 1840. aastal «Põhjatähes» luuletuse, milles ta Shelleyt jäljendades kapitali poolt rõhutud orjade apaatiat kurjasti naeris ja mõnitas.

«Inglise rahva laulus» loeme Shelley'lt:

mu rahvas, sinu töö on suur,
sind piirab aga orjapuur!

Sankey juures aga:

Inglane, sa orjahing,
saatusele mängukann:
sina töötad, kaelas ling —
vilja omandab türann.

Luuletaja Iota kirjutas laulu, kus matkib Shelley «geniaalset prohvetlikkust»:

. . . . . ja sünnib nii,
et rahva elujärg on kõikjal hubane:
tal tekib küllus, rahu, õdu tubane;
. . . . . .
on otsas vaenud, riid ja tuimus jäik.
Siis igal maal on kohus erapooletu,
kaob laiskus, töös ei ole keegi hooletu,
sest sõltub seadustest kõik elukäik.
Aus mees teeb selgeks meie kohtulood,
ei võta pistist, kuski pole toorust
ja võidutsemas näeme ikka voorust.
See ongi hüve, mida loodab patrioot.

Byroni kibeda satiiri vaimus on kirjutatud anonüümne luuletus «Kuidas saada nimekaks lordiks», mis lõpeb järgmiste ridadega:

Sa oled lurjus fakti viitel,
et sinul puudub lorditiitel.

Tšartistlik luule 40. ja 50. aastail. Jones. 1842.—46. aastail jõuab tšartism oma kõrgeimasse arenemisfaasi. Sel ajal sulab tööliste poliitiline ja majanduslik võitlus ühte. Luuakse ühtne töö-

lispartei «Tšartistide rahvuslik assotsiatsioon» ja «Vennasdemokraatide» nimeline organisatsioon, mille eesmärgiks oli töötajate rahvusvahelise solidaarsuse tugevdamine. Radikaalse kodanluse eemaldumine tšartismist soodustas selle ridade tugevnemist.

Kõige täielikumalt on tšartistlik liikumine kajastunud Ernest Charles Jonesi loomingus, kes oli andekaim tšartistide poeet ning inglise töölisliikumise väljapaistev poliitikategelane.

Jones (1819—69) oli pärit aristokraatlikust perekonnast. Varases nooruses oli ta radikaal, 1846. aasta paiku aga liitus ta tšartismiga. Ta oli hiilgavalt andekas publitsist, oraator ja luuletaja, tal olid ka sügavad ja mitmekülgsed teadmised. Parteiliselt astus ta «füüsilise jõu» pooldajate juurde, pidades seega revolutsioonilist teed charta vallutamisel vältimatuks. Hiljem kujunes temast tolle aja kõige vasakpoolsem proletaarse organisatsiooni rahvusvahelise ühingu «Vennasdemokraadid» rajaja ning juht.

Jones oli isiklikult tuttav Engelsiga ja tundis paljusid Marxi ideid.

«Jones seisab täiesti õigel teel,» kirjutas Engels Marxile, «ja meie võime julgesti ütelda, et ilma meie õpetuseta poleks ta kunagi õigele teele välja rabelnud.» [53]

Jonesi värssides on taaselustunud revolutsioonilise romantismi paremad tendentsid: reaktsioonijõudude lepitamatu kritiseerimine, suundumine tulevikku, rahvamasside elu ja võitluse tõepärane kujutamine ja üleskutse eraomandusliku korra kukutamisele.

Proletaarse internatsionalismi platvormilt propageeris Jones oma kriitilistes artiklites Venemaa, Poola ja Saksamaa eesrindlikku kultuuri. A. Puškinile pühendas Jones oma artikli «Venemaa».

Sellele lisaks tutvustas Jones inglise töölislugejaile Lermontovi, Lomonossovi, Deržavini, Karamzini, Žukovski, Kapnisti, Krõlovi, Gribojedovi ja Gogoli nimed.

Keskne koht Jonesi küpses loomingus kuulub proletaarsele kujule, kes on tunnetanud oma klassihuve. Selles seisis see printsipiaalne uudsus, mida ta oli toonud inglise ja ülemaailmsesse revolutsiooniluulesse (luuletused «Meie väljakutse», «Meie hoiatus» ja teised). Poeet näitab tööinimeste kõrgeid moraalseid omadusi ja hingepuhtust, kes tema arvates peaksid mäletama üht:

...et keegi teid ei aita,
sest lunastus on teis — nüüd edasi!

Jonesi proletaarse luule teine tähtis teema on üleskutse ühtsusele. «Ühtsus ja massilisus, see on meie tee edule!» hüüab ta luuletuses «Saint-Stephen».

Jätkates Napoleoni sõdade aegse demokraatia parimaid traditsioone, toob Jones välja loosungi: erirahvuste töötajad ärgu sõdigu, sest sõda tähendab reaktsiooni tugevnemist. «Kõik ini-

[53] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXI, lk. 342.

mesed on vennad!» Selle «Vennasdemokraatide» poolt 1846. aastal esiletoodud loosungi asendas Jones pärast 1848. aastat loosungiga «Kõigi maade proletaarlased, ühinege!» Ühinemise ideed väljendab luuletus «Töölise laul»:

Üks tõde kõigile on selge:
nii britid, frangid kui teutoonid —
Euroopasse kõik vabalt mahuks;
eks sõdigu, kel käes on troonid,
küll rahvad teevad leppe rahuks!

Luuletuses «Rahu sajand» käsitleb Jones mõtet, et «kapitalistide oligarhia» ei saa ilma sõdadeta elada, et igavene rahu on võimalik üksnes seal, kus võim on rahva käes.

Samal ajal ei ole Jones milgi juhtumil patsifist. «Me vihkame verevalamist,» seletas ta, «aga neil juhtumeil, kus türannia ei kuula mõistust, tuleb teda sundida kuuletuma jõudu.»

Pärast tšartistide massilisi väljaastumisi arreteeriti Jones 1848. aasta suvel ja pandi valitsuse poolt kaheks aastaks vangi. Teda süüdistati «revolutsioonile ässitamises». Vanglarežiim oli äärmiselt range: Jonesile ei lubatud ei kirjutada ega lugeda. Seisukorda halvendas ka vangi haigus, kuid sellest hoolimata oskas ta valvureid petta ja jätkas loomist. Vanglas lõi Jones koguni suure poeemi «Uus maailm». Ta ei heitnud meelt, vaid uskus tööliste lõplikku võidusse. Vanglast väljus Jones palju lepitamatult meelestatuna kui oli seda kunagi varem.

Poeem «Uus maailm» esitab autori seisukohad klassivõitluse kohta. Poeemi peakangelaseks on rahvas, kes veriste õppetundide varal õpib järk-järgult organiseerumist ja koondumist, jõudes lõppude lõpuks võidule eraomanike maailma üle.

Jones oli tšartistide tähtsamate häälekandjate «Põhjatähe» ja tema poolt 1852. aastal asutatud «Rahvalehe» toimetaja. Tänu tema kirjanduslikule andele muutusid need häälekandjad parimaiks tšartistide ajalehtedeks. Lisaks tšartistlike poeetide uutele värssidele ja katkenditele nii nende kui ka teiste autorite jutustustest, avaldas seal Jones poliitilise, majandusliku, ajaloolise ja etnograafilise sisuga artikleid.

Oma jutustustes ründas Jones monarhiat ja kapitalistlikku ekspluateerimist ning paljastas inglise kodanluse «tühist türanniat», nürimeelsust ja silmakirjatsemist.

Pärast tšartismi lõplikku kokkuvarisemist, alates ligikaudu 1855. aastast, jõuab Jonesi looming kriisi perioodi: temale tekivad pessimismi ja neoromantismi meeleolud. Jones suri 1869. aastal.

Kaua aastaid vaikis kodanlik teadus Jonesi loomingu olematuks ja alles kommunistlik inglise kriitika ning nõukogude uurijad on selle tähelepanuväärse proletariaadi kunstniku, selle töörahvamasside juhi õigused meie päevil taastanud.

Linton (1812—97). Tähtsuselt teine tšartistlik luuletaja oli William James Linton. Tema looming ei saavutanud kunagi

sellist ideelis-kunstilist kõrgust nagu Ernest Jonesi oma, kuid sellest hoolimata osutus ta üheks silmapaistvamaks tšartistlikuks luuletajaks. Laiad rahvamassid tundsid ja armastasid teda.

William James Linton sündis jõuka kodanlase pojana. Juba lapsena paistis ta silma kalduvusega joonistada, mis ajendas tema vanemaid saatma oma poja graafikat õppima. Lintonit huvitas XVIII sajandi lõpu demokraatlik kirjandus ja prantsuse valgustajate filosoofia. Otsustavat mõju avaldasid tema loomingule W. Godwin, Th. Paine, Shelley ja Robert Owen. Shelley poeemide lugemine oli Lintonile nii inspiratsiooniallikaks kui ka ideeliseks kasvatuseks. ««Kuninganna Mabi» lugemine täitis mind reformikirega,» kirjutas ta.

Tšartismiga liitudes pooldas Linton algul mõõdukaid vaateid (ta liitus niinimetatud «moraalse mõjutuse» pooldajatega). 1839. aastal hakkas ta välja andma ajakirja, mille eesmärgiks oli tööliskiassi valgustamine. Pikapeale veendus Linton «moraalse mõjutamise» meetodite küündimatuses ja asus revolutsioonilise võitluse teele.

Tendentsil paljastada on tema loomingus ülekaal:

lordi huvitab vaid maks.
. . . . . .
riigile on tähtis maks.
. . . . . .
seadus nõuab — kus on maks?
. . . . . .
«Kristlik kirik» kordab: maks!

Selle tendentsiga ühineb sõjavastane teema:

Me rahu vajame, kuid teie toote sõja
ja raske töö ning leiva asemele kivi . . .

Järk-järgult omandavad Lintoni värsid suure sotsiaalse sügavuse. Ta paljastab kuningliku valitsuse maltusiaanliku sisepoliitika ja naerab salvavalt ka kodanlikku «Viljaseaduse tühistamise võitlusliigat». Byroni ja Shelley («Anarhia maskeraad», «Georg IV külaskäigule Westminsteri abtkonda») revolutsioonilise luule traditsioone järgides loob Linton satiirilisi kujusid inglise ja Euroopa reaktsiooni juhtidest. Niisugused on Prantsuse revolutsiooni timukale Odillon Barrot'le pühendatud read:

Siin puhkab Odillon Barrot,
kes jättis Juudas-Kaini eluloo:
ta oli mõrvar läbi-läbi
ja reetur, kes ei tundnud häbi.

Samasugune on ka epitaaf Thiers'i surma puhul:

Kui keele vähk, siis — surm ja katafalk!
Ent miks? Lõpp Thiers'il p i d i saama hale:
kui vistrik keelel oleks pette palk,
mis saab siis see, kel suus on aina vale?

Pärast tšartistide liikumise purustamist ja langust 1848. ja 1849. aastal ei heida Linton meelt ega reeda töölisklassi üritust, kuigi tema loomingus ilmubki süngeid toone. Eriti ilmekalt avaldusid ahastusmotiivid niisuguses teoses nagu «Eleegia meie päevist»:

Üks teise järele langevad sügisel lehed,
üks teise järele surevad paremad mehed,
nõnda ka lootused hävivad üksteise kannul.

Poeemis «Rahvaste matuselaul» teeb Linton lõppkokkuvõtet rahvaste vabastusvõitlusest Prantsusmaal, Itaalias ja Ungaris. Need arved on nukrad: reaktsioon võidutseb. Nagu Shelley samastab ka Linton talve reaktsiooniga. Talv oli rabanud lopsakaid vabaduslilli juunikuus ja nad närtsisid, aga ei tohi vaadata üksnes minevikku ja elada ainult tänapäevast, tuleb vaadata alatasa edasi. Läheneb uue kevade saabumine! Edasi! Uutele võitudele inimkonna vabaduse eest! Nõnda kutsub üles «Laulu» autor.

XIX s. 50. aastaiks jõuab Linton arusaamisele inglise töölisliikumise luhtumise põhjustest: nendeks on lahkhelid iiri talurahva ja Inglismaa proletariaadi võitluses. Suures tsüklis (ligi 45 värssi) «Värsid ja väited landlordide vastu» arendab Linton mõnd oma ideed liidust iiri ja inglise kehvikute vahel, seletades, et peapõhjuseks töölisklasside arvukaile hädadele on eraomand. Linton kutsub kehvikuid ühinema võitlusparteisse, mis viib meid võidule ekspluateerijate maailma üle:

Olgu üksmeelt inimsool!
Astu julgelt, armas vend —
kilbiks sulle hoian end.
Kindel meel on parim hool,
tubli algus — tabav nool,
ühtsus aga — võidust pool!

Teistele tšartistlikele luuletajaile sarnaselt maalib Linton paljudes värssides utoopilisi pilte helgest tulevikust inimkonnale, kui see heidab endalt klassi- ja rahvusliku surve.

Nagu Jones oli ka Linton teiste maade demokraatliku kultuuri paremate saavutuste kriitik ja propageerija. Lisaks sellele oli ta ka ajaloolane. Tema sulest on ilmunud näiteks tõekohane artikkel dekabristidest (vt. «Pestel ja Rõlejev»). Linton on kirjutanud artikleid revolutsioonitegelastest Prantsusmaal, Itaalias, Poolas ja Ungaris. Herzeni isikliku tuttavana on ta tõlkinud selle töid vene keelest inglise keelde. Graafikuna on Linton kaunistanud Herzeni «Poljarnaja Zvezda» kaane viie hukatud dekabristi siluetiga. Linton oli üks esimesi eesrindlikke inimesi Läänes, kes vene isevalitsuse ja pärisorjuse taga mõistsid näha suurt vene rahvast, kes oli maailmale andnud Deržavini, Radištševi, Puškini, Gogoli, Lermontovi, Pesteli, Rõlejevi ja Herzeni.

Lintoni elutee lõppes Ameerikas, kuhu tal tuli eemalduda

pärast reaktsiooni tugevnemist XIX sajandi 50. aastate lõpul. Aga sealgi jätkab ta võitlust vabaduse eest: ta kuulutab abolitsionismi ideid, naerab Ameerika «demokraatia» pahesid ja kaitseb Pariisi Kommuuni ametliku ajakirjanduse rünnakute eest.

Massey (1828—1907). Alles tšartistide liikumise languse perioodil kerkis esile kolmas tähelepandav töölislaulik Gerald Massey.

Massey oli kehviku laps. Juba kaheksa-aastasena tuli tal töötada vabrikus. Kõigest kolm talve sai ta käia vaestekoolis, 15-aastasena aga siirdus Londonisse, kus hakkas mustatööliseks. Ta hakkas külastama tšartistide koosolekuid, õppis palju ja uuris inglise kirjanduse klassikuid.

Massey värsside esimene valimik ilmus 1847. aastal («Luuletusi ja laule»).

1848. aastal võtab ta aktiivselt osa tšartistide revolutsioonilisest liikumisest. Kolme seltsimehega hakkab ta välja andma ajakirja «Vabaduse vaim» ja astub poliitilisse töölisorganisatsiooni «Töötajate assotsiatsioon». Sel ajal ühineb ta vasakpoolsete tšartistidega. Pärast 1848. aastat jätkab Massey mehiselt võitlust vabadusürituse eest. Peegeldades töölisklassi parema osa meeleolusid, kutsub Massey rahvast võitlusvaimu säilitamisele ja valmistuma saabuvaile suurile lahinguile vabaduse eest.

Kui algab rahva ülestõus
ja koondub me armee,
et vabadusse ühes nõus
taas leida sõjatee,
siis vaenlane saab meid veel karta,
türann, siis ennast kahetse!
Me kokku liitume kui Sparta
veel aastal nelikümmend kaheksa.
Hurraa!
Veel aastal nelikümmend kaheksa.

See luuletus on kirjutatud karmi arveteõienduse puhul tšartistidega, aastail, kus üleeuroopaline reaktsioon võidutses. See kõlas julge väljakutsena kodanlusele, kes oli surmtõsiselt kohkunud oma lõpu viirastusest, proletariaadi tulevaste võitude viirastusest.

Taoliselt Jonesile ja Lintonile oli Massey maailmakultuuri paremate saavutuste kriitik ja propageerija. Tema sulest on ilmunud artikleid Miltoni, Petõfi, Freiligrathi, Béranger, Edgar Poe, Tennysoni, Wordsworthi, Shelley, Jonesi ja tšartistide kohta.

Oma artiklites arendas Massey Jonesi ja Lintoni vaateid, püüdis rakendada maailmakultuuri paremaid saavutusi töölisliikumise teenistusse. Teravalt poleemiline iseloom, üleskutse võitlusele ja kõigi rahvuste kehvikute ühinemisele on tema parimate kriitiliste tööde lahutamatu element.

Tšartismi lüüasaamine ja langus põhjustasid Massey ümbersünni. Algul siirdub ta «puhta kunsti» positsioonidele, seejärel

aga hakkab avalikult kiitma militarismi ja muutub reformistiks ning kristlikuks sotsialistiks.

Tšartistliku luule peamisteks žanrideks on marss, hümn, epigramm, satiiriline ood, terav poleemiline või publitsistlik artikkel. See kirjandus osutus ähvardavaks relvaks proletariaadi käes tema võitluses oma sotsiaalsete õiguste eest. Jonesi, Lintoni ja Massey loomingu paremik on elanud oma ajast üle ja ilmus taas inglise sotsialistliku ajakirjanduse veergudele XIX sajandi 80. aastail.

Edukalt kasutab tänapäeva inglise ja ameerika töölisluule tšartistliku poeesia lahingutraditsioone võitluses rahu ja sotsialismi eest.

DICKENS

(1812—1870)

Kirjaniku kujunemine. Loomingu üldiseloom. Charles Dickens sündis mereväevalitsuse ametniku pojana. Alates varasest lapsepõlvest tuli tal kannatada puudust ja eluraskusi. Perekond elas alatises vaesuses. Võlgade pärast pandi tulevase kirjaniku isa võlavanglasse. Sellest vabaneda õnnestus tal juhuslikult saadud väikese pärandi tõttu. Kümneaastasena hakkab Charles Dickens perekonnale raha teenima, astudes viksivabrikusse tööle. Lapsepõlves saadud haridus ei olnud kuigivõrd süstemaatiline. Töö advokaadikontoris ja tegevus kohtu- ning parlamendireporterina aitasid tulevase kirjaniku elukogemusi rikastada. Oma raskeid lapsepõlve- ja noorusaastaid on Dickens hiljem kirjeldanud romaanides «David Copperfield» * ja «Väike Dorrit».

Dickensi maailmavaade ja esteetilised vaated kujunesid XIX s. 30. aastail. See oli tormiliselt pingeline ajajärk Inglismaa ajaloos. Võitlus valimisreformi eest (1832) ja tšartistide väljaastumised iseloomustavad nende aastate ärevat õhkkonda. Dickens ei olnud tšartistide liikumise pooldaja ega jaganud selle osaliste vaateid ja programmi, küll aga olid talle lähedased ja arusaadavad töötavate masside meeleolud. Ta oli nördinud kehtivast ülekohtust ja rahva raskest olukorrast. Ühiskondlik tõus riigis ja tugevnenud töölisliikumine soodustasid kirjaniku loomingulist õitsengut. Objektiivselt tulid Dickensi romaanid kasuks võitlusele, mida pidas inglise rahvas kodanliku ühiskonna korra ja seaduste vastu.

Dickens oli üks esimesi inglise kirjanduses, kes näitas, kui raskesti kodanliku tsivilisatsiooni tagajärjed avalduvad lihtsate inimeste elutingimustel. Oma romaanides avas ta kisendavad vastuolud vaesuse ja rikkuse vahel, välja astudes «alamate kaitsjana ülemate vastu, vale ja silmakirjalikkuse karistajana» (Tšernõševski). Dickensi loomingu paatos väljendub silmakirjaliku inglise kodanluse kirglikus ning järjekindlas paljastamises ja lihtsate inimeste loomuliku ilu, inimväärikuse ning töökuse manifesteerimises ja ülistamises. Usk lihtsasse tööinimesse,

---

* Eestikeelne tõlge ilmus 1937. a. (*Tõlk.*)

armastus tema vastu ja siiralt soe kaastunne tema olukorrale tegid Dickensi romaanid laiadele lugejate ringkondadele eriti lähedaseks. Kuid temagi teostes on selgesti ilmnenud inglise realismi moraliseeriv iseloom. Kirjanik usub võimalusse ühiskonda ümber kujundada rahulikul teel, inimeste veenmise ja ümberkasvatamise kaudu. Seetõttu pöörab ta oma romaanides suurt tähelepanu kasvatuse probleemidele.

Dickensi utopistlik idealism selles suhtes, et kodanlike tegelaste omakasupüüdlikust maailmast kaugele mahajäänud inimestel on võimalik eksisteerida rahulikult ja õnnelikult, esineb kirjaniku loomingus õige sageli (eriti esimesel perioodil) väikekodanliku idüllina. Vastavalt aga kirjaniku loomingulisele kasvule muutub Dickensi kriitika üha teravamaks ja lepitamatuks. Üha kainemalt läheneb ta tegelikkuse nähtuste hindamisele, üha tugevamaks, tähtsamaks ja sügavamaks muutuvad kirjaniku üldistused.

Maailmakirjanduse ajalukku on Dickens läinud hiilgava humoristina ja satiirikuna. Tema romaanides muutub naer võimsaks vahendiks kodanliku korra pahede paljastamisel ja kritiseerimisel.

Tinglikult võib Dickensi loomingus eraldada neli perioodi.

Esimene periood hõlmab aastaid 1833—41. Sel ajal on kirjutatud «Bozi visandid», romaanid «Pickwicki klubi posthuumsed kirjad», «Oliver Twisti seiklused», «Nicolas Nickleby» ja mõned muud teosed.

Teine periood (1842—48) langeb töölisliikumise intensiivsele arenguperioodile Inglismaal. Nende aastate parimad tööd on «Ameerika märkused», «Martin Chuzzlewit», «Dombey ja poeg».

Kolmandal perioodil (1848—59) loob Dickens sotsiaalse kõlapinna poolest kõige tähtsamad romaanid: «Külm maja», «Rasked ajad» ja «Väike Dorrit».

Neljas loominguperiood kuulub 60. aastaisse, seega perioodi, millal töölisliikumine on Inglismaal vaibunud. Sellel perioodil kirjutab Dickens romaanid «Suured ootused» ja «Meie ühine sõber».

«Bozi visandid». «Pickwicki klubi kirjad». Oma esimese raamatu, valimiku jutte ja visandeid avaldas Dickens 1835. aastal Boz'i varjunime all. «Bozi visandid» sisaldasid teoseid, mis Dickens oli kirjutanud 1833.—35. aastail, millal ta töötas reporterina ja ajakirjanikuna. Juba siin ilmneb Dickensi talent selgesti: peen huumor ja huvi sotsiaalsete probleemide vastu. Oma visandeis kujutab Dickens Londoni ja selle elanike mitmesuguseid elukülgi. Ta jutustab kehvikute elust, kes kiratsevad suurlinna vaeste linnajagudes ja lihtsate inimeste argipäevamuredest. Suure kaastunde ja soojusega maalib ta rahvalikke tüüpe. Mõnede stseenide ja visandite sentimentaalne iseloom ei jäta lugeja ees varjule seda kehvikute õilsust, ausust ja kõrget moraali, millest kirjanik jutustab siira sümpaatiaga. Satiirilistes

toonides on antud jutud ja visandid kodanlaste ja aristokraatide elust, keda Dickens vastandab vaeste linnaosade elanikele. Jõukurite egoism, omakasupüüdlikkus, variserlikkus ja enesega rahulolu kujunevad juba nendes esimestes Dickensi teostes naeru ja paljastamise objektiks.

1836. ja 1837. aastal kirjutab Dickens oma esimest romaani «Pickwicki klubi posthuumsed kirjad»*. Romaani avar panoraam on tekkinud Dickensi humoorikaist saatesõnadest, millega ta ühe kirjastuslepingu põhjal oli varustanud kunstnik Seymoure'i jooniseid jahimeesteklubi liikmete seiklustest. Need saatesõnad moodustasid isesuguse tuumiku, millest edaspidi tekkisid peatükid, kus jutustati Pickwicki klubi liikmete seiklusist. Romaani trükiti üksikute väljaannete kaupa. Iga uus väljaanne köitis järjest suuremat lugejatehulka ja romaani lõpetamisel oli autori nimi juba laialdaselt tuntud.

Esialgselt oli romaan kavatsetud jutustusena klubi presidendi mr. Pickwicki ja tema sõprade koomilistest juhtumistest. Romaani esimesed peatükid kujutavadki endast kirjeldusi pikviklaste matkadest, nende pentsikuid kokkupõrkeid eluga, mida nad sugugi ei tunne, ja mitmesuguste inimestega. Siin on rida lõbusaid stseene, mille kaudu lugeja kuuleb mister Pickwicki «teaduslikest» uurimustest, kes «teaduste progressi nimel» on otsustanud sooritada matka mööda Inglismaad, et tutvustada oma «avastustega» ka klubi liikmeid. Pickwick on pentsik ja naiivne. Tema piiratus, elu ja inimeste mittetundmine, ja tema veidrus — kõik see kutsub lugejas esile lõbusat naeru. Pickwicki väärilised on ka tema sõbrad: kergesti armuv ning sentimentaalne mister Tupman, poeetilise hingelaadiga mister Snodgraes ja arg kelkija mister Winkle, kes esitab end kogenud spordi- ja jahimehena.

Sedamööda, kuidas Dickens töötas romaani kallal, loobus ta esialgsest kavatsusest koostada oma teos koomiliste visandite ning stseenide seeriana. Romaan omandab teatud süžeelise joone, mille aluseks saab kohtuprotsess. Viimase algatab mister Pickwicki vastu tema korteriperenaine mrs. Bardell. Pickwicki kokkupõrge kohtuametnike, riukameeste ning tumedate tegelaste Dodsoni ja Foggiga, kes kehastavad kodanliku kohtu müüdavust, mister Pickwicki vangisolek ja tutvumine vanglaelanikega — kõik see näitab romaani põhisuunitlust ja tema peakangelaste iseloomu omapärasust.

Kirjanik paigutab Pickwicki inimese seisukorda, kes oma isiklikul (tõsi küll, esialgu veel mitte väga suurel) kogemusel õpib tundma elu mõningaid tumedaid pooli. Romaani sündmustiku arenedes lakkab Pickwicki kuju ainult koomiline olemast. Dickensi kangelane võidab lugejate südamed oma vääramatu

---

* Eestikeelses tõlkes «Pickwick-klubi järele jäänud paberid» I, II 1948. a. (*Tõlk.*)

aususega, igavese usaldusega inimeste vastu, oma lõpmatu headuse ja leppimatusega ülekohtu suhtes, ükskõik mis kujul see tema ette ka kerkib. Kentsakad ning absurdsed olukorrad, kuhu mister Pickwick ühtepuhku satub, on seletatavad täieliku sobitamatusega tema kujutluste vahel elust ja inimestest ühelt poolt ja reaalse tõsielu vahel teiselt poolt. Pickwicki pime usaldus teeb temast petise Jingle'i, kavala mrs. Bardelli ja paljude teiste ohvri. Ausus ja sirgjoonelisus viivad Pickwicki võlavangi, sest ta ei saa ega taha anda Dodsonile ja Foggile altkäemaksu. Pickwickile on võõras kalkuleeriv vaim, kodanlik praktitsism ja silmakirjalikkus. Just sellega köidabki Pickwick lugejate sümpaatia. Teda kui elu mittetundvat inimest ei saa naerda, kuid talle ei saa ka kaasa tunda.

Mister Pickwicki teener Sam Weller muutub romaanis nende iseloomuomaduste kehastuseks, mida tema peremehel läheks nii hädasti vaja. Sam Weller vaatab elule kainelt. Tal on rahvainimese selge pea, ta on leidlik, osav, hakkaja ning libe. Täiesti arusaadav on see kindel, üha tugevnev sõprus, mis ühendab Sami Pickwickiga: neid lähendab ausus ja tahtmatus ülekohtule alistuda. Kui Sam vabatahtlikult jagab Pickwicki vangipõlve, siis ei tee ta seda mitte teenistusvalmidusest oma peremehe vastu, vaid seepärast, et ta mõistab Pickwicki ning tunneb temale kaasa.

«Pickwicki klubi posthuumsetes kirjades» on ilmnenud romantiline element, mis iseloomustab Dickensi loomingut. See ilmneb patriarhaalsete eluvormide idealiseerimises ja utopistlikus pildis väikese inimeste rühma õnnelikust eksisteerimisest, kellele on võõras kalkuleerimine ja rahajaht. Dingley-Delli idüll on romaanis seatud vastu kodanlikule maailmale. Romaan lõpeb pildiga jõulupühadest, kangelaste õnnelikult kujunenud saatusest ja üksteisesse hästi suhtuvate inimeste lõbusast seltskonnast. «Pickwicki klubi kirjadest» peale saavad aluse õnnelikud lõpud, mis on nii iseloomustavad kirjaniku esimese loominguperioodi teostele.

Ideaali ja karmi tõeluse vastandamine, mida näeme juba esimeses Dickensi romaanis, äratab õiglusjanu. Kirjaniku kangelaste mõjujõud ja võluvus seisavad selles, et nad esinevad õigluse eest võitlejana, kuigi nende protesti- ja võitlusvormid ei ole kaugeltki täiuslikud, vaid on pahatihti otse paikapidamatud ja veidrad.

«Pickwicki klubi kirjades» jätkas ja arendas Dickens inglise huumori traditsioone. Hiilgav humorist avaldub kõigi romaanikangelaste skitseerimises. Oma kangelaskujusid luues kasutab Dickens kõige erinevamaid võtteid. Sam Welleri särav teravmeelsus ja värvikas kõne, tema aforismid ja sõnamängud, mis sööbivad lugeja mällu, aitavad kirjanikul luua pildi targast, leidlikust, praktilisest ja mitte kunagi meeltheitvast lõbusast sellist. Koondades lugejate tähelepanu korduvalt mingisugusele täiesti kind-

lale iseloomuomadusele Tupmani, Snodgrassi või Winkle'i juures, avab kirjanik igaühe omapärasuse (Tupman on armuv, Winkle arg jne.). Vahel loob Dickens ühest või teisest isikust selge kujutluse üksiku detaili abil, mida ta sageli korrates lavastab (paksukese unisus, vana lady kurtus jne.). Pidevalt vahelduvate koomiliste situatsioonide rohkus ei ole romaani autorile omaette eesmärgiks. Iga situatsioon peab aitama põhikonflikti lahendamisel, mis seisneb naiivse Pickwicki kokkupõrkes eluga.

Romaanis kasutab Dickens sissepõimitud novelle, küllastab teksti vanasõnade ja kõnekäändudega, esitab rahvalaule ja ballaade.

Kogu teost läbib sädelev lõbusus. Kirjaniku valjusti rõkkav naer ja tema optimism väljendavad tema veendumust elu tervete ning helgete aluste võidus.

30. aastate romaanid. «Pickwicki klubi kirjadele» järgnevad üksteise järele Dickensi sotsiaalsed romaanid «Oliver Twisti seiklused» (1837—39) ja «Nicolas Nickleby elu ja seiklused» (1838—39). Nendes elulookirjelduse vormis ülesehitatud romaanides on Dickens oma eelnevate teostega võrreldes süvendanud kodanliku ühiskonna kriitikat. Nendes romaanides näidatakse laia panoraami Inglismaa, eelkõige aga kapitalistliku suurlinna elust. Dickens kujutab äärelinna kolkaid, kehvistuga asustatud linnajagusid, armetuid hurtsikuid, räpaseid poekesi, kõrtse, vanglaid ja töökasarmuid. Dickensi romaanides leidub aga ka Londoni hiilgavate, rikaste linnajagude kirjeldusi, kus on suurepärased paleed ja kärarikkad äritänavad. Kirjanik märkab, et väheste headtegevate jõukurite heaolu tugineb elanikkonna suure enamuse viletsusele ja kannatustele. Dickensist kujuneb sotsiaalse ülekohtu paljastaja, kes astub välja rõhutute kaitseks. Neid kaitstes ei rahuldu ta aga üksnes haledusega. Dickensi suur teene on selles, et lihtsas inimeses ei näe ta ainuüksi haletsemise objekti, vaid kõrgemate moraalialuste kandjat, millega omandab õiguse asetada lihtsaid inimesi rikastest ja nimekaist kõrgemale.

Oma romaanides rebib Dickens inglise kodanluselt tema maski maha. Kirjanik suunab oma löögid selle kodanluse piiritu variserlikkuse ja egoismi pihta. Dickensi romaanide paljastuse paatos aitab mõista ja täie selgusega tajuda inglise kodanluse tüüpilisi omadusi, millest Engels kirjutas: «Ma ei ole kunagi juhtunud nägema sügavamalt demoraliseeritud ja omakasupüüdest nii parandamatult rikutud, sisemiselt rohkem laostunud ja mistahes progressile vähem võimelist klassi, kui seda on inglise kodanlus... kogu maailmas ei näe ta midagi, mis ei eksisteeriks raha pärast; ka tema ise ei ole erandiks: ta elab ainult kasusaamisele, ta ei tunne mingit muud õndsust peale rikastumise, ei tunne teisi kannatusi peale rahaliste kaotuste.» [54]

[54] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, изд. 2, lk. 496.

Oma romaanide kesksetes kujudes (Oliver Twist, Nicolas Nickleby) on kirjanik kujutanud mitmete tuhandete õnnetut saatust.

Oliver Twisti elu algab töökasarmus. Inglise kodanlus püüdis neid kujutada nagu mingisuguseid headtegevaid asutusi, mille seinte vahel võivat elatanud töölised ja orvud end täiesti rahulikuna ja muretuna tunda. Julgelt paljastas Dickens selle vale. Väikesel Oliveril tuleb siin tegemist teha nälja, alanduste ja ennekuulmatute solvamistega. Ülevaataja Bumble ja mrs. Man, kes peab lapsi hooldama, on ebainimlikkuse ja julmuse kehastajad. Lapsed surevad kas peksust ja kroonilisest alatoitlusest, või nad muutuvad armetuteks, vaevatud ning ärahirmutatud olevusteks. Pudru lisaportsjoni palumist võtab ülevaataja mässuna, mis säärase asutuse seinte vahel on ohtlik ja täiesti lubamatu. Pärast töökasarmust põgenemist hakkab Oliver kirstutegija õpilaseks, satub varaste kampa ning langeb kurjategija Sikesi ja varaste urkapidaja Fagini ohvriks. Oliveri ees avanevad elu sünged varjuküljed. Juhuslik kohtumine helde mister Brownlow'ga toob Oliveri saatusesse pöörde. Ta leiab ulualuse heade inimeste juures, tal tekivad sõbrad, selgub tema päritolu-saladus ja romaan lõpeb õnneliku lahendusega.

Sügavalt tõepärased ja realistlikud on pildid, mis kujutavad elu töökasarmus ja Londoni urgastes. Mõne tegelase (Nancy, Bates, Oliver) kaudu avab Dickens nende inimeste traagika, kes on sattunud raskete olude pihtide vahele, muutudes kelmide ja roimarite ohvriks.

Kuid inimese ja teda ümbritseva keskkonna probleem ei ole «Oliver Twistis» esitatud küllaldase veenvusega. Fagin ja Sikes on tehtud «paadunud roimariteks». Oliveri iseloom kujuneb väljaspool ümbritsevaid olusid. Kõige ebasoodsamaisse oludesse sattudes säilitab väike poiss kogu romaani ulatuses talle omase lapseliku naiivsuse ning puhtuse. Belinski kirjutas selle romaani kohta järgmiselt: «Kui tõeline kunstnik on Dickens kurjategijaid ja peletisi kujutanud halva ühiskondliku korra ohvritena, aga kui ehtne inglane ei tunnusta ta seda iganes iseendalegi mitte.»[55]

Romaanis «Nicolas Nickleby» tuuakse Inglismaa elust veelgi avaram pilt. Romaani kangelane, noormees Nicolas Nickleby saabub pärast oma isa surma Londoni, et siin oma elu sisse seada. Tema ülalpidamisel on tema ema ja õde. Noormehel pole loota millelegi muule kui oma jõule. Tõepoolest, Nicolasil on rikas lell Ralph Nickleby, kuid see on kitsi julmur, kes jätab teda ilma abita ja teeb isegi kõik, et teda hävitada. Romaanis on silm silma vastu seatud kehv kogemusteta noormees Nicolas Nickleby ja kodanliku maailma julmust ning ebainimlikkust kehastav Ralph Nickleby. Nicolas on aus ning õilis, Ralph aga

[55] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, М., 1948, т. 11, lk. 645.

alatu ning nurjatu. Nende heitlus lõpeb noore Nickleby täieliku võiduga. Soodsate asjaolude ühtesattuvus viib teda kokku «heldete» ärimeeste Cheeryble'itega, kes seavadki Nickleby elu joonde.

Dickensi kangelane on asetatud niisuguse inimese seisukorda, kes peab valima täiesti kindla elutee: kas loobuda ausa inimese tõekspidamistest karjääri ja rikkuse nimel või jääda raske elu juures ausaks vaesuses. Kõhklematult valib Nicolas selle teise tee. Ta keeldub saamast võhikliku värdja Squeersi kaaslaseks, kes on erakooli pidaja, kus piinatakse õnnetuid lapsi nii psüühiliselt kui füüsiliselt. Nicolas ei taha töötada räpase politikaani Gragsbury juures, kuigi see tooks talle korraliku sissetuleku. Nicolas peab visa võitlust oma lellega.

Nicolas ja tema õde Kate, kellel samuti tuleb vaesuse raskust tundma õppida ja oma inimväärikuse pärast võidelda, — need moodustavadki romaani põhisüžee. Nagu eelmiseski romaanis moonutab lõpplahendus teose elulist tõde.

Dickensi positiivne programm. Hiilgavalt paljastavate maalidena tõendavad Dickensi romaanid 30. ja 40. aastaist ühtlasi ka kirjaniku sotsiaalset optimismi. Dickens oli veendunud, et kuigi sotsiaalne häda on suur ja kuigi maailmas valitsev ülekohus on kohutav, võib seda häda parandada. Kirjanikule näis, et tema tunneb selle vastu abinõu.

Dickensi sügava veendumuse järgi on selleks tarvis inimesi moraalselt ümber kasvatada. Sellele kasvataja teele asubki kirjanik ise. Sellest siis ka see tohutu tähtsus, mida ta omistab kasvatuse probleemidele. Harva leidub Dicknesil romaane, milles ei esineks igasuguseid kodanlikke koole või õppeasutusi, kus lapsi ei rikutaks või värdjastataks.

Missugune on siis kirjaniku positiivne programm? Mitte kuskil ei kutsu Dickens ühiskonna revolutsioonilisele ümberkorraldamisele. Kirjanik usub moraalsesse mõjujõusse, ümberkasvatusse ja ebainimlike kodanlas-peremeeste muutumisse «heldeteks» ning osavõtlikeks inimesteks.

Üldreeglina jagunevad tema romaanide kangelased kahte kategooriasse: headeks ja kurjadeks. Romaani lõpul võidutsevad head, kurjad aga saavad karistuse.

Dickensi meelest ei ole see mitte ainult sotsiaalne, vaid ka filosoofiline seadus. Elus suunduvat kõik headuse igavese võidu poole. Kui suur olekski kurjade inimeste võim ja vägi, lõppude lõpuks hävitatakse see ikkagi ja võidutsema pääsevat headus.

Samalt lugeja moraalse mõjutamise seisukohalt käsitleb Dickens ka kunstniku ülesandeid. Teoreetilisi avaldusi kunstiküsimustes on Dickens jätnud vähevõitu. Temalt on olemas ainult mõned eessõnad romaanidele, kuid need osutuvadki väärtuslikeks dokumentideks. Eriti huvitav on tema eessõna romaanile «Oliver Twist». Romaan kujutab sotsiaalset põhjakihti: kurjategijaid, vargaid ja prostituute. Dickens kardab, et teda hakatakse süüdistama

«madala süžee» valikus ja et see kurjategijate maailm võiks kujuneda lugeja ahvatlejaks. Nii kirjutabki ta eessõna, milles kaitseb väidet, et kõige elueitavama nähtuse mistahes kujutust võib autor kasutada headuse õppetunnina. Kuidas võiks see kurjategijate pilt kedagi ahvatella, küsib autor. Raske olevat kujutella midagi hirmsamat kui nende õnnetute ning hüljatute elu. Inimese kõrvalekallutamiseks sellelt teelt ja tema heade tunnete äratamiseks kirjutavatki autor oma romaani.

Dickens on veendunud selles, et kunstnik ei pea rahulduma üksnes kurjuse paljastamisega.

Näidata elupahesid olevat ainult pool tööd. Tulevat näidata ka seda teed, mida mööda inimene peab kirjaniku arvates käima.

Dickensi loomingus on moraliseeriv tendents seega väga tugev ja paratamatult satub see vasturääkivusse tema realismiga. Ühest küljest seisab meie ees paljastaja kirjanik, kes räägib tõtt kodanlikust Inglismaast, teiselt poolt aga on siin tegemist moralistiga, kes tahab oma lugejale õpetust anda.

Paljastajana on Dickens sügavalt tõelähedane: oma paljastustes esitab ta Inglismaa sotsiaalset tegelikkust. Kodanlik Inglismaa aga pakkus Dickensile rohkem kui küllaldaselt paljastusmaterjali. Selle kõrval esineb Dickens moralistina, kes oma ideaalseid kangelasi peab sageli välja mõtlema.

Dickens mõistis vahel ka ise, et tema väljamõeldud kangelased ei ole täiesti usutavad. Romaanis «Nicolas Nickleby elu ja seiklused» esitatakse ülivooruslikke jõukureid vennaste Cheeryble'ite näol. Nad tegelevad ainult sellega, et aitavad kõiki, kulutavad tohutuid kapitale heategevusele, asutavad koole, varjupaiku ja haiglaid. Romaani eessõnas teatab Dickens, et vennad Cheeryble'id ei ole tema välja mõeldud, vaid et nad «tõepoolest on maailmas olemas, ja et nende heldus, heasüdamlikkus, nende õilis loomus ning piiritu heatahtlikkus ei ole autori fantaasia vili». Autori sedalaadi reservatsioon ei olnud juhuslik: niisugusel moel püüdis Dickens neid kujusid usutavaks teha. See aga ei õnnestunud tal. Kui vennad Cheeryble'id eksisteerisidki tegelikult, siis ei muutu nad selle läbi veel tüüpilisteks, nad ei olnudki tüüpilised nähtused kodanlikus maailmas. Moraliseerivale Dickensile on vennad Cheeryble'id lihtsalt moraali näidiseks, kelle eeskujule ta kutsub järgnema.

Teine loominguperiood. Dickensi loomingu teine periood kuulub 40. aastaisse. Selle perioodi teostes («Ameerika märkused» 1842, «Martin Chuzzlewit» 1843, «Dombey ja poeg» 1846—48) ilmneb kirjaniku kunstimeisterlikkuse kasv ja ideeline küpsus.

40. aastad tähistasid Inglismaa ajaloos töölisliikumise elavnemist. Tšartismi tõus, üldstreik, millega tšartistid reageerisid nende petitsiooni tagasilükkamisele parlamendi poolt ja veel enam teravnenud klassivõitlus — kõik see avaldas kaheldamatut mõju kirjanikule. Euroopa revolutsioonide ajal 1848. aastal loovad inglise realistid oma silmapaistvamad teosed, mida iseloo-

mustab paljastuste kirglik paatos. 40. aastate lõpul ilmuvad Thackeray «Edevuse laat», Brontë «Jane Eyre» ja «Shirley». Just samasse perioodi kuulub ka üks paremaid Dickensi romaane — «Dombey ja poeg».

«Ameerika märkused». 40. aastail avaldub ka Dickensi hiilgav publitsistitalent. Ühendriikidesse oli Dickens sõitnud kavatsusega, et näha oma silmaga vabade inimeste tõeliselt demokraatlikku maad. Kuid selle reisi tulemusena loodud «Ameerika märkused» tõendavad seda, et Dickensit raasugi ei pimestanud soe vastuvõtt, vaid et ta oskas näha paljusid varjukülgi Ameerika elus ja pidas oma kohuseks sellest avalikult jutustada. «Ameerika märkustes» on paljastava publitsisti kirglikkus ühendatud suure kunstniku meisterlikkusega.

Dickens kirjutab New Yorgi elust, kus nagu «kõigis suurtes linnades on palju head ja kurja läbisegi aetud». Suurlinna kontrastid ei saanud tähelepanelikule kirjanikule märgatamatuks jääda. Valgustatud ning kärarikas Broadway ei varjanud tema pilgu eest vangla sünget fassaadi, mida nimetati «Hauakamber». Märkamata ei jäänud neegrite linnaosad, varjupaigad ja hoolekandeasutused, mis elavalt meenutasid Inglismaa töökasarmuid. Dickensit huvitab haiglate ja vanglate korraldus. Ta kirjutab USA seadusandlikust kogust ja selle liikmete meelsusest, aga samuti ka Ameerika ajalehtedest ja teatritest. Kõigis Dickensi märkustes on ülekaal pettumuse, raevu ja nördimuse tunnetel. Kirjaniku paljastuste paatos saavutab erilise jõulisuse peatükis «Orjus». Kogu see peatükk on koostatud faktilise materjali põhjal, mille Dickens oli saanud Ameerika ajalehtedest. Ta täidab teksti näidetega, mis olid võetud perioodilistest väljaannetest. Tegemist ei ole siin mitte sihilikult väljanopitud seikadega, vaid faktidega, mida iga ameeriklane igapäev kohtab. Ajalehekuulutused, millele kirjanik viitab, kõnelevad iseendi eest:

«Ära karanud mustanahaline Betsy. Paremal jalal aheldatud raudlatt.»

«Ära karanud neegritar Fanny. Kaelas raudvõru.»

«Ära karanud umbes kaheteistkümneaastane neegripoiss. Kaelas kannab koeraketti pealkirjaga «de Lamper».»

«Ära karanud neeger Henry. Vasak silm välja löödud, vasakul küljel mitu noapiste armi, mitu piitsalöögi jälge.»

«Ära karanud neegripoiss Jack. Vasakust kõrvalehest tükike ära lõigatud.» Jne.

Dickensi raamat tugineb faktidele ja kirjanik toonitab seda korduvalt. «Ameerika märkuste» dokumentaalsus omistab neile erilist mõjuvust lugeja suhtes. Selle Dickensi raamatu iseärasus avaldub ka teose kodanikupaatoses. Kirjanik lausub süüdistavaid sõnu, kui ta pöördub kuulajate ja lugejate suure auditooriumi poole. Kirjanik vestleb meiega, esitab küsimusi ja tõttab neile ise vastama. Ta argumenteerib veenvalt ja väiteid esitades peab faktidest rangesti kinni. «Märkuste» lõpul kirjutab Dickens:

«Ma pöördun kõigi arukate inimeste, kõikide poole, kellel hoolimata vaadete või veendumuste erinevusest leidub kõige harilikum terve inimlikkus, ja küsin: kas nad võivad nende jälkide tõendite puhul ühiskondliku moraali seisukorra kohta Ameerika orjapidamise rajoonides ja naabruses, kas nad võivad veel kahelda mustanahaliste tõelise olukorra suhtes ja kas nende südametunnistus suudab hetkekski leppida selle süsteemiga või selle süsteemi mistahes hirmsa omadusega?»

Dickens ei püüa värve tahtlikult paksendada. Humoristlikku laadi fraasid ja kõrvalekaldumised paiguti nagu selgitaksid atmosfääri, esile kutsudes naeru. Kummatigi jäävad «Ameerika märkustes» loodud pildid õige troostituks.

USA-s viibides tutvus Dickens paljude keskmiste ameeriklastega. Suure sümpaatiaga räägib ta Ameerika lihtsaist inimestest, et loomult olevat ameeriklased «siirad, vaprad, südamlikud, võõrastevastuvõtlikud ja sõbralikud». Tõsi küll, kirjanik märgib otsekohe, et kehtivais tingimustes need omadused «närbuvad ning vaibuvad».

Dickensi vaated, tema loomingu kriitiline suunitlus ja lihtrahva huvide kaitsmine kutsusid esile meelepahatormi reaktsioonilises ajakirjanduses. Samal ajal aga astusid Dickensi kaitseks välja ja toetasid teda Ameerika eesrindliku ühiskonnakihi esindajad. 1842. aastal avaldas Ameerika demokraatlik poeet Walt Whitman artikli «Boz ja demokraatia». Whitman nimetab Dickensit demokraatlikuks kirjanikuks. Dickensi loomingus ilmnenud kaastunne vaestele ning rõhututele on Whitmani meelest kõige iseloomustavamaks küljeks selle inglise realisti teostes.

Whitmani artiklis väljendub Ameerika lihtsate inimeste suhtumine Dickensisse.

«Ameerika märkustes» ei tee Dickens suuremaid sotsiaal-poliitilisi üldistusi, kuid juba need faktid ise, mis kõitsid kirjaniku tähelepanu ja nende faktide valgustamine tõendavad kirjaniku ideelist küpsust.

«Jõulujutud». Ühiskonna ümberkorralduse ja täiustamise võimalused huvitavad kirjanikku ka pärast tema tagasipöördumist kodumaale.

Dickens jääb revolutsioonilise võitlusmeetodi vastaseks. Ta usub võivat ühiskonnaelu ümber korraldada rahulikul teel kodanluse moraalse mõjutamise ja ümberkasvatuse kaudu. Need kirjaniku veendumused on väljendatud «Jõulujuttudes» (1843—48) («Jõululaul proosas», «Kirikukellad» ja «Kilk koldel»).

«Jõululaulus» on antud suurepärane Scrooge'i kuju. Scrooge on kodanlane, kelle elu juhib lõmitamine raha ees ja kasuahnus. Scrooge kehastab egoismi, kitsidust, julmust ja kodanliku tegelinski südametust. Ta põlgab kehvikuid ega tunnusta nende õigust elada, omada perekonda ja lapsi. Vaadetelt on Dickensi kangelane maltuslane. Jutustuse esimeses osas kujutab Dickens suurepärase meisterlikkusega seda olustikku, milles

möödub Scrooge'i elu. Külmust hoovab tema kontorist, tema tubadest ja mööblist. Jäist külmust tuleb Scrooge'ist enesest. Tema pilk ja tema kõne võivad inimese ära jäätada. Alatised rahamured ning jaht raha järele on temas hävitanud kõik inimliku. Jutustuse teises ja kolmandas osas räägib Dickens Scrooge'i ümbersünnist. Seejuures toob kirjanik oma jutustusse muinasjutu sugemeid: muinasjutt põimub reaalsusega. Scrooge muutub vaimude mõjul, kes unes näitavad talle tema minevikku, olevikku ja tulevikku. Scrooge näeb unes oma lapsepõlve ja varast noorust, mida veel ei tumestanud rikkuse ahnitsemine. Ta näeb oma rõõmutut olevikku ja oma üksindust, näeb isegi oma surma. See pilt on niivõrd õudne, et jätab Scrooge'isse põrutava mulje. Ta ärkab ja egoistlikust ihnurist muutub ta heldeks raugaks, kes on valmis inimesi aitama. Alles pärast seda ümberkujunemist tunneb end Scrooge esmakordselt õnnelikuna.

«Jõululaulus» arendab Dickens mõtet inimese moraalse ümbersünni võimalusest isegi siis, kui ta ongi paadunud egoist. Samuti käsitleb kirjanik sedagi mõtet, et niisugune ümbersünd toob õnne kõigepealt inimesele endale. Ei ole aga juhuslik, et oma mõtete esitamiseks valib autor jõulujutu vormi. Antud puhul aitab kirjanikul lahendamatut lahendada žanr ise, mis võimaldab fantastikat.

«Jõulujuttude» tsüklis on tähtsaim jutustus «Kirikukellad», kus tõstatatakse küsimus rahva olukorrast, paljastatakse kodanlike parteide rahvavaenulik olemus ja kus maltuslus kindlakujuliselt hukka mõistetakse.

Vaene käskjalg Toby Veck (ehk ka Trotty), tagasihoidlik ning vagur tööinimene, satub kokku kolme džentelmeniga, kes arutavad vaeste olukorda ja nende elu otstarvet. Kaks neist valitseva klassi esindajaist (Filer ja Cute) on maltusluse pooldajad. Filer räägib sellest, et kehvikuil (jutt on Toby Vecki tütrest) ei ole õigust mehele minna või lapsi saada, sest see suurendab varatute arvu. Kehvikuil (sel korral mõtleb Filer Toby Vecki, ennast ja tema lõunasööki, mis koosneb lidemetest) pole õigust kasutada kalleid toiduaineid. Cute jagab Fileri vaateid täiel määral. Ta ainult «arendab edasi» viimase mõtet tõendades, et kõige õigem ning radikaalsem abinõu kehvikuist vabanemiseks on nende hävitamine. Kolmas, «näost punetav» džentelmen õhkab taga «vanu häid aegu» ja endist leplust kehvikute ja nende peremeeste vahel.

Kõigi kehvikute «kaitsja» ning «sõber», kodanlik filantroop Bowley, kes esineb samas Dickensi jutus, kinnitab veelkordselt kirjaniku järsult eitavat suhtumist valitsevaisse klassidesse ja nende poolt aetavasse poliitikasse. Lihtsate inimeste «sõpra» teeseldes püüab Bowley kehvikuid oma almustega lepitada, et nad ei mõtleks oma olukorrale, vaid töötades loodaksid «heldele» peremehele.

Toby Veck on lihtsameelne, naiivne. Ta ei suuda orienteeruda

kõigis Filerite, Bowleyde ja Cute'ide salakavalusis, kuid seda ta mõistab, et tõelist abi hätta sattunud kehvikule võib osutada üksnes kehvik. Ja nii aitabki Toby kodutut töötatöölist Will Ferni.

Will Ferni kuju on uus nähtus Dickensi loomingus. Aus ning töökas Fern ei taha ega suuda vaikida ülekohut märgates: ta peab kaitsekõne kehvikute kasuks. Ent Will Ferni protest võtab peremeeste poole apelleerimise vormi. Fern palub nendelt kaastunnet ja avaldab lootust nende heatahtlikkusele. Dickensi enda arvates võib tähelepanelik suhtumine rahvasse vältida rahva kasvavat viha ja nördimust.

Jõulujuttude žanrile omane õnnelik lõpplahendus kroonib ka jutustust «Kirikukellad». Taas ilmub muinasjutt süngete tulevikupiltide asemele, millega «Kirikukellade» fantastilised vaimud Tobyt tutvustavad. Tõsi küll, kirjanik peab oma kohuseks rõhutada fantastiliste kujude reaalset alust: lugeja poole pöördudes kirjutab Dickens: «... pea meeles seda tõeliselt julma tegelikkust, millest need nägemused on võrsunud.»

Eesrindlik vene kriitika suhtus «Jõulujuttudesse» eitavalt. Järeldused, millele jõudis Dickens, pidid protesti esile kutsuma. Samasse tsükli kuuluva jutu «Lahing» ideelist piiratust näitas juba Belinski.

«Otetšestvennõje zapiski» avaldas 1845. aastal: «Meie arvates on säärased jutustused ebamoraalsed. Nendest tuleneb otsene järeldus, et inimene muutub paremaks mitte teatavatel olulistel põhjustel, mis määravad tema elu, vaid juhuslikult, kas vaimude nägemisel või hirmsate unenägude puhul.»

«Dombey ja poeg». Dickensi parim teos 40. aastail oli romaan «Dombey ja poeg»*. Teos valmis tšartistide liikumise kõrgajal Inglismaal. Romaan oli lõpetatud 1848. aastal, millal revolutsioonilised sündmused olid Euroopas haripunktil. Ühiskondlik tõus oli avaldanud kirjanikule soodsat mõju. On teada, et Dickens tervitas 1848. aasta revolutsiooni Prantsusmaal. Kirjaniku paljude illusioonide alusetus muutus 40. aastate teisel poolel üha selgemaks. Töölisliikumise julm mahasurumine inglise kodanluse poolt kujunes Dickensile tõsiseks õppetunniks.

Suurema ideelise sügavusega ja veenvama kunstilisusega kui Dickensi varasemais teostes eristatakse kodanlike ühiskonnasuhete antihumanistlikku olemust romaanis «Dombey ja poeg». Siin on antud ulatuslik pilt Inglismaa sotsiaalsest elust. Dickensi suur teene seisab selles, et ta on osanud näidata vastastikuseid seoseid ja üksteisest sõltuvust, mis valitseb üksikute elunähtuste vahel. See avaldub juba romaani ülesehituses. Suur hulk romaanis hargnevaid süžeeniite ühtuvad ja põimuvad ühtekokku. Romaani ideelis-kunstiliseks fookuseks on mister Dombey kuju, kes tähtsa inglise ärimehena seisab firma «Dombey ja poeg»

* Eesti keeles ilmus 1933. a. (*Tõlk.*)

eesotsas. Mister Dombey rahalised huvid, tema firma tegevus ühel või teisel alal avaldab mõju ka teiste romaanikangelaste saatusele. Dombey isikus on kehastatud raha võim, millele allub kodanliku ühiskonna elu.

Dombey on südametu, karm ning külm inimene. Firma õitseng on temale kõige tähtsam. «Dombey ja poeg! Need kolm sõna väljendasid mister Dombey kogu elumõtte. Maailm oli loodud Dombey ja poja äritehingute pärast. Päike ja kuu olid määratud nende asju valgustama, mered ja jõed pidid kandma nende laevu. Vikerkaar tõotas talle kuulutada ilusat ilma. Tähed ja planeedid liiguvad oma orbiitides ainuüksi selleks, et hoida korras süsteemi, mille keskpunktiks olid Dombey ja poeg».

Ümbritsevaid inimesi võttis Dombey ainult nende kasulikkuse seisukohast firmale. Tema silmis on Florence «valeraha, mida ei saa käibele lasta». Dombey lihtsalt ei märka oma tütart, sest lapsest pole mingit väärtust firmale. Kõik lootused rajab Dombey väikesele Paulile. Dombey pojast peab saama ettevõtte pärija ning järglane isale, kes kogu oma elu kestel oli firma rikkusi kasvatanud. Kuid isa südametus ja kasvatussüsteem, mille ohvriks langeb väike haiglane Paul, tapavad pojakese varem, kui temale rajatud lootused jõuaksid teostuda.

Dombey kirjeldamisel kasutab Dickens hüperboolivõtet, mis üldse osutub üheks harrastatumaks kirjaniku võtteks. Hüperbool on üks Dickensi satiirilise meisterlikkuse aluseid.

Liialdades oma kangelase välimuse või mõne iseloomujoone kujutamisel, avab kirjanik selle kaudu kõige olulisema kirjeldatavast nähtusest. Jäiga inglise kodanlase mister Dombey iseloomu olemus on suurepäraselt edasi antud selle tõttu, et Dickens pöörab lugejate tähelepanu alatasa jäisusele, mis hoovab Dombeyst ja tema kodust. Süngelt koledad hiiglatoad tekitavad tuska ja kõhedust. Päikesekiired siia ei pääse. Dombey ilmumine põhjustaks nagu temperatuuri langust. Juba tema ilme harmoneerib tusase sügisilmaga. Dickens võrdleb oma kangelast igavesti sünge ning külma ahjuroobi või kaminatangidega. Vähimgi detail on selleks, et avada Dombey iseloomu. Ta on enesekindel ja see tema loomuomadus põhineb vääratamatult kindlas usus rikkuse jõusse: «Selle põhjuseks on raha, et meid austatakse ja kardetakse, et meist peetakse lugu ja ollakse vaimustatud ja et meie ees roomatakse.» Dombey on tüüpiline inglise kodanlane. See ilmneb tema püüdes pääseda aristokraatide seltskonda, läheneda selle esindajaile (Dombey suhtlemine major Bagstockiga). See avaldub ka tema snobismis. Suurima põlastusega suhtub Dombey kõigisse neisse, kes ühiskondlikul redelil seisavad temast allpool.

Inimeste vahekordi hindab ta nagu omamoodi kaubatehinguid. Dombey ostab enesele naise. Kaunist Edithit vaatleb ta nagu suurepärast ehet oma majale. Samal ajal meelitab teda teadmine, et tema naine on aristokraatlikku päritolu: firmale on

see kasulik. Edithiga abielludes ei kahtle Dombey põrmugi oma teo õilsuses. Ta on harjunud mõtlema, et raha eest saab kõike osta, muu hulgas ka armastust, südametunnistust, kuulekust ja truudust. Edithi lahkumist võtab Dombey kui lööki tema firmale.

Kokkupõrkes uhke ning kindla Edithiga ei ilmne mitte ainult Dombey egoism ja despotism: esmakordselt lööb tema pime enesekindlus kogu oma vägevuses kõikuma. Rahavõim ei osutu kaugeltki kõikvõimsaks, kui põrgatakse kokku sisemiselt tugeva inimese energia ja sõltumatusega.

Esimese naise ja Pauli surm, Edithi põgenemine ja Florence'i lahkumine majast — kõik see põhjustab Dombey perekonnaelu kokkuvarisemise.

Ühtlasi avab Dickens ka need sisemised vastuolud, mis õõnestavad firmat «Dombey ja poeg» seestpoolt.

Dombey ärijuht Carker on täiuslikult omandanud meelitamise ja silmakirjalikkuse relva ja laostab oma peremeest. Selles isikus kujutab Dickens osavat tegelinskit, kes mister Dombey koolist läbi käies on omaks võtnud ebaausad rikastumise võtted ja kasutab neid osavasti oma peremehe vastu.

Carkeri kujus tõstab kirjanik esile ühe detaili: hambad alati irvakil. See pisiasi avab suurepäraselt Carkeri iseloomu omapärasuse.

Dombey kujule on romaanis vastandatud lihtsad inimesed. Selles vastandamises, mis alati esineb Dickensi romaanides, on omapäraselt peegeldatud vastuolud valitsevate klasside ja rahva vahel.

Kütja Toodle oma naisega, kapten Cuttle, poodnik Gills ja teenijatüdruk Susan Nipper kehastavad lihtsate inimeste suurepäraseid omadusi. Neile omane isiklik väärikustunne käib kaasas selge mõistusega, headuse ja heatahtlikkusega. Suure sümpaatiaga suhtub Dickens töökasse Toodle'isse ja veidravõitu Cuttle'isse, samuti ka teravakeelsesse, kuid agarasse töötajasse Susanisse. Neid kõiki lähendab ehtne inimlikkus, omakasupüüdmatus ja valmidus üksteist hädas aidata.

«Dombey ja poja» kohta kirjutas Belinski 1847. aastal: «See on ime. Kõik, mis Dickens enne seda romaani on kirjutanud, paistab nüüd kahvatuna ja nõrgana, otsekui hoopis teise kirjaniku sulest. See on midagi niivõrd suurepärast, et kardan ütelda: sellest romaanist ei ole minu pea enam omal kohal.» [56]

Romaani traditsiooniliselt õnnelik lõpp on kunstilises mõttes madalam kui kogu jutukäik.

Dickensi huumor. Rääkides Dickensi romaanide loomingulisest maneerist 30. ja 40. aastail, tuleb eriti esile tõsta tema huumori oluliselt tähtis probleem.

Dickensit peetakse õigustatult üheks suurimaks humoristiks maailmakirjanduses.

---

[56] В. Г. Белинский, Письма, т. III, lk. 325.

Nagu öeldud, sobitab Dickens oma loomingus vasturääkivad paljastamise ja moraliseerimise tendentsid. Dickensi huumor on ühel hoobil nii selle kui ka teise ülesande teenistuses.

Maalides oma negatiivsete tüüpide portreid kitsipungadest, variseridest, kõrkidest või südametuist tüüpidest, kujutab Dickens neid inimesi eelkõige moraalivärdjatena. Kirjanik on sügavalt veendunud selles, et pahe on puudus, kõrvalekalle normist. Seda puudust oma kangelastes rõhutada püüdes kasutab Dickens ulatuslikult groteski. Tema negatiivsete karakterite ilmekus peitub selles, et kirjanik mõistab oivaliselt kujutada inimese sisemisi defekte tema välise inetuse kaudu. Kirjaniku romaanides möödub niisuguseid värdjaid terve galeriitäis. Seal on Squeers, Yorkshire'i kooliõpetaja «Nicolas Nickleby elus ja seiklustes». Ta on õel, jõhker ja tema välimus vastab täiel määral sellele sisemisele olemusele. «Ei saa ütelda, et mister Squeersi välimus oleks eriti veetlev,» kirjutab Dickens. «Esiteks puudub tal üks silm, kuigi üldine arvamus, võib-olla ka ainult eelarvamus, kaldub pooldama kaht. Mister Squeersile oli tema ainus silm kahtlemata kasuks, kuid see põrmugi ei ehtinud tema füsiognoomiat, sest värvilt oli see silm roheline, vormilt aga meenutas lehvikutaolist akent, millega tavatsetakse varustada paraaduksi.»

Värdjalikke inimesi kujutades kasutab Dickens üsna sageli kõige ootamatumaid ning usutamatumaid võrdlusi. Ühe oma kangelase kohta ütleb Dickens, et sellel olnud niisugune ilme, nagu oleks ta mitme aasta eest pingutusi teinud, et iseendasse sisse imenduda, ja saavutanudki teatud edu, kuid mitte lõplikult.

Kujutades «Martin Chuzzlewitis» silmakirjalikku Pecksniffi, võrdleb Dickens teda verstapostiga, mis ainult näitab teed, kuid ise seda mööda kunagi ei käi.

Et suurendada koomilist muljet mõnest värdkujust, kasutab Dickens ohtrasti juhtmotiivivõtet. Mister Dombey on kalk ja külm; teda saadab alati j a h e d u s e motiiv. Tarvitseb mister Dombeyl vaadata vaid puu poole ja selle küljest hakkab pudenema lehti, sest oma pilguga jäätas ta neid. Kui mister Dombey ristib oma poega, on kirikus nii kõlekülm, et kõigil tuleb auru suust. Lõunalauas pakutakse Dombey juures ainult külmroogi: külma vasikaliha, jäätist, vahuviina jääl jne. Carkeri kuju juhtmotiiviks on tema hambad kui kiskjaliku salakavaluse sümbol. Kolp, hüään ja kass ühtekokku ei suudaks näidata hambaid nii palju nagu neid näitab Carker.

Kui mister Carker ratsutab hobusel, siis peetakse teda dentistiks, sest tema hambad on nii hiilgavalt säravad.

Oma humoristlikke kujusid kasutab Dickens veel teisel eesmärgil. Huumori puhul esineb teadlikkus, et kunstniku poolt naerdav nähtus ei ole kohutav, vaid et seda saad kõrvaldada ja kirjanik teab, missuguste vahenditega seda võib teha.

Dickensi naer on seega tema optimismi väljendaja. See näitab tema usku, et elupahe pole ohtlik, vaid seda saab kõrvaldada.

Ei ole juhuslik, et varasemais romaanides naerab Dickens hulga rohkem kui hilisemais, millal tema optimism oli objektiivsete ajalooliste tingimuste mõjul järsult langenud. Selle eest aga niisuguseis romaanides, nagu «Pickwicki klubi märkused», «Nicolas Nickleby elu ja seiklused», «Dombey ja poeg», «David Copperfield» ja «Oliver Twist» särab humorist Dickensi meisterlikkus kogu oma hiilguses.

Dickens armastab väga nalja, kõikvõimalikke naljakaid võrdlusi või oletusi. Väga sageli kannab ta esemetele üle inimese iseloomuomadusi ja omapärasust. Seal on näiteks kuulus teekann jutustusest «Kilk koldel», millel on väga jonnakas iseloom ja mis ei taha keema ajada, vaid pritsib sülge nagu torisedes: «Ma ei kee, ma ei kee, ma ei kee!»

Romaan «Dombey ja poeg» kirjeldab puust mitšmanit, mis rippudes navigatsioonitarvete kaupluse kohal, peegeldas oma pinnal peremees Solomon Gillsi saatust ning meeleolu. Kui peremehel läks kõik hästi, siis puust mitšman säras, läikis ning muheles; läks aga peremehel halvasti, siis paistis mitšman mornina ning tusasena.

Dickensi naljal on sügav filosoofiline mõte. See aitab kirjanikul luua julget ellusuhtumist, sisendada lugejasse veendumust, et maailmas ei ole mitte kõik halb, et head on rohkem kui halba. Seepärast ei tohi lugeja teha lootusetuid järeldusi piltidest, mida kirjanik maalib.

Seega aitab Dickensi huumor mitte ainult näidata elu kõigi tema pahedega, vaid ühtlasi ka sisendada lugejasse usku elusse ja inimesse.

Kolmas loominguperiood. Pärast tšartismi lüüasaamist ja 1848. aasta revolutsiooni läbikukkumist Euroopa mais ei loobu Dickens realismi traditsioonidest, vaid säilitab usu rahvasse. Kaasaegse tegelikkuse põhikonflikti, proletariaadi ja kodanluse vahelise konflikti poole pöördudes avab kirjanik selle suure sügavusega. Kolmanda loominguperioodi tähtsaimad romaanid on Dickensil «Külm maja» (1852—1853), «Rasked ajad» (1854), «Väike Dorrit» (1857—1858) ja «Jutustus kahest linnast» (1859). Need on avarad panoraamid, suured maalid Inglismaa elust läinud sajandi keskel. Oma romaanides tõstab Dickens esile tõsiseid probleeme, esitab ja lahendab talle omase siiruse ning kirglikkusega olulisi küsimusi ühiskondliku elu alalt.

Oma kunstiteostes ja arvukais publitsistlikes artikleis pöördub Dickens 50. aastail niisuguste teemade juurde nagu töötajate ekspluateerimine ja klassivõitlus. Tema romaanid, esmajoones «Rasked ajad» veenavad lugejat tööliste ja kodanlaste huvide lepitamatuses, tööliskassi revolutsioonilise ülestõusu vältimatuses kehtivas olukorras. Inglismaa sotsiaalne süsteem, poliitiline ning ühiskondlik kord, parlament ja kohus, kõik see tuleb Dickensi romaanides kritiseerimisele. Kartmatult näitab kirjanik oma teostes inglise riigiaparaadi mädasust ja valitseva

ladviku poolt legaliseeritud bürokratismi koos selle korruptsiooniga.

50. aastate sotsiaalseis romaanides on Dickensi teravalt kriitiline suhtumine kodanluse Inglismaasse avaldunud eriti ilmekalt ja järjekindlalt.

Samal ajal on 50. aastad kirjaniku maailmavaates veelgi suurema demokratiseerumise aastaiks. Seda tõendavad suurepärased lihtsate inimeste porteed tema romaanides (Purustatud Südamete Kangialuse elanikud, töölised) ja nende järjekindel vastuseade valitsevale ladvikule. Dickensi romaanides kerkib meie ette alati kaks Inglismaad, kelle huvid on lepitamatud, nagu Dickens objektiivselt näitab.

Antud juhtumil on meil tegemist kirjanduse sisemise arenemisseadusega, mis on välja toodud Belinski artiklites: mida sügavamalt, täiuslikumalt ning järjekindlamalt tüpiseerib kirjanik elunähtusi, mida tõepärasem ta on tegelikkuse kujutamisel; mida sügavam on tema teoste realism, seda demokraatlikumad on tema loomingu alused.

Ühendus rahvaga ja usk temasse, mis Dickensile oli alati omane, tugevnes veelgi tema 50. aastate sotsiaalseis romaanides.

Dickensi teoste iseloomustavaks omapärasuseks 50. aastail on satiiri ülekaal huumori üle.

«Külm maja». Romaanis «Külm maja» arendab Dickens järjekindlalt mõtet vastutusest, mida kodanlus kannab rahva olukorra eest. Tema kriitika objektiks kujuneb inglise kodanluse konservatism, kes varjab end kiindumusega «vanade heade» traditsioonide vastu, püüab aga säilitada kujunenud korda puutumatuna kohutavas rutiinis, mis valitseb ametiasutustes (antud puhul kohtus).

Romaanis jutustatakse kahe Jarndyce'i perekonnaliikme kohtuprotsessist.

Tegevus algab külma ning uduse päeva kirjeldamisega. Kogu linna matva udu kujutamine oleks nagu prelüüdiks segasele protsessile, mis venib lõpmatuseni: «Kõikjal udu. Udu on vastujõge, kus ta ujub roheliste saarekeste ja niitude vahel; udu on ka pärijõge, kus ta aurab surutuna laevaridade ja räpase hiiglalinna kaldaäärse rämpsu vahele... Sildadel sattunud inimesed vaatavad üle rinnatise alla põrguudusse, ise üleni udus, nagu oleksid nad õhupalliga üles kerkinud ja rippunud rõsketes pilvedes.

Linnas süüdatakse laternad, neid aga pole udus peaaegu näha. Inimesed hingavad seda udu sisse ja see tungib igasse poori, näib nagu täidaks ta isegi majad. Kõik inimesed on udust nagu läbi imbunud. See mõjub inimeste meeleolule ja vaadetele...»

See pilt tihedast sügisudust loob kohe nagu tooni kogu jutustusele. Aga võib-olla ei ole tänavailgi niisugust kohutavat udu, nagu see, mis mähib endasse kõike kohtus, kus toimub aasta-

kümnete kaupa veninud Jarndyce'i protsess Jarndyce'i vastu. Inimesed sündisid ja hakkasid kasvama; kui nad olid lapsed, osteti neile puuhobused, hiljem kasvasid nad suureks ja ostsid endile tõelised hobused; seejärel veeti neid samade hobustega surnuaiale, protsess aga aina venis ja venis. Lõpuks jäi järele ainult üks Jarndyce'ide perekonda kuuluv inimene, protsess aga venis ikka. Kasvasid protokollide virnad ja paberite kuhjad, mida tuli vedada kottidega, protsessil aga ei olnud lõppu. Viimaks, kui see oli läbi, selgus, et pärandusest, mille üle vaieldi, ei jätkunud isegi kohtukulude katteks.

Kõik selle romaani tegelased on nii või teisiti segatud sellesse protsessi: ainus Jarndyce'ide esindaja, romaani naiskangelane Esther Summerson, noormees Richard ühes oma naise Adaga, lord Dedlock ja tema abikaasa ning lõpuks keegi teadmata päritoluga segane vanaeideke Flite, kes samuti käib kohtuistungeil ja elab üksnes lootusest protsessi lõpule.

Romaanis kirjeldatud lõpmatu kohtuprotsess kujuneb kodanliku seaduse ja korra ebainimlikkuse sümboliks.

Erilise teravuse saavutab Dickensi kriitika inglise aristokraatide, eelkõige Dedlocki aristokraatliku perekonna kirjelduses. Nende kodu, kogu nende elulaad, igipõlistest traditsioonidest kinnipidamine ja põlastav suhtumine nendest alamal seisjatesse, — kõik see kokku iseloomustab Dedlocke briti suurnike tüüpiliste esindajatena. Nende majja koguneb kõrgema seltskonna koorekiht, kes Dickensi satiirilises kujutuses esineb uhkeldava värdjate trobikonnana, kelle pretensioonid ületavad kaugelt nende isiklikud eeldused.

Ligipääsmatu lady Dedlocki elus on saladus. Seda avades toob Dickens lady Dedlocki alla tema aristokraatliku Olümpose kõrgustelt. Lady Dedlockil on olemas väljaspool abielu sündinud laps, ent kuna selle saaduse paljastamine võiks lady Dedlocki teotada, siis sepitsetakse talle ränk karistus. Ja ainult tänu sellele, et lady Dedlock ühes oma mehega sipleb välja oma endise eksistentsi nõiaringist [57], saavad nad inimlike tunnetega ning osavõtliku südamega tõelisteks inimesteks. See on puhtdikenslik teema lahendus: kaotanud kõige selle, mida on kombeks hinnata seltskonnas, võib inimene leida õnne.

Teravaks kontrastiks Dedlockide ja tema ringkonna inimeste eluviisile on kodutu tänavapühkija, väikese Jo olemasolu. Jo kujuneb vaesuse ja nende inimeste kohutavate elutingimuste võrdkujuks, kes asuvad elu põhjas.

Tähtis koht romaanis on stseenil lady Dedlocki ja Jo vahel. Dickens püstitab küsimuse lady Dedlocki ja teiste kõrgema seltskonna esindajate vastutusest lihtsate inimeste ees.

Huvitav on noormees Richardi kuju, kes oma naist palavalt armastab. Nad on õnnelikud, kuid vähehaaval kistakse Richard

[57] Tõlkes tähendab Dedlock nõiaringi või ummikut. *(Autori märkus.)*

Jarndyce'i protsessi. Siitpeale on kogu tema elu, kõik tema lootused ja püüded selle protsessiga seotud. Rikkuse ootus rikub tema ära. Ta läheb tülli oma parimate sõpradega, kes on talle palju head teinud, muutub umbusklikuks kahtlustajaks. Oma naise teeb ta õnnetuks ja sureb lõpuks tiisikusse, kui kõik protsessile rajatud lootused on kokku varisenud. Tema lesk on õnnetu ja tema häda põhjuseks on ikka seesama kohtuasi. Ka naispeategelase Esther Summersoni õnn ei jää varjutamata, nagu see oli Dickensi varasemais romaanides. Esther leiab küll oma südame ihaldatu ja tema elu areneb hästi, kuid pärast rasket põdemist kaotab ta oma ilu ja see näiliselt sündmustikku mittemõjustav seik osutub tõendiks, et ka kõige õnnelikumas elus ei puudu kannatused ja mured.

On täiesti ilmne, et see Dickensi romaan erineb tunduvalt tema varasemaist romaanidest. Dickensi endised kangelased (Nicolas ja David) pääsesid nendest elukatsumustest riivamatult, isegi siis, kui saatus tõigi neile igasuguseid kannatusi ja katsumusi. Noormees romaanist «Külm maja» ei sarnane ei Nicolasile, ei David Copperfieldile ega ka Walter Gayle. Richardi võitlus oma heaolu ja positsiooni eest kodanlikus maailmas ei möödu karistamatult: see jätab pitseri kogu inimese elule, rikub tema iseloomu ja kiirendab tema hukku.

Probleem sotsiaalse keskkonna mõjust inimesele lahendatakse siin palju järjekindlamalt ja veenvamalt kui eelnenud romaanides.

«Rasked ajad». Eriti tähtis koht kogu Dickensi loomingus on romaanil «Rasked ajad». Selles teoses püüab kirjanik lahata kodanluse ja proletariaadi vaheliste vastuolude olemust. «Raskete aegades» kajastuvad nii inglise töölisklassi seisund kui ka tšartistide liikumine Inglismaal. Tšernõševski kirjutas Dickensi romaanile viidates: «Läänes on toimumas raske murrang. Prantsusmaal on see läbi teinud juba mitu aeglast ning vaevarikast kriisi, mis on kogu rahva heaolu põhjalikult vapustanud. Kes tahab veenduda selles, et Inglismaal on toimumas sama nähtus, see võib läbi lugeda kas või Dickensi «Rasked ajad» (see romaan on tõlgitud ka vene keelde), kui ta ei soovi lugeda monograafiaid tšartismi kohta.» [58]

Võib täie õigusega ütelda, et mitte kuskil ei omanda Dickensi paljastus niivõrd üldistavat iseloomu kui selles romaanis, kus autor ei näita mitte üksikasju sotsiaalsest elust, vaid kodanlikku süsteemi tervikuna. Selle süsteemi sümboolseks näidiseks on suur vabrikulinn Coketown. Selle linna kirjeldamisel rõhutab Dickens sealsele elule tunnuslikku iseloomutust: kõik on siin ühesugune, kõik inimesed ja esemed sarnlevad üksteisele, kõik on siin ühtmoodi riides, kõik tõusevad ühel ning samal tunnil, väljuvad üheaegselt kodunt, astuvad mööda neidsamu puutrotuaare, klõbis-

[58] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 4, lk. 738.

tades ühtviisi oma ühesuguste jalatsitega. Ka tänavad, umbsopid ja ehitused on selles linnas üksteisele sarnased: raekoda võib pidada haiglaks, haiglat vanglaks, vanglat aga mistahes muuks hooneks.

Dickens ei piirdu aga üksnes siinsete inimeste välisolude kujutamisega. Ta näitab, kuidas unifitseeriv kapitalistlik süsteem mõjub inimeste vaadetele, iseloomule ja saatusele. Kapitalist Gradgrind on omaks võtnud niisuguse tõe, et elus on tähtsust ainult faktidel ja arvudel, nagu tema kohta ütleb Dickens. Gradgrind ise on selle keskkonna võsu, mille alussambaks ta peab ennast. Tema isikus arvustab Dickens praktitsismi ja utilitarismi vaimu, mis viimse rakuni täidab kodanlikku inglise ühiskonda. Iseendast räägib Gradgrind järgmiselt: «Thomas Gradgrind, sir. Realiteedi inimene. Faktide ja arvude inimene. Inimene, kes tegutseb põhimõttel, et kaks korda kaks on neli ja mitte midagi rohkem. Inimene, kellele teie ei räägi auku pähe, et seal on veel midagi muud peale selle... Alati joonlaua ja ükskordühe tabeliga taskus, sir, alati valmis mõõtma ja kaaluma iga tükki inimese loomusest ja ütlema, milleks see inimene on kõlvuline.»

Gradgrindil on oma kasvatussüsteem. Ta on arvamisel, et lapsi tuleb kasvatada ainult faktide ja arvude najal, statistika ja poliitilise ökonoomia varal. Fantaasia, laste rõõmud ja lõbud tuleb kasvatusest välja visata. Nii ta kasvatab oma lapsi, poega ja tütart. Selle tagajärjel muutub Louisa õnnetuks, Tomist aga kujuneb kurjategija. Isa etteheidetele vastab poeg: «Teatud arvu korralike inimeste kohta tuleb alati teatud hulk lurjuseid. Niisugune on statistikaseadus. Selle seadusega oled sa lohutanud teisi, katsu nüüd sellega lohutada iseennast.»

Kapitalistidele (Gradgrind ja Bounderby) on romaanis vastandatud töölismass (töölismiitingu stseen). Dickensi käsitluses on töölised mehine rahvas, kes on säilitanud lihtinimeste parimad omadused hoolimata nende hirmsaist elutingimustest. Nad mõistavad, et läbirääkimised peremeestega on kasutud ja et viimaste lubadused on petlikud. Töölised alustavad streiki teadmisega, et muud väljapääsu neil ei jää. Elu ise ja elu loogika on neid sellele järeldusele viinud. Dickens tunneb töölistele soojalt kaasa, kuid samal ajal katsub ta lugejat veenda vastastikuse arusaamise võimaluses peremeeste ja tööliste vahel. Eitavast seisukohast lähtudes kujutab kirjanik tšartist Slackbridge'i, kes esineb miitingukõnega. Dickensile on Slackbridge ohtlik demagoog, kes ahvatleb töölisi ebaõigele teele. Revolutsioon kohutab kirjanikku, kuigi ta ise oma romaanis põhjendab tööliste revolutsioonilise väljaastumise paratamatust õige veenvalt.

Samas romaanis katsub Dickens esitada ka oma positiivset programmi. Dickensi positiivset ideaali kehastavad siin kaks kangelast: tsirkusenäitleja tütreke Sissy Jupe ja tööline Stephen Blackpool.

Sissy on täielik vastand nendele lastele, keda Gradgrindi süs-

teemi kohaselt kasvatatakse «arvude ja faktide» najal. Ta on täiesti võimetu nii poliitilise ökonoomia kui ka statistika valdkonnas. «Statistika» asemel räägib ta alati «gümnastika», aga kui poliitilise ökonoomia õpetajad räägivad talle sellest, et õitsev on see riik, kus tuhande elaniku kohta nälgib ainult 50 inimest, siis vastab Sissy: nendele viiekümnele on täitsa ükspuha, kas nad nälgivad tuhande inimese või mõne vähema arvu kohta, nad nälgivad niikuinii.

Selline Sissy võimetus õppida statistikat viis niikaugele, et koolis peeti teda viimseks. Sooja südamega, aga mitte Malthuse teooria järgi elav Sissy on seevastu palju õnnelikum kui need, keda kasvatati Gradgrindi süsteemi alusel.

Ka tööline Stephan Blackpool on autori positiivse programmi väljendaja. Blackpool on revolutsiooni vastane, ta ei taha astuda tšartistide organisatsiooni, ja töölised pööravad talle selja, pidades teda reeturiks. Blackpool aga ei tee seda mitte soovist peremehele teenet osutada ja oma seltsimehi reeta, vaid seetõttu, et tema ei usu revolutsioonisse ja peab rikaste moraalset ümberkasvatamist palju õigemaks teeks. Blackpooli isiku abil näitab Dickens niisuguse illusiooni absoluutset kokkuvarisemist. Blackpool ei saavuta mitte midagi: peremehi veenda tal ei õnnestu ja ta hukkub.

Romaan lõpeb traagiliselt. «Raskete aegade» lehekülgedel ei ole Dickensi mahedat huumorit peaaegu üldse tunda. Jutustuse üldtoon on karm ning tagasihoidlik. Kompositsioonilt erineb see teos paljudest teistest Dickensi teostest. Mahult lühemana on ta üles ehitatud väga täpse plaani järgi. Juba romaani üksikute jagude pealkirjad («Külv», «Lõikus», «Saagi koristamine») paneb mõtlema kirjeldatud sündmuste plaanipärasusele: tööliste streik, Louisa tragöödia, Tomi kuritegu ja Blackpooli hukkumine.

Viimane loominguperiood. Dickensi loomingu viimane periood langeb 60. aastaisse. Sel ajajärgul on kirjutatud romaanid «Suured ootused» (1861), «Meie ühine sõber» (1864) ja alustatud romaan «Edwin Droodi saladus», mis jäigi lõpetamata.

Side rahvaga ja usk rahvasse, mis Dickensile olid alati omased ning eriti tugevnesid 50. aastate sotsiaalseis romaanides, viljastasid kirjaniku loomingut ka 60. aastail. 1860. aastal Birminghamis peetud kõnes ütles Dickens: «Minu usk inimestesse, kes valitsevad, on üldiselt öeldes armetu. Minu usk inimestesse, keda valitsetakse, on üldiselt öeldes piiritu.»

60. aastate Inglismaal ei vaibu klassivõitlus. Töölisklassi väljaastumised jätkuvad ka 60. aastate esimesel poolel. Oma jõult ja osavõtjate arvult ei ulatu need väljaastumised enam eelmiste aastate töölisliikumiseni. Selles kasvab oportunism. Tugevneva kodanliku ideoloogia mõju oli avaldunud paljudel Inglismaa ühiskonna elualadel. See mõju kujundas ka nonde aastate kirjanduse arenemiskäiku.

Samaaegselt Dickensiga esinesid 50. ja 60. aastate inglise kir-

janduses ka Thackeray, Brontë ja Gaskell. Kuid samade aastate tähtsamate realistlike kirjanike, «suurepärase inglise romanistide koolkonna esindajate» (Marx) teosed juba minetavad oma endise paljastava jõu. Kodanlik-aristokraatliku Inglismaa satiirilise paljastusena on Thackeray romaanidel «Pendennis», «Henry Esmond» ja «Newcome'id» tunduvalt vähem jõud kui «Edevuse laadal» (1848). Pärast «Jane Eyre'i» (1847) ja «Shirley't» (1849) ei avaldanud Brontë enam tähtsamaid teoseid. Ja kui Gaskelli «Mary Barton» asetab aktuaalse probleemina küsimuse tööliste olukorra kohta, siis tema hilisemad romaanid jäävad sellest teosest maha ideelis-kunstilises suhtes.

Seega hakkavad isegi parimate inglise kirjanike teosed pärast 1848. aastat minetama oma endist kriitilist jõudu. 50. ja 60. aastail annab end uue jõuna tunda teatav ideeline piiratus, mis on omane XIX sajandi inglise realistidele ning seotud nende hirmuga rahvamassi revolutsioonilise väljaastumise ees, avaldus eelkõige väites, et klassirahu on võimalik ja koguni paratamatu.

Suured maalid, mis kujutasid kõigi inglise ühiskonna klasside ja kihtide sotsiaal-poliitilist ning eraelu, asenduvad romaanidega, mis on üha kaugemad oma kaasaja aktuaalseist probleemidest. Endised romaanid asendatakse teostega, milles tehakse nõrga veenvusega katse seletada eluviletsust kapitalistliku ühiskonna juhuslike üksikpahedega. Mis puutub Dickensisse, siis oli ta sellelgi perioodil püsivaim ning järjekindlaim kriitilise realismi mohikaanlane inglise kirjanduses. Temale omastest puudustest hoolimata seisab Dickens teistest XIX sajandi inglise realistidest kõrgemal.

Positivistlik filosoofia kujundas George Elioti loomingu iseloomu. Tema romaanides («Flossi veski», «Adam Bede») on elu realistlik kujutamine asendatud tegelikkuse tühja-tähja kopeerimisega, kõrgendatud huviga pärilikkuse ja bioloogilist laadi nähtuste vastu. Tema raamatute kangelasteks on lihtsad inimesed. See naiskirjanik tunneb neile kaasa ja vaatleb tähelepanelikult nende raske ning keeruka elu vintsutusi. Ometigi viivad Elioti romaanid lugeja kõrvale sotsiaal-probleemide ja sotsiaal-konfliktide õigest lahendusest. Elioti teosed on täis rahuliku evolutsiooni, klassirahu ja leppimise jutlustamist.

Samadel positsioonidel asus ka Trollope, kirjanik, kelle loomingu ülesandeks oli kodanliku heakäekäigu, rahuliku argielu ja kõige tavalise ülistamine.

50. ja 60. aastail leiab Inglismaal suurt levikut detektiiv- ehk nn. «sensatsiooniromaan», see armastatuim ajaviitežanr kodanlikus kirjanduses. Selle odava kirjandusliigi esindajad Collins ja Reade juhtisid lugejaid reaalsest tegelikkusest kõrvale, pakkudes terveid köiteid ebatavalise, hirmsa, patoloogilise ning efektika aine kirjeldusi.

Kodanlikud literaadid teenisid oma klassi huve mitte ainult ajaviite, lõbutsemise ja meelitustega, vaid paljud nendest ülista-

sid avalikult Briti impeeriumi sõjalist agressiooni ja koloniaalanastusi. Alfred Tennyson, kes varemalt oli ülistanud keskaegset rüütlust, kiitis nüüd Viktoria-aegset «õitsvat» Inglismaad. Kunstlike poeetiliste vormide ja kujundite otsingud seltsisid nii temal kui ka temataolistel Briti tärkava imperialismi avaliku apologeetikaga.

60. ja 70. aastail omandas kodanlikes ringkondades suure populaarsuse ka romantismi epigoonide Robert Browningi ja Elizabeth Barret-Browningi looming. Nende mõlema teostes nähtub juba ilmseid dekadentsi tunnuseid.

Dickensi loomingutee oli sootuks erinev. Rahvaga sidet katkestamata jäi ta noil aastail kirjanikuks, kes kandis realistliku kunsti lippu.

Hilisem Dickens osutub niisuguste teoste autoriks, kus esiplaanile seatakse olulised küsimused kirjanikule kaasaegsest tegelikkusest: «Suurtes ootustes» näidatakse, et lihtsal inimesel on võimatu teostada oma õnneunistusi kodanlikus ühiskonnas; «Ühises sõbras» käsitellakse päranditeemat, mida kirjanik kasutab selleks, et näidata lugejale veel kord omakasupüüdlikke ning ahneid inimesi, kellele elus raha on ebajumalaks, ja suurepärase satiiriga esitada inglise kodanlust kehastava Podsnapi kuju.

Ühtlasi osutas Dickens suurt tähelepanu lihtsaile inimestele, keda ta vastandas silmakirjalikele mõnulejaile — südametuile ning häbematuile kodanlastele.

Kummatigi muutub tema romaanide üldine toon teiseks. See on palju pessimistlikum, sest on kadunud igasugune usk võimalusse teostada oma ideaali kaasaja tingimusis. See seletub ka sellega, et Dickens, kes oli visalt otsinud väljapääsu kujunenud olukorrast, pidi tundma, kuidas kaob reaalne alus tema poolt leitud utoopilisel riigil, kus head, naiivsed ning omakasupüüdmatud inimesed elavad nagu saarel keset kodanliku maailma kurjuse, pettuse ja ebainimlikkuse ookeani (siit siis ka see teatud muinasjutulisus romaanis «Meie ühine sõber» ja sügav nukrus romaanis «Suured ootused»). Aga isegi noil aastail jääb Dickens suureks kunstnikuks, demokraatlikuks kirjanikuks, kelle teosed teenivad rahva huve.

«Suured ootused». Dickensi parimaid teoseid 60. aastail on tema romaan «Suured ootused». Siin on Dickensi hilisema loomingulise omapärasus avaldunud eriti kujukalt.

Määravaks ideeks romaani «Suured ootused» sisu, süžee, kompositsiooni, kunstiliste kujundite süsteemi ja kogu jutustamisstiili kavandamisel on olnud tahe näidata, kui võimatu on inimesel teostada oma õnneunistusi kirjaniku kaasaegses kodanlikus tegelikkuses. Dickensi kavatsus ei piirdunud aga üksnes sellega: ta viib oma lugeja arusaamisele, et lihtsale, ausale ning omakasupüüdmatule inimesele ei ole kohta ega saa olla rahuldust ega õnne kodanlase tühises, kuid kindlustatud elus, sest et niisugune

elu tapab inimeses kõik parema ja inimlikuma. Oma kangelase saatuse põhjal tahab Dickens tõestada, et loota õnnelikku ja rõõmsat elu rikkuse abil — see on tühi, irreaalne lootus, sest verega määritud ning kuriteopitseriga märgitud raha ei saa inimest õnnelikuks teha.

Ideeline kavatsus on tinginud ka romaani süžee, mis on üles ehitatud vaese külapoisikese orvu Pipi elulookirjeldusena. Tänu sunnitöölise abile saab Pip aineliselt kindlustatud noormeheks, Londoni džentelmeniks, kellel on suured lootused hiiglapärandile. Pipi lugu, see on jutustus kõigi tema ootuste ja lootuste järkjärgulisest kokkuvarisemisest.

Väikese tundliku poisina satub Pip juhuslikult rikka eidekese miss Havishami majja, kus tema ees avaneb uus elu, mida ta varem ei tundnud ja mis seetõttu näib talle erakordselt kaunina. Pip januneb teadmiste järele, ta õpib visalt ning püüdlikult, et sellega läheneda miss Havishami uhkele ning kaunile kasvandikule miss Estellale. Saanud juba selliks külasepa juures, kuuleb Pip ootamatult, et tal on salajane hooldaja, kes kannab kõiki noormehe haridus- ja elatuskulusid. Pip on veendunud, et teda aitab miss Havisham sel eesmärgil, et talle edaspidi Estella naiseks anda. Pip siirdub Londonisse, kus tema ees avanevad hiilgavad perspektiivid. Ta valmistub «tõeliseks džentelmeniks», kes väärib kaunitar Estella kätt. Pip unustab oma endised külasõbrad, sepa Joe ja oma mängukaaslase Biddy, kes oma armastava abiga olid kergendanud tema raskeid lapsepõlvepäevi. Pip häbeneb oma endist elu, kuid tema unistused uuest, õnnelikust elust ei teostu. Estella läheb mehele. Pipi salajaseks heategijaks ei osutu miss Havisham, vaid ärajooksnud sunnitööline Magwitch. Pip ütleb lahti Magwitchi rahast. Ületanud raske kriisi ja põdenud rasket haigust, pöördub Pip tagasi Biddy juurde, kes oli teda kogu aja ustavalt armastanud. Vahepeal aga oli Biddyst saanud juba Joe naine. Üksikuna, vapustatuna läbielatust ning haigusest, lahkub varatuks jäänud Pip Inglismaalt. Alles kümne aasta pärast, mille kestel Pip teenib kuskil firmas, tuleb ta kodumaale tagasi.

Juba romaani süžee, mida määrab lootuste v a r i s e m i s e teema, erineb teravalt sellest, mis oli nii iseloomustav Dickensi 30. ja 40. aastate loomingule. Ja see on arusaadav. Pärast realismi sügavuse poolest suurepäraseid romaane 50. aastaist ei võinud Dickens enam tagasi pöörduda ausa ning voorusliku noormehekuju juurde, kes ilma vaevata paneb vastu kõigile ümbritseva elu ahvatlustele ja pahedele ning lõpptulemusena leiab oma osa vaiksest perekonnaõnnest (Oliver Twist, Nicolas Nickleby, Walter Gay jt.).

Oma ideelise kavatsuse, romaani «Suured ootused» põhiülesande lahendab Dickens niisuguse kangelase abil, kelle iseloom ja maailmavaade sõltuvad ümbritsevast elust, sotsiaalsest keskkonnast. Sel viisil jätkab Dickens üht oma 50. aastate loomingu

olulisemat joont (meenutagem näiteks Louisa ja Tom Gradgrindi loo kujunemist «Rasketes aegades»).

Väliselt, süžeeliste momentide poolest võib romaan «Suured ootused» paista teosena, mis seisab kaugel niisuguseist sotsiaalelu avaraist panoraamidest, nagu romaanid «Külm maja» ja «Rasked ajad». Tõepoolest, meie ei leia siin sotsiaalse tähtsuse mõttes nii tõsiseid sündmusi nagu tööliste väljaastumine võitlusse kapitalistidega oma õiguste eest või nagu hiilgav kirjeldus Inglise kohtupidamise bürokraatlikust masinavärgist.

Kuid teose süžee on täiel määral sõltuv ideelisest kavatsusest, romaani «Suured ootused» kavatsust ei saa aga kuidagi pidada vähetähtsaks. Lugu inimese iseloomu ja vaadete kujunemisest ümbritseva keskkonna mõjude all ja samuti ka kangelase sisemaailma eritlemine, kes jagab paljude oma põlvkonna esindajate eksitusi ja illusiooni — see teema väärib suurt kunstnikku. Säärase teema juurde asudes jätkabki Dickens oma loomingu arvustusliku joone arendamist.

Romaani kangelane Pip erineb oluliselt noormeeste kujudest eelnevais Dickensi romaanides (Oliver Twist, Walter Gay, Nicolas Nickleby). Pipi karakter on dünaamiline: see on alati liikuv ning muutuv. Kogu jutustuse ulatuses püsib Pip autori tähelepanu keskpunktis. Tema saatus, edu ja äpardused, tema sisemaailm ja suhtlemine lähedalseisjatega moodustavad aluse romaani tegevustiku arendamisel.

Pipi lootuste varisemist põhjendab Dickens väga sügavalt. See ei ole juhuslik äpardumine, kohtumise tagajärg sunnitöölisega, vaid on seaduspärane nähtus, mille aluseks on «õitsva» ning «hea» Inglismaa elulaad ja kord.

Tutvustades oma kangelast kõige mitmekesisemate elunähtustega, paneb Dickens teda enese kogemuste najal tunnetama selle elu pöördekülgi.

Romaani idee tingib peamist tasapinda, millel toimub paljastamine: see on «džentelmenide» ja «džentelmenide ühiskonna» tõelise ilme avamine. Sellega aga Dickens ei piirdu. Londoni äärelinnad ühes oma elanikega, kohus ja kohtumoraal, vanglad ja kurjategijate maailm, teater ja näitlejad, koolid ja kasvatajad — kõik see möödub lugeja silmade eest ja kõigi poeetiliste üksikasjade ning kentsakate situatsioonide tagant kerkib sünge pilt.

Tigeda pilkena tunduvad sõnad, millega Dickens alustab romaani teist osa: «Parajasti tol ajal tegime meie britlased kindlaks, et nii meie ise kui ka kõik muu meie riigis on looduse kroon, kuna see, kes selles kahtleb, on süüdi riigireetmises.» Kroonuliku optimismi veendunud vastasena sügavale mitmesuguste elunähtuste olemusse tungides kummutab Dickens selle legendi, mida kodanlikud ajaloolased ja majandusteadlased olid levitanud Inglismaa õitsengu kohta. Selles seisab romaani «Suured ootused» paatos.

Dickens paljastab «dženteImenide maailma» esindajate tühisust ja parasiitlust. Leheküljed, mis kirjeldavad pealinna dženteImene, Pocketi perekonda, on satiiriks inglise aristokraatia, tühiste ning armetute «leedide ja dženteImenide» pihta, kes kelgivad oma päritoluga ja seistes ise mandumise äärel, põlgavad kõiki väljaspool «oma ringkonda» seisjaid, nagu Dickens on näidanud.

Romaani ideekavandist lähtudes on kunstiliselt hiilgavaks võtteks dženteImenide maailma ja kurjategijate maailma, dženteImenluse teema ja kuriteo teema lähendamine või läbipõimumine. Sunnitööliste ja tapjate roimarlik maailm, mis tungib Pipi ellu ja otsustab tema saatuse, see on dženteImenide maailma pahupool. Dickens viib oma lugeja järjekindlalt selleni, et dženteImeni ja kurjategija vahel ei ole vahet: küsimus on kuriteo vormis ja astmes, aga samuti ka oskuses seda varjata. See mõte ilmneb sunnitöölise Abel Magwitchi ja «dženteImeni», kurjategija Compeysoni kujutuses. Magwitchi lugu jutustades näitab Dickens, kuidas oma olemuselt kuritegelik ühiskond kujundab roimari, vigastab inimesi ja saadab nad sunnitööle või võllasse. Traagiline on ka miss Havishami saatus. Raha ei ole teda õnnelikuks teinud. Tema elu on rikkunud nurjatu Compeyson ja naine eelistab pigem elada hulluseni viivas üksinduses kui et eksisteerida Compeysonide või Pocketite maailmas.

Nagu kirjanik näitab, tulenevad Pipi õnnetused tema püüdest ühineda kodanlaste laheda eksistentsiga ja dženteImenide ühiskonnaga.

Pipi kujule on romaanis vastandatud Joe kuju. Aus ning töökas külasepp Joe leiab tõelise õnne rahulikus perekonnaelus ja oma töös. Joe mõistab, et lihtsail inimestel ei ole midagi ühist «dženteImenide» maailmaga ja et neil kõigil tuleb kokku hoida, «küllap see olekski parem, kui harilikud inimesed, see tähendab, kes on lihtsamad ja vaesemad, aina hoiaksid kokku,» räägib Joe.

Täiesti ilmne on Dickensi ideaali utoopilisus, kui ta püüab väikesele, iseendasse sulgunud perekondlikule eksistentsile vastandada ümbritsevat maailma, kes elab kodanlike ühiskonnaseaduste järgi. Kuid püüdluses leida oma ideaal lihtsate inimeste keskkonnas, selles lihtrahva ühenduses, millest kõneleb Joe, avaldub kirjaniku demokratism.

Oma hilisloomingus paljastab Dickens kodanlikku ühiskonda kainelt ning armutult.

Realismi printsiibile jääb Dickens truuks oma loomingu lõpuni. Tema teosed on läinud inglise ja kogu maailmakirjanduse kullafondi.

THACKERAY

(1811—1864)

Dickensi kaasaegne ja üks suuremaid XIX sajandi realistlikke kirjanikke oli William Makepeace Thackeray.

Nagu Dickensilgi kujunes Thackeray maailmavaade 30. ja 40. aastail. Oma arvukais teostes kujutab Thackeray tõepäraselt oma kaasaegse Inglismaa elu. Tema meisterlikkus realistliku kirjanikuna on kõrge. Tema parimais romaanides loodud pilt kodanliku ühiskonna elust ja olust kuulub igaveseks klassikalise inglise kirjanduse varamusse. Teemade valik, mida käsitles Thackeray, on aga võrratult ahtam kui Dickensi romaanides. Peaaegu kõigis oma teostes kirjeldab Thackeray valitsevate ühiskonnaklasside elu. Ta ei asu rahva elu kujutamisele ega loo silmapaistvaid kujusid rahvamassidest tulnud inimestest. Thackeray ei olnud küllalt tuttav vastava elualaga. See aga oli omakorda põhjuseks kirjaniku aastatega süvenevale pessimismile.

Kui Thackeray sotsiaalne kriitika ei jää maha Dickensist, siis ei ole tema teostes kohta optimismil, mis nii suurel määral iseloomustab Dickensi paljusid romaane ning on orgaaniliselt seotud «Dombey ja poja» ning «Raskete aegade» autori järjekindla demokratismiga.

Thackeray romaanides avaldub temale omane skeptitsism ja mõru iroonia. Need omistavad kirjaniku teostele pessimistliku alatooni. Thackeray loomingu kustumatu tähtsus seisab aga selles elutões, mis tema raamatute lehekülgedelt kerkides aitab inimestel võidelda elu muutmise eest.

Elu ja kirjanduslik tegevus. William Thackeray sündis Indias, Kalkutas, kus tema vanemad elasid hulga aastaid, kui isa teenis Ida-India kompaniis.

Pärast isa surma, 16-aastase orvuna, reisis tulevane kirjanik Inglismaale. Siin käis ta koolis ja õppis hiljem Cambridge'i ülikoolis. Isalt oli Thackeray pärinud kaunikese varanduse, mis võimaldas tal elada varases nooruses oma püüdluste ja kalduvuste kohaselt. Teda huvitasid kirjandus ja maalikunst. Ennast kujutles ta tulevase kunstnikuna. Pärast pikaajalist välismaareisi (Thackeray viibis Saksamaal ja Prantsusmaal) pöördus ta tagasi Londoni, kus astus juriidilisse kooli. Tema varandus läks

kaotsi panga laostumisega, kus tema raha oli hoiul. Thackeray hakkas tegelema karikaturistina, et muretseda endale ülalpidamist. Varsti aga muutus kirjanduslik töö tema peamiseks alaks. Huvi maalikunsti vastu ei raugenud ja kirjanik lõi ise oma teostele illustratsioone.

Kirjanduslikku tegevust alustas Thackeray satiirilis-humoristlike jutustustega. Kui Dickens oli lugejaskonna ja kriitika tunnustuse vallutanud otsekohe, pidi Thackeray selle eest väga kaua võitlema. Nii kestis see kuni 1841. aastani, millal ilmus tema romaan «Samuel Titmarshi lugu» (Titmarsh oli üks Thackeray pseudonüüme). Sellele teosele pööras kriitika tähelepanu. Ühes inglise ajakirjas ilmus artikkel, mille autor kirjutas: «Igal leheküljel on rohkem tõtt ja loomulikkust kui kõigis Dickensi teostes kokku.»

Mõne aasta pärast ilmub Thackeray'lt uus teos, mis samuti köitis tähelepanu. See oli «Snobide raamat» (1846). Viimaks, 1848. aastal lõpetas Thackeray oma parima teose, mis tegi temast kuulsa kirjaniku mitte ainult Inglismaal, vaid ka välismaal: romaani «Edevuse laat».

Thackeray sulest on ilmunud suur hulk teoseid: palju jutte, satiirilisi jutustusi, romaane kaasaegsest Inglismaa elust («Edevuse laat», «Pendennis», «Newcome'id»), ajaloolisi romaane («Henry Esmond», «Virgiinlased») ja kirjanduskriitiline teos «Inglise XVIII sajandi humoristid».

Thackeray loomingu õitseperiood langeb 40. aastate teise poolde ja algab «Snobide raamatu» ilmumisega. Romaan «Edevuse laat» on kirjaniku loomingu ideelis-kunstiliseks tipuks. 50. aastate keskpaigast alates algab Thackeray kirjanduslikus tegevuses uus etapp, mida iseloomustab realismi langus. See osalt juba «Pendennises» (1848—1850) ilmnenud ja «Newcome'ides» (1853—1855) süvenenud protsess aastatega aina tugevnes. Seda põhjustas maa sotsiaal-ajalooline olukord ja ka kirjaniku maailmavaade. 40. aastail, tšartismi liikumise tõusu päevil loodud teostes, eelkõige just «Edevuse laadas» saavutavad sotsiaalne kriitika ja realistlikud üldistused kõrgema haripunkti. Ent juba noil aastail oli Thackeray töölisliikumise veendunud vastane. Kodanlik-aristokraatliku ühiskonna kirglik paljastaja oli temas ühendatud kapitalistliku süsteemi apologeediga. Vastavalt sellele, kuidas vaibus tšartistide liikumine, süvenevad need vastuolud ja tugevnevad apologeetilised tendentsid, mis eriti selgesti ilmnevad autori hilisemais romaanides («Philippi seiklused» 1862 ja «Denis Duval» 1864).

Thackeray paljastuslik võimsus. «Snobide raamat». Thackeray oskas tabada peamisi seoseid oma kaasaegse kodanliku ühiskonna liikmete vahel. See seos rajanes «südametul mammonal», raha maagilisel võimul. Raha on kõige alus: see määrab inimeste vahekorrad nii ühiskonnas kui ka perekonnas. Raha võib kõike asendada: mõistust, ilu ja sisemist õilsust. Kodanlik ühiskond

esineb Thackeray romaanides tohutu laadana, kus kõike müüakse ja kõike ostetakse. Thackeray suur teene seisab selles, et raha kõikvõimsust kodanlikus ühiskonnas ei näita ta hõlpsasti kõrvaldatavana ning väljaroogitavana, vaid kui täiesti seaduspärast nähtust, mis on iseloomulik kodanliku tegelikkuse argipäevale.

Thackeray kujutas inglise kodanlase eemaletõukavat palet ehtsalt, kasutamata seejuures melodramaatilisi võtteid ja efekte, nagu seda tegi Dickens. «Julmal» kapitalisti kujul ei ole Dickensi juures harilikult mitte mingisuguseid positiivseid omadusi (Ralph Nickleby, Gradgrind, Bounderby). Thackeray on ses suhtes märksa tõepärasem. Tema kodanlastest kangelased on täiesti respekteeritavad: nad võivad olla suurepärased isad ja head abikaasad, kuid sealsamas on nende peamiseks elueesmärgiks kasusaamine, kõikide nende toimingute vedruks aga egoism, auahnus ja ahnus.

Thackeray esimene paljastav teos oli «Snobide raamat». Sõnad «snob» ja «snobism» olid kasutusele võetud Thackeray enda poolt. Selle all mõtleb ta püüdlust suurseltskonna poole mistahes hinna eest igal tingimusel. Kuid Thackeray oli «snobi» ja «snobismi» mõistet tunduvalt avardanud, lülitades sellesse põhiliselt kogu kodanlike pahede mitmekesisuse: kasuahnuse, kiskjalikkuse, südametuse, salakavaluse, variserlikkuse jne. «Kodanliku ühiskonna» asemel ütleb Thackeray väga sageli «neetud snobistlik ühiskond». See «neetud snobistlik ühiskond» on autori kinnitust mööda süüdi paljudes pahedes, mida ta oma ümbritsevas tegelikkuses täheldab. See ühiskond sunnib noort neidu ennast rikkale raugale müüma, noormeest aga abielluma kullakotiga. Teineteist armastades ei või noored inimesed rajada abielu, sest nad ei suuda oma elu vajalikul snobistlikul tasemel hoida. Nad ei suuda pidada livreedes lakeisid, korralikke tõldu, prantslannast guvernanti oma lastele jne. Seetõttu on nad sunnitud oma armastust maha salgama ja müüma end raha eest, kui see raha neile ainult tagab vastava positsiooni seltskonnas. Thackeray leiab «snobe» kõigis ühiskonna kihtides. Ta räägib «valitsuse snobidest» ja koguni «kirjanduslikest ja klubisnobidest». Snobism, jaht suurseltskonna ja välise hiilguse järele tekitab luksusjanu ning teesklemist. Ja kui endistel aegadel need pahed esinesid avalikult, ilma erilise varjamise või maskita, siis nüüd — ütleb Thackeray — püütakse neid igati maskeerida. Ka see on snobismi tunnus. Thackeray määratleb snobi kui inimest, kes «ülespoole vahib jumaldades, allapoole aga põlastades».

Kaasaegse ühiskonna peamiseks paheks loeb Thackeray seega edevust. See on hirmsaim pahe, mille paljastamisele pühendabki ta oma paremad romaanid. «Edevuse laat» ei ole mitte ainult üksikromaani pealkiri, vaid siin on sümboolselt üldistatud pahet, mis annab tooni kogu kodanlikule elule. Edevus on kaasaegse elu ainus pärm. Kui kõrvaldataks edevus — märgib Thackeray «Edevuse laada» eessõnas —, siis variseks kogu elu kokku: «Meie

majad muutuksid koobasteks ja meie käiksime nartsudes. Väärtpaberite hinnad langeksid kohutavalt ja kõik linna kauplejad laostuksid. Vein, vahaküünlad, toidukaubad, näovärv, krinoliinid, briljandid, parukad ja Louis XIV stiilis nippasjakesed... lühidalt: kõik eluehted lendaksid kuradile.»

Oma romaanid pühendab Thackeray sellele, et näidata, kuidas see pärmijuuretis — edevus mõjutab inimese elu, iga üksikkangelase saatust ja iseloomu. Autor näitab, et iga üksiku inimese elu on edude või äparduste ahelik «edevuse laadal». See on igavene võitlus koha pärast sellel laadal.

Üks eredamaid ning omapärasemaid Thackeray jooni kirjanikuna on see, et satiirik ja sotsiaalne paljastaja on temas ülekaalus. Ses mõttes erineb ta Dickensist tunduvalt. Dickens arvas, et kunstniku ülesanne ei ole veel täidetud, kui ta piirdub üksnes sotsiaalse elu negatiivsete nähtuste paljastamisega. Ta peab lugejale näitama, kuidas kurjusega võidelda. Dickensi poolt osutatud tee — inimeste moraalne ümberkasvatamine — oli ekslik, illusoorne, kuid pidades seda ainuõigeks, püüdis Dickens olla lugeja õpetaja ja kasvataja.

Thackeray on mõnevõrra erinev kirjanik. Oluline on tema jaoks karmi elutõe avamine ilma igasuguste kaunistusteta. Niisugune oli Thackeray loomingu teoreetiline lähtekoht. «Kujutada tuleb õigesti, teisiti ei maksaks näidatagi... Tõde ei ole alati meeldiv, kuid tõde on kõige parem... Kujutada inimest tema loomulikus olekus.» Need on Thackeray realistliku esteetika printsiibid.

Üks vene kriitikuid (Družinin), kes on kirjutanud rea artikleid Thackeray'st, iseloomustab teda tabavalt kui kirjanikku: «Thackeray romaanid on elu ise; ehtne, sageli hall ning inetu, kuid tõeline elu kõigi tema pisiasjadega, juhuslike ja ebajuhuslike seikadega... Seetõttu mitte ükski Thackeray romaan ei lõpe, nagu see esineb teistel romantikutel, vaid nad pigem katkevad. Teile näib, et autor võiks pajatada lõpmatuseni, et tema romaan võiks voolata niisama kaua ja katkestamata nagu ei katke elu ise.»

Thackeray romaani žanri võiks defineerida kui kroonikaromaani. Väga sageli alustab autor kangelase lapsepõlvest ja lõpetab tema raugaea kirjeldamisega. Sellest tuleneb Thackeray romaanide teatud monotoonsus või ühekülgsus.

«Edevuse laat». Niisuguse kroonikaromaani kompositsiooni parimaks näiteks, kus kangelase elu kujutatakse väga pika ajalõigu ulatuses, on «Edevuse laat». XIX sajandi teostes tavalise noormehe eluloo asemele võtab autor kahe noore neiu, sõbratariide Becky Sharpi ja Amelia Sedley loo. Nad mõlemad lõpetavad ühe ning sama pansioni. Sellega romaan algabki: sõbratariide ees avanevad pansioni uksed, nad lastakse vabadusse. Kuid saatus, mis neid ootab, on täiesti erinev. Amelia Sedley on rikaste vanemate laps, kes teda kärsitusega ootavad. Nad hoolitsevad tütre elu korraldamise eest. Vanemate tiiva all leiab ta sooja ning

hubase elu. Tütar lahkub pansionist rahulikult, rõõmustades õnneliku perspektiivi üle.

Hoopis teine on Becky Sharpi lugu. Ta on vaeslaps, kelle saatuse eest ei ole peale tema enda kedagi hoolitsemas. Pansionist väljumine kujuneb tema raske elu, tema võitluse alguseks oma õnne eest. Selleks võitluseks relvastub ta otsekohe vajalike relvadega. Ta ei peatu ühegi pettuse või intriigi, ei ühegi ebaausa toimingu ees, et saavutada oma eesmärk. Mõneks ajaks õnnestub tal leida heaolu, ta saavutab koguni sissepääsu õukonda, mis on kodanlaste auahnuse tippunistuseks. Sellel kõrgusel ei püsi aga Becky kuigi kaua. Varsti vajub ta uuesti põhja, muutudes alamat sorti kahtlaste urgaste külaliseks.

Tarvitseb vaid tutvuda kas või üheainsa Thackeray romaaniga, et tunda, kuivõrd erinev Dickensist on selle autori lähenemine inimesele. Nagu juba seletatud, on Dickensi optimismi allikaks tema demokraatlikud sümpaatiad. Thackeray järeldused elu kohta on palju lootusetumad. Ka küsimuse lahendamine on temale raskem. Esimene küsimus seisab headuse ja kurjuse vahekorras, mida nii hõlpsasti lahendas Dickens, vähemalt oma loomingu algperioodil. Dickensile oli vaieldamatult selge, et headus võidab elus alati. Teine küsimus, mis Dickensile oli samuti lihtne ja selge (30. ja 40. aastate romaanides), see on positiivse kangelase küsimus. Dickens oli veendunud, et «head inimesed» on enamasti allkihtide inimesed, töötajad, kes ennistavad rikutud õigluse ja osutuvad «kurjadele» karistusvahendiks. Thackeray seda headuse ja kurjuse probleemi ei saa nii lihtsalt lahendada. Ühtlasi aga komplitseerub tema juures ka positiivse kangelase probleem.

Dickensit hindas Thackeray kõrgelt, kuid sellest hoolimata erinesid tema arvamused tõsiselt Dickensi vaadetest loomingumeetodi suhtes. Thackeray'l on olemas terve rida huvitavaid avaldusi kirjandusteoreetilistes küsimustes, mis on suunatud otseselt Dickensi vastu ja millel on ilmselt poleemiline iseloom. Thackeray protesteerib selle vastu, et mõnedel romantistidel on harjumus lõpetada oma romaan mees- ja naiskangelase õnneliku ühendamisega, kusjuures eeldatakse, et pärast seda ühinemist saabub rahu, vaikus ja õnn. Selles suhtes kirjutab Thackeray järgmiselt: «Pärast seda, kui kangelane ja kangelanna on abielubarjääridest soodsalt möödunud, laseb romanist tavaliselt eesriided langeda, justkui draama oleks lõppenud, kõik kahtlused ja võitlused läbi ja abikaasadel ei jääks muud kui abieluranda purjetades õrnalt kaelustada ja ... siirduda rahulikult õnne nautides vanadusse.»

Siin kostab ilmne iroonia. Kui romanist lõpetab romaani õnneliku pulmaga, siis eeldatakse, et pärast seda abiellumist enam mingisuguseid õnnetusi kangelastele teele ei satu ja taevas jääb pilvituks. Thackeray ei kuulu kaugeltki nende kirjanike hulka, kes langetavad eesriide siis, kui mees- ja naiskangelane abielluvad. Siin võib tõmmata huvitavat paralleeli Balzaciga.

Nagu viimasest, nii võib ka Thackeray puhul väita, et ta rebib kodanlikult abielult «kõik sentimentaalselt liigutavad katted». Näitena võib võtta sedasama romaani «Edevuse laat». Siin esineb kaks naiskangelast, kes abielluvad. Becky Sharp läheb mehele kalkulatsioonist, nagu on tema tavaks igas asjas, mis ta võtab elus ette. Amelia Sedley abiellub armastusest. Thackeray näitabki väga hästi, kuidas mõlemad naiskangelased muutuvad õnnetuks. Amelia on isegi õnnetum kui Becky: ta pettub oma mehes, tõsi küll, alles pärast mehe surma (teada saades, et mees teda oli petnud, oli pealiskaudne ning kergemeelne inimene). Becky'l aga ei olnud mingisuguseid illusioone ja järelikult ka mitte pettumusi. Seega oli Thackeray'le täiesti võõras traditsioon, lõpetada romaan õnneliku lahendusega. Tema arvates õnnelik lõpp ainult petab lugejat.

Selle teema kohta on Thackeray'l huvitav avaldus, mis osutub autori tõeliselt kirjanduslikuks manifestiks.

Ja ometi, kuigi kirjanik ei räägi Dickensist otseselt, ei ole see avaldus muud kui polemika Dickensiga.

Lõpetades romaani «Newcome'id», kahetseb Thackeray seda, et ta ei suuda sarnaneda nendele romanistidele, kes oskavad oma teoseid alati hästi lõpetada ja viia oma lugejad võluriiki, «kus juhtub see, mida soovid: pahelised inimesed surevad siis, kui on tarvis ... kehvikud saavad pärandi ... konn lõhkeb vihast ning kadedusest, rebane langeb lõksu ... Poeet, kes seda võluriiki ülistab, karistab ja halastab piiritult: ta jagab heldelt kotte kuldmüntidega, mille eest mitte midagi ei osta, puistab kurjategijaile kepihoope, millest kellelgi ei ole valus, omistab naiskangelasele ebamaise ilu ... ja ühendab viimaks kangelase kangelannaga, kuulutades neid nüüdsest peale igavesti õnnelikuks. Oi, sina õnnis ning süütu fantaasia vald, kus see kõik on võimalik!»

Poeedis, kellest ta räägib, ei ole raske ära tunda Dickensit. Tõepoolest soosib ja tasustab Dickens oma kangelasi, tema ise ka karistab neid. Thackeray ei arva end nende poeetide hulka, kes tunnevad end nii vabalt selles fantaasia maailmas, temale ei ole «õnneliku lõpu» küsimus sugugi nii lihtsalt lahendatav. Kaugeltki nii hõlpsasti ei lahene tal ka teine, romaani positiivse kangelase küsimus. Mõnikord katsub Thackeray oma romaani lõpul kangelasi hüvitada ja laseb neile osaks saada raasukese õnne. Nii näiteks pälvib kapten Dobbin «Edevuse laadas» Amelia armastuse oma tunnete püsivusega ja leiab oma osa õnne. Samuti ka «Newcome'ide» kangelane Clive, kuid see heaolu, mis saabub Thackeray kangelaste elus, ei ole nii veenev kui Dickensi juures. Nende heaolu ei kata kõiki kannatusi, mida Thackeray tegelased on läbi elanud. Kui lugeja on lõpetanud «Edevuse laada» viimse lehekülje, siis ei meenu talle heaolu või õnn, mille väärtiliseks on Thackeray vooruslikud kangelased lõppude lõpuks osutunud, vaid nende äpardused, mida nad on kogenud pika elu

kestel «edevuse laadal». Usutavuse ja kunstilise ilmekuse poolest jäävad Thackeray positiivsed kangelased kaugele maha kirjaniku negatiivseist kujudest. Kui kõrvutada Becky Sharp ja sama romaani positiivne kangelane kapten Dobbin, siis on täiesti selge, et Thackeray jaoks ei suuda Dobbini voorused naiskangelase pahesid kuidagi tasakaalustada. Selles suhtes on Thackeray jällegi vastandiks Dickensile. Viimasel etendab romaani positiivne kangelane mõnikord vähem tähtsat osa, nagu näiteks vennad Cheeryble'id, kuid nende osa peakangelase Nicolasi suhtes on väga oluline. Nemad ongi ju tema heategijad, nemad teevad Nicolasi õnnelikuks, kõrvaldades hulga ülekohut ja aidates õigused võidule pääseda. Dickensi kangelane omandab rikkuse ausal teel, sest selle annavad talle ausad vennad Cheeryble'id. Teisiti on Thackeray'l. Tema ei usu selliseid kangelase teele sattunud päästvaid heategijaid ja seetõttu etendab tema positiivne kangelane märksa vähemat osa. Kapten Dobbin on väga hea ja aus inimene, kogu autori sümpaatia on tema poolel, kuid kirjanik mõistab suurepäraselt, et ümbritsejate suhtes ei või kapten Dobbin esineda õndsa Ettenägevusena, nagu seda olid vennad Cheeryble'id. Dobbini koht elus on väga tagasihoidlik: ta ootab kõrvalseisjana, millal saatus talle määrab osakese õnne. Ta mängib passiivset ootajat, tema kõrval aga üllatab Becky Sharp erakordse aktiivsusega. Neiu taotleb kõike omal jõul ega peatu millegi ees. Thackeray on veendunud nagu Balzac, et esimest viiulit mängivad kodanlikus maailmas Becky Sharpi tüüpi inimesed, mitte aga kapten Dobbini taolised.

Parimal juhtumil võivad Thackeray kangelased seega ainult kannatlikult oodata, millal saatus pöörab neile oma armulikku tähelepanu, kuid oma õnne eest võidelda nad ei suuda. Just seepärast võttiski Thackeray oma «Edevuse laada» alapealkirjaks «Romaan ilma kangelaseta». On selge, et kangelase all ei mõtelnud ta mitte ainult romaani peategelast, vaid temale on kangelane midagi enamat. Kangelane on temale see, kes võib olla moraalseks eeskujuks lugejale ega ole ainult tegevuse keskpunktiks. Thackeray ei tee endale mingisuguseid illusioone Dobbini suhtes, sest ta arvab, et temataolisi ei saa asetada aktiivseks elu ümberkujundavaks jõuks. Headuse ja kurjuse vahekorra küsimust, seda tähtsat filosoofilist probleemi, ei saanud Thackeray väga kergesti lahendada. Siit tulenevadki pessimistlikud motiivid tema loomingus. Headus köidab Thackeray'd. Moralistina on temagi valmis kuulutama rea sententse ja maksiime, kuid ikkagi on tema romaanides palju rohkem tervet elu hindamist kui tema kaasaegsel Dickensil.

Niisugune pessimism on tagajärjeks vasturääkivusele, mis moodustas aluse Thackeray maailmavaatele ning iseloomustab ka rida teisi realiste. Selle vasturääkivuse olemus seisab järgmises. Kogu jõu ning kirega astuvad kirjanikud välja kodanliku maailma, seal täheldatud laostumise, sotsiaalse ülekohtu jne.

vastu, kuid mitte ükski neist ei jõudnud kunagi kodanliku maailma juurteni. Teissugust ühiskonda nad ei kujutelnud. Kritiseerides ja paljastades kodanlikku ühiskonda ei eitanud nad kodanlikke ühiskonnasuhteid, vaid püüdsid neid ainult parandada. Siit tuleneski see vasturääkivus, mis viis Thackeray sügava pessimismini.

«Newcome'id». Tšernõševski Thackeray puhul. Artiklis[59] romaani «Newcome'id» üle andis Tšernõševski Thackeray loomingule põhjaliku hinnangu. Romaan «Newcome'id» on kirjutatud perekonnakroonika vormis. Oma ülesandeks seab kirjanik kujutada ulatuslikku panoraami kodanlik-aristokraatliku ühiskonna elust. «Avamängus», mis on omamoodi proloogiks järgnevale jutukäigule, võrdleb Thackeray selle ühiskonna esindajaid teravmeelselt Aisopose valmide kangelastega: «Pika rongkäiguna mööduvad vanades valmides ja muinaslugudes kõik inimtüübid ja karakterid: argpüksid ja kelkijad, rõhujad ja nende ohvrid, kelmid ja kohtlased; pikakõrvalised lõvinahaga kaetud eeslid, voorusemaskiga varjatud tartüfid, armunud oma piinadega, nende sõgedus, totrus ja püsivus . . .»

Romaanis jutustatakse perekond Newcome'ide lugu. Peategelased on siin vana kolonel Thomas Newcome ja tema poeg, noor kunstnik Clive, kes ongi Thackeray tähelepanu keskpunktis. Niisugust valikut ei saa pidada õnnestunuks. Clive on aus, kuid teguvõimetu, tahtejõuetu ning tühine inimene. Ta on elust pettunud: tema olemasolu on eesmärgita ning sisutu. Miski teda ei köida, miski teda ei huvita. Tal ei leidu jõudu protestiks ega nõrdimuseks. Tema elu on tühine. Thackeray meisterlikkus realistina kujutada inimkaraktereid (eriti Thomas Newcome'i) ja kodanliku ühiskonna elu kaasub romaanis «Newcome'id» oskamatusega kujutada sellele ühiskonnale vastuseisvaid jõude. Selles peitub Thackeray nõrkuse allikas. Ei ole siis juhuslik, et Tšernõševski pöördus just «Newcome'ide» poole ja analüüsides seda inglise kirjaniku teost näitas autori loomingu tugevaid, olulisi külgi kui ka temale omaseid puudusi.

Tšernõševski hindas Thackeray'd kõrgelt ja andis talle vaimustatud iseloomustuse. Vene kriitik ütleb lausa, et Thackeray talent on kolossaalne. «Kõigist käesoleva aja Euroopa kirjanikest võib «Edevuse laada» autoriga kõrvutada ainult Dickensit,» kirjutas Tšernõševski ja lisas, et romaan «Newcome'id» on üks neid teoseid, mis kõige näitlikumalt demonstreerivad autori ande tohutut suurust. Rääkides selle romaani üksiktegelastest, eriti aga kolonel Newcome'ist, väidab Tšernõševski, et «polkovnik Newcome väärib Shakespeare'i ennast».

Miks siis Tšernõševski hindas Thackeray'd nii kõrgesti?

Eelkõige elu ja inimsüdame suurepärase tundmise pärast, aga samuti ka tähelepanekute rohkuse ja kujutamise ehtsuse pärast.

---

[59] See artikkel oli avaldatud ajakirjas «Современник» 1857. a.

Aga siiski, hoolimata sellest, et Thackeray andekus on hiilgavalt avaldunud romaanis «Newcome'id», tõendavat just see teos kirjaniku ebaedu, nagu väidab Tšernõševski. Ebaõnnestumise peapõhjuseks on see, et romaani fookusse on autor seadnud noormehe Clive Newcome'i, kelle isiksus on tühine. Teine ebaõnnestumise põhjus peitub selles, et Thackeray tegi raske teoreetilise vea: ta arvab, et suureandelisel kirjanikul on õigus kirjutada ükskõik millest, tema arvates võib kirjeldatu olla tühine, kuna suur talent olevat materjalist tähtsam. Just see eksitus ongi Thackeray raske ebaõnnestumise põhjuseks. Talent ei määra veel kõike, väidab Tšernõševski. Väga tähtis on see, millest kirjanik kirjutab, tähtis on teose sisu.

Oma artiklis tõstatab Tšernõševski seega sisu tähtsuse probleemi sõltumatult kirjaniku ande suurusest. Kui see, millest kirjanik jutustab, ei ole mainimisväärne, kui kangelase tunded on armetud ning tühised, siis suuremat asja sellest ebamainimisväärsest sisust ei õnnestu luua, olgu siis kunstniku talent ükskõik kui suur tahes. Talent ainult suunab tegevust, missugune aga on selle tegevuse tagajärg, see sõltub kujutatava tähtsusest.

Edasi küsib Tšernõševski, et kui mõni suur kunstnik, näiteks Rafael oleks maalinud mingisugust tühja-tähja, kas ta siis veel oleks suur ja kuulus? Tšernõševski vastab sellele küsimusele eitavalt: Rafael ei oleks suur kunstnik, kui see, mida ta maalis, oleks iseenesest tühine.

Järeldus, milleni Tšernõševski jõuab Thackeray suhtes, on niisugune: Thackeray talent on kolossaalne. Kogu talendi suurus on hiilgavalt avaldunud romaanis «Newcome'id», kuid mis sellest. Kas see teos jääb ajalukku püsima, kas ta on jätnud publikule võimsa mulje? Mitte midagi niisugust ei juhtunud.

Romaanis ilmneb küll tohutu talent, kuid romaan ise ei kannata välja kunstilist kriitikat.

Tšernõševski artikkel aitab mõista Thackeray loomingu tugevaid ja nõrku külgi, toob esile tema teoste iseloomu ja ebaedu põhjuse.

Maailmakirjanduse ajalukku läheb Thackeray esijoones kui «Edevuse laada» autor, kui üks hiilgavamaid inglise realistide koolkonna esindajaid.

BRONTË JA GASKELL

Charlotte Brontë elu ja kirjanduslik tegevus. Sündinud vaese vaimuliku lasterohkes perekonnas, veetis Brontë (1816—55) kogu elu Yorkshire'i külas. Tema elukäik ei ole sündmusterohke. Vaestele lastele määratud koolis sai ta kesise hariduse, kuid täiendas seda kogu elu jooksul pideva lugemise ja keelte õppimisega. Tema elukäiku täitis väsimatu töö ja võitlus vaesuse ning viletsusega. Pärast ema ja kahe õe surma jäi üheksa-aastane Charlotte oma kodu vanimaks lapseks. Ülalpidamise teenimiseks tuli tal üksvahe asuda guvernandiks vabrikandi perekonda, kus koges isiklikult kõiki neid alandusi, millest ta nördimusega räägib oma romaani naiskangelaste suu kaudu.

Brontë pärines andekast perekonnast. Tema isa oli noorena avaldanud mitu värsikogu, õde Emily kirjutas romaani «Muutumatud kõrgused», teine õde Anne kirjutas koguni kaks romaani, mis aga on tublisti nõrgemad Charlotte'i ja Emiliy teostest. Nende vend kavatses hakata kunstnikuks. Juba lapsepõlves tegelesid nad kõik värsside ja juttude sepitsemisega ja andsid välja käsikirjalist ajakirja. 1846. aastal kirjastasid õed omal kulul lüulekogu. Nende elu aga oli väga raske, ja 1849. aastal jäi Charlotte oma vana ning haige isaga üksi: õed ja vend surid tiisikusse.

Vaesel ning tundmatul neiul ei olnud kerge rajada endale külakolkast tee kirjandusse. Tema esimest romaani «Õpetaja» (1846) ei võtnud ükski kirjastus vastu. Alles «Jane Eyre'i» ilmumine (1847) kujunes inglise kirjanduses sündmuseks. Kodanlik ajakirjandus ründas romaani ägedalt selle mässuvaimu pärast, ent just see mässuvaim tõigi autorile laialdase kuulsuse ja armastuse demokraatlikes ringkonnis. «Shirley» ilmumise ajaks (1849) tundis juba kogu Inglismaa Currer Bell'i nime, mis oli Brontë pseudonüümiks «Jane Eyre'i» ilmumisel. Currer Bell on mehenimi, ja kaua aega lugejad ei teadnudki, et selle taga peitub naine. Kirjanik pidi appi võtma pettuse, sest ta oli kindel, et inglise vagatsev kodanlus oleks tema teosed hukka mõistnud ainuüksi selle pärast, et nende autor oli naine. Ses suhtes oli Brontël juba kogemusi: enne värsikogu avaldamist oli ta kord luuletaja R. Southey'le saatnud kirja koos oma värssidega. Southey vastas

talle, et kirjandus ei olevat naiste asi. Tema, Southey arvates pidavat naine otsima rahuldust majapidamises ja laste kasvatamises.

Peale «Shirley» kirjutas Ch. Brontë veel ühe romaani, «Villette» (1853), milles jutustas oma lühiajalisest viibimisest Brüsselis. Seal oli ta õppinud pansionis selle lootusega, et hiljem saab asutada isikliku kooli. Aga seegi lootus ei pidanud täituma. Peale nelja romaani ja noorpõlve teoste jättis kirjanik suure kirjavahetuse, mis sisaldab huvitavaid mõtteavaldusi ühiskonna ja esteetika probleemide alal.

Venemaal sai Brontë looming tuttavaks juba läinud sajandi 50. aastail. Tema romaanide tõlked avaldati tolleaegseis ajakirjades ja neile pühendati mitmeid kriitilisi kirjutisi.

«Jane Eyre». Ch. Brontë loomingust populaarseim on tema romaan «Jane Eyre», milles jutustatakse noore ning vaese neiu Jane Eyre'i elust ja võitlusest oma inimväärikuse eest.

Süžeeliselt lihtsat põhikude on Brontë osanud täita sotsiaalselt terava sisu ja elavate tunnetega. Romaan jaguneb viide põhiepisoodi, mis naiskangelase Jane Eyre'i abil ühendatult kujutavad tema elutee üksikuid etappe. Üks kõige paljastavamaid kohti romaanis on episood Lowoodi koolist, siin piinatakse lapsi näljа ja külmaga ning püütakse neisse istutada alandlikkust, et tappa neis igasugune vastupanutahe. Neisse juurutatakse vagatsevaid usuprintsiipe «patuse liha suretamiseks, et päästa surematu hing». Helen Burnsi isiku kaudu näidatakse, mida võib laste niisuguse kohtlemisega saavutada. Helen on tark ning paljulugenud tütarlaps, kuid tema tahe on murtud, ta on muutunud ükskõikseks igasuguse mõnituse ja peksu vastu. Süüdi aga on selles niisugused inimesed, nagu pastor Brocklehurst ja teised orbude kasvatajad. Pastor Brocklehursti silmakirjalikkusel ei ole piire. Ch. Brontë paljastab pastorit, näidates erinevust tema jutluste ja käitumise vahel. Suuri sui kuulutab pastor, et riietuda tuleb võimalikult vaesemini ja tagasihoidlikumalt, parajasti aga ilmuvad saali tema naine ja tütar, seljas siid ja karusnahad. Brocklehursti silmakirjalikkus on nii ilmne, et tema jutlused lastesse ei mõju, ja kaugeltki mitte kõiki ei õnnestu tal murda või ära hirmutada.

Jane Eyre'i iseloom on vastand Helen Burnsile. Jane Eyre esindab loomusunnilist protesti igasuguse rõhumise ja inimeste seltskondliku ebavõrdsuse vastu. Vägivalla, vale ja ülekohtu vihkamine, protesti ja sõltumatuse vaim, tõe armastamine ja suur inimlikkus omistavad Jane Eyre'ile erilise võluvuse. Kogu elu kestel vaevas kirjanikku tema Jane Eyre'i kujul asetatud naiste võrdõiguslikkuse küsimus. Kuigi Brontë mõistis seda võrdõiguslust kaunis kitsalt, astus ta selle eest välja suure õhinaga. Võrdõiguslus tähendas temale mehe ja naise võrdsust nii perekonnas kui ka kutsetegevuses. Jane Eyre püüab sõltumatuse poole, kuid mitte rikkuse, vaid ausa töö kaudu.

Töö ja tööinimeste austamine, jõudeolijate ning parasiitide põlgamine, see lähendab Ch. Brontë kujusid Dickensi paremaile kangelastele. Jane Eyre on alati valvel oma vabaduse, sõltumatuse ja oma au eest, tema ei suuda toimida südametunnistuse vastu. Siin peitubki tema ja Rochesteri lahkumineku põhjus: Jane ei saa olla orjatariks või mängukanniks, ka armastatud inimesele mitte. Au ja inimväärikus on Jane'i ainus vara ja seda hoiab ta üle kõige maailmas. Suure meisterlikkusega lahkab Brontë oma naiskangelase psühholoogiat, näitab lihtsa inimese sügavalt keerukat sisemaailma ja vastandab Jane Eyre'ile kodanlik-aristokraatlikku ühiskonda. Viimasega puutub Jane Eyre kokku Rochesteri majas, kus ilmneb, et tema, see lihtne neiu, seisab hiilgavaist aadlinaistest hulga kõrgemal oma arengult ja kultuuritasemelt, aga samuti ka vaimseilt huvidelt.

Tähtis koht Brontë romaanis kuulub kiriku ja selle teenrite paljastamisele, mis räägib kirjaniku suurest julgusest ja aususest. Kuigi Brontë ise on vaga kristlane, esinevad tema romaanis vaimulikud kõige vastikumal kujul, sest loomusunniline protest kodanluse silmakirjatseva maailma vastu ajab teda ka kiriku suretava moraali vastu. «Jane Eyre'is» esineb kaks vaimulikku: Brocklehurst ja St. John. Neist esimene tegeleb laste kasvatamisega varjupaigas, kus juhindub maltusluse põhimõtteist, teine aga on kuiv pedant ja fanaatik, kes ohverdab kõik elavad tunded ja inimlikud suhted oma valesti mõistetud kohusetundele ja isiklikule auahnusele.

Jane Eyre satub kodanlik-aristokraatliku seltskonnaga konflikti, nii et tema elu möödub alatistes kokkupõrgetes selle esindajatega. Jane Eyre'i ja kirjaniku teiste romaanikangelaste protest jääb üksikisikute mässuks, mis kunagi ei muutu tõeliseks revolutsiooniks. Romaanis «Villette» ütleb naiskangelane: «Kui elu on sõda, siis minul tuleb seda pidada üksinduses.» Brontë positiivne programm on kaunis piiratud. Oma naiskangelasel laseb ta leida õnne perekonnaelus ja eralduda kogu välismaailmast. Romaanil ei puudu ka mõned traditsiooniliselt romantistlikud efektid. Nende kaudu arvas Ch. Brontë võivat avaldada kirjaniku imepärast andekust — kujutlusterikkust. Hoolimata nimetatud puudustest, mis tõendavad Brontë maailmavaate piiratust, hindasid lugejad kirjaniku romaani teenitult.

«Shirley». Romaan «Shirley» on otseselt pühendatud rahva olukorra ja kodanliku ühiskonna klassivastuolude kujutamisele. Demokraatlikest sümpaatiaist lähtudes püüab kirjanik siin aidata jalule tõde ludiitide liikumisest Inglismaal 1811. ja 1812. aastal. Ludiitide liikumist kirjeldades avaldab kirjanik mõtteid tšartismist. Brontë arvas õigusega, et mõlemad liikumised on ühe ning sama protsessi eri staadiumid.

Romaani tegevus toimub Napoleoni sõdade ja ludiitide, masinapurustajate liikumise avaralt ajaloolisel taustal. Romaan

on üles ehitatud nõnda, et otseselt puutub lugeja vähe ludiitidega kokku. Esiplaanile on tõstetud kangelaste isikliku elu sündmused ja nende saatus. Ehtsa kunstnikuna näitab Ch. Brontë osavasti, kuidas kõiki üksiksaatusi määravad lõppkokkuvõttes ikkagi riigi ühiskondlikud ning majanduslikud elutingimused. Idee kahe moraali, ekspluateerijate ja ekspluateeritavate moraali teravast kokkupõrkest on romaanis käsitletud kogu kujunditesüsteemiga. Mõisnike, vabrikantide ja vaimulike tõepärasest kujutamisest ühelt poolt ja rahva näitamisest teiselt poolt võib teha objektiivse järelduse, et klassivastuolud on kodanlikus ühsikonnas lepitamatud.

Eriti huvitav on romaanis vabrikant Moore ja ülestõusnud rahva üldistatud kuju. Moore'i julmus tööliste vastu, tema aplus ja abinõude valimatus rikastumisel kujuneb Brontë käsitluses tööliste viha ja nördimuse õigustamiseks Moore'i ja temasarnaste puhul. Kirjanik kujutab töölisi ühinenud ning organiseerunud massina, kes teab, mis tal tuleb teha. Brontë omistab ludiitidele omadusi, mis olid omased tšartistidele, näidates eriti just organiseeritust ning teadlikkust, millega töölisliikumine oma algstaadiumis ei paistnud välja. See isesugune idealiseerimine räägib kirjaniku sügavalt demokraatlikest sümpaatiaist. Kogu romaani läbib läheneva tormi, revolutsiooni erutatud ootusetunne: Ch. Brontë jõuab mõttele, et revolutsioon kui ainus tee vastuolude avamiseks on vältimatu ning seadusepärane, kuigi kirjanik ise koos Dickensi ja teiste realistidega ei jaga rahva püüdlusi täiel määral, vaid katsub leida mingit muud pääsu. «Shirley» väärtus ei seisa aga mitte neis otsinguis, vaid valitsevate klasside teravas paljastamises ja inimväärse eksisteerimisõiguse kaitsmises lihtsaile inimestele.

Arvestades Brontë loomingu puudusi, me hindame teda kui andekat kunstnikku, kes on loonud tõetruid pilte omaaegsest Inglismaa elust.

Gaskell (1810—65). **Romaan «Mary Barton».** Elisabeth Gaskell on kõige rohkem tuntud «Mary Bartoni» nimelise romaani kaudu, mis ilmus 1848. aastal. Pikemat aega elas kirjanik Manchesteris, mis tol ajal oli inglise tööstuse ja tšartismi keskuseks. Kirjanik oli lähedalt kokku puutunud tööliste raske eluga ja 40. aastate raskel näljaajal pühendas ta palju jõudu töötute abistamiseks. Tema demokraatlikud veendumused ja töölisklassi elu lähedane tundmine võimaldasid tal kirjutada tõetruu teose Manchesteri proletariaadist. Tol ajajärgul töölisklassi käsitlevaist raamatuist on see kõige objektiivsem.

Romaanis «Mary Barton» jutustab E. Gaskell tõepäraselt, missugune oli Manchesteri tööliste olukord 40. aastail, s. t. tšartismi suurima tõusu perioodil. Lugeja silmade ette kerkib pilte tööliste elust, nende äärmisest vaesusest, igavesest hirmust jääda teenistuseta ja kohutavaist korterioludest. Kirjanik näitab, kui-

das raske elu demoraliseerib inimesi, kuidas lapsed surevad nälga ning kuidas naised ja neiud on sunnitud minema tänavale. Iga tööstuskriisi puhul halvenes tööliste olukord.

Raamat on üles ehitatud vaesuse ja rikkuse kontrastidele. Pildid näljasurmast süngetes keldrites vahelduvad piltidega rikaste elust. Mõlemad piltide read on teineteisele järsult vastu seatud: tööliste kujud ja peremeeste, kapitalistide või vabrikantide omad.

Töölised on Gaskelli romaanis esitatud mitte kui sentimentaalset kaastunnet väärivad «vaesed», vaid kui inimesed, kellest autor peab sügavalt lugu. Oma raskest elust hoolimata säilitavad töölised alati mehisuse, optimismi ja inimväärikuse. Nad on alati valmis ennast ohverdama ja võitlema, nende solidaarsus tugevneb kõige raskemates katsumustes. Tööliste moraalne üleolek võrreldes peremeestega on ilmne. Nad ei ole mitte lihtsad «töökäed», nagu seda arvavad ettevõtjad, vaid suure sisemise rikkusega ning mitmekesiste huvidega inimesed. Nende hulgas leidub rohkesti laulikuid, muusikuid ja igasuguseid meistreid. Nii näiteks on Mary Bartoni peigmees tehnik — leidur, vanamees Leigh iseõppinud naturalist, tema lapselaps aga andekas lauljatar. Kirjanik ütleb, et paljusid töölisi ei huvita mitte ainult loodusteadused, vaid ka keerukamad teadused, nagu matemaatika.

Lihtsate inimeste anded kaovad ning lämbuvad ebainimlikes elutingimustes halastamatu ekspluateerimise ja vaesuse tõttu.

Gaskell kujutab realistlikult 40. aastate tšartismiaegseid töölisi. Muidugi esineb nende hulgas ka elust murtud inimesi, kuid mitte need ei ole Gaskelli kangelased. Raamatu tulipunktis asuvad töölisvõitlejad. Niisugused kujud, nagu Mary Barton ja eriti tema isa John Barton olid tolleaegses inglise kirjanduses uudsuseks. Kui Brontë romaanis on võitlev rahvas toodud ainult üldistatud kujul, siis Gaskelli raamatus on John Barton täiesti tüüpiline kuju.

John Bartoni kujutamisel näitab Gaskell, kuidas tööliste klassiteadvus hakkab järk-järgult ärkama. Lihtsast ning ilma hariduseta töölisest kujuneb John Barton oma rajooni ametiühingu tegelaseks ja tšartistide eestvedajaks. Nooruses ta palju ei juurelnud keerukate küsimuste kallal, kuid oma viletsuse põhjuste üle hakkab ta mõtteid mõlgutama siis, kui jääb kriisi ajal ilma tööta ja kui tema laps sureb näljasurma. «Kas rikas jagab mulle oma küllust, kui ma nädalate kaupa olen sunnitud tööta istuma,» arutab John. «Meie oleme nende orjad, niikaua kui suudame töötada. Oma higiga me loome neile rikkusi ja ometigi elame meie otsekui eri maailmades.» Oma piinavaist otsinguist leiab ta võitluses ainsa pääsetee: ta ühineb tšartistidega. Suurt osa Bartoni klassiteadvuse arenemisel etendab tema osavõtt tšarta esitamisest parlamenti. Kui parlament lükkab tööliste

tšarta tagasi, siis taipab John Barton ühes paljude teiste töölistega, et avalik võitlus vabrikantidega on paratamatu. Oma klassiga on ta tugevasti seotud. Gaskell toonitab, et ta on kaitsnud klassihuve, «mitte aga oma tähtsusetuid isiklikke huve».

Kirjanik näitab ebaühtlust tšartistide ridades ja tööliste teadlikkuse erinevat taset. Gaskell ei loobu realismist, kui ta laseb John Bartonil loosi põhjal tappa vabrikant Carsoni poja. Säärased terroriaktid leidsid aset tööliste hulgas, kelle kannatus oli viidud äärmuseni.

Gaskell kirjutab raevukalt vabrikantidest, süüdistades neid terava otsesusega kõigis rahva õnnetustes. Ainuüksi oma egoistlike huvide ajel koondavad vabrikandid kriisiaegadel halastamatult tööliste arvu, viskavad haiged ilma igasuguse toetuseta tänavale ja põletavad maha tule vastu kindlustatud vabrikud, kui nende sisseseade on vananenud. Vabrikandid mõnitavad töölisi. Noor Carson joonistab nälginud ning räbaldunud inimestest karikatuure. Vihased töölised otsustavad teda tappa. See juhtub üldstreigi ärevail päevil pärast seda, kui tööliste läbirääkimised ettevõtjatega lõpevad tulemusteta. Gaskell mõistab, et võitlus on paratamatu ja et iga hetk võib puhkeda ülestõus. Tema sõnade järgi on töölistele kätte jõudnud niisugune seisukord, «kus pisarad ja kaebed heidetakse kasutuna kõrvale, kus keelelt on valmis pudenema sajatused, käed aga tõmbuvad rusikasse, et purustada».

Gaskell ei lähe kaugemale möönmisest, et töölistel on õigus nördimust tunda. Revolutsioon hirmutab teda. Kirjanik kutsub nii töölisi kui ka kapitaliste lahendama konflikte rahulikul teel. Gaskell ei suuda mõista töölisvõitluse loogikat, sest temale jäid võõraks selle võitluse eesmärgid. Seepärast laseb ta oma kangelasel John Bartonil korda saata terroriakti ja pöörab siis lugeja tähelepanu niisuguse teo tagajärgedele. Romaani teine osa on tervikuna pühendatud tapja otsimisele, nii et sotsiaalsest romaanist kujuneb avantüristlik. Jutustuse toon muutub järsult, ilmuvad ebameeldivalt sentimentaalsed noodid. Eriti võlts on romaani lõpp. Barton kahetseb Carsoni poja tapmist ja sureb talle andestanud vabrikandi käte vahel. See olevat võimalik selle tõttu, et Carson lugenud evangeeliumi veel üks kord läbi ja taibanud siis, et kõik inimesed on vennad. Sealsamas aga näitab realist Gaskell, et vaidlus Carsoni ja tööliste vahel jäi lahendamata, sest kumbki pool ei osanud teist oma õiguses veenda. Siit võib järeldada, et võitlus ei ole lõpetatud, vaid et see jätkub.

Pärast esimest romaani kirjutas Gaskell veel terve rea teoseid, aga kunagi enam ei õnnestunud tal kujutada elu nii tõetruult. Taandumine elutõest, mis eriti märgatavaks muutub «Mary Bartoni» finaalis, viis kirjaniku kunstimeisterlikkuse languseni. Romaanis «Põhi ja Lõuna» (1855) katsus Gaskell veel kord tööliste ja vabrikantide vahekorra juurde tagasi tulla.

Romaanis ilmneb kirjaniku realismi langus pärast 1848. aastat. Siin esitatakse «hea» kapitalisti kuju ja Gaskell on täiesti tema poolt. Töölisi kujutatakse romaanis piiratuina ning tahtetuina. Gaskell tunneb vaimustust kapitalisti ettevõtlikkusest ja et ta väidetavalt kaitsvat tööliste huve.

Kuid Gaskelli loomingu tähtsust ei vähenda ei see nõrk romaan ega järeldused «Mary Bartonis», sest oma 40. aastate romaanis on ta näidanud tööliste rasket olukorda ja nende võitluse põhjusi.

II OSA

VÄLISKIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL

PRANTSUSE KIRJANDUSE ARENEMINE XIX SAJANDI TEISEL POOLEL

Kirjanduse ajaloolised arenemistingimused. Ajalooliseks murranguks, mille alusel me võime jagada XIX sajandi realismi väliskirjanduses kahte perioodi: sajandi esimese ja sajandi teise poole realismiks, olid 1848. aasta revolutsioonilised sündmused ning neile järgnenud olulised muutused kodanliku ühiskonna sotsiaalses, poliitilises ja kultuurilises elus. Revolutsiooni mõju kõigil elualadel oli tohutu.

1848. a. toimus revolutsioon paljudes maades: Prantsusmaal, Saksamaal, Itaalias, Ungaris.

«1848. aasta revolutsioon,» kirjutas Engels, «sundis kõiki Euroopa rahvaid ütlema oma sõna selle poolt või vastu. Ühe kuu jooksul kõik rahvad, kes olid revolutsiooniks küpsed, korraldasid revolutsiooni.» [1]

Prantsusmaal ilmnes revolutsiooniline situatsioon selgesti juba Louis-Philippe'i valitsusaja teisel poolel. Louis-Philippe'i valitsust tabas rida ebaõnnestumisi sise- ja välispoliitikas, mis viis opositsiooni tugevnemisele nii parlamendis kui ka väljaspool parlamenti. Olukord siseriigis halvenes järsult. Aastail 1845—1846 tabas maad viljaikaldus, mis põhjustas reas departemangudes näljamässe.

1847. a. lisandusid sellele veel üldise kaubandus- ja tööstuskriisi tagajärjed, mis oli tabanud Inglismaad ning otsekohe levinud ka Euroopa mandrile. Isegi kodanlikele parteidele oli selge, et olukord on äärmiselt rahutuks tegev. Samal ajal ei tahtnud Prantsuse valitsus midagi teada reformidest, keeldudes kategooriliselt isegi valimisreformist. «Pahempoolse keskerakonna» liider Barrot püstitas loosungi: «Reform revolutsiooni ärahoidmiseks!» Revolutsiooni aga polnud enam võimalik vältida, rahulolematus vallutas üha laiemaid hulki. 22. veebruaril 1848 kuulutati välja meeleavaldus valimisreformi kaitseks, kuid see muutus revolutsiooniks. Kõikjal tänavail kerkisid barrikaadid.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VII, lk. 215.

Võrreldes esimest Prantsuse kodanlikku revolutsiooni aastaist 1789—94 revolutsiooniga 1848. a., osutab Marx nende kõige iseloomustavamale erinevusele: esimene revolutsioon (kuni 1794. a.) arenes tõusujoones, iga uus võimule pääsenud partei oli eelmisest pahempoolsem; 1848. aasta revolutsioon aga arenes vastupidises suunas: iga kukutatud erakonna asemele astusid ikka reaktsioonilisemad ja reaktsioonilisemad jõud.

1848. aasta veebruaris tekkis Teine vabariik, mida Marx iseloomustas tabavalt: «Louis-Philippe'i *kodanlikule monarhiale* võib järgneda ainult *kodanlik vabariik*, s. o. kui kuninga nime all valitses tühine osa kodanlusest, siis hakkab nüüd rahva nime all valitsema kogu kodanlus.» [2]

Sel vabariigil oli tema üsna lühiajalise püsimise jooksul, nagu näitab Marx, kaks põhilist arenemisetappi.

25. veebruari vabariik võideti kätte relvastatud rahva poolt. Seni kuni revolutsiooniline rahvas oli relvastatud, pidi kodanlus tegema teatavaid järeleandmisi ning organiseerima mitmesuguseid sotsiaalseid asutusi. Kuid see relvastatud rahva poolt kättevõidetud vabariik püsis ainult maikuuni.

1848. aasta 4. mai vabariigil oli juba sootuks teine iseloom. Selleks ajaks oli töölistelt võetud relvad ja nad polnud kodanlusele enam kardetavad. Mingisuguseist järeleandmistest töölisklassile polnud enam juttugi. 4. maist tulebki alustada 1848. aasta kodanliku vabariigi ajalugu.

Ent sündmused ei jäänud sellele peatuma. Kõige tähtsamaks etapiks revolutsiooni käigus oli tööliste juuniülestõus. See suruti julmalt maha ning uputati verre. Sellest peale võib märgata järsku pööret kodanliku reaktsiooni poole. Kodanlus nägi esmakordselt reaalset hädaohtu; kohtudes silm silma vastu oma klassivaenlasega, mõistis ta esmakordselt olukorra täit tõsidust. Et vältida juunisündmuste kordumist, oli kodanlus valmis tarvitusele võtma igasuguseid reaktsioonilisi abinõusid. Ta oli meelsasti nõus 1851. aasta riigipöördega, sest troonipretendendi Louis-Napoleon Bonaparte'i näol sai ta just seda, mida vajas.

1851. aasta detsembris teostab vabariigi president Louis-Napoleon Bonaparte niinimetatud «kaheksateistkümnenda brümääri» riigipöörde ning aasta pärast kuulutab enda Prantsusmaa keisriks Napoleon III nime all. Nii tekib Prantsusmaal Teine keisririik.

Marx määratleb järgmiselt Napoleon III tähtsust prantsuse kodanliku ühiskonna ajaloos: «Napoleon oli kõigi nende parteide üldnimeks, mis olid ühinenud kodanliku vabariigi vastu.»

Seega oli kogu 1848. aasta kodanlik revolutsioon üksainus lüüasaamine ning reaktsiooniliste jõudude võidukäik. «Kuid mitte revolutsioon,» kirjutab Marx, «ei hävinud nende lüüasaamiste läbi. Hävisid revolutsioonieelsete traditsioonide igandid,

---

[2] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 194.

veel mitte järskudeks klassivastuoludeks teravnenud ühiskondlike vastuolude tagajärjed — hävisid isikud, illusioonid, kujutlused, projektid, millest revolutsioonipartei polnud vaba enne Veebruarirevolutsiooni ja millest teda ei võinud vabastada *veebruari võit*, vaid ainult rida *lüüasaamisi*.» [3]

Seega ütleb Marx, et võitluses reaktsiooniga kujunes välja võimas revolutsioonipartei. Selles seisiski eelkõige 1848. aasta revolutsiooni määratu tähtsus.

Revolutsioon teravdas järsult vastuolusid kodanliku ühiskonna sisemuses; ta tegi kõigile päevselgeks, et tõeline revolutsiooniline jõud on töölisklass, ning hävitas illusiooni, nagu oleks sotsiaalseid vastuolusid võimalik lahendada rahulikul teel. Nende illusioonide kadumine oligi selle murrangulise perioodi läbi teinud väikekodanliku intelligentsi sügava pessimismi ja skeptitsismi allikaks.

Kõik see avaldas paratamatult oma mõju kunstile, eriti muidugi sajandi teisel poolel.

Vana kunsti ideede, teemade, kujundite ja esteetiliste normide otsustav ümberhindamine on iseloomustav tolle ajajärgu kirjandusele. Tuleb otsida uusi esteetilisi norme. Kuid mis alusel? — see ongi küsimus, mida pidid lahendama prantsuse kunstnikud XIX sajandi viie- ja kuuekümnendail aastail.

Viiekümnendate ja kuuekümnendate aastate kirjanduselu on küllaltki komplitseeritud. Sellal ilmuvad uued suunad ning võitlevad omavahel mitmesugused jõud. Teise keisririigi aegne kodanlik ühiskond, mille eesotsas seisis iseloomuliku kujuna uus keiser, vajas niisugust kunsti, mis õigustaks selle riigikorra olemasolu. Nii tekibki ametlik kunst eesotsas Prantsuse Akadeemiaga, mis kaitses teda ning tegi kõik, et luua näilise edu ja õitsengu illusiooni.

Väljendades Teise keisririigi ideoloogiat, ülistas see kirjandus kodanlikke voorusi, lõi kodanliku positiivse kangelase kuju. Ta püüdis igati rahustada oma «ühiskondlikku tellijat», sisendada talle veendumust, et kõik on kõige paremas korras, et pole mingit alust kahelda olemasoleva korra püsivuses. Kord aga oli juba kõikuma löönud, mille kaheldamatuks tundemärgiks oli see kunst ise. Kuuekümnendail aastail tärkavad Prantsusmaal selle luule ja esteetika esimesed võrsed, millest hiljem kasvab välja dekadents.

Parnaslased. Neil aastail esines «puhta kunsti» nõudega, mis oleks vaba utilitarismist ja ühiskonna teenindamisest, kirjanduslik rühmitus «Parnass». Parnaslaste kirjanduslikud manifestid tekkisid võitluses seniste kirjanduslike koolkondade ja suundadega. Neile oli võõras romantism oma pateetilise deklaratiivsuse ja subjektivismiga, kuid ka realism, mis seadis oma eesmärgiks elu sügava tunnetamise ja tõepärase kujutamise, oli neile vaenu-

[3] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 104.

lik; ning lõpuks leidis ka seda liiki kodanlik kirjandus, mis ülistas väikekodanlikke voorusi, endale nende näol leppimatud vaenlased.

Parnaslaste esteetiliste vaadete aluseks oli igasuguse kasulikkuse täielik eitamine kunstis, «kunst kunsti pärast» põhimõte. Kunst on kasulik ainult sellega, et ta on ilus, tal on üksainus eesmärk — ilu teenimine. Neid teoreetilisi printsiipe deklareeriti koguteostes «Kaasaegne Parnass» (aastail 1866, 1869 ja 1876).

Parnaslaste seas oli palju silmapaistvaid luuletajaid: Baudelaire, Leconte de Lisle (rühmituse juht), Sully Prudhomme; nendega ühines ka endine romantik Théophile Gautier.

Baudelaire (1821—67). Esimeseks dekadentsi kuulutajaks oli andekas luuletaja Charles Baudelaire. Tema loomingus avaldub ühelt poolt kirglik protest kodanluse labasuse ja piiratuse vastu, teisest küljest aga lootusetus ja pessimism.

Baudelaire vihkas kodanlikku maailma. 1848. aasta revolutsiooni eel kuulus tema poolehoid revolutsioonilisele rahvale. Julgesti heitis ta kodanlusele näkku ähvardava hoiatuse:

> Tund läheneb, mil tõuseb üles kõik —
> Au, Loodus, Mõistus, Kohustus ja Häbi;
> siis meeletule kostab võimas hõik:
> «Sa sure, argpüks, sinu aeg on läbi!»

Pärast revolutsiooni muutub Baudelaire'i poeesias valdavaks lootusetuse tunne. Ta on üks esimesi, kes astub välja utilitarismi vastu kunstis. Kui kunst tahab olla kasulik, siis lakkab ta olemast kunst. «Luule ei tohi ei surma ega languse ähvardusel mugandada end teadusele või moraalile. Tema objektiks ei ole tõde. Tal pole mitte midagi muud, kui ainult tema ise,» väidab Baudelaire ning tema järel teised parnaslased.

Baudelaire on jätnud järele ainult ühe luuletuskogu «Kurja lilled» (1857). Vormiliselt äärmiselt viimisteldud värssides laulab poeet oma haiglastest tunnetest ja viirastuslikest nägemustest. Tema luules on tunda protesti sissejuurdunud kodanlike põhimõtete, üldtunnustatud vooruste ja väikekodanliku moraali vastu, kuid see protest on oma loomult ebaterve. Juba oma luuletuskogu pealkirjaga — «Kurja lilled» — purustab ta arvamuse, et ainult hea võib olla luule objektiks. Kas siis kurjus ei võigi olla ilus? Äärmusse viiduna võib ka inetu muutuda poeetiliseks, väidab ta.

Sajandi lõpu dekadendid taaselustasid meelsasti Baudelaire'i «Kurja lillede» kujundeid ja motiive, pidades teda oma eelkäijaks, luuletajaks, kes pani aluse «kasutu ilu» kultusele, hülgas poeedi «sotsiaalse orjuse», mida dekadentlike voolude kirjanikud nii väga vihkasid.

Gorki on väga õigesti näidanud selle poeedi tõelist draamat. «Tema, see Baudelaire,» kirjutas Gorki tema kohta 1896. a., «elas kurjuses, armastades head, ning lõpuks hukkus, jättes

Prantsusmaale oma sünged, mürgised, külmast meeleheitest kõlavad värsid, mille eest teda tema eluajal nimetati hulluks.»[4]

Lisle (1818—94). Charles Leconte de Lisle oli parnaslaste koolkonna juht. Enne 1848. aasta revolutsiooni oli ta utopistliku sotsialismi pooldaja ning pidas end vabariiklaseks. Siis aga, üle elanud revolutsiooni lüüasaamise ning pettunud kodanlikust vabariigist, loobub ta täielikult igasuguseist revolutsioonilistest ideedest oma luules.

Puhas kunst — see on luuletaja ideaal. Tõeliselt ilus on ebaühiskondlik, väidab ta. Leconte de Lisle'i luule on aristokraatlik. Tema arvates on rahvas toores ning metsik, luule pole mitte tema jaoks. Leconte de Lisle kirjutab «valituile», viimaseid aga jääb ikka vähemaks ja vähemaks. Poeedil pole enam kuulajaid. Sügav lootusetus kõlab tema värssides. Lõppude lõpuks on ju elus kõik võlts, kaduv, petlik. Ainus, millest inimesel üldse maksab unistada, on mitteolemine, nirvaana.

Leconte de Lisle'i tähtsamad luuletuskogud on «Antiiksed poeemid» (1852) ja «Barbaarsed poeemid» (1862).

Gautier (1811—72). Kolmas silmapaistev «Parnassi» esindaja on Théophile Gautier, kes alustab oma loomingulist teed kolmekümnendail aastail romantikuna (romaan «Mademoiselle de Maupin», 1835).

Juba oma varaseis romantilistes teostes ennetab Gautier parnaslaste dekadentlikke meeleolusid. Protesti utilitarismi vastu kunstis leiame juba «Mademoiselle de Maupini» eessõnas. «... Raamatust ei saa želatiinisuppi keeta; romaan ei ole paar ilma õmblusteta säärsaapaid,» hüüab Gautier, «... ja ma armastan asju ning inimesi pöördvõrdeliselt selle kasuga, mida nad mulle toovad.»

Gautier sulest on ka eessõna Baudelaire'i «Kurja lilledele», kus on esitatud tema esteetilised ja kirjandusteoreetilised vaated. Gautier arvates elavad kaasaegsed kirjanikud tsivilisatsiooni loojangul. Ent loojangul, videvikul, suremisel on ka oma võlu, oma erilised värvid, ning luuletaja meisterlikkus seisab oskuses edasi anda värviefekte viivul, millal ta elab.

Luuletuskogus «Emailid ja kameed» (1852) avaldab Gautier parnaslaste lemmikmõtte kunsti kasutusest. Kunst seisab elust kõrgemal, väidab Théophile Gautier: ilus raidkuju püsib kauem kui rahvas.

Kriitilise realismi arenemise põhilised tendentsid. Prantsusmaal kolme- ja neljakümnendail aastail nii jõuliselt arenenud kriitiline realism omandab pärast 1848. aasta revolutsiooni uue iseloomu. Isegi selle suuna suurimail esindajail (Flaubert) pole enam seda jõudu ja ulatust, mida leiame Stendhali ja eriti Balzaci loomingus.

Sajandi teise poole realismi uued jooned on juba täiesti sel-

[4] М. Горький, О литературе, М., 1955, lk. 7.

gesti nähtavad teisejärguliste, kuid sellele perioodile väga iseloomulike kirjanike, nagu seda on Champfleury (kodanikunimega Jules Husson, 1821—1889) ja Louis Emile Edmond Duranty (1833—1880) loomingus.

Erinevalt parnaslastest, kes hülgasid kunstis igasuguse sotsiaalse temaatika, igasuguse kodanikuluule, Champfleury ja Duranty, otse vastupidi, peavad sotsiaalset temaatikat kohustuslikuks, sest sotsiaalne teema — see on enamuse teema ning talle peab seepärast kuuluma ka kõige tähtsam koht kirjanduses.

«Inimese sotsiaalne pale,» kirjutab Duranty, «on silmapaistvaim, arusaadavaim ja mitmekesiseim.» Tuleb kujutada seda, «mis on seotud kõige valdavama osa inimeste eluga.»

Nii oma teoreetilistes töödes kui ka kirjanduslikus loomingus propageerivad Champfleury ja Duranty mõtet, et kunstniku objektiks peab saama argipäev. Romantiline ülevus on võõras elutõele, argipäevane elu on hoopis huvitavam ja tähtsam.

Kaitstes maalikunstnik Courbet'd, kellele heideti ette tema argielust võetud süžeid («Matused Ornans'is), kirjutas Champfleury: «Kas see on siis kunstniku süü, kui väikelinna elu, provinstlik piiratus jätavad nägudele oma küünejäljed, muudavad silmad tuhmiks, otsaesised kortsuliseks ning suujoone mõttelagedaks? Buržuaa on niisugune. Härra Courbet maalis buržuaad.»

Ent see pöördumine argipäeva faktide poole tähendas teatavat realismi madaldumist, realistlike kirjanike võimetust tõstatada suuri probleeme, teha laiu üldistusi. Nende meetodis muutus valdavaks elunähtuste naturalistlik kujutamine. Kaitstes oma teoreetilistes töödes sotsiaalset kunsti, käsitelles korduvalt realismi probleeme (Champfleury kogumik «Realism»), oli Champfleury ja Duranty muudetud ilukirjanduslik looming tugeva naturalistliku kallakuga. See argipäeva maailm, mida nad kujutavad oma romaanides (Champfleury «Õpetaja Detail kannatused», 1857; Duranty «Henriette Gérard'i õnnetus», 1860) ei muutu nende juures selleks «suureks maailmaks», mis annab kunstnikule õiguse teha tõsiseid üldistusi inimese elu kohta.

FLAUBERT

(1821—1880)

Realismi uue arenemisetapi iseärasused avaldusid kõige täielikumalt suure prantsuse kirjaniku Gustave Flaubert'i loomingus. XIX s. esimese poole suurte prantsuse realistide järglasena toob Flaubert kriitilise realismi arenemisse mõndagi uut, mis kajastab prantsuse ühiskonna elu-olus ja kultuuris toimunud olulisi sotsiaalseid ja ajaloolisi muutusi.

Flaubert'i maailmavaate ja loomingu iseloomustavaks jooneks on igasuguste illusioonide täielik puudumine ümbritseva elu suhtes, sallimatu suhtumine igasuguseisse katseisse varjata romantilise looriga karmi elutõde. Tema teostes saavutab kodanliku ühiskonna paljastamine oma ülima astme.

Flaubert otsekui teeks oma loominguga kokkuvõtte prantsuse kirjanduse arenemisest pikema aja jooksul. Uutelt positsioonidelt lähtudes võttis ta revideerimisele ning hindas ümber terve rea sotsiaalseid, filosoofilisi ja esteetilisi probleeme, mille lahendamisega kirjandus oli tegelnud juba enne teda. Tema looming on ajalooliseks piiriks maailmakirjanduse kahe arenemisetapi vahel.

Elu ja looming. Kirjaniku maailmavaate kujunemine. Flaubert sündis Rouenis linnahaigla pea-arsti perekonnas. Siin sai ta ka keskhariduse. 1840. a. sõitis ta Pariisi õigusteadust õppima. 1846. a. suri tema isa ning seejärel ka õde. Ema pöördus poja poole palvega tagasi tulla koju ning asuda elama neile kuuluvasse Croisset mõisasse, põhjendades seda sellega, et ta vajab poja abi ning toetust. Peaaegu kogu Flaubert'i elu möödub Croisset's, kust ta lahkub ainult harvadel juhtumitel ja sedagi väga lühikeseks ajaks. Ainsaks erandiks on kaks pikemat reisi Põhja-Aafrikasse materjali kogumiseks oma romaani jaoks muistse Kartaago kohta. Croisset oli tolleaegsete silmapaistvamate kirjanike kogunemiskohaks — siin viibisid sageli Zola, vennad Goncourt'id, Th. Gautier, Maupassant. Ka Turgenev külastas sageli Flaubert'i. Croisset's Flaubert ka suri 1880. a.

Flaubert'i esimesed teosed on kirjutatud kolmekümnendate aastate lõpul ja neljakümnendail aastail («Hullumeelse memuaarid», «Surmatants», «November», «Sentimentaalse kasvatuse» esimene variant jt.). Tema loomingu õitseng langeb viie-, kuue-

ja seitsmekümnendaisse aastaisse. Sel ajavahemikul ilmuvad tema maailmakuulsad teosed «Madame Bovary» (1857), «Salambo» (1862), «Sentimentaalne kasvatus» (1869), «Püha Antoniuse kiusatus» (1874) ja «Kolm lugu» (1877). Edasi tuleks nimetada veel posthuumselt ilmunud lõpetamata satiiri «Bouvard ja Pécuchet» (1881) ning kirjaniku järelejäänud paberite hulgast leitud «Labaste tõdede leksikoni», mis avaldati alles 1910. aastal.

Nii Flaubert'i maailmavaade kui ka looming on äärmiselt iseloomulikud sellele «maailmaajaloolisele perioodile», mis järgnes 1848. aasta revolutsioonile ning mida Lenin oma artiklis «Herzeni mälestuseks» määratles kui perioodi, «millal kodanliku demokraatia revolutsioonilisus oli *juba* suremas (Euroopas), sotsialistliku proletariaadi revolutsioonilisus aga *ei olnud* veel küps».

1848. aasta revolutsiooni lüüasaamine, kodanliku ühiskonna üha süvenev kriis — need ongi tegurid, mis määravad Flaubert'i maailmavaate iseloomustavad jooned, tema skeptitsismi ja pessimismi, püüde vabaneda igasuguseist illusioonidest, halastamatult kaine suhtumise oma kaasaegsesse kodanlikusse ühiskonnasse.

Flaubert nägi ette kodanliku süsteemi saabuvat krahhi, ilma et tal endalgi oleks olnud sellest selget kujutlust. Ta vihkas kogu hingest kodanlikku korda ning selle tugisammast ja «kangelast» — enesega rahulolevat, tasakaalukat ja piiratud buržuaad. See kodanliku ühiskonna ja kultuuri vihkamine aitas tal luua tohutu paljastava jõuga teoseid. Mingit leppimist selle ühiskonnaga Flaubert ei tunnistanud.

Juba 18-aastase noormehena andis Flaubert hävitava kriitika kodanliku tsivilisatsiooni kohta, mida ta kujutas ainult temale omase sarkasmiga, oma terava irvituse ja lõikavate sõnadega kõike maatasa tehes.

See, mida kirjanik oma küpseis aastais enese ümber nägi, võis ainult süvendada seda vihkamist.

Flaubert'i looming saavutab haripunkti viie- ja kuuekümnendail aastail. See aga oli Teise keisririigi õitseaeg, mille kogu närusust ta paljastabki oma parimais teoseis, nagu «Labaste tõdede leksikon» ning romaanid «Madame Bovary» ja «Sentimentaalne kasvatus».

Oma teoses «Louis Bonaparte'i kaheksateistkümnes brümäär» kujutab Marx seda maailma, mis tõstis esile Napoleon III ning oli tema trooni peamiseks toeks. Marxi sõnade järgi oli seal «hulkureid, errulastud sõdureid, vabakslastud sunnitöölisi, põgenenud galeeriorje, kelme, veiderdajaid, lazzaronesid, taskuvargaid, taskukunstnikke, õnnemängijaid, kupeldajaid, lõbumajapidajaid, pakikandjaid, literaate, leierkastimehi, kaltsukorjajaid, kääriteritajaid, tinutajaid, kerjuseid...»[5]

«See *lumpenproletariaadi* etteotsa asuv Bonaparte, kes ainult

[5] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 226.

siit leiab massiliselt neidsamu huve, mida ta ise ajab taga, ja kes näeb neis kõigi klasside jätistes, heidikuis ja sogases päras ainsat klassi, millele ta kindlasti võib tugineda, — see on tõeline Bonaparte . . .» [6]

Flaubert'is äratas pöörast viha iga niisuguse «jälkuse» ilmsikstulek. Ta tajus seda iga oma närviga. Ta oli veendunud, et see vihkamine on ferment, mida ta saab ümbritsevast elust. «Kui minult võtta see vihkamine,» kirjutab ta ühes kirjas, «siis vajun ma kössi nagu nukk, millest on välja võetud teda püsti hoidev varb.»

Flaubert'i kirjad on täis oma ajastu hävitavaid iseloomustusi «Tõlplane,» kirjutab Flaubert, «see on XIX sajandi produkt. Oleme elanud isegi nii kaua, et näha tõlplasekest, tema pojukest ning selle pruuti — tõlplannat.»

«Paganlus, kristlus ja tõlplus — need ongi inimkonna kolm suurt arenemisastet. Kurb on viibida viimase tekkimise juures.»

Oma kaasaegseid «maa põhja kiruda», «lasta sadada nende pealaele sõimurahet», «uputada neid roojas» — säärasena kujutab Flaubert üsna tihti oma vaimset seisundit, oma suhtumist ümbritsevasse maailmasse, kus teda alatasa solvab seal varjamatult võimutsev labasus ja nürimeelsus.

Mida väljakannatamatumaks muutus talle see iga liiki ja laadi labasus, seda suuremat igatsust hakkab ta tundma Ilu järele, mida ta alati kirjutab suure tähega.

Esteetilised vaated. Flaubert'i looming on oma juurtega tihedalt seotud klassikalise realismi õitseajaga. See hoidis teda tollal levima hakkava dekadentsi ja manduvate kirjandusvoolude hukatusliku mõju eest. Olgugi et ta kuulutab «puhta kunsti» ning «absoluutselt täiusliku vormi» kultust, seisab ta siiski kaugel dekadentidest ja parnaslastest ning jääb alati tõelise realismi pooldajaks, kes loob tõepärase kunsti suurepäraseid teoseid.

Ent Flaubert'i maailmavaade ja looming, mis kujunesid põhiliselt välja sajandi teisel poolel, olid läbi põimunud sügavate vastuoludega. Tema piiritu usk «Ilusse» mitte ei vähendanud, vaid just suurendas tema pessimismi. Kodanlikku ühiskonda vaadeldes jõuab Flaubert järeldusele, et elus ei ole ega saagi olla mingisugust ilu. See muutub tema kujutluses millekski abstraktseks, mis seisab elust kõrgemal. Kui inimene usub ilu reaalsesse olemasolusse, siis pettub ta rängasti. See mõte muutub Flaubert'i mitmete teoste peamiseks ideeliseks ning kompositsiooniliseks teljeks.

Ainus eluala, kus ilu kas või ainult osaliselt võib teostuda, on kunst. «Kõigist enesepetteist,» kirjutas Flaubert, «on see kõige vähem petlik.» See ongi põhjuseks, miks kunstiküsimused omavad nii suurt kohta Flaubert'i maailmavaate süsteemis. Tema vaated kunsti kohta on äärmiselt huvitavad. Sealt leiame neidsamu

[6] K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed I, Tallinn 1957, lk. 226.

sügavaid vastuolusid, mis rabavad meid ka tema loomingus ja kõigis tema arvamuseavaldustes.

Mõnikord ühtuvad Flaubert'i vaated kunstile täiesti parnaslaste omadega. Kunst peab olema ebaühiskondlik. «Mulle näib ... et mõtlejal (mis on siis kunstnik, kui mitte kolm korda mõtleja?) ei tohi olla ei religiooni, ei kodumaad ega mitte mingeid sotsiaalseid tõekspidamisi.»

Ta kaebab: «Nüüdsel ajal nõutakse igalt teoselt kõlbelist tähendust, tarka õpetlikkust; sonett peab väljendama filosoofilist mõtet, draama andma valitsejale näppude pihta, akvarell muutma kombeid vähem tooreiks ... Oo, vaene Olümpos! Nad on valmis sinu tipul kartuleid kasvatama!»

Saanud kord teada, et tema teenija, 25-aastane neiu, ei tea, kes Prantsusmaal parajasti valitseb, ja et need küsimused teda ei huvita, hüüdis Flaubert vaimustusega: «Ja mina veel pidasin ennast targaks inimeseks! Olen tõepoolest kolmekordne lollpea! Tuleb olla niisugune, nagu see naine.»

Kui kunstnik peab olema ainult kunstnik («ning seejuures ainult iseenda ja mitte kellegi teise jaoks,» lisab Flaubert), mitte aga kodanik, mõne sotsiaalse idee teener, siis on ilmne, et mida enam ta on eraldatud ühiskondlikust elust ja selle mõjust, seda parem temale. Siit ka kuulus loosung «elevandiluust tornist», milles Flaubert soovitab kunstnikule tagasitõmbumist üksindusse. «Sulgegem uksed,» kirjutas ta, «mingem võimalikult kõrgele oma elevandiluust torni, selle kõige kõrgemale astmele, taevale lähemale; seal on küll mõnikord külm, ent pole viga, see-eest näed tähtede sära ega kuule lollpäid.»

Ideaalne kunstnik oskab luua nõnda, et järelpõlved arvaksid, nagu poleks teda olemas olnudki. Flaubert viitab seejuures suurtele kirjanikele. Kes teab, missugune oli Shakespeare? Kurb või lõbus? Keegi ei tea, missugune oli Michelangelo. Oma isiksust ei pannud ta kunagi oma teostesse.

Korduvalt kinnitab Flaubert, et kunstis hindab ta üle kõige vormi: «Kõige rohkem armastan ma vormi. Olgu ainult vorm ilus ning muud polegi vaja.» Nagu ta ise tunnistas, oli ta valmis andma oma «Madame Bovary» Chateaubriand'i või Hugo üheainsa kaunilt kõlava fraasi eest.

On täiesti ilmne, et Flaubert ise ei pidanud kinni oma programmist ega sulgunud elevandiluust torni. Kõiki neid tema avaldusi, mille juurde ta pöördus ikka jälle visalt tagasi, tuleb tegelikult võtta eelkõige kui protesti kodanliku kunsti, kogu kodanliku ühiskonna ja selle labasuse vastu, mis tekitas temas nördimust. See oligi, millest Flaubert igatses eemalduda «taevale lähemale». See tal aga ei õnnestunud. Kõiki tema teoseid täidab sügav paljastav paatos. Väites, et tõeline kunstnik peab elama elevandiluust tornis, lisas Flaubert sellele väga olulise märkuse, mis käib tema enese kohta: tema nimelt ei suuda ronida sellesse torni, sest «naelad saabastes kisuvad teda tagasi maa poole».

Mida Flaubert ise ka kõneles, oma loomingus jäi ta alati maa peale. Just see side eluga, see sügav huvi elu vastu oligi selleks otsustavaks punktiks, kus Flaubert'i tee läks lahku dekadentide omast, kust algas tema iseseisev kirjanikutee, mis määras tema loomingulise palge.

Arvates, et ainult kunst suudab kustutada inimese igavest janu kõige ilusa järele, esitab Flaubert kunstile väga kõrge nõude. Ta mõistab väga hästi, et kaasaegne kunstnik on sunnitud kujutama üldist mandumist ja närustumist. Kodanliku elu-olu labasus ongi see, mis tahes või tahtmata muutub tema loomingu objektiks. Kunstnik aga peab suutma luua sellest «inimsõnnikust» kauneid kunstiteoseid.

«Meie vennal tuleb hakata mustusevedajaks ja aednikuks: inimsõnnikust me kasvatame korvikese lilli,» ütles Flaubert. «Luule on nagu päike, mis kuldab sõnnikut,» kirjutas ta ühes teises kirjas. Sõnadega «roe», «sõnnik» jne. määratleb kirjanik täpselt oma suhtumist sellesse, mida ta kujutab. See vihatud kodanlik maailm ongi selleks toormaterjaliks, millest ta peab voolima oma kujud.

Seega seadis Flaubert endale ülesande muuta labane ja igapäevane kunsti objektiks ning püüdis seda oma loomingus teostada.

Sellisena oligi mõeldud tema esimene romaan «Madame Bovary», ent juba mitmeid Flaubert'i varasemaid teoseid võib vaadelda kui visandeid suurele lõuendile, mis aitasid tal läheneda oma suure kavatsuse teostamisele.

«November». 1842. a. kirjutab Flaubert väikese jutustuse «November». Selles tõstatab ta probleemi, mis omandab keskse koha tema hilisemais teoseis. Siin püüab ta lahendada teda piinavat küsimust ilu osatähtsusest inimese elus.

Jutustus on kirjutatud minavormis. Peategelane kõneleb endast, et ta pole ei René, Werther ega Don Juan. Ta on kõige tavalisem inimene, kes elab nagu kõik: sööb, magab, nutab, naerab; ta on patune ja roojane; rõõmuga sukeldub ta elu labasuse keerisesse, samal ajal aga on see talle vastumeelt. Ta kirjutab oma päevikusse: «Kas teid pole tüüdanud nagu mindki tõusta igal hommikul ning näha päikest? Kas pole te tüdinud elamast ikka sama elu ning kannatamast ikka samu kannatusi? Kas te pole tüdinud midagi ihaldamast, kas te pole tüdinud olema küllastunud? Kas te pole tüdinud ootamast? Ent mida siis teha siin maailmas, millest unistada, mida ehtida? Vastake mulle, teie, kellele elu pakub lõbu, vastake, teie, kes te sammute kindla eesmärgi poole, ja teie, kes te kannatate millegi nimel.»

Peategelane kirjeldab, kuidas ta kord vara hommikul lahkus kodust ning kõndis mererannas. Tõusis päike, kõik ümberringi kumas roosas valguses. Maastik oli nii kaunis, et ta otse tardus imestusest. Ning siis toimus tema hinges midagi enneolematut,

peaaegu ime. Ta mõistis, millist õnne ja rõõmu võib inimesele pakkuda loodus. «Kogu loodus,» lausub ta, «kerkis minu ette kaunina nagu mingi ülim harmoonia, mida ei saa kuulata muidu, kui ainult ekstaasis viibides. Midagi õrna nagu armastus ja puhast nagu palve tõusis minu jaoks silmapiiri tagant ning voogas alla taevani ulatuvailt hambulistelt kaljudelt... Tol korral näis mulle maa peal kõik kaunina. Ma ei näinud midagi kooskõlatut ega inetut. Imetlesin kõike — nii neid kive, mis lamasid mu jalge all, kui ka seda tugevat kaljut, mida ma katsusin käega, kogu seda ükskõikset loodust, mis, nagu ma arvasin, kuuleb ja armastab mind.»

Ent kõik see oli vaid üksainus hetk imelikku ekstaasi. See möödus kiiresti. «Mulle meenus, et ma elan,» ütleb jutustuse kangelane ning see mõte purustab kogu selle imekauni maailma. Ainult üheks hetkeks võib inimene osa saada ilust. Seda ei saa pikendada, see on paratamatult määratud kadumisele. Ilu on ainult seepärast ilu, et ta on elus kättesaamatu. «Mis on ilu, kui mitte võimatu?» lausub Flaubert ühes oma kirjas.

Kodanlikus maailmas pole ilu ega saagi olla. Ainult luules, värsi harmoonias, peenelt väljatöötatud vormis vilksatab hetketi see Ilu, mida januneb inimese süda.

Flaubert kirjutab: «Mõnikord olen ma valmis andma praeguste, endiste ja tulevaste lobisejate kogu tarkuse, kogu selle prügivedajate, hauakaevajate, filosoofide, romaanikirjanike, keemikute, vürtspoodnike ja akadeemikute lollaka eruditsiooni kahe Lamartine'i või Victor Hugo värsi eest.»

Ikka vähemaks ja vähemaks jäävad arvult südamed, kes on võimelised pürgima kauni poole; inimestel on vaid kaks püüet: «...koguda varandust ja elada enesele, s. t. lämmatada oma süda isikliku poeputka ja isikliku seedimise vahele.»

Selles ilu puudumises, ilu, mille poole püüdmine elab hävimatult inimese hinges, seisabki Flaubert'i arvates inimese kohutav tragöödia. See mõte läbib kõiki Flaubert'i järgnevaid teoseid.

«Labaste tõdede leksikon.» Viiekümnendate aastate algul asub Flaubert kirjutama oma «Labaste tõdede leksikoni» (avaldatud posthuumselt 1910. a.), mis jääb aga lõpetamata.

See teos on kirjutatud hoopis teises toonis, sisaldades rõhutatult groteskses vormis Flaubert'i hilisemas loomingus esinevaid satiirilisi kujusid.

«Leksikon» aitab meil mõista, kelle pihta suunab kirjanik oma peamise löögi. Nagu näitab teose pealkirigi, sisaldab ta tähestikulises järjekorras palju väljendeid ja definitsioone, mis kuuluvad äärmiselt piiratud ja labasele väikekodanlasele.

Nendes lühikestes, kuid tabavais visandeis kerkib lugeja ette täies suuruses ajajärgu tüüpiline kuju — kauneid, kuid tühiseid, teda mitte millekski kohustavaid sõnu lobisev liberaal, kellele Teine keisririik oli soodsaks kasvupinnaks. Oma kulunud vaa-

teid elunähtuste kohta laenab ta teistelt, hoopleb nendega seltskonnas ja trükisõnas, vähimatki hoolimata sellest, mida nad väljendavad. Ta ütleb just seda, mida on kombeks ütelda antud elujuhtumeil. Igal niisugusel puhul on tal alati varuks juba valmis kõnekäänd.

Siin mõned näited:

Ajajärk — kiruda, kaevata poeesia puudumise üle selles, nimetada ülemineku ajajärguks, languse ajajärguks.

Auleegioni rist — nalja heita, kuid püüda saavutada. Kui said selle, siis ütelda, et sa pole seda sugugi palunud.

Elegantsus — lausuda iga kuju juures, mida vaatad: ei puudu elegantsus.

Homeros — pole kunagi eksisteerinud. Kuulus oma naeru poolest; homeeriline naer.

Ideaal — täiesti kasutu.

Illusioon — teha nägu, nagu oleks neid palju olnud; rõhutada nende kaotamist.

Kohustused — nõuda teiselt nende täitmist, ise aga katsuda lahti saada.

Lind — soov olla lind ning seda saatev ohkamine: «Tiivad, andke mulle tiivad!» tähistab poeetilist natuuri.

Maastik — koht, mis soodustab luuletamist.

Magnetism — ilus teema vestluseks; sobiv daamide ligimeelitamiseks.

Metafüüsika — naerda selle üle; see tõestab vaimset üleolekut.

Originaalne — naerda kõige originaalse üle, vihata seda, sõimata, ja kui võimalik, hävitada.

Prantsuse Akadeemia — mustata teda, ent võimaluse piirides püüda sinna pääseda.

Progress — tavaliselt saadakse sellest valesti aru ja toimub liiga kiiresti.

Ring — alati peab olema ringi liige.

Tööline — aus seni, kuni ei hakka mässama.

Uuendus — alati ohtlik.

Õigus — ei ole teada, mis see on.

Neid piiratud buržuaa sügavamõttelisi arvamusi silmapaistva kunstimeisterlikkusega kasutades esitab Flaubert meile tema vaimse palge, mõtteviisi ja maailmavaate. Üksikuist visandlikest pintslitõmmetest kasvab välja terviklik ja lõpetatud Teise keisririigi aegse väikekodanlase tüüp oma poliitilise põhimõttelageduse ja argusega, igasuguse riigikorraga kohaneva moraaliga, sama tüüp, keda ta hiljem kujutab apteeker Homais', vabrikant Arnoux', väikekodanlaste Bouvard'i ja Pécuchet' näol.

«Madame Bovary». Kaua otsis Flaubert niisugust romaaniteemat, mis võimaldaks tal ellu viia ühe oma teooria peamise teesi: jääda ükskõikseks selle suhtes, mida ta kujutab, «mitte panna iseennast» oma teosesse.

Flaubert'i sõbrad jutustasid talle mõni aasta tagasi ühe Roueni arsti perekonnas toimunud draama. See süžee hakkas Flaubert'i huvitama. Romaani «Madame Bovary» kallal hakkas ta töötama 1851. a. ning lõpetas selle 1856. aastal.

See oli Flaubert'i esimene suurem paljastav teos, mis kajas-

tab Teise keisririigi ajajärku.[7] Lahendades oma peamist ülesannet: kodanlase piiratuse, tema moraalse ja vaimse allakäigu paljastamist, püüab Flaubert ühtlasi lahendada ka väga tähtsa esteetilise probleemi.

Romaani ilmumisel heitis keegi sõber Flaubert'ile ette, et süžee on liiga igapäevane ning ebapoeetiline. Flaubert vastas järgmist: «Kas te tõesti arvate, et see vastik tõelisus ei aja mul südant pööritama samuti nagu teilgi? Kui te oleksite mind rohkem tundnud, siis te mõistaksite, et argielu on mulle vastik. Isiklikult olen ma alati püüdnud temast eemalduda nii kaugele kui võimalik, kuid seekord, üksainus kord tahtsin ma süveneda temasse esteetilisest vaatepunktist lähtudes.»

Seega ei saa esteetilist ülesannet lahutada kirjaniku põhilisest, paljastuslikust ülesandest.

Romaan kannab naispeategelase nime. Teda me näeme avaral ühiskondlikul taustal, mis on ära märgitud alapealkirjas: «Provintsikombed». Flaubert paljastab halastamatult kopitanud, provintslikku, väikekodanlikku maailma.

Missugused inimesed ümbritsevad Emmat? Seal on kõigepealt tema mees Charles Bovary. Sellal kui Emma on tõstnud mässu ümbritseva keskkonna vastu, on Charles kõigega rahul, miski ei tekita temas nördimust, ta on valmis kõigega ning kõigiga leppima. Mida vanemaks ta saab, seda madalamale ta laskub, omandab labaseid harjumusi ning vastab kõigile naise protestidele häirimatus rahumeeles, et «see olevat m a a l ... h e a k ü l l a l t».

Teine selle maailma esindaja on küree. Ta on kutsutud ja seatud oma usuga inimesi lohutama, ent muud asjad huvitavad teda hoopis rohkem. Ta oskab hästi lehmi ravitseda ning tegeleb sellega meelsamini kui oma vaimulikukohustuste täitmisega. Kui Emma Bovary pöördub tema poole hingelise vapustuse hetkel lohutuse saamiseks, siis vastab ta noorele naisele vägagi iseloomustava fraasiga: «Ons teil halb? Kahtlemata seedimine? Peate koju minema, proua Bovary, natuke teed jooma; see kosutab teid. Või jooge klaas külma vett jahusuhkruga.» See on ainus lohutus, mida preester võib talle pakkuda.

Kõige eredam, kõige tüüpilisem kuju selles maailmas, milles elab madame Bovary, on aga apteeker Homais. Temas on hõlpus ära tunda tegelast, kelle kontuurid Flaubert visandas juba «Labaste tõdede leksikonis». Kes on Homais? Sõnade järgi on ta liberaal, «edumeelne» inimene, kellele pole võõrad isegi revolutsioonilised ideed; kõigile oma lastele on Homais pannud «revolutsioonilised» nimed: Franklin, Atala, Napoleon. Aeg-ajalt avaldab ta artiklikesi kohalikus liberaalide häälekandjas ning tal

[7] Olgugi et «Madame Bovary» on kirjutatud Napoleon III valitsusaja esimestel aastatel, kujutab Flaubert seal põhiliselt juulimonarhia ajajärku (*Tõlk.*).

on kaaskodanike seas suur autoriteet. Kuid tema suurimaks unistuseks on saada Auleegioni rist.

«Labaste tõdede leksikonis» seisab sõnade «Auleegioni rist» järel «nalja heita, kuid püüda saavutada». Homais just nõnda toimibki. Mitte juhuslikult ei meenuta Flaubert romaani lõpus Homais'd: «Tal on abitarvitajaid murdu; võimud ei tee talle liiga ja avalik arvamine kaitseb teda.

Hiljuti sai ta Auleegioni risti.»

Apteeker Homais on põhimõttelageda buržuaa tüüpiline kuju, kes oli Teise keisririigi päevil trooni tugisambaks, kes võis üleöö muuta oma poliitilisi tõekspidamisi ning teha mistahes näo, et aga võimudele meeldida. See, kuivõrd tüüpiline oli see kuju, ilmneb juba vastukajast, mida ta esile kutsus pärast romaani ilmumist. Ühest Flaubert'i kirjast loeme: «Kõik Alam-Seine'i departemangu apteekrid, kes tundsid end Homais's ära, tahtsid tulla minu juurde ning anda mulle kõrvakiile.»

Säärane on taust, millel areneb romaani kangelanna, madame Bovary saatus. Autori suhtumine temasse on kahesugune. Kui Flaubert annab hinnangu sellele keskkonnale, kus lämbub Emma Bovary ning mida ta ise samuti vihkab, siis tunneb ta oma kangelannale kaasa. Eks protesteeri ju Emma omamoodi valitsevate olude vastu, olgugi et ta teeb seda väga nõrgalt ja väga ebajärjekindlalt. Ka tema ei suuda harjuda selles maailmas elama. Seepärast laususki Flaubert ükskord: «Bovary, see olen mina ise.»

Ent samal ajal mõistab ta rangesti hukka oma kangelannat. Et mõista seda kahesugust hinnangut, selleks tuleb analüüsida Emma Bovary kuju.

Emmat kasvatati kloostris, kus tollal said hariduse keskklassidest pärinevad tütarlapsed. Selles kunstliku eraldatuse tingimustes muutus ta kirglikuks romaanilugejaks. Need olid romantilised romaanid, kus tegutsesid ideaalsed «Kangelased» suure tähega. «Seal polnud muud kui armastust, armunuid, armukesi, tagaaetud daame, kes üksikuis aiamajakestes minestasid; postipoisse, keda igas postijaamas tapeti; hobuseid, keda igal leheküljel surnuks aeti; pimedaid metsi, südamerahutusi, vandeid, nuuksumisi, pisaraid ja suudlusi, paadikesi kuuvalgel, ööbikuid põõsastes, härraseid — vapraid kui lõvid, tasaseid kui tallekesed, vooruslikke võimatuseni, alati hästi riietatuid ja nutvaid nagu veeanumad.»

Säärase kirjanduse mõjul hakkas Emma ka ennast kujutlema mõne taolise romaani kangelannana. Talle näis, et kloostrist lahkudes kohtub ta oma väljavalituga, kes teeb ta õnnelikuks. Sellest saab armastus täis romantilisi saladusi ja poeesiat. Selle kangelased pole mitte tavalised inimesed, vaid nad on pärit mingist teisest, imepärasest maailmast.

Ükskord elus naeratas talle õnn, üks tema unistusi otsekui oleks täitunud. Varsti pärast abiellumist õnnestus tal viibida

kellegi markii juures ballil. See jättis temasse kogu eluks tugeva ning ereda mulje. Selle balli meenutamine oli talle naudinguks. Iga kolmapäeva hommikul ärgates mõtles ta: «Ah, nädal aega ... kaks nädalat ... kolm nädalat on sellest möödunud!»

Kuid see elu, mida Emma elab, kujuneb hoopis erinevaks tema unistustest. Tema perekonnaelu on üpris kaugel sellest, mida ta on lugenud romaanidest. Tema mees on igav ja ebahuvitav, armukesed labased ja valelikud; neil pole midagi ühist romantiliste kangelastega, kellest ta on nii palju lugenud.

Püüe põgeneda argielu halastamatust proosast viib üksnes selleni, et see hakkab teda üha enam ahistama. Ta satub liigkasuvõtja Lheureux küüsi.

Kogu tema elu on rajatud pettusele, valelikkus muutub peaaegu tema teiseks iseloomuks. Ta petab meest, armukesed petavad teda ennast; otsides väljapääsu raskest olukorrast, mässib ta end üha tugevamini sisse. Ta hakkab valetama isegi siis, kui selleks pole mingit põhjust. «See oli vajadus, maania, lõbu, — nii et kui ta ütles, et oli käinud mingi tänava paremal pool, siis tuli uskuda, et ta oli käinud vasemal pool.»

Emma lõpetab oma elu enesetapmisega. Kaugeltki mitte juhuslikult ei peatu Flaubert kõigil üksikasjadel, mis käivad kaasas selle nii ebapoeetilise surmaga arseenikumürgitusest, kirjeldades Emma viimseid kannatusi, tema agooniat ning suremise hetke vana elusalt mädaneva pimeda kerjuse riivatu laulu saatel. Sellest Emma surmastseenist jääb mulje kui autoripoolsest kibedast irooniast oma kangelanna üle. Emma on romaanidest lugenud nii paljude naiskangelaste poeetilisest surmast, tema oma surm on aga niivõrd võigas.

Emma uskus, et unistus kaunist armastusest võib muutuda tõelisuseks, et see on elus võimalik; elu aga valmistas talle julma pettumuse. Selles seisabki tema tragöödia.

Suunates oma romaani «Madame Bovary» kodanliku nürimeelsuse ja vaimuvaesuse vastu, labasuse ja vale mistahes avalduse vastu, ründab Flaubert selles ühtlasi ka reaktsioonilist kodanlikku kirjandust, mis püüab romantiseerida seda labasuse ja närususe maailma, püüab seda lakeerida ja looritada ning selle samaga hülgab elu tõepärase kujutamise.

Selle romantilise vale purustamine oli samuti kirjaniku vägagi oluliseks paljastuslikuks eesmärgiks.

Seega muutub Flaubert'i romaan varjatud poleemikaks romantismiga. Unistused, ideaalsed kangelased — kõigelt sellelt, mida romantikud poetiseerisid, röövib ta aupaiste. Kaunis unelm, millesse uskus Emma, muutub ümbritseva elu labasuse, vaimuvaesuse ja armetuse kõrval tarbetuks ja naeruväärseks. Emma «romantilised» kangelased Rodolphe ja Léon sarnanevad üpris vähe suure tähega kirjutatud romantilistele kangelastele. Nad on tühised, labased inimesed. Selleks, et veelgi enam rõhutada kontrasti Emma unistuste ja argielu vahel, mis kujutab endast

tõelist reaalsust, on Flaubert toonud romaani ühe suurepärase episoodi, Emma ja Rodolphe'i vastastikused armuavaldused, mis toimuvad kohalikul põllumajandusnäitusel.

Flaubert kavatses sellest teha romaani ühe keskseima episoodi. Ja tõepoolest, see väike, näiliselt vahelekiilutud episood omandab tohutu ideelise tähenduse ning mitte asjatult ei töötanud kirjanik selle kallal nii põhjalikult. Et kirjeldada näitust, luges ta läbi hulgaliselt põllumajanduslikku kirjandust ning kõneles korduvalt, et kui see episood tal õnnestub, siis on romaani edu kindlustatud.

Flaubert'il oli õigus; Emma ja Rodolphe'i armuavalduse stseen on üks tähtsamaid momente romaanis.

Just siin toimub romantika halastamatu materdamine. Flaubert tahtis kujutada põllumajandusnäitust mingi omapärase sümfooniana. Seal pidi olema kõike: inimeste juttu, veiste ammumist, kära, hüüdeid, nõuniku avakõne, kes jagab auhindu näitusest osavõtjaile, ning kogu selle lärmi taustal kõneleb Rodolphe Emmale oma armastusest:

«Kas teadsin, et saadan teid?»
«Seitsekümmend franki!»
«Sada korda tahtsin hoopis ära minna, kuid ma järgnesin teile, ma jäin paigale.»
«Väetised.»
«Nii nagu ma jääksin täna õhtul, homme, iga päev, kogu elu ajal!»
«Härra Caron Argueil'st, kuldauraha!»
«Sest iialgi pole ma kellegi seltskonnas leidnud nii täiuslikku veetlust.»
«Härra Bain, Givry-Saint-Martinist!»
«Seepärast jääb mulle teie mälestus...»
«Meriino-jäära eest...»
«Kuid teie unustate mu, möödun teist kui vari.»
«Härra Belot, Notre-dame'ist...»
«Oh ei, ma jään püsima teie mõttesse, teie ellu, eks?»
«Tõusead, kaks üheväärilist auhinda. Härrad Lehérissé ja Cullembourg, kuuskümmend franki kumbki!»

. . . . . .

«Oo, tänan! Te ei tõuka mind ära! Te olete hea! Te mõistate, et ma olen teie päralt! Laske ma vaatan teid, ma silmitsen teid!»
«Õlisisaldavaist seemneist valmistatud jõutoidu tarvitamine... linakultuur — torutamine — pikaajalised rendilepingud...» jne.

Nõnda purustab Flaubert selles meisterlikult kirjutatud episoodis armastuse romantika.

Ent autori sügav iroonia ei seisa mitte ainult selles. Sageli muudab ta oma teose äärmiselt peeneks romantiliste romaanide paroodiaks, naeruvääristades seal esinevat kunstlikku kompositsiooni ja ebatavaliste seikluste kuhjamist.

Romantilistes romaanides lahendati armuintriig sageli kangelanna röövimisega. Täpselt niisamuti oleks pidanud Rodolphe käituma Emma suhtes. Emma ootab, et Rodolphe'ist saaks tema vabastaja perekondlikest ahelaist, too aga ei mõtle üldse oma armukese röövimisest: ta tahab hoopis ise põgeneda. Tema tõld

kihutab mööda Emma majast. Kangelane peidab end argpüksina tõlla kaugemasse nurka ning mässib end mantlisse. Ta kiirustab kutsarit, et see nii ruttu kui võimalik mööduks ohtlikust kohast. Kõik see teeb temast tol hetkel vägagi armetu kuju.

Kuid enne põgenemist peab Rodolphe vastavalt romantilistele traditsioonidele kirjutama oma kallimale kirja. Ta teeb seda väga romantilises ja pateetilises stiilis, jutustab Emmale oma armastusest, oma pettumusist, selgitab, miks ta enam ei saa teda armastada, miks ta peab ära sõitma jne. Kiri lõpetatud, meenub Rodolphe'ile, et romantilised kangelased valasid oma kirjade kohal pisaraid. Neid tal aga pole. Ta kastab sõrme vette ning piserdab sellega kirja. Nõnda saadaksegi «romantilised» pisarad.

Nende teravalt parodeerivate stseenide ja kujudega aga pole romaani paljastav temaatika veel ammendatud. Romantilise unistamise ja ilutsemise paljastust teostab Flaubert ka romaani kangelanna Emma Bovary enda kuju kaudu.

Romantilised romaanid olid tavaliselt üles ehitatud kauni unistuse ja vastiku halli argipäeva tegelikkuse vastandamisele. Kaunis unistus puruneb kokkupõrkel selle tegelikkusega. Flaubert aga esitab küsimuse teisiti: ta paljastab seda, millest unistab tema kangelanna.

Oma eluga, ümbritseva labasusega mitte rahul olles loob ta endale kujutluses teise elu; ta unistab peeglitega tahveldatud salongidest, kuldnarmaliste sametvaipadega kaetud ovaalseist laudadest, säravast parketist, vedikutega kleitidest, suurtest saladustest, naeratuste taha peidetud ahastustest, kahvatuist inglitaolistest hertsoginnadest ja muust selletaolisest.

Flaubert rõhutab ilmselt kangelanna unistuste tühisust, näitab meile romantilise unistuse enda kriisi. Asi pole mitte ainult selles, et kaunis unistus põrkas kokku labase tegelikkuse kui oma vastandiga, vaid selles, et see unistus ise on muutunud labaseks.

Seega oli Flaubert'i esimene romaan oma kavatsuselt äärmiselt keerukas. Ta paljastab kodanliku elulaadi mädasust; alapealkiri «Provintsikombed» on ilmselt sümboolne. Kogu seda elu, mida Flaubert kujutab, iseloomustab sügav provintslikkus. Sellest teeb autor järelduse, et oleks mõttetu teda ilustada, katta see elu romantilise looriga. Kunagi veel pole tõstatatud säärase jõuga «realismi suurt probleemi», väidab Flaubert. «Realismi suureks probleemiks» nimetab ta kõigi romantiliste illusioonide purustamist, võitlust igasuguste katsete vastu nii või teisiti tegelikkust lakeerida.

Flaubert seab lugeja silm silma vastu kõige julmema elutõega. Mingeid illusioone kodanliku elu suhtes, mingeid kauneid valesid ei tohi olla. Ta sunnib lugejat nägema elu kogu selle alastuses.

Romaan kõlab traagiliselt seepärast, et Flaubert ei leia tegelikust elust midagi oma purustatud unistusele vastu seadmiseks.

Ta näitab, kui naeruväärne, alusetu ja tühi on see unistus kaasajal. Ent millega see asendada? Sellele küsimusele ei suuda Flaubert vastata. Sellest on tingitud ka sügava perspektiivituse tunne, mis kõlab juhtmotiivina kõikjal Flaubert'i juures. Tulevik, see on kõige kohutavam, mis inimesel on olevikus, ütles ta korduvalt. Maailm variseb kokku, — ja pole midagi, mis võiks seda takistada: säärane on Flaubert'i veendumus, millest on tingitud ka tema pessimistlik maailmavaade.

Romaani paljastavat jõudu mõistis suurepäraselt Flaubert'i aegne kodanlus, kes vastas «Madame Bovary» ilmumisele vägagi omapärase kohtuprotsessiga. Flaubert anti rahukohtu alla religiooni ja ühiskondliku moraali solvamise pärast. Kohtuistung toimus kõigi vorminõuete kohaselt süüdistaja ja kaitsja osavõtul. Kirjaniku üle mõisteti kohut kui «kahjuliku realismi» esindaja üle, kes «peab pidevalt solvama ühiskondlikku moraali ja korralikke kombeid». Süüdistaja oma kõnes heitis Flaubert'ile ette mitte seda, et ta kujutab abielurikkumist, vaid et ta ei vastanda-vat pahele mitte midagi positiivset. Nende võltside fraasidega püüdsid «moraalijüngrid» varjata selle naeruväärse protsessi tõelisi põhjusi: Flaubert'i paljastused tekitasid pahameelt kodanlikus seltskonnas, millelt ta nii julgesti rebis maski maha.

«Salambo» (1862). Sellal kui Flaubert kirjutas oma romaani «Madame Bovary» (ta kirjutas seda viis aastat), liikusid tema kujutluses, nagu ta seda ise tunnistas, hoopis teised süžeed. Ta tahtis nii ruttu kui võimalik lõpetada selle romaani, et asuda järgmise kallale: «Ah, küll ma tahaksin Bovaryst hästi kiiresti lahti saada! Ruttan kõige selle lõpetamisega, et seejärel söösta ülepeakaela laiahaardelise ning tõelise süžee otsingule. Mu sõrmed sügelevad soovist kirjutada eepost. Ma vajan võimsaid jutustusi, ülalt allani täisjoonistatud lõuendeid. Aeg-ajalt lendab minu kohal idamaine muinasjutt, levitades oma ähmast hõngu, mis paneb südame paisuma.» Pärast «Madame Bovaryd» hakkabki ta kirjutama niisugust «idamaist muinasjuttu»: see on tema ajalooline romaan «Salambo».

Tuleb märkida üht huvitavat seaduspärasust Flaubert'i loomingus. Kogu tema loomingulise tee kestel vahelduvad tal reeglipäraselt argielust võetud süžeed ajalooliste ning legendaarsete süžeedega. Pärast «Madame Bovary'd» kirjutab ta «Salambo», siis asub ümber töötama oma kaasaegset elu käsitlevat romaani «Sentimentaalne kasvatus», lõpetab seejärel dramaatilise poeemi «Püha Antoniuse kiusatus», pöördudes siis jällegi kaasaegse süžee, jutustuse «Bouvard ja Pécuchet» juurde, mis ilmub pärast tema surma. Seda teost lõpetamata kirjutab legendi püha Julianus Võõrustajast, millele järgneb kaasajateemaline «Lihtne süda» ning sellele omakorda piibliaineline «Herodias».

Seega võime täheldada Flaubert'i juures kogu tema elu jooksul kalduvust eksootiliste süžeede käsitlemisele. Kuid «saabaste

naelad» kisuvad teda kaasaja poole; kui väga ta seda ka vihkas, eemalduda ta temast ei suutnud.

«Salambo» esialgseks pealkirjaks pidi saama «Kartaago». Nagu oma teistegi romaanide puhul, nii töötas Flaubert ka «Salambo» kallal väga palju ning tegi seda mitmel korral ümber. Selle jaoks tegi ta kaks reisi Põhja-Aafrikasse.

«Salambo» on ajalooline romaan. Tegevus toimub siin Kartaago vabariigis III sajandil enne meie ajaarvamist. Üheks peategelaseks on Kartaago väepealik Hamilkar, kes on ajaloost tuntud oma sõdadega Rooma vastu (Puunia sõjad). Jõudnud ühelt sõjakäigult tagasi Kartaagosse, alustab Hamilkar võitlust palgasõdurite vastu, kes nõudsid oma palga väljamaksmist. Seda mitte saades, olid nad Kartaagole sõja kuulutanud. Seda sõda kirjeldabki Flaubert oma romaanis.

Esialgu kaldub võit Kartaago vägede poole, ent siis röövib barbarite juht Matho Taniti templist jumalanna püha rüü, mis pidi selle valdajale tooma edu. Pärast seda kaldubki sõjaõnn barbarite poolele. Linnas korraldatakse ohverdamine Õgivale Moolokile. Selleks et lepitada jumaluse viha, ohverdatakse talle esmasündinud poeglapsi. Samal ajal siirdub Salambo, Hamilkari tütar, vaenlase leeri, et tagasi tuua jumalanna Taniti püha rüü. Ta kohtab seal Mathot. Matho ja Salambo armuvad teineteisesse. Samal ajal läheb sõjaõnn jälle kartaagolaste poolele. Romaan lõpeb palgasõdurite sõjaväe purustamisega: barbarid piiratakse mäekitsuses ümber ning hävitatakse. Pärast barbarite lüüasaamist hukatakse Matho ning tema järel sureb ka Salambo.

Selle romaani kirjutamisele asudes unistas Flaubert «idamaise muinasjutu» kirjutamisest. Kuidas see tal õnnestus? Teos hämmastab oma meisterlikkusega. See on nagu mingi raidkuju, mis kujutab tohutu jõuga eksootilist maailma, muistse Kartaago elu-olu. Erilise meisterlikkusega paistavad silma need leheküljed, kus Flaubert kirjeldab Taniti templit. See on pühakoda, kuhu ei tohi astuda sureliku jalg. Ent ülbe Matho tungib sinna siiski, et röövida Taniti püha rüü. Lugeja ette kerkib hämmastama panev imedemaailm. Siin leidub igasuguseid koletisi, mis ajavad inimesele õudusvärinad peale: jalgadega madusid, tiivulisi härgi, inimpeaga kalu, samas on aga omapärane silmipimestav ilu, mis ümbritseb armastusjumalannat Tanitit, keda varjab sätendavate kalliskividega kaetud rüü.

See imepärane eksootiline maailm muutub nagu mingiks kallihinnaliseks raamiks, mis ümbritseb autori jutustust. Ent see, millest ta jutustab oma romaanis, on teravaks kontrastiks sellele erakordsele ümbrusele.

Romaanis kirjeldatud sõda sai alguse, nagu juba öeldud, sellest, et sõjaväed ei saanud oma palka kätte. Heitnud pilgu kaugesse minevikku, nägi Flaubert seal niisamuti nagu kaasaegseski tegelikkuses, et tugevad orjastavad nõrku. Ta nägi, kuidas kau-

nis unistus, tõeline armastus, hävivad toore jõu läbi. Ta on suurepäraselt näidanud, millised salajased sotsiaalsed jõud juhivad toimuvaid sündmusi. Kauget minevikku kujutavas romaanis on teravalt esile toodud omavahel võitlevaid klassijõude.

Kartaago oli oma poliitilise korra poolest aristokraatlik vabariik, ent suurt osa tema poliitikas mängisid kiriku esindajad (preester Šahabarim). Barbarite poolel on üheks peamiseks võitlusele õhutajaks ori Spendius, keda täidab viha Kartaago valitseva ülemkihi vastu.

Erakordse jõuga on kujutatud tolle ajastu julmi kombeid. Üksteisele järgneb romaanis igasuguseid kohutavaid pilte: nälg, piinamised, hukkamised, laste ohverdamine jne.

Nagu Flaubert nägi oma kaasajal labasust, tühisust, üldist mandumist, nii nägi ta ka kauge mineviku poole pöördudes seal julmust, usumäratsemist, fanatismi, barbaarsust.

Eriline koht kuulub Flaubert'i romaanis Mathole ja Salambole. Nende armastus lõpeb hukkumisega. «Nõnda suri Hamilkari tütar, sest et oli puudutanud Taniti rüüd.» Nende sõnadega lõpetab ta oma romaani. Armastusjumalanna Taniti kuju omandab sümboolse tähenduse. Ta on selle «Ilu», selle ideaali kunstiliseks üldistuseks, mille poole Flaubert'i arvates inimene igavesti püüdleb, kuid mis on talle kättesaamatu. Tema puudutamine tähendab tema hävitamist ja inimese enda hukkumist. Nõnda hukkuvadki Matho ja Salambo, sest nad olid «puudutanud Taniti rüüd».

Romantilise «idamaise muinasjutu» asemel lõi Flaubert sügavalt realistliku teose nii ideelt kui ka meetodilt. Ta ei suutnud teostada oma unistust luua muinasjuttu, olgugi et ta romaani kirjutades olevat läbi lugenud «kolmkümmend kolm kaasaegset muinasjuttu».

Kui pärast «Madame Bovary» ilmumist Flaubert anti rahukohtu alla, siis pärast «Salambo» ilmumist kuulutati ta moraali laostajaks ning pandi 1863. a. kirikuvande alla.

«Sentimentaalne kasvatus». 1863. a. otsustab Flaubert asuda uuesti «Sentimentaalse kasvatuse» kallale, mille esimene redaktsioon on pärit juba 1845. aastast. 1864. a. hakkab ta lugema ajalehti aastaist 1835 kuni 1850. Ta palub George Sandi muretseda talle materjali 1848. aasta revolutsiooni kohta.

Lülitades revolutsiooni sündmusi oma romaani, muudab Flaubert ühtlasi põhjalikult selle süžeed ning kirjutab tegelikult hoopis uue teose, mille ta lõpetab 1869. aastal.

Revolutsiooniliste sündmuste taustal omandab peategelase Frédéric Moreau lugu sootuks uue mõtte.

Olles andnud romaanile alapealkirjaks «ühe noormehe lugu», ei kujuta Flaubert siin mitte ainult Frédérici, vaid terve põlvkonna saatust. Frédéric, Deslauriers, Pellerin, igaüks neist lahendab omamoodi põhilist küsimust, mida elus teha, mida oma eluga peale hakata.

Kõigepealt kerkib see küsimus teose keskse kangelase Frédéric Moreau ette. Nagu paljud teisedki noormehed, kellest jutustatakse XIX s. realistide teoseis, püüab Frédéric provintsist Pariisi, et «haljale oksale jõuda», karjääri teha, leida endale koht päikese all.

Ent Frèdèric erineb väga paljudest omataolistest kangelastest Stendhali, Balzaci, Dickensi jt. romaanides selle poolest, et ta üldsegi ei tea, kuidas lahendada see eluline probleem.

Ta tahab hakata kirjanikuks, kirjutada romaani pealkirjaga «Silvio, kaluri poeg». Selle romaani sisu jutustades parodeerib Flaubert ka siin teravmeelselt romantilisi romaane. Esitame Frédérici romaani lühikese kava: «Lugu toimus Veneetsias. Kangelane, see oli ta ise; kangelanna oli proua Arnoux. Neiu nimi oli Antonia, ja selleks, et teda kätte saada, tappis kangelane mitmed aadlimehed, põletas maha osa linnast ning laulis tema rõdu all, kus tuulepuhanguis lehvisid Montmartre'i bulvarilt pärit-olevad punased damastkardinad.»

Peagi jätab Frédéric oma romaani ning hakkab kuulama hiina keele loenguid. Siis komponeerib ta saksa valsse, kuid loobub peagi ka sellest. Lõppeks otsustab ta sõita Pariisi, aga küsimusele: «Mida tegema?» vastab ta: «Mitte midagi.» Ta kavatseb hakata ministriks, kirjutada renessansi ajaloo, ent kui peaaegu kogu varandus on läbi löödud, näeb ta, et ei jää muud, kui elada tavalise kodanlasena.

Umbes samadele tulemustele jõudis ka teine romaani tegelane, Frédérici sõber Deslauriers. Ta otsustas hakata välja andma ajalehte, aga kui temalt küsiti, missugune on selle ajalehe poliitiline suund, vastas ta: «Kõige õigem ja teravmeelsem oleks ilma ühegi suunata.»

Sarnane on ka kunstnik Pellerini lugu. Too arvas, et avab uue ajastu kunsti ajaloos, kuid tegelikult mitte midagi ei avastanud ega loonud. Kui ta sai 50-aastaseks, polnud tal midagi peale üksikute visandite. Sellest hoolimata kavatses ta maalida üsna suurejoonelisi pilte, nagu näiteks «Hullunud Nebukadnetsar» ja «Nero poolt süüdatud Room». Kui puhkes 1848. aasta revolutsioon, kujutas ta oma maalidel «vabariiki, või ka progressi, või siis tsivilisatsiooni Jeesus Kristuse kujul, kes juhib mööda ürgmetsa kihutavat vedurit».

Frédérici ja teiste romaani tegelaste jõudeelu, nende tühisus muutub tüüpiliseks, sest Flaubert näitab, et see pole mitte juhuslik nähtus, vaid et kogu tolleaegne noormeeste põlvkond on niisama tegevusetu ja tühine.

Romaani peamiseks ideelis-kompositsiooniliseks jooneks on Frédérici armastus proua Arnoux vastu. Ainult teda armastab Frédéric kogu elu, tema on noormehe ideaal. Kui Emma Bovary uskus, et kaunist armastust võib ka tegelikus elus olla, ning seda armastust ainult rüvetas ning labastas, siis proua Arnoux ja Frédéric ei avalda teineteisele kordagi oma armastust. Nende

armastus jääb autori sõnade järgi tegevusetuks armastuseks. «Sentimentaalne kasvatus», kirjutas Flaubert, «on romaan armastusest, kirest, kuid teojõuetust kirest.»

Kaks romaani lõpus leiduvat episoodi annavad väga hästi edasi selle autori peamise mõtte. On möödunud palju aastaid. Frédéric ja proua Arnoux kohtuvad taas. Nüüd, kui nende armastus on muutunud kaugeks minevikuks, tunnistavad nad, et kunagi on nad teineteist armastanud. See toimub aga lahkumise momendil. Proua Arnoux istub fiakrisse ning sõidab minema. Sellega lõpebki lugu nende armastusest.

Romaani viimane stseen on jutuajamine Frédérici ja tema sõbra Deslauriers vahel. Nad meenutavad oma noorust, kui nad keskkooliõpilastena läksid kord avalikku majja ja kuidas Frédéric sealt hirmununa põgenes. Nad püüavad meenutada selle sündmuse iga üksikasja ning lõpuks Frédéric lausub: «See oli tookord parim, mis meil on olnud.» — «Jah, see oli vist tõepoolest parim, mis meil on olnud,» vastab Deslauries. Sellega romaan lõpebki. Õilis armastus on jäänud ainult unistuseks, mis pole teostunud, parim aga, mis neil on olnud tegelikus elus, see oli avalikust majast põgenemine.

Romaani kompositsioonis üllatab üks asjaolu: seal pole tõusvat joont, pole arenemist, kogu aeg on tunda mingit tegevuse pidurdamist. Käsiteldud sündmustik hõlmab kakskümmend seitse aastat, ent jääb mulje, nagu oleks edasiliikumine vaevalt märgatav. Kogu romaani jooksul otsib Frédéric endale tegevust; ta läheb kord ühe, kord teise armukese juurde, pettes seejuures nii üht kui teist. Ta püüab kohtuda proua Arnoux'ga, ei tea, kust hankida raha, kohtub oma sõpradega ning ring hakkab jälle otsast peale.

Isegi revolutsiooniliste sündmuste kirjelduses pole tunda tõusu ning alles romaani lõpus saab selgeks, et selles tehakse kokkuvõte tervest elust ning et elu on olnud ühetooniline, ilma tõusu ja edasiliikumiseta. Just see peategelaste elu iseärasus on leidnud omapärase kajastuse ka romaani kompositsioonis.

Frédérici elulugu omandab erilise tähenduse ajalooliste sündmuste taustal. 1848. aasta revolutsiooni kujutamises ilmneb Flaubert'i kogu maailmavaate vildakus. Revolutsioon ei ole siin antud mitte esimesel, vaid teisel ja isegi kolmandal plaanil. Mitte kuskil ei tõsta Flaubert seda esile kui peamist sündmust. Revolutsioon näib otsekui lahustuvat kangelaste isiklike kannatuste piiratud maailmas ning see isiklik varjutab lõpuks ajaloolise.

Iga tegelase puhul näitab Flaubert, kuidas nende tühise ning väikese elu prisma läbi murduvad suured revolutsioonilised sündmused, muutudes ka ise selle tagajärjel väikesteks, hallideks, argipäevasteks. Frédérici kohta lausub autor otseselt: «Ühiskondlike küsimuste suhtes jäi Frédéric ükskõikseks, niivõrd haarasid teda isiklikud asjad.» Ja edasi: «Kõik need erutused näisid

talle tühistena, võrreldes nende armastuse ja igavese loodusega.» Kui revolutsiooni vool haarab teda siiski oma keerisesse, siis vaatab ta seda nagu mõnd etendust: «Mahakukkunud haavatud, maas lamavad surnud ei sarnanenud tõelistele haavatutele, tõelistele surnutele. Talle näis, nagu vaataks ta näitemängu.»

Deslauriers on revolutsiooni poolt täiesti isiklikel põhjusil. Ta vihkab vana korda, sest see takistas tal ajalehe väljaandmist, ei andnud talle tegevusvabadust. Lõbunaine Rosanette vihkab revolutsiooni, sest kõik rikkad on Pariisist ära sõitnud ning tal pole enam soliidseid kundesid.

Romaanis on ainult kaks inimest, kes on revolutsioonile truud: Sénécal ja Dussardier. Ent Sénécali kuju kaudu alandab Flaubert järjekindlalt revolutsiooni. Sénécal on lugenud utopiste, kuid mida on ta neilt õppinud? Kõik inimesed, ütleb ta, tuleb panna elama kasarmuisse ning lõbustada neid avalikes majades. See on ideaal, millele ta on fanaatiliselt andunud. Sénécal on veendunud, et võrdsus, mille eest ta võitleb, polegi muud kui kasarm, kus silmapaistval ja andekal inimesel pole mingit kohta.

Ainult Dussardier on siiralt revolutsioonile andunud. Kui toimub 1851. aasta 2. detsembri riigipööre, langeb ta vabariigi kaitsjate ridades võideldes. Ta sureb hüüdega: «Elagu vabariik!» Tema tapja on Sénécal, kes on vaenlase poolele üle jookснud.

Dussardier hukkus nagu hukkus tema kaunis, kuid Flaubert'i arvates teostamatu unistus inimeste vabadusest ning ideaalsest vabariigist.

Romaani mõned stseenid on pühendatud rahva ülestõusu kujutamisele. Ülestõusnud rahvas nägi Flaubert kas elajat või siis petetud ja ninapidi veetud inimesi, kes isegi ei tea, mille nimel nad võitlevad. «Kaltsakaist võitlejad» tungivad Tuileries' kuninglikku lossi ning hakkavad seal kõike purustama ja hävitama, seda mitte niivõrd kättemaksuks, kui just soovist näidata oma võimu.

«All troonil istus musta habemega proletaarlane, särk eest lahti, näoilme naerev ja lollakas nagu hiina jumalal. Teised ronisid üles estraadile, et istuda tema asemele.»

Klubis peetakse kõnesid, tervitatakse revolutsiooni, ent mida tahab siis ülestõusnud rahvas? Keegi tõuseb kõnetooli, et teatavaks teha kõik, mis on tarvis hävitada. Kõikjalt saalist kõlavad hüüded:

«Maha akadeemiad! Maha instituudid!»
«Maha missioonid!»
«Maha küpsustunnistus!»
«Maha teaduslikud kraadid!»

Sellele rahva võimu kujutamisele paneb Flaubert krooni pähe järgmise pildiga: «Eeskojas rõivahunnikul seisis Vabaduse raidkujuna avalik naine, — liikumatu, silmad pärani avatud, hirmuäratav.»

Kõik need stseenid annavad tunnistust sellest, kuivõrd kaugel oli Flaubert revolutsioonilise rahva tõelise osa mõistmisest. Ta ei usu rahva revolutsioonilisse aktiivsusse. 1848. aasta revolutsioonist tõi kirjanik kaasa täieliku perspektiivituse tunde ning vaenuliku suhtumise rahvaülestõususse, mille tõttu ta ei suutnud ka kujutada revolutsiooni objektiivset käiku, mõista revolutsioonilise sündmuste ajaloolist tähtsust.

Range objektiivsuse maski varjul peitub Flaubert'il sündmuste ajaloolise mõtte täielik mittemõistmine. Võrdsuse idee näib talle vastuvõtmatuna. «Võrdsus, see on orjus,» ütleb ta. Kui võrdsus üldse kuskil avaldus, siis ainult selles, et võitluses ilmutasid mõlemad pooled võrdsel määral loomalikku julmust.

Flaubert'i eitav suhtumine revolutsioonisse tugevneb edaspidi veelgi. 1871. a. suhtus ta äärmiselt vaenulikult Pariisi Kommuunisse, väites, et «Kommuun viib meid tagasi barbaarsusse.»

Ent sellest ei tulene veel, nagu oleks Flaubert toetanud reaktsiooni. Reaktsiooni poolele ei asu ta kunagi. Oma romaanis kujutab ta revolutsiooni vaenlasi äärmiselt negatiivselt. Samasuguse vaenu ja vihkamisega suhtus ta aristokraadisse või kodanlasse, kes argusest või siis lömitamise eesmärgil teeb vabariigile silmi. Säärasena kujutab ta pankur Dambreuse'i, kes on valmis teenima igasugust võimu, kummarduma igasuguse jõu ees. «Ta tervitab Napoleoni, kasakaid, Louis XVIII-at, 1830. aastat, töölisi, iga valitsust, armastades nii õrnalt võimu, et oli valmis ise maksma, kui ainult keegi ostaks,» lausub autor.

Flaubert'i subjektiivselt eitav suhtumine revolutsioonilisse liikumisse ei vähenda tema romaani kui teravalt paljastava teose tähtsust. Selles mõistab ta hukka kodanliku maailma, terve kodanliku noorpõlve, ajaloo poolt hukkumisele määratud tühised parasiidid.

«Bouvard ja Pécuchet». Kõik Flaubert'i teosed, nagu ta seda ise korduvalt rõhutab, on teosed armastusest. Selle teema juurde pöördub ta tagasi ka oma viimaseis jutustustes.

Sellest teemast kaldub ta siiski kõrvale kahes teoses: dramaatilises poeemis «Püha Antoniuse kiusatus» (1874) ja jutustuses «Bouvard ja Pécuchet» (jäi lõpetamata ning avaldati posthuumselt 1881. a.). Mõlemad teosed on pühendatud inimmõistuse probleemile, mida Flaubert lahendas üsna vastuoluliselt. Korduvalt kutsus ta kunstnikke toetuma oma meetodis teaduse saavutustele. Samas aga kõlab üsna selgesti pettumus mõistuse kõikvõimsusse. Üks tema armastatumaid väljendeid oli Voltaire'i aforism: «Inimmõistuse ajalugu, see on inimliku rumaluse ajalugu.»

Bouvard ja Pécuchet on kaks väikekodanlast, kes unistavad saada mõisnikeks ning elada jõude. Neil õnnestubki teostada oma unistus. Nad on kogunud väikese rahasumma, ostavad selle eest tükikese maad ning hakkavad maaomanikeks. Esialgu kavatsevad nad hakata tegelema ratsionaalse majapidamisega, et nad sellest mitte midagi aru ei saa, siis on kõik nende katsed täiesti viljatud.

Pettunud ratsionaalsest majapidamisest, siirduvad nad teaduste alale ning võtavad ükshaaval läbi kõik teadusharud: keemia, füüsika, arstiteaduse, anatoomia, geoloogia jne., tegutsevad praktilise meditsiini alal, ravides kõiki haigusi kampriga, käivad loenguil sellest vähimatki mõistmata. Nad pettuvad kõikides teadustes. Katsetamine eksperimentaalse pedagoogikaga lõpeb samuti täieliku krahhiga. Bouvard'is ja Pécuchet's pole raske näha rumalate, kuid üpris enesekindlate väikekodanlaste tüüpide uut varianti (apteeker Homais, väikekodanlane «Labaste tõdede leksikonist»). Neil pole vähematki aimu teadusest, kuid endi arvates on neil õigus sellega tegelda. Nad avastavad juba ammu avastatud Ameerikat, nagu näiteks: «Neil oli hea meel teada saada, et keel on maitsmisorgan, näljatunne aga lähtub maost.» Nad kordavad teiste mõtteid, targutavad, sest neil pole midagi muud teha.

Seega jätkab Flaubert Bouvard'i ja Pécuchet näol kodanluse piiratuse ja vaimuvaesuse paljastamist. Ent ei tule siiski arvata, nagu piirduks nimetatud teos ainult selle probleemi lahendamisega. See on kaugelt keerulisem. Bouvard'i ja Pécuchet kujud muutuvad karikatuurideks teadlaste pihta. Kirjanik teeb järelduse, et inimmõistus on jõuetu maailma tunnetama ning et kõik inimese püüded seda tunnetada on naeruväärsed ja abitud. Teadlane uurib kogu elu ühtainust ruumiosa. Talle näib, et ta on jõudnud õigetele järeldustele, ent kui avanevad uued horisondid, kui on uuritud teisi ruume, mis varem olid tundmatud, siis purunevad kõik tema järeldused. Selle teadlase pingutused on olnud asjatud. Olles küll pühendanud kogu oma elu teadusele, pole ta võimeline mitte midagi teada saama ega mitte midagi seletama.

Kõik meie teadmised maailmast, kõik meie teaduslikud järeldused baseeruvad Flaubert'i arvates äärmiselt nõrkadel hüpoteesidel ning neid hüpoteese on üpris hõlpus ümber lükata. Seepärast on teadlaste järeldused niisama naeruväärsed, mõttetud ja absurdsed kui kahe nõmeda väikekodanlase teaduslikud «avastused».

Seega muudab Flaubert kodanliku teaduse kriisi paljastamise kallaletungiks inimmõistuse vastu üldse. Inimmõistusel on kirjaniku arvates ainult üks õigus ja üks eelis — lõpmatult kahelda. Olles teadustes pettunud, võtavad Bouvard ja Pécuchet kõik kahtluse alla. Siin aga muutuvad nad lugejale täiesti ootamatult kirjaniku enda vaadete väljendajaiks. Flaubert'i skepsis aga ei tunne piire. Kõike, mis meile näib kindlana ja kaheldamatuna, võib tegelikult kergesti ümber lükata. Kõigis oma teadmistes kaheldes avaldavad Bouvard ja Pécuchet autori mõtet, et kõik maailmas on suhteline.

«Mis on ajalugu?» küsivad meie kangelased. Ajalugu pole teadus, sest et temas baseerub kõik täiesti juhuslikel faktidel: «... oletagem, et kuningal õnnestus takistusteta põgeneda, et Robespierre pääses või et Bonaparte tapeti — kuid sellised juhu-

sed olenevad ju mõne kõrtsmiku aususest, lukustamata uksest, magama jäänud vahisõdurist, — ja ajaloo käik oleks olnud hoopis teine.» Pole olemas ainsatki kindlat mõistet, väidavad Bouvard ja Pécuchet autori mõtet väljendades. «Mis on näiteks maitse? See on võime tunda ilu. Aga mis on ilu? Sellele küsimusele on ainult üks vastus: ilu on ilu.»

«Püha Antoniuse kiusatus.» Sama inimmõistuse jõuetuse probleemi käsitleb Flaubert ka oma dramaatilises poeemis «Püha Antoniuse kiusatus.» Selle töö kallal töötas Flaubert kakskümmend aastat, tehes seda palju kordi ümber. Võib päris kindlasti ütelda, et selles teoses teeb ta filosoofilise kokkuvõtte kogu oma elutööst.

Erak püha Antonius on kaotanud võime palvetada. Teda kiusab lihahimu. Ta näeb laudu, mis on lookas roogade all, näeb ilusaid naisi, tema silme ees voolavad kullajõed. Kuid mitte see ei vaeva Antoniust. Ta kannatab seepärast, et on kaotanud usu sellesse tõesse, mille nimel temast sai üksiklane. Ta tahab veenduda, et on olemas mingi vääramatu tõde, teada saada, kas see on kunagi olnud või saab kunagi olema inimkonna päralt. Antoniuse juurde tuleb tema õpilane Hilarion ning hakkab teda veenma, et kõige kurja juur on tema erakluses. Ta viib Antoniuse kõrbest ära inimeste sekka, sinna, kus lugematud inimpõlved on otsinud seda tõde, millest unistab Antonius. Tema silme eest näivad mööduvat uuesti kõik need sajandite jooksul üksteisele järgnenud põlvkonnad. Antonius mõistab, et tõeotsimine on inimkonna jaoks muutunud sihituks ekslemiseks, patuks, paheks, usumäratsemiseks. Neis kammitsais ongi inimkond püüdnud tõde tunnetada, kuid tõde ja jumalat pole ta siiski leidnud. Kõik sajandite kestel eksisteerinud usundid on seega paljastanud oma alusetuse.

Ja sel hetkel, kui Antonius lööb lõplikult kahtlema tõe olemasolus, võimaluses seda leida või avastada, sel kahtluse hetkel tuleb kurat teda kiusama. Kurat kõneleb talle, et pole olemas mingit ühtset jumalat, et jumal on lõpmatus, lõpmatus aga on eimiski. Kõik meie mõisted, nagu armastus, headus, viha kuuluvad lõplikku maailma, lõpmatuses aga pole neil mingit mõtet. Jumal, see on lõpmatus, järelikult ta pole hea ega kuri, see tähendab, et ta on eimiski.

Kurat tahab purustada viimase, mis on Antoniusele veel jäänud, usu ainujumalusse. Ta ütleb talle: «Kummarda mind ja nea ära see viirastus, mida nimetatakse jumalaks.» Ent Antonius ei anna järele kuradi kiusamisele. «Püha Antoniuse kiusatus» lõpeb episoodiga, mis annab vastuse küsimusele. Selles näeme Antoniust keset orgaanilise maailma alamaid olendeid. Näeme kohutavaid loomi, kes sarnanevad taimedele, ning taimi, mis sarnanevad loomadele. Kogu see maailm elab omaette elu. Teda vaadeldes leiab Antonius lõpuks selle tarkuse, selle tõe, mida ta nii kaua on asjatult otsinud. See tarkus seisab selles, et tuleb ühte

sulada selle maailmaga, alamate olendite maailmaga. Tuleb loobuda kõigest, mis eraldab inimest alamast mateeriast, see tähendab, et tuleb loobuda mõistusest.

Antonius hüüab: «Mul on tahtmine lennata, ujuda, haukuda, ammuda, möirata. Ma tahaksin, et mul oleksid tiivad, kilpkonna kilp, koor ... tahaksin omada lonti, vingerdada ... voolata nagu vesi, võnkuda nagu heli, helendada nagu valgus, peita end kõikidesse vormidesse, tungida igasse aatomisse, laskuda mateeria põhja, olla mateeria!»

Niisugune on Antoniuse soov: ühte sulada selle maailmaga, muutuda ise mateeriaks, loobuda kõigest sellest, mis eristab teda alamaist loomadest, hüljata mõistus, sest mõistus teeb inimese õnnetuks, paneb teda kahtlema. Selles peitubki tõde ja tarkus.

Flaubert'i pessimismi juured. Seega hüljatakse mõistus, sest tõde ei peitu mitte temas. Flaubert'i ja tema ajastu kirjanike jaoks polnud mõistus võimeline vastama neile «neetud» küsimustele, mis kerkisid XIX sajandi lõpu kirjanike ette.

XVIII sajandi valgustajad uskusid kindlasti mõistuse ümberkujundavasse jõusse, sellesse, et inimene omab mõistuse näol suurt loomingulist võimet, mis võib luua õnne inimkonnale.

Flaubert ja tema põlvkond lõid mõistuses kahtlema. See ei takistanud Flaubert'il seadmast täppisteaduste meetodeid kunstnikele eeskujuks. Samal ajal aga ei uskunud ta, et teadus võiks maailma tunnetada ja seletada.

Terve rida Flaubert'i eelse kirjanduse poolt tõstatatud küsimusi võetakse tema loomingus revideerimisele või siis käsitellakse neid hoopis uues valguses. Nii näiteks kummutab ta usu mõistusse, eitab faustlike otsingute vägevust, purustab romantilise unistuse, näitab inimese isiksuse madaldumist ja vaesumist, võtab revideerimisele «kangelase» ja «kangelaslikkuse» mõisted.

Kui eelnevate ajastute kirjanikele kangelase mõiste oli seotud erakordsuse mõistega, siis jätab Flaubert oma kangelased ilma kangelaslikkuse oreoolist, võtab teda kui argipäevase tegelikkuse esindajat, kui keskmise inimese tüüpilist kuju.

Balzaci tüüpi realistid kujutasid kodanliku ühiskonna noormehi Rastignaci, Charles Grandet ja teiste taoliste kiskjatena, auahnete ja rahaahnete tüüpidena. Ilma et ta varjaks nende pahesid, kujutab Balzac neid siiski kui väga jõulisi, energilisi, sihikindlaid, visasid inimesi, kes olid võimelised saavutama oma eesmärki. Flaubert oma teostes ei omista noormeestele neid omadusi. Frédérici või Deslauries kujus rõhutab ta eelkõige nende tegevusetust, passiivsust, võimetust teha karjääri isegi selle sõna kodanlikus mõttes. Nad ei tea, mida teha, kuhu minna, missugust teed valida, millega tegelda. Neil pole mingit perspektiivi, pole mingit eesmärki.

Seega on isiksuselt röövitud aupaiste, mõistus on jõuetu

lahendama elu kardinaalseid probleeme, kangelaslikkust pole olemas, traagiline, nagu ütleb Flaubert, on lahkunud elu näitelavalt, teda asendab nüüd inetus; kõik suur on kadunud. Flaubert hüüab meeleheitel: «Kust leiaks inimese uhkust, veendumust oma loomingus, kummardamist ilu ees? Kas siis tõesti on kadunud kõik, kas tõesti on kõigi rind täis ülemaailmset pori, milles ujud seda neelates?»

Mitte mõistes, et kodanlik maailm on ajalooliselt piiratud ning et tema vastu on vaja võidelda, taunib Flaubert kogu inimkonda, kellel pole tema arvates mingeid tulevikuperspektiive. Siit tulenebki Flaubert'i sügav pessimism. Kord lausus ta enda kohta: «Minu usu aluseks on uskumatus.» Tema jaoks pole maailmas midagi, millesse võiks uskuda.

Sellel lootusetuse tundel ja skepsisel oli oma konkreetne ajalooline põhi. Taunides mõistust ja kultuuri, käsitelles neid probleeme üldinimlikus mastaabis, suunas ta tegelikult oma rünnaku täiesti konkreetse eesmärgi pihta ning röövis aupaiste mitte inimmõistuselt üldse, vaid eelkõige kodanlikult ühiskonnalt ja selle kultuurilt. Flaubert'i läbinägelikkus oli väga kaugeleulatuv, sest ta tundis, et kodanlik maailm ja kodanlik kultuur on mandumas, et nad on jõudnud juba kriisi äärele. Seda kriisi paljastabki Flaubert oma loomingus.

Kui subjektiivsed ka on mõnikord tema järeldused, kui ekslik ka on tema arvamus, et inimkond üldse on mandumas ja et tal pole mingit tulevikku, — tegelikult näitab ta just kodanliku ühiskonna allakäiku. Ja seda paljastav moment Flaubert'i loomingus omab suurt jõudu ning tähtsust mitte ainult tema ajastu kohta, vaid ka meie päevil. Flaubert'i kui suure ja ausa kunstniku looming, kunstniku, kes kunagi ei lakanud otsimast elust ilu ning püüdlemast selle poole (olgugi et ta oli veendunud, et elus on seda võimatu leida), omab tolle ajastu kirjanduses erilist kohta. Ilu otsingud muutusid tema juures, tõsi küll, millekski abstraktseks, suure tähega kirjutatud «Ilu» taotlemiseks, ent ometi ei saa jätta märkimata, et oma loomingu viimasel perioodil püüdis ta kehastada neid otsinguid positiivse kuju näol. Ent see käib juba tema kõige viimaste teoste kohta.

Flaubert'i viimased teosed. Positiivse otsingud pidid Flaubert'i juures minema paratamatult kõige kodanliku eitamise teed mööda. Äärmiselt vihates kodanlust ja kõike, mis temaga seotud, ei võinud Flaubert seista eemal tegelikkusest, elada oma «elevandiluust tornis». Ta paljastab halastamatult kodanlikku maailma, mis oli tema jaoks egoismi ja enesearmastuse kehastuseks. Seega on täiesti arusaadav, et positiivse kuju otsinguil Flaubert pidi minema kõige selle eitamise, egoismi ja enesearmastuse eitamise teed mööda. Oma kolmes viimases teoses, mis on kirjutatud seitsmekümnendate aastate teisel poolel, pöördub Flaubert uuesti tagasi armastuse teema juurde, mida ta käsitleb nüüd kui eneseohverdamist, kui kangelastegu. Tema viimased

teosed ilmusid koguna pealkirja all «Kolm lugu» ning pakuvad erilist huvi.

Flaubert'i otsingud ei saanud võtta mingisugust sotsiaalset vormi. Ta vihkas kapitalismi, kuid suhtus äärmiselt eitavalt ka tööliste organiseeritud võitlusse selle vastu. Kodanlusevastast tegevust kujutles ta vaid kui sisemist, inimese südamesse suletud protsessi, mille võimalused on ammendamatud. «Inimsüda,» kirjutas ta, «see on arteesia kaev. Tuleb vaid asuda seda kaevama, ning sealt purskub juga.» Mitte juhuslikult ei nimetanud Flaubert üht oma viimastest teostest «Lihtne süda» (1877). Lihtne süda, seda üldistatud kujundit mõistab Flaubert kui südant, mis on võimeline omakasupüüdmatuks kiindumuseks.

Selle kujundi ilmumine Flaubert'i loomingusse on seotud perioodiga, millal ta tutvus vene kirjandusega, mis kutsus temas esile sügava vaimustuse. Vene kirjanikest tundis ta hästi Turgenevit, kellega ta oli isiklikult tuttav. Ta on vaimustuses romaanist «Eelõhtul», jutustusest «Esimene armastus», ta hindab kõrgesti Turgenevi naiskujusid. «Üks teie omadusi,» kirjutab ta Turgenevile, «on välja mõtelda naiskujusid. Nad on ideaalsed ning vastavad tegelikkusele, haaravad just oma oreooli tõttu.» Olles läbi lugenud «Sõja ja rahu», jagab ta Turgeneviga oma vaimustust selle «silmapaistva epopöa» puhul. «Kolme loo» kirjutamise ajal pidas Flaubert Turgeneviga läbirääkimisi nende tõlkimise asjus vene keelde. On põhjust oletada, et Flaubert'i loomingusse tema elu lõpul ilmunud uut, positiivset kuju aitas tal mõtestada ning kunstiliselt viimistella just vene kirjandus.

Flaubert on loonud kaks täiesti vastandlikku naiskuju. Üks neist kuulub tema loomingu algusesse, teine lõpp-perioodi. Ühelt poolt näeme Emma Bovaryd, kes püüab saavutada isiklikku õnne, tuues sellele ohvriks nii oma mehe kui ka tütre tuleviku. Teiselt poolt leiame teenijatüdruku Félicité, kelle kogu elu pole muud kui üksainus kangelastegu ja eneseohverdus. Tal on vastupanematu vajadus kellessegi kiinduda. Ta on sügavalt kiindunud oma õepojasse, siis oma perenaisesse, selle lastesse, seejärel halvatud mehesse, kelle eest ta ennastsalgavalt hoolitseb, ning kõige lõpuks papagoisse, ja kui too sureb, siis papagoi topisesse.

Paljud on arvanud ning ikka veel arvavad, et see jutustus on sügavalt irooniline. See pole aga nõnda. Flaubert ise on selge sõnaga ütelnud, millistest tunnetest ta juhindus seda teost kirjutades: «Siin pole mingit irooniat,» kirjutab ta, «otse vastupidi: kõik see on väga kurb ja tõsine asi. Ma tahtsin heldimust tekitada, pisaraid esile kutsuda tundelistel hingedel, omades ka ise tundelist hinge.»

Pigem kõlab jutustuses kurbus ja valu selle üle, et niisugune suur ja kaunis tunne, nagu seda on inimese armastus, läheb asjatult kaduma. Félicité ei leia midagi, millele pühendada oma armastust, peale täistopitud papagoi. Ning ometi on Flaubert'ile selge, et subjektiivselt on niisugune võime millessegi kiinduda

kaunis. Kord ta kirjutas: «Kui me üldse midagi väärt oleme, siis ainult tänu oma kiindumuse jõule. Selles ongi meie väärtus.» Need sõnad võiksid olla «Lihtsa südame», selle kauni teose motoks.

Sugugi mitte juhuslikult ei avaldanud «Lihtne süda» nii sügavat muljet M. Gorkile. Ta jutustab, kuidas ta kord poisikesena luges läbi selle jutu ning oli selle mõjust rabatud. Ta vaatas mitu korda raamatu lehti vastu valget, lootes sel viisil avastada selle «tabamatu kunsttüki», mis võimaldas kirjanikul kirjutada ühtaegu nii jõuliselt ja nii lihtsalt.

Kaasaegsest tegelikkusest ei leidnud Flaubert mitte midagi, mis oleks väärinud kiindumust. Inimese kaunis võime armastada ja end ohverdada läheb asjatult kaduma. Seepärast pidigi Flaubert, kui ta tahtis näidata mitte ainult kangelasteo subjektiivset, vaid ka objektiivset mõtet, pöörduma mitte kaasaegse tegelikkuse, vaid ajaloo, legendide poole.

Teistel samasse kogusse kuuluvail jutustusil on mõndagi ühist «Lihtsa südamega». Need on «Legend Püha Julianus Võõrustajast» (1876) ja piibliaineline jutustus «Herodias» (1877). Ühele Roueni katedraali aknale on kirjutatud legend püha Julianus Võõrustajast. Flaubert uuris seda ning kirjutas selle ainetel oma jutustuse.

Julianus Võõrustaja oli kuninga ainus poeg. Isa armastas teda ning lubas tal teha kõike, mida ta aga tahtis. Julianuse soovidel ja ihadel polnud mingeid piire. Siis aga tappis ta vihahoos oma vanemad, keda ta kohe ära ei tundnud. See avaldas temale kohutavat mõju. Ta muutus otsekui teiseks inimeseks, sai jagu oma isekusest, loobus oma rikkusest, hakkas kerjuseks ning töötas lihtsa ülevedajana. Ta suri pidalitõbise elu päästes.

Niisugused on Flaubert'i viimased teosed. Positiivne kuju ilmub tema loomingusse, nagu juba märgitud, alles tema elu viimaseil aastail. Sellest hoolimata tõmbab see kuju selge piiri Flaubert'i loomingu ning neil aastail tekkiva dekadentliku kirjanduse vahele.

Flaubert'ile kuulub kahtlemata üks esimesi kohti XIX s. teise poole kirjanike seas, kes säilitasid kriitilise realismi parimaid traditsioone. Ühtlasi võib tema juures märgata selle uue joone algeid kriitilises realismis, mis hakkab arenema XX s. parimate Lääne-Euroopa kirjanike — France'i, Rolland'i Barbusse'i jt. loomingus.

SAKSA JA ŠVEITSI KIRJANDUS XIX SAJANDI TEISEL POOLEL

Saksa kultuuri ja kirjanduse põhijooned XIX sajandi teisel poolel. Pärast 1848. a. revolutsiooni mahasurumist taastati kõigis Saksa liidumaades karm reaktsioon, sealhulgas ka Preisimaal ja Austrias. Kapitalismi arenemine võttis Saksamaal kindla reaktsioonilise ilme: feodalismi igandid, mis nii majanduslikus kui ka sotsiaal-poliitilises elus olid alles õige tugevad, taandusid äärmiselt pikkamööda või mugandusid kapitalismi tingimustele vastavaks (näiteks nn. «preisi arenemistee» agraar-suhete alal).

Kapitalismi edasise arenemise peatakistuseks osutus maa poliitiline killustumus.

Demokraatliku liikumise nõrkus (revolutsiooni reetmine kodanluse poolt ja tööliskiassi ebaküpsus) oli põhjuseks, et Saksamaa ühendamine, see rahvusliku arenemise peaprobleem, ei lahenenud mitte rahvarevolutsiooni kaudu, vaid «ülalt», s. t. Bismarcki «raua ja vere» poliitika abil. Preisi sõjaline võit Austria ja Prantsusmaa üle, kes olid peamisteks vastasteks Saksamaa ühinemisele Preisi juhtimisel, tõi enesega kaasa Saksamaa ühinemise 1871. a. ja Saksa impeeriumi loomise junkru-Preisi eestvedamisel.

Taasühendatud Saksamaa kujunes poolabsolutistlikuks kodanlik-aristokraatlikuks riigiks. «Gotha programmi kriitikas» iseloomustas Marx Saksa impeeriumi riigikorda režiimina, mis on «palistatud parlamentlike vormidega, segatud feodalismi ripatsitega ja juba allub kodanlusele, bürokraatlikult kokkuklopsitud ja mida säilitab politseiline sõjadespotism».[8]

Pärast 1848. a. revolutsiooni andis kodanliku kultuuri üldine kriis end eriti teravasti tunda Saksamaal. XIX s. 50. ja 60. aastail püsis siin alles killustumus ja nii poliitilises kui ka majanduslikus suhtes mahajäämus muudest Lääne-Euroopa maadest.

Saksa kodanlik kultuur oli 50. ja 60. aastail läbinisti provintsiaalne. Kirjanduses avaldus see provintsialism suurte sotsiaal-poliitiliste ja filosoofiliste probleemide vältimises, kalduvuses põgeneda tõsistest probleemidest eramaailma. Paljude selle aja-

[8] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, lk. 284.

järgu teoste sisu täidavad olustiku kirjeldamine ja psühholoogilised konfliktid.

Sajandi teise poole kirjandust iseloomustab ajaloolise perspektiivi, s. t. historismi kadu. Selle ajajärgu kirjanikud kujutavad tegelikkust staatilisena, ajalooline konkreetsus asendatakse olustikulise, etnograafilise konkreetsusega. Inimeste elu-olu jääb nagu väljapoole aega, nii nagu väljaspool aega kujutatakse ka nende hingeelu.

Sajandi teise poole kirjandus kaotab kontakti XVIII s. lõpu ja XIX s. esimese poole saksa kirjanduse paremate traditsioonidega. Puudub kontakt Goethe ja Schilleriga, romantikute ja revolutsiooniliste demokraatidega (Heine, Büchner jt.). Rahva ja indiviidi saatust kujutavate probleemide käsitlemine osutub kodanlikule kirjandusele üle jõu käivaks.

Esteetilised normid, mis püstitati XVIII s. lõpul või XIX algul, mõtestatakse sel ajajärgul ümber, või nad muutuvad surnud epigoonilisteks vormideks.

Ideelise ja kunstilise seose eelneva ajajärguga säilitavad need kirjanikud, kes olid kujunenud enne 1848. aasta revolutsiooni, nimelt Hebbel ja Ludwig. Need ülemineku aja kirjanikud valavad vanadesse kunstivormidesse uut sisu, mis peegeldab muutunud sotsiaal-ajaloolisi tingimusi. Hebbel näiteks veel ei loobu suurtest ajaloolistest probleemidest ja monumentaalsest kunstivormist, kuid isiku ja ühiskonna vastastikuste suhete probleem kajastab tal ühiskondliku reaktsiooni vaimu: indiviidi ja ühiskonna vastuolu kaotab Hebbeli juures ajaloolise konkreetsuse, elava ajaloolise dialektika.

Omal ajal väga populaarsete Freytagi ja Spielhageni loomingus ilmneb saksa kirjanduse provintsialiseerumine, loobumine tõsisemast problemaatikast ja kodanlik-filisterliku eksistentsi apologeetika täie selgusega.

Kellegi tolleaegse kriitiku väidetel olevat Gustaw Freytag (1816—95) kujutanud «Saksa rahvast töö juures», kuid autori imetluse ja vaimustuse objektiks osutub saksa filister-kodanlane ühes oma tegelinski-huvide eramaailmaga (vt. tolleaegse kodanliku kriitika poolt kõige enam ülistatud romaani «Debet ja Credit» — 1855).

E. Geibeli, P. Heyse jt. niinimetatud «Müncheni rühmituse» kirjanike loomingus taganeb elav, ühiskondliku tähtsusega sisu «kunst kunsti pärast» loosungi eest. Klassikalis-romantistlike vormide jäljendamise taga puudub ideede järgimine.

Paljudel kirjanikkudel on sel perioodil omane regionaalsuse tendents: suur kunstitõde, mis käsitles julgesti tähtsaid probleeme, asendatakse etnograafilise pisitäpsuseni antud kirjeldustega teatava maakoha elanike elust ja olust: Ludwig kujutab Tüüringit, Auerbach Schwarzwaldi, Storm Schleswig-Holsteini.

Mõne kirjaniku juures muutub pagemine «pisimaailma» enam või vähem teadlikuks protestiks nende antihumanistlike vormide

vastu, mis omandab «suure maailma» ajalooline arenemistee, s. o. tolleaegse kapitalistliku Saksamaa arenemiskäik.

Humanistlik protest, valu inimese pärast kostab kõige selgemini W. Raabe loomingus, kes sel viisil kerkib kõrgemale Auerbachi ja teiste lihtsast olustiku kirjeldamisest.

Sajandi teise poole kirjanduse arenemine lõpeb Th. Fontane loominguga. Nagu teistelgi nimetatud ajavahemiku kirjanikel on Fontane teostes kogu huvi koondatud kangelaste eraelule, kuid erinevalt teistest omab Fontane teravat ajaloolist närvi. XIX s. 80. ja 90. aastail, töölisklassi ja töölisliikumise kasvuperioodil esineb Fontanel tema kaasaeg, s. t. kapitalismi uue arenemisetapi algus, ajaloolises perspektiivis ja see tõstab kirjaniku paljudest tolleaegseist autoritest kõrgemale.

Erikoht kirjandusloos kuulub šveitsi kirjanikule G. Kellerile. Tema looming on tihedasti seotud üldsaksa kirjandusloogа, kuid Kelleri side šveitsi patriarhaalse demokraatiaga oli mitmeti põhjuseks, et saksa kodanliku kirjanduse üldkriisi ajal püsis tema looming XIX s. esimese poole suure realistliku kirjanduse tasemel.

Teise šveitsi kirjaniku, C. F. Meyeri looming, mis oli tihedasti seotud saksa kirjandusega, avaldab kodanliku dekadentsi alguse tunnuseid, kuigi tema kunst jääb põhiliselt veel realistlikuks.

Hebbel (1813—63). Oma esimesed silmapaistvamad teosed oli F. Hebbel loonud 40. aastail, enne 1848. a. revolutsiooni, kuid tema küpse loomingu valdav osa ilmus juba reaktsiooni ajal.

Kuigi Hebbel luuletas, kirjutas novelle ja artikleid, on ta esijoones dramaturg, ainus silmapaistvam XIX s. dramaturg pärast Kleisti ja Büchnerit. Hebbel jätkas saksa klassikalise draama traditsioone, luues ja teoreetiliselt põhjendades täiuslikku, ideeliselt sisukat ning monumentaalset kunsti. Kodanliku kunsti algava kriisi ajal, pärast 1848. aasta revolutsiooni võis Hebbel oma kavatsusi teostada ainult väga piiratud raamides: tema ideed olid võrsunud 40. aastate ühiskondlikust tõusust ja toitunud XVIII s. lõpu ja XIX s. alguse Goethe ja Schilleri suure kunsti traditsioonidest.

Friedrich Hebbel oli kiviraiuja poeg, kel õnnestus saada vajalik haridus, välja rabelda käsitööliste keskkonnast ja kujuneda silmapaistvaks kirjanikuks. Tänu võlgnes ta selle eest mitte ainult oma erakordsele andekusele, vaid ka visadusele ja energiale, millega tal tuli astuda karmi eluvõitlusse.

Hebbeli kunstikäsitus, tema draamateooria kujunes 40. aastail («Minu sõna draamast», 1843, eessõna «Maarja Magdaleenale», 1844, «Draama stiilist», 1847 jt.).

Draamat pidas Hebbel kõrgemaks kunstivormiks, sest tema meelest kujutab draama «eluprotsessi kui niisugust» selles mõttes, et draama keskpunkti moodustab kirjaniku vaatekohalt elu põhiprobleem, nimelt indiviidi ja terviku vahekorra küsimus. Hebbel lähtub sellest, et juba paljast olemasolu faktist sattuvat

indiviid tervikuga paratamatult konflikti. See «igavene tõde» loobki dramaatilise konflikti aluse ning olemuse. Kangelaste traagiline «süü» peitub eluprotsessis kui indiviidi eristumisprotsessis eneses. Seesama indiviidi ja terviku vaheline konflikt panebki elu liikuma: inimesed peavad kannatama ja hukkuma, et tervik võiks eksisteerida ja areneda.

Hebbeli niisuguse teooria sotsiaalseks aluseks on konflikt inimese ja ühiskonna vahel, mis esineb kodanlikus tõsielus. Hebbel teeb selle absoluutseks, nähes siin «igavest» konflikti.

Hebbeli esteetikateoorias tundub realistlikke tendentse. Kirjanik rõhutab kunsti seost eluga. Ta viitab ülemaailmse ajaloolise tähtsusega problemaatika vajadusele draamas, kuid hoiatab ühtlasi, et draama ei tohi kujuneda filosoofiliste ideede allegooriliseks kehastuseks: dramaturg peab võimaldama «vaadelda elu otseselt».

Hebbeli draamad. Juba esimeses, ent küllaltki küpses piibliainelises draamas «Juudit» (1841) on Hebbel püüdnud rakendada oma draamateooriat.

Draama kangelane Olovernes seisab oma vägevuses teistest inimestest peajao kõrgemal ja asjata otsib ta endale ligilähedaseltki võrdset vastast. Tema hukkumist põhjustav «süü» seisab selles, et isiksusena oli ta «rikkunud normi» ja sattunud konflikti tervikuga.

Olovernesele on vastandatud draama naiskangelane Juudit, kes osutub samavõrd tähelepanuväärseks indiviidiks. Kui tema kaasmaalased on juba alistumas Olovernese vaenulikele vägedele, otsustab patriotismist innustunud Juudit siirduda vaenlase leeri, et tappa seal Olovernes. Juudit õpib temas tundma suurt inimest, kes on ainsana tema, Juuditi vääriline. Naine on valmis oma kavatsusest loobuma, kuid et Olovernes näeb lähenejas üksnes naist ja et ta sellega solvab teise inimväärikust, maksab Juudit talle kätte ja tapab ta.

Juuditi «traagiline» süü seisab samuti tema erakordsuses ja tähenduses inimesena: Juudit on ainus, kes söandab üritada vägitegu, tappes Olovernese. Teadmine oma teo erakordsusest ühineb Juuditil selle piinava tundega, et ta on tapnud «esimese ning viimse inimese maailmas», kes on temaga võrdne. Rahva poolt juubeldades vastuvõetuna on Juudit sisemiselt murtud ja tühi.

Seega on Juuditi tragöödia suure individuaalsuse tragöödia.

Selle Hebbeli draama ideeline sisukus ja monumentaalne ülesehitus — näidendis ei puudu rahvastseenid — seob teose Goethe ja Schilleri kõrgklassikalise draama traditsioonidega. Ometigi on «Juuditi» problemaatikas uusi momente võrreldes klassitsistliku draamaga: Hebbel pöörab suurt tähelepanu kangelaste psühholoogia analüüsimisele, peatudes naiskangelase hingeelu erootilistel momentidel. Mehe ja naise kokkupõrke teema (kui mees näeb naises ainult naist) on iseloomulik hilisemaile Hebbeli draamadele, kuid esineb juba siingi. Filosoofiliselt komplitseeri-

tud psühholoogiline problemaatika tõrjub Hebbeli juures ühiskondliku kodanikuteema tagaplaanile.

Sotsiaalne problemaatika esineb Hebbeli draamadest kõige jõulisemalt «Maarja Magdaleenas» (1844), mis on loodud «väikekodanliku draama» realistlikel traditsioonidel. Pärast «tormi ja tungi» ajajärgu väikekodanlikke draamasid jääb see teos kuni Hauptmanni esimeste draamade ilmumiseni kõige silmapaistvamaks sotsiaalseks draamaks saksa kirjanduses.

Vana Saksamaa käsitööliste konservatiivse ning patriarhaalse maailma purunemine on sotsiaalseks aluseks selles teoses kirjutatud dramaatilistele konfliktidele.

Selle patriarhaalse maailma moraalseid printsiipe kehastab meister Anton.

Niisuguse piiratud ning vananenud moraali ohvriks langevad meister Antoni lapsed Karl ja Klara. Vanameelse moraali järgi on Klara «langenud», sest ta andub inimesele, kes seejärel keeldub temaga abiellumast, niipea kui silma ette kerkivad kasuliku abielu väljavaated.

Et oma «häbi» varjata (eelkõige isa eest), võtab Klara endalt elu. Püsiv ning harjunud elukord on löönud kõikuma ja oma perekonnas üksildaseks osutunud meister Anton ei suuda peatada vältimatut ajalooprotsessi: «Ma ei mõista enam maailma.» Seda peab Anton möönma.

Sotsiaal-ajaloolise problemaatika on Hebbel suure plastilisusega kehastanud ühe perekonna tragöödias, kangelaste psühholoogias ja käitumises, kõige rohkem aga meister Antoni tähendusrikkas kujus.

Revolutsiooni nurjumisele järgnenud reaktsiooni olustikus ei õnnestunud Hebbelil sotsiaalsete konfliktide lahkamine enam sellise realismi jõuga, nagu «Maarja Magdaleenas».

Pärast revolutsiooni kirjutatud draamades on Hebbeli abstraktne ajaloofilosoofiline problemaatika lõdvalt seotud inimeste psüühikaga ja nende isikliku draamaga. Konfliktide «igavene» iseloom vaesestab nende ajaloolist konkreetsust, isiksuse hukk ja kannatused õigustatakse «terviku» seisukohalt.

1850. a. kirjutab Hebbel draama «Herodes ja Mariamne», mis kujutab piibelliku süžee ajaloolis-filosoofilist ning psühholoogilist tõlgendust.

Hebbel katsus luua monumentaalset ajaloolis-filosoofilist draamat, millega oleks näidanud, kuidas juuda ja rooma maailma asemele tuleb kristlik, kuid see probleem jäi orgaaniliselt seostamata nimikangelaste Herodese ja Mariamne armupsühholoogilise draamaga.

Herodes ei usalda oma naise Mariamne tundeid. Naisest lahkudes ei kavatse ta uuesti tagasi tulla, kuid ei suuda taluda mõtet, et pärast tema surma võiks Mariamne hakata võib-olla kedagi teist armastama. Herodes teeb korralduse tappa tema naine, niipea kui saabub teade tema enese surmast. Herodest

armastav Mariamne saab mehe korraldusest teada ja see usaldamatus tema tunnete suhtes solvab valusasti tema inimlikku ning naiselikku väärikust. Mariamne andestab tagasitulnud Herodesele, aga kui see peab jälle lahkuma, loodab naine, et Herodes ei jäta enam niisugust käsku. Ometigi teeb mees seda salaja ka teiskordselt. Mariamne tasub tagasitulnud Herodesele sel teel, et teeskleb truudusemurret. Mariamne ei õigusta end, kui Herodes mõistab ta surma. Alles pärast naise hukku saab Herodes tema süütusest teada.

Armastuse ja umbusu keerukas psühholoogiline konflikt ei oma ajaloolist konkreetsust, draama ajalooline konflikt aga osutub filosoofiliselt abstraktseks. Kangelaste käitumise ja psüühika abil ei ole Hebbel suutnud ajaloo arenemiskäiku nähtavale tuua.

Kahes järgnevas draamas annab end tunda kirjaniku vaadete alalhoidlik konservatism, mis väljendub tema kunstiliste ning filosoofiliste ideede esiletungimises ajaloo arenemise problemaatikasse.

Draama «Agnes Bernauer» (1855) süžee on võetud saksa ajaloost. Hertsog Ernsti armunud poeg Albrecht abiellub lihtsa, kuid erakordselt kauni neiuga, juuksuritütre Agnes Bernaueriga. Albrechti tunded Agnese vastu on sügavad, õilsad ning inimlikud. Hertsog Ernstil aga on esikohal riiklikud huvid, mille kohaselt poja abielu peaks korralduma üksnes poliitilistel kaalutlustel. Albrecht ei taha loobuda Agnesest, ja hertsog võtab pojalt õiguse kroonile, määrates oma pärijaks vennapoja, kes aga sureb õige varsti. Hertsogikroon on jäänud ilma pärijata ja Ernst otsustab täide viia kohtuotsuse, mis on seisnud kolm ja pool aastat — Agnese surmaotsuse. Isa loodab, et Albrechti «kohusetunne» ärkab, kuigi ta ei ole päris kindel, et poeg ei lähe vabasurma või isa vastu kodusõtta. Agnes ei alistu manitsustele loobuda Albrechtist, et päästa oma elu, vaid eelistab surra. Hertsog Ernst apelleerib poja kohusetundele ja annab hertsogivõimu talle üle, teeb pojast oma kohtuniku. Albrecht, kelle «kohusetunne» on ärganud, saab hertsogiks. Kõigutatud «maailmakord» on taastatud — ohverdatud on Agnes Bernauer. «Terviku», s. o. riigi nimel on inimeste elavad tunded tallatud põrmu.

Draamas «Gyges ja tema sõrmus» (1856) kasutab Hebbel oma psühholoogiliste ja filosoofiliste konstruktsioonide jaoks antiikset legendi.

Kuningas Kandaules armastab oma naist Rodopet, kuid tema õnn ei ole täiuslik. Kombekohaselt ei tohi Rodopet näha ükski mees peale kuninga enda, kuid Kandaulese õnnele ei piisa teiste kinnitusest, et tema abikaasa on naistest kauneim. Kuningas kasutab asjaolu, et tema sõbral Gygesel on sõrmus, mis teeb inimese nähtamatuks ja näitab Gygesele oma abikaasat ta magamistoas, ilma et see ise teaks asjast midagi. Rodope ilust võlutuna armub temasse Gyges. Rodope saab mehe teost teada ja

sunnib Gygest kuningat tapma. Igipõlise kombe «rüvetamise» peseb Rodope puhtaks sel teel, et võtab elu ka endalt.

Sellele psühholoogilisele loole katsub Hebbel omistada filosoofilist mõtet. Kandaules on inimene, kes taotleb uuendusi ja söandab rikkuda sajandite kestel pühitsetud korda. Enne surma tunnistab ta end süüdi: ta on rikkunud igipõlist kommet, katsudes «virgutada maailma unest», kuid tema enda pihtimusel pole ta suutnud midagi kõrgemat selle kombe asemele pakkuda ja pealegi — «maailm vajab und». Ennast nimetab Kandaules «jõhkraks komberikkujaks», kes peab kandma teenitud karistust.

Mõlemad draamad, nii «Agnes Bernauer» kui ka «Gyges ja tema sõrmus» olid nagu vastuseks 1848. aasta revolutsioonile. Sellele järgnenud reaktsiooni ajal kujutab ja õigustab Hebbel nende hukkumist, kes oma tahet ja püüdlusi olid katsunud vastandada põlisele korrale.

Hebbeli katsed luua monumentaalne draama ei leidnud tuge suure ajaloolise rahvaliikumise näol. Isiklikkuse ja provintsiaalsuse võidutsedes revolutsiooni üle ei osanud dramaturg sobitada oma kangelaste intiimset elu suurte ajalooliste probleemidega.

Otto Ludwig (1813—65). Hebbeli kaasaegse Otto Ludwigi juures ilmneb loomingu kriis veel selgemini. See kriis nähtub eelkõige suures draamakavandite ja plaanide hulgas. Ludwigilt on järele jäänud ka palju artikleid draama ja romaani teooria alal, kuid ebavõrdeliselt väike arv lõpetatud teoseid.

Ludwig tundub olevat loonud otsekui mineviku monumentaalseid suurnäidiseid, esmajoones Shakespeare'i silmas pidades. Temale ja Hebbelile on see kunst täiel määral normiks ja eeskujuks. Et tol ajajärgul oli kirjanikul võimatu luua niisugust kunsti, siis katsus Ludwig seda kompenseerida Shakespeare'i ja teiste mineviku suurte dramaturgide draamatehnika uurimisega.

Kõige tuntum Ludwigi draama «Pärilik metsavaht» oli alustatud juba enne 1848. aasta revolutsiooni ja lõpetatud 1849. a., revolutsiooni kokkuvarisemise ajal.

«Pärilik metsavaht» on sotsiaalne olustikudraama. Konfliktid tekivad siin otseselt inimeste sotsiaalsest olukorrast ja keskkonnast.

Draama peakangelane on Christian Ulrich, keda kutsutakse «pärilikuks metsavahiks», sest juba tema isa ja vanaisa olid olnud ikka ühes ning samas metsas valvuriks. Selle metsa ostab ära mõisnik-vabrikant Stein, Christian Ulrichi sõber. Kaks vanameest, kes teineteisele ei vannu milleski alla, olid varem sageli tülitsenud, kuid alati kergesti leppinud, sest nad olid teineteist hoidnud. Nüüd aga muutuvad nende vahekorrad ebavõrdseks: üks on peremees, teine aga tema alluv.

Vanameestel tekib vaidlus teatava metsalangi maharaiumise pärast. Peremees Stein nõuab langi raiumist, Ulrich aga keeldub, sest ta ei pea seda tegu mõistlikuks. Ulrich ei taipa, et

eraomandite ühiskonnas on peremehel õigus oma varaga talitada nii, nagu ta soovib ja et tema, Ulrich ise, on ainult teenija, keda peremees võib iga silmapilk ära ajada, hoolimata ka sellest, et metsavaht on «pärilik». Asjata otsib Ulrich õigust — antud ühiskonna seadused on omaniku poolt. Ulrichi tütre ja Steini poja kihlus ähvardab tühistuda, kuigi noored armastavad teineteist. Rida saatuslikke kokkusattumusi ja kaasinimeste vahelesekkumine teevad tüli aina keerulisemaks. Kavatsedes Steini pojale kätte maksta selle eest, et noormees olevat teiste isikute andmeil tapnud tema, s. t. Ulrichi poja, tapab metsavaht hoopis oma tütre, kui see astub isa ja armsama vahele.

Päriliku metsavahi traagika seisab selles, et olles tapnud oma õiguste kaitsel tütre, osutub ta iseenese silmis kurjategijaks ja lõpetab elu vabasurmaga.

Sotsiaalne protest muutub selles draamas seega traagiliselt asjatuks, sest nagu öeldud, oli teos lõpetatud revolutsiooni nurjumise faasis.

Suure kunstijõuga on teoses näidatud keskkonda, esitatakse puhtolustikulisi pilte (näiteks rikka nöörija talumehe Wilckensi kuju), kuid õigustamatuks jääb seetõttu «kõrge tragöödia» võtete (näit. saatuslike kokkusattuvuste) kasutamine. «Päriliku metsavahis» esineb põhiliselt sama vastuolu, mida nägime juba Hebbeli näidendites: see on vastuolu kangelastes ikliku loo ja ajaloolis-filosoofilise problemaatika vahel.

Katsetanud monumentaalse rahvadraama loomisega («Juudas Makkabeus», 1850—52), pöördub kirjanik tagasi eraelu kitsa ringi kujutamisele. Provintsivaikuses märkamatult elutsevate inimeste perekonnapsühholoogilised konfliktid kujunevad aineks Ludwigi järgnevaile jutustustele.

Ühes niisuguses jutustuses («Taeva ja maa vahel», 1855) kirjeldatakse draamat, mis areneb katusetegija Nettenmayri perekonnas. Jutustuse huvitavus koondub kangelaste, kahe venna hingeelu detailsele lahkamisele. Tühine, auahne ning jõhker Fritz läheb oma tunnete ja asjaolude mõjul nii kaugele, et teeb katse venda tappa. Teine vend, Apollonius on oma absoluutse korra-armastuse, aususe, heatahtlikkuse ja täpsuse juures mõnevõrra piiratud. Vendade konflikt jõuab traagilise lahenduseni: enda-kaitse huvides peab Apollonius oma venna tapma ja kogu järgneva eluga lunastama tahtmatut kuritegu. Jutustuses kirjeldatud sündmused toimuvad inimeste hulgas, kelle huvid ei küüni oma elukutse ja perekonnaelu raamidest kaugemale.

Ludwig on naturalismi mõnevõrra ennetanud sellega, et ta on osanud vaadelda ja kirjeldada suure täpsusega, aga samuti ka sellega, et ta inimese saatuse ja käitumise motiveerimisel omistab suurt tähtsust keskkonnale. Ludwigi kunstiline meisterlikkus, tema kompositsioonide selgus ja jutustuste osav dramatism kõnelevad igatahes kirjaniku orienteerumisest mineviku novaatorite kunsti juurde.

Hebbeli ja Ludwigi vastuolud näitavad, et nende looming kannab murrangulist iseloomu. Mõlemad kirjanikud püüavad jätkata hiljuti minevikus loodud suure kodanliku kunsti mõningaid traditsioone ja püstitavad enesele tähtsaid maailmavaatelisi probleeme. Ent niivõrd kui elu kesksek kujuks oli nüüd kujunenud provintslikule, isiklikule äraelamisele määratud kodanlane, hakkavad mõlema nimetatud kirjaniku ideelised horisondid ahenema, nii et suured sotsiaal-ajaloolised probleemid asendatakse abstraktse psühholoogiaga, olustiku kujutamisega või kuiva filosoofitsemisega.

Need kirjanikud, kelle loominguline tegevus algab alles pärast 1848. aasta revolutsiooni, on sunnitud juba täiel määral tegelema nende väikekodanlastega. Nende kirjanike ideelis-kunstilised mõõtmed ei vasta enam Goethe, Schilleri, Heine ja teiste romantismi esindajate proportsioonidele.

Raabe (1831—1910). 50.—80. aastate saksa kirjanduse üldise languse taustal osutub Wilhelm Raabe looming küllaltki märkimisväärseks nähtuseks. Kirjanikuks oli Raabe kujunenud alles pärast 1848. aasta revolutsiooni. Tema esimene teos, mis tõi autorile kuulsuse, oli 1856. a. ilmunud «Varblase tänava kroonika».

Raabe on realistlik kirjanik, kuigi üldistuste mõõtmed tema loomingus on sajandi esimese poole kirjanikega võrreldes tunduvalt kitsamad.

Olles veendumustelt demokraat ja tugeva poliitilise temperamendiga tuline patrioot, ei võinud Raabe alanud reaktsiooni ja Saksamaa «ülalt» ühendamise ajajärgul leida tuge ulatuslikumas demokraatlikus liikumises. Ta suhtus eitavalt vanasse, feodaalselt killustunud Saksamaasse, kuid ei saanud leppida ka uue, ühendatud kapitalistliku Saksamaaga, mida oli vallanud «gründerlus».

Raabe provintslikult piiratud kunstile ei ole puhuti võõras ka filisterluse maik. Soe kaastunne väikeste inimeste vastu, kes kannatavad ülekohtu ja ükskõiksuse all, on tema loomingu juhtmotiiviks. Väljapääsu oma väikestele inimestele näeb kirjanik loobumises aktiivsusest, keeldumuses ja põgenemises oma pisikesse eramaailma.

Mineviku saksa kirjanikest seisab Raabele kõige lähemal Jean Paul Richter, tema kaasaegseist aga Dickens, kellele Raabe mitmeti võlgneb tänu. Neile kirjanikele lähendab Raabet kõigepealt väetitele kaasatundmise lüüriline paatos, huumorimeel ja eetiline problemaatika.

Raabe loomingu põhiprobleemid kätkevad juba tema esimeses jutustuses — «Varblase tänava kroonikas».

Jutustuse lüüriline toon on motiveeritud sellega, et teos on kirjutatud kellegi Varblase tänava elaniku päeviku vormis.

Selles päevikus kujutatakse väikeste inimeste elu, antud tänava elanike muresid, nende minevikku ja olevikku, nende rõõ-

musid ja valusid. Varblase tänav oleks nagu tibatilluke lava, millel areneb elu draama.

Jutustuse põhitoon on lepitav, kuigi autor näeb elus mõndagi kibedust: aadliku poolt võrgutatud neidu, kes aru kaotades võtab endalt elu; tantsijannat, kes on sunnitud tantsima kuninganna sünnipäeva auks korraldatud etendusel, sellal kui sureb tema laps; Ameerikasse ümberasuvat kingsepa perekonda, kes peab hülgama kitsaks jäänud kodumaa.

Kaasaja kujutamisel järgnevais teostes tugevnevad Raabel satiirilised elemendid, kasvab kibestumine ja pessimism.

Romaanis «Näljapastor» (1864) jutustatakse kingsepapoja Hans Unwirschi saatusest, kes kogu oma elu kestel on igatsenud teadmiste ja valguse poole. Kogu eluaja on Hans tundnud õilistavat vaimset nälga. Läbi käinud okkalise tee, leiab Hans Unwirsch rahulduse vaikses perekonnaõnnes ja igapäevases töös väikese «näljakihelkonna» elanike hüvanguks. Keset karmi loodust elavad siinsed inimesed rasket, kuid puuduses ning võitluses karastatud elu. Hans Unwirschi elukäigule on vastandatud tema lapsepõlve sõbra Moses Freudensteini käekäik. Moses on südametu egoist, kes jahib aplalt elu materiaalseid hüvesid, trügides edu poole. Kaasinimestele valmistab Moses ainult kannatusi ja hukatust, kuid lõppude lõpuks ei saavuta ta ka ise seda positsiooni, mida oli taotlenud.

Peakangelase ideaalide teatav väikekodanlik piiratus ja väikekodanliku idülli sugemed romaani lõpul piiravad ka teose ideelist kontseptsiooni (egoismi piitsutamine ja kindlameelsete, õilsate ning ennastsalgavate inimeste ülistamine).

Romaanis «Abu Telfan» (1865—67) kujutab Raabe satiiriliselt väikest saksa vürstiriigikest, kus umbses atmosfääris keset nürimeelseid filistreid, lurjuseid ja karjeriste peavad lämbuma kõik vähegi silmapaistvad ning ausad inimesed.

Romaani kangelane Leonhard Hagebucher jõuab tagasi koju pärast mitmeaastast rändamist ja vangipõlve Aafrikas. Kodumaal leiab ta samavõrd metsikuid arusaamasid nagu primitiivseis Aafrika suguharudes, kus teda oli vangis hoitud. Siin vürstiriigikeses on samasugune orjus, ainult vaimsel alal. Asjata püüab Hagebucher leida oma kohta selles ühiskonnas. Üksnes hädavaresed ja isiklikust õnnest loobunud inimesed on siin säilitanud inimese ilme. Nii näiteks Wassertreter, kes on unistanud oma kodumaa korra uuendamisest ning osa võtnud Wartburgi pidustustest 1817. a., kuid nüüd peab kiratsema teemeistrina. Seal on Frau Claudine, kes traagilistel asjaoludel on kaotanud oma poja ja veab nüüd üksikuna oma päevi surma poole. Seal on tark, kuid sügavalt õnnetu Nicolas von Einstein, ja lõpuks aru kaotanud, kuid lapseliku hingepuhtusega ja helde südamega rätsep Teubrich, kes meenutab Dickensi Dicki («David Copperfield»).

Just niisama vastuvõetamatu nagu oli Raabele vana feodaal-absolutistlik Saksamaa, on talle ka uus Saksamaa, mis ühendati

1871. a. Tema lühemas jutustuses «Horacker» (1875) näeme sügavalt inimlike, Dickensi veidrikke meenutavate provintslaste kõrval nende vastandit, kedagi Neubauerit, kes kujutab uut inimtüüpi. Siin on tegemist Bismarck-Hohenzollerni bürokraatliku riigi võsuga. Neubaueril puudub vähimgi hingesoojus; see on kuiv, endassetõmbunud karjerist, kellele inimesed ei lähe korda. Muuhulgas kirjutab ta poeemi, milles ülistab 1866. aasta sõda.

Jutustuse sündmustik keskendub Horackeri, väidetava kurjategija saatuse ümber, kelle «kuritegudest» liigub ringi fantastilisi kuulujutte. Seda kõmu puhuvad üles väikekodanlik argus ja ajaleheneegrite vastutustundetus. Tegelikult aga on Horacker tagakiusatud ning sügavalt õnnetu noormees. Tema ja tema sõbratari saatuse kujundamise võtavad viimaks enesele pentsikud, kuid sügavalt inimlikud veidrikud: kooliõpetajad, pastor ja nende naised.

Oma hilisemais (80.—90. aastate) romaanides pöördub Raabe minevikku, lapsepõlve juurde, mis osutub talle mingiks «kaotatud paradiisiks». Tema kunsti sotsiaalne tähtsus kahaneb.

Fontane (1819—98). Kõige silmapaistvam kirjanik peale Kelleri oli XIX s. teisel poolel Theodor Fontane.

Fontane loomingu õitseaeg langeb tema elu lõpule, 80.—90. aastaile, kui valitsevaks suunaks saksa kirjanduses kujunes naturalism ja kui G. Hauptmanni draamad tähistasid teatavat tõusu saksa kirjanduses.

Fontane looming algas 50. aastail ballaadidega ja ajakirjandusliku tegevusega.

1878. a. ilmus Fontane ajalooline romaan «Enne tormi», milles kujutatakse sündmusi Napoleoni vastasest võitlusest 1812. ja 1813. aastal. Hiljem, juba 80. aastail siirdub kirjanik kaasaja kujutamisele romaanivormis.

Konservatiivsete vaadetega inimesena, kelle sümpaatia hoidus preisi aadli poole, oskas aus ning kunstniku terava pilguga Fontane maalida omaaegsest ühiskonnast realistlikult õigeid pilte. Suure kujundusjõuga on ta näidanud preisi aadli parimate esindajate sisemist laostumist, tõendades sellega Hohenzollernite Preisimaa hävingu paratamatust.

Suure ajaloolise tähtsusega probleeme lahendab Fontane kangelaste eraelu demonstreerimise kaudu. Fontane romaanide keskpunktis on tolleaegse ühiskonna olud ja mentaliteet. Tegevuskohaks valib autor enamasti Berliini. Ohvitserid, insenerid, ametnikud, seltskonnadaamid, näitlejannad, armukesed, rikastunud kodanlased ja teised Saksa impeeriumi inimesed, keda Fontane kujutab, on kõik uue bürokraatliku riigi truud alamad. Kuigi Fontane romaanide mõõtmed on nii temaatikalt kui ka süžeelt ahtakesed, võrreldes sajandi esimese poole kirjanike teostega, käsitleb nende problemaatika lõppkokkuvõttes siiski Saksamaa ajaloolise arenemise suurt teemat. Fontane teoste lehekülgedelt

kerkib see teema suure ajaloolise konkreetsuse tõttu, millega autor kujutab inimesi, nende psüühikat ja saatust.

Fontane loodud maailma ajalooline konkreetsus erineb Auerbachi kirjelduste etnograafilisest täpsusest ja samuti ka C. F. Meyeri ajaloolise koloriidi tõepärasusest. Seetõttu on Fontane realism sügavam kui XIX s. teise poole saksa kirjanike enamikul.

Märgiks Fontane siirdumisest kaasaega kujutava romaani juurde oli tema jutustus «Wuthenowi Schach» (1883), mille tegevus toimub Napoleoni aegses Berliinis enne Jena lahingut. Vana Preisimaa hukkumise paratamatust näitab Fontane preisi pealinna mentaliteedi iseloomustamise ja sandarmipolgu ohvitseri aadlik Schachi saatuse kaudu.

Sisuliselt ei ole Schachil mingeid veendumusi, neid asendavad ohvitseri «aukoodeks» ja seisuslikud eelarvamused, millele ta alistub automaatselt, otsekui mingisuguseile puuslikele. Schachile tähendavad ülemuste seisukohad ja kastilik «seltskonna arvamus» rohkem kui tema omad veendumused.

Victoire, tema kunagise armastatu rõugearmiline tütar näib talle veetlevana ning ihaldusväärsena pärast seda, kui prints leiab Victoire'i olevat huvitava. Schach võrgutab Victoire'i ära ja «ohvitseri au» pärast on ta sunnitud neidu naima. Schach hakkab kartma kooselu ebameeldiva neiuga, keda ta ei armasta. Kõige enam aga kardab ta olla naeruväärne oma kasti inimeste silmis. Nii lõpetabki ta oma elu pärast pulmi enesetapmisega.

Schachi lugu on sümptomaatne selle «seltskonna» inimeste moraalse palge suhtes. Otsekui peeglis näeme preisi üldsuse sisemist laostumist Jena lahingule eelneval perioodil. Enne Jena krahhi oli kõik kaetud paraadlikult imposantse väliskestaga ja alles sõjakatastroof tõi tühisuse nähtavale.

Tehes jutustuse sisust kokkuvõtet, räägib üks teose kangelasi Schachi loo kohta, et see olnud juhtum, «mis säärasena võis toimuda üksnes tema kõrguse Preisimaa kuninga pealinnas ja residentsis, või kui ka väljaspool seda, siis ainult Friedrichi-järgse armee ridades, kus au asemel on nüüd ainult kõrkus, hinge asemel aga ainult kellamehhanism, vedru, mis jookseb kiiresti lõpuni. Suur kuningas oli selle viletsa olukorra ette valmistanud, aga selleks, et asi nii viletsaks võiks muutuda, selleks pidid esmalt sulguma suured kuninglikud silmad, mille vaadet kartis igaüks rohkem kui lahingut või surma. Selles armees olen ma küllalt kaua teeninud ja minule ei saanud jääda teadmatuks, et iga kolmas sõna seal on «au»: tantsijanna on armas, vannun oma «au» juures; mära on suurepärane — vannun oma «au» juures; mulle soovitati hangeldajaid, vannun «au» juures, nad on tublid. Ja see alatine lõhverdamine oma aust, valeaust on toonud segaduse arusaamistesse ja tapnud tõelise au.»

Parimaiks Fontane romaanideks kaasaja ainetel on «Eksimused ja korratused» (1888) ja «Effi Briest» (1895).

Esimeses jutustatakse lihtsa tütarlapse Lene Nimischi ja ühe ohvitseri armulugu. Lene armastab noormeest palavalt ning omakasupüüdmatult, teades seejuures, et nende vahekord ei kesta kaua. Kui omaksed nõuavad ohvitserilt, et see sõlmiks kasuliku abielu, loobub mees oma õnnest Lene juures, sest kastipärased eelarvamused, need surnud fetišid, valdavad teda võimsamini kui elava inimese tundmus. Ohvitseril ei jätku jõudu ega veendumusi, et paisata oma keskkonnale väljakutse.

Romaanis «Effi Briest» on nimikangelane pandud juba noorukesena endast tublisti vanemale isikule mehele. Effi tunneb oma mehe vastu ainult lugupidamist ja lapselikku hirmu. Pikemat aega ei leia ta oma mehega mingit sisemist ühtsust. Vanemate kodust kaugesse provintsikolkasse viiduna leiab ta väheste ümbritsejate (provintsinarride) hulgast üheainsa huvitava inimese.

Hulk aastaid pärast seda, kui see vahekord oli juba katkenud, avastab Effi mees juhuslikult kirjapaki, mis avab talle Effi omaaegse armuühenduse. Kahevõitlusel tapab mees oma naise armukese ja lahutab abielu. Üheainsa hetke kestel on Effi perekondlik heaolu purunenud ja ühes Effi vanematega pööravad kõik tema ringkonna inimesed talle selja. Effi, kellelt võetakse tema tütar, haigestub ja sureb alandlikult ning kõigile andestades.

Mees, kes hävitas nii oma kui ka abikaasa elu, ei teinud seda sugugi sisemisest veendumusest, mitte sellepärast, et ta oleks uskunud vajadusse tappa oma «võistleja» ja karistada «süüdlast» naist. Edasitrügiva ametnikuna Berliini aadliringkonnas tegi ta selle teo oma kasti «seltskonna arvamuse» pärast, kartes ainult «petetud abielumehe» reputatsiooni.

Mehe sisemine protest selle «seltskonna» tardunud moraalikoodeksi vastu on liiga nõrk, ja seetõttu võtab ta endale timuka osa samasuguse alandlikkusega nagu Effi võtab endale ohvri osa.

Preisi moraalikoodeksi ebainimlik «vastupidamise» printsiip teeb inimestest allaheitlikud, vahel aga ka julmad automaadid.

Kaastundlik iroonia oma kangelaste suhtes asetab Fontane neist kõrgemale, kuid teisest küljest näitab see ühtlasi ka kirjaniku ühendust selle maailmaga, keda tema kangelased esindavad ja kelle kohta autor on osanud suure objektiivsusega ütelda tõesõnu.

80.—90. aastail kirjutatud romaanides esineb Fontane tõelise novaatorina. Oma teoste uute probleemide jaoks oli ta leidnud uusi väljendusvahendeid. Kirjanik suutis anda esteetilist väärtust silmapaistmatute ning tähtsuseta inimeste igapäevase halli eksistentsi kujutamisele.

Oma romaanides on Fontane kirjeldanud argipäeva küll väga lähedalt, tüüpilisuse käsitamisel keskmisena ning tavalisena on ta jõudnud küll õige kaugele ja Hauptmannile ühes teiste naturalistidega on ta sümpatiseerinud, kuid tema oma narrat-

sioonikunst erineb tunduvalt naturalismist. Fontane on arvustanud oma kaasaegset G. Kellerit tema groteskselt liialdatud tegelaskarakterite pärast, ent ka naturalistide põhimõtte — «tükk elu» — harrastamine jäi talle võõraks. Erinevalt naturalistidest ei esine Fontanel püüdlust «tüki elu» fotograafiliselt üksikasjalikule reprodutseerimisele. Fontanel näeme täpse ning viimisteldud vormi teadlikku kultiveerimist, mis naturalistide juures ei ole tüüpiline. Fontanel puuduvad ka dekadentsi tunnused, mis tol ajal esinesid C. F. Meyeri loomingus. Fontane jutustamisviis läheneb Flauberti ja Thackeray laadile.

KELLER

(1819—1890)

G. Kelleri looming, mis on ilmunud ühel ajal Fontane omaga, erineb tunduvalt viimase ja samuti ka teiste 50.—80. aastail avaldatud saksa kirjanike teostest.

Kelleri loomingulise palge kujundasid Šveitsi sotsiaal-majanduslikud ja kultuur-ajaloolised iseärasused, sest Šveitsiga oli kirjanik kogu oma elu kestel tihedasti seotud ja selle maa saksa ideelisi ning kunstilisi traditsioone viljelnud.

Kapitalismi arenemine kulges Šveitsis aeglasemalt kui teistes Euroopa maades, kuid ühtlasi puudusid siin need reaktsioonivormid, mis esinesid saksa kapitalismi arenemiskäigus. Demokratismi avaldused Šveitsi ühiskondlikus ja poliitilises elus ilmnesid tugevamini eriti Saksamaaga võrreldes ja demokraatlikel taotlustel oli siin ka reaalne pind.

Šveitsi demokraatiaga seotuna tundis Keller põhjalikult 40. aastate saksa ideoloogia progressiivseid tendentse, eriti Feuerbachi materialistlikku filosoofiat. Kirjanikul oli elav kontakt saksa suure realistliku kunstiga, eriti Goethe loominguga. Keller jäi kõrvale provintslikust kitsarinnalisusest ja saksa kirjanduse ideelis-kunstilisest lamestumisest 1848. aasta revolutsioonile järgnenud perioodil.

Šveitsi patriarhaalse demokratismi õhkkonnas säilitab Keller range nõudlikkuse inimese vastu, usu tema suurde võimekusse ja tema kui ühiskonnaliikme harmoonilise arenemise ideaalisse.

Kelleri kunst on sügavalt demokraatlik ja realistlik. Tema realism läheneb rohkem sajandi esimese poole realismile (Goethele, Heinele ja romantismi paremaile esindajaile) kui oma kaasaegsete kunstile (Raabe, Storm, Fontane jt.). Kelleri kunst on pühapäevalik, talle on omane suur ning objektiivne poeetilisus ja tõelisuse värvirikkuse tunnetus. Liialdusi kartmata (nagu neid ei kartnud ka Shakespeare, Molière, Balzac ja Gogol) taotles Keller avaraid üldistusi, osates näha ühist ning tüüpilist erakordses, individuaalselt kordumatus.

Liialduse ja erakordsuse kujutamine on Kelleri juures seotud tema kui kunstniku objektiivsusega. Tal ei ole midagi ühist romantikute subjektiivsete liialdustega.

Gottfried Keller sündis 1819. aastal Zürichis, kus sai tagasihoidliku alghariduse. Avastades enda juures maalija kutsumuse, sõidab ta Münchenisse õppima (1840—42), kuid pettununa maalikunstist pöördub ta peatselt Zürichisse tagasi. Siin suhtleb ta saksa poliitiliste emigrantidega ja võtab osa poliitilisest võitlusest, asudes demokraatia positsioonil.

«See oli Sonderbundi[9] esimeste lahingute ajajärk Šveitsis. Parteikirgede paatos oli esimene asi minu poeetilistes suleharjutustes ja mu süda vasardas tõesti, kui ma skandeerisin raevukaid värsse,» kirjutas Keller oma autobiograafias 1876. aastal.

Poliitiliste sündmuste mõjul ja teatud määral Saksa revolutsioonilis-demokraatlikke luuletajaid (Herweghi ja teisi) jäljendades hakkab Keller kirjutama värsse, mis esmakordses erikogus ilmusid 1846. a. Heidelbergis.

1848. a. sõidab Keller uuesti Saksamaale, seekord Heidelbergi, et seal õppida. Kirjaniku ideelisele arenemisele osutusid tähtsaks Feuerbachi loengud.

«Roheline Heinrich». 1850.—55. aastail elab Keller Berliinis. Ta kavatseb kirjutada draama, kuid selle äpardumisel alustab romaani «Roheline Heinrich». Samal ajal kirjutab Keller ka novellid, mis moodustavad esimese kõite kogust «Inimesed Seldwylast»[10].

Romaani «Roheline Heinrich» esimene redaktsioon ilmus 1854. aastal. Teine, autori poolt redigeeritud trükk ilmus 1879.—1880. aastail.

Oma lõppkujul käsitleb teos kangelase ekslemisi, otsinguid ja kujunemislugu, jätkates Goethe «kasvatusromaani» «Wilhelm Meisteri õpiaastad» traditsioone. Vähemal määral jätkuvad selles teoses saksa romantikute «kasvatusromaani» eeskujud.

Inimese kujunemine, tema koht elus ja teed, mida mööda inimene jõuab oma eluülesande mõistmisele — kõik see huvitab Kellerit esijoones kõlbeliselt ja ideeliselt seisukohalt.

Eetilisi ja ideelisi probleeme käsitleb Keller painajalikult konkreetsete küsimustena, mida elu ise ette veeretab. Nende probleemidega maadleb romaanikangelane Heinrich Lee juba maast madalast, kui ta häbeneb lugeda söögipalvet kuuldavalt oma ema ees, kui ta mõtleb jumalale alles lapseliku naiivsusega, rääkides ebatõtt ja varastades, või kui ta juba noorukina jääb mõttesse töö ja selle tasuvuse üle, tundes huvi Feuerbachi filosoofia vastu ja meenutades oma kohustusi ema vastu.

Heinrichi kasvatamise abinõud ja viisid näivad esimesel pilgul vähe erinevat nendest kasvatusoludest, mida olid kogenud Goethe romaanikangelane Wilhelm Meister ja romantistlike romaanide tegelased. Nende kasvatajaiks olid kunst ja armastus.

---

[9] Sonderbund — katoliiklike kantonite liit Šveitsis, mis rajati 1813. a. katoliku kiriku materiaalsete huvide kaitseks ja katoliikluse mõju süvendamiseks koolis.

[10] «Kolm Seldwyla juttu», «Loomingu Raamatukogu», 1958. a.

Nagu Meister nii tunneb ka Heinrich huvi kunsti vastu ja loodab selles leida oma kutsumust, kuid sarnaselt Meisteriga, osutub ka tema ainult eeldustega diletandiks. Kuigi Meister ja Heinrich olid eksinud oma kutsumuse suhtes, kujunes kunstile pühendatud eluperiood ometigi vajalikuks ning tähtsaks teguriks nende «kasvatuses».

Heinrichi «tunnete kasvatus» toimub tema armastuse näol Anna, Dortcheni ja Judithi vastu. Armastus annab Heinrichi sisemaailmale selle loomuliku täiuse ning rikkuse, ilma milleta inimese individuaalsus ei ole kujuteldav.

Kuid erinevalt varasemaist saksa «kasvatusromaanide» kangelastest on Heinrich seotud rahvaga. Elav suhtlemine rahva ja oma kodukülaga osutub tähtsamaks kasvatusteguriks, mis kujundab Heinrichist inimese ning kodaniku. Ta näeb rahvast nii töötamas kui ka pidutsemas ja siit ammutabki ta lõppude lõpuks oma eetiliste tõekspidamiste alused. Ühendus rahvaga põhjustab selle, et pärast pikki otsinguid ja eksirännakuid leiab Heinrich oma olemasolu mõtte just ühiskonna teenimises.

Oma kangelase elukäiku kirjeldades näitab Keller, kuidas see valmib eetiliselt ja vaimselt. Krahvilossis lõpeb Heinrichi filosoofiline kasvatus: temast saab ateist, Feuerbachi filosoofia pooldaja. Kunsti suhtes hakkab Heinrich mõistma subjektivismi ja iga laadi maneerlikkuse ohtu. Ta näeb ohtu selles, kui loodust ei osata või ei taheta võtta sellisena nagu ta on tegelikult. Raskete eksimuste hinnaga (Heinrich on süüdi inimese hukkumises ja pojakohustuste mittetäitmises oma ema vastu) õilistub Heinrich moraalselt.

Oma elutee lähtel purustab Heinrich sidemed patriarhaalse kodukülа ja perekonnaga, valib kunstniku tee ja iseendaga üksi jäädes elab läbi ränki pettumusi. Oma rahva juurde tuleb ta tagasi sisemiselt küpsena ja küllalt targana, et ühendada lõplikult oma saatus rahvaga.

Märkimisväärsem kuju romaanis on rahva seas kasvanud neiu Judith. See on kauni, harmoonilise ning loomuliku inimlikkuse kehastus. Ümbritseva tegelikkuse raamid osutuvad temale kitsaks, sest temas on nii palju spontaanset elujõudu ja sisemist terviklust, nii palju inimeste ja elu armastamist. «Milleks siis elada, kui ei oleks vaja armastada inimesi niisugustena nagu nad on?» ütleb Judith Heinrichile.

Loomulik taktitunne sisendab Judithile eetilise printsiibi, mida ta soovitab kangelasele. See on vastutus oma toimingute eest, mida keegi kunagi ei saa inimeselt maha võtta.

Rahvapidustuste suurepäraseis stseenides on Keller suure plastilisusega osanud kujutada rahvast. Kuigi autor on näinud ka Šveitsi demokraatia varjukülgi (egoistlikke erahuve, mis demokraatiat õõnestavad), usub ta selle rahvavõimu tervesse elujõusse. Seetõttu ongi Schilleri «Wilhelm Telli» lavastuse stseenid kujutatud nii eepiliselt ja sisemise dünaamikaga.

Sisuliselt on rahvahulgad kogu romaani ulatuses alati kaasosaliseks. Kuigi peategelane on jäänud oma eksimustes ja otsingutes üksi, ümbritseb teda ikka see soe inimlik atmosfäär, mis on nii erinev Balzaci kangelasi ümbritsevast karmist keskkonnast, kus igaüks võitleb igaühe vastu. Kelleri juures on üksikisik üldise rahvakollektiiviga alles otseselt seotud, nii et üldsuse heaolu taotlemises võib ta veel elumõtet leida.

Eepiline terviklus ja objektiivne elukujutus käib Kelleril kaasas tema usuga šveitsi rahvasse ja Šveitsi demokraatiasse.

Vasturääkiv sellele eepilisele avarusele ja inimsaatuse tüüpilisusele oli romaani lõpp esimeses reaktsioonis, sest et kangelane võttis endalt elu. Niisugune lahendus on liiga subjektiivselt piiratud ja sellisena sobiv pigem lüürilisele novellile. Pärast seda, kui romaani teises redaktsioonis oli endine lõpplahendus kõrvaldatud, omandas teos terviklikult eepilise ilme.

Kompositsioonilt ja jutustamislaadilt on Kelleri romaan mõnevõrra arhailine. Autobiograafiline vorm (kogu kangelase elulugu juba varasest lapsepõlvest peale on esitatud «mina» isiku poolt) ja üksikepisoodide väga lõtv side tervikuga teeb Kelleri «Rohelise Heinrichi» väga sarnaseks XVIII sajandi romaanidega.

Niisuguse lihtsa eepilise vormi kasutamine ja samuti ka võimalus kujutada selles vormis inimese arenemist ühiskonnas võis arvesse tulla üksnes seetõttu, et Šveitsi ühiskondlikud konfliktid ei olnud veel nii keerukad ja teravad nagu tolleaegsel Prantsusmaal või Inglismaal.

«Inimesed Seldwylast». Novellikogu «Inimesed Seldwylast» esimene köide ilmus 1856. a., teine köide 1873.—1874. a.

Suure üldistusjõuga loob Keller «Seldwyla inimestes» ereda pildi väikekodanlikust moraalist ja inimtüüpidest. Kirjanik naerab välja piiratud ning omakasupüüdlikud «voorused», edevuse, praktitsismi ühenduses võltsi «tundlikkusega» ja «poeetilisusega», aga samuti ka pentsiku pretensioonikuse ja mõttelageda aktiivsuse. Kelleril on silma ees oma pedagoogiline eesmärk, kui ta piitsutab ahnust ja omakasu. Nagu «Rohelises Heinrichiski» tahab ta näidata, kuidas asjaolud kangelast «kasvatavad», esile tuues ja tugevdades häid loomuomadusi, või siis, paljastades inimese tühisust, jätavad ta oma iseloomu halastamatu Nemesise hoolde.

«Kolmes korralikus kammisepas» jutustab Keller kolme käsitöölise loo. Näiliselt on tegemist tublide loomuomadustega: sellid on töökad, kokkuhoidlikud ja heade eluviisidega. Asi aga on selles, et nende vooruste taga peitub omakasupüüd ja tuimus inimeste vastu. Nende kokkuhoid tuleneb ahnusest, töökuse taga puudub tööarmastus. Töö on neile ainult vahendiks oma teatud eesmärgi taotlemisel. «Head elukombed» pole midagi muud kui loobumine eluhüvedest edaspidise karjääri ja mõnulemise nimel. Iga sell tahab oma peremehe ettevõtte ära osta ja kui ühel peremehel osutub neid olevat kolm (võrdset!), siis muutub situatsioon ääretult groteskseks. Pealegi taotlevad kõik kolm selli ühe ning

sama neiu Züs Bünzlini kätt, kes oma kalkuleeriva ning kõvera «voorusega» oleks sobiv paariline igale sellile.

Selles erakordses situatsioonis säilitavad kammisepad oma inimliku armetuse kuni lõpuni ja teenivad sellega ka vastava tasu: üks nendest poob enese üles, teine kaotab hädaga pea ja muutub kõlvatuks, kolmas aga, kes on eesmärgi saavutanud, omandades peremehe ettevõtte ja naides ta tütre, leiab tasu perekonnaelus.

Erakordne situatsioon, millesse satub vaene rätsepmeister Wenzel Strapinski (novellis «Riided teevad inimeseks»), toob välja koos mehe andestatavate nõrkustega ka tema head ning õilsad loomuomadused. Wenzel on teistest parem, sest ta kurdab oma eksimuste puhul: «Kui valitseja röövib maad ja rahvast; kui vaimulik jutlustab oma kirikuõpetust ilma sisemise veendumuseta, raisates välise väärikuse juures oma koguduse vara; kui kelkiv ning võhiklik õpetaja kasutab kõrget kutset au ja kasu saamiseks, põrmugi taipamata ja raasugi hoolimata sellest ülesandest; kui andetu kunstnik läheb moodi kergemeelsete trikkide ja labase veiderdamise abil, varastades nõnda tõelise meistri leiba ning au; kui aferist pärib või pettuse teel omandab kõlava nimega äri, võttes kas rumalusest või jultumusest tuhandetelt inimestelt nende kokkuhoitud raha või teenitud pennid, — siis ükski nendest enda pärast ei nuta, vaid igaüks rõõmustab oma heaolu üle ja ühekski õhtuks ei jää nad ilma lõbusa seltskonnata ja heade sõpradeta.»

Novellis «Riided teevad inimeseks» võib võtta (koos paroodia tubli lisandiga) kui paralleeli romantistlikule jutustusele muinasjutulikult õnnelikust saatusest, mis saab osaks niisugusele inimesele, keda näeme Eichendorffi romantistlikus «Ühe päevavarga loos».

Nagu Eichendorffi novellis toob saatus kangelasele rikkuse ja abielu armsamaga ilma igasuguste pingutusteta kangelase enda poolt. Aga kui Eichendorffi novellis see saatus jääbki salapäraselt varjatud jõuks, siis Kelleri novellis tuleb ta realistlikult ning satiiriliselt paljastamisele. Hulga aega õnnestub Strapinskil tahtmatult etendada salapärase krahvi osa ja seda tänu ligimeste edevusele, nende libitsevale aupaklikkusele sotsiaalsel astmikul kõrgemalseisjate ees, tänu ümbritsejate lõbujanule ja «romantilisele» huvile kõige ebahariliku vastu. Erineval määral valdavad need tunded kõiki, alates võõrastemaja omanikust ja tema köögitüdrukust kuni Netchenini. Niiviisi osutub see «romantiline lugu» vaimukaks satiiriks provintsi kodanliku seltskonna pihta.

Ühes paremas Kelleri novellis («Küla Romeo ja Julia») taganeb groteskselt koomiline traagilise ees. Keller on osanud anda suure üldistava väärtuse loole, mis jutustab sellest, kuidas kahe talupoja perekonna ahnest omandiinstinktist võrsunud vaen hukutab noored ning puhtad, teineteist armastavad inimolendid.

Kelleri novellil puudub see olustiku «etnograafiline» piiratus, mis on omane sajandi teise poole «külalugude» žanrile. Auerbach, tollal väga populaarsete «Schwarzwaldi külalugude» autor, suhtus eitavalt Kelleri novelli pealkirjasse, sest see paistis temale liiga literatuursena tema, Auerbachi enda poolt taoteldud olustikulise tõepärasuse mõttes. Seikspiirlik pealkiri ei ole Kelleril juhuslik. Nagu iga suur kirjandus üldse, nii ka Shakespeare ise tähendab Kellerile elu, sest näiliselt väikeses ning piiratud aines oskas kirjanik näha suurt ning inimlikku.

Kelleri novelli mõru, realistlik elutõde on tema kontseptsiooni poeetilise hoogsusega orgaaniliselt seotud. Nii kaasuvad eredad olustikulised pisiasjad romantistlikult ülendatud stseenidega; kahe külakulaku realistlikult täpsed kujud on seatud kõrvuti stseeniga, kuidas «musta viiuldaja» helide saatel sammutakse süngesti surmale vastu.

Keller arvustas rangesti oma aja šveitsi väikekodanlikku ühiskonda, kuid seejuures pidas ta veel kodanlikku demokraatiat võimalikuks ja seetõttu puudub ta halastamatus naerus igasugune kibedus, «Küla Romeol ja Julial» aga pessimism. Samal põhjusel esineb nendes novellides satiiri ja hukkamõistu kõrval ka positiivne, elujaatav tendents — usk inimesse, usk hea inimese jõusse ning võimalustesse.

Nii näiteks jutustatakse novellis «Proua Regel Amreim ja tema noorim» sellest, kuidas nimikangelane on osanud oma poega tubliks inimeseks kasvatada, kel puuduvad «Seldwyla inimestele» omased pahed. Kogu tema kasvatuskunst seisis selles, et ta ise oli tõeliselt tubli inimene.

Suurem ettevaatus ja teatud kahtlused Šveitsi demokraatia suhtes annavad end tunda novellikogu teises köites, eelkõige novellis «Kaotatud naer», mis meenutab Kelleri viimast teost, romaani «Martin Salander». Teine novellikogu oli kirjutatud hiljem.

Novellis «Kaotatud naer» kujutab Keller ühiskonda, keda on haaranud raha kokkukraapimise palavik. Jucundus Meienthali äparduste ja kannatuste põhjus peitub selles, et ta jääb võõraks oma naise perekonnale, kes rikastunud praalivate kodanikena taotlevad ainult kasu. Nende vaatekohalt ei ole Jucundus küllaldaselt «hakkaja», ta on liiga usaldav, aus ja tal puudub kalduvus praktitsismi. Oma naise perekonnas tunneb end Jucundus lähedasena ainult naise Justine vanaisale ja vanaemale, sest need on vana patriarhaalset laadi inimesed, hiljutisest Šveitsi minevikust pärinevad moraalselt ning füüsiliselt terve rahva esindajad.

Jucundusel tekivad ärilised äpardused, ta laostub ja lahkub naisest.

Raskete kogemuste hinnaga leiab Jucundus lõppude lõpuks oma võimetele vastava teenistuse ja vabaneb liigsest usaldamisest, muutumata seejuures samavõrd ebaausaks nagu on teised.

Ta ühineb taas Justinega, kes pärast mehest irdumist oli asjata otsinud lohutust moodsais usuharrastustes.

Huvitav on pastori kuju: see on uue vaimuliku tüüp, kes moodsate kavaluste abil püüab kirikut meeldivaks teha oma rafineerunud ja naiivse usu kaotanud kogudusele. Pastor katsub vastu tulla «ajavaimule», ühendades oma vaimulikukohustusi kasulike ärimahhinatsioonidega.

«Zürichi novellid». 1855. a. pöördus Keller tagasi Zürichisse, kus 1861. a. sai linnasekretäriks. Seda ametit pidas ta 15 aastat. Oma esimestel teenistusaastatel ei avaldanud Keller midagi uut.

Lühikest aega enne ametisse astumist avaldas Keller novelli «Seitsme ustava lipp» (1860), mis hiljem avaldati kogumikus «Zürichi novellid» (1877. a., pärast seda, kui Keller oli loobunud teenistusest).

Ei üheski teoses (välja arvatud «Martin Salander») ei ole Keller esile toonud Šveitsi demokraatia probleemi nii otseselt nagu siin. Selles novellis näitab end autor veendunud demokraadina, kes usub Šveitsi demokraatia tervetesse alustesse, kuigi ta näeb seda ähvardavaid ohtusid. Tervikuna kannab seda optimistlikku novelli niisugusest mõtteviisist tulenev soojus ja rõõm.

Keller kujutab seitset demokraati ja patriooti, kes kuuluvad ühte sõbralikku ringi. Neid ühendavad ühised ideaalid ja viha aristokraatide ja pappide vastu. Selles ringis on aga olemas nii rikkaid kui ka vaeseid, ja need varalised erinevused saavad põhjuseks konfliktile, mis siiski soodsalt laheneb. Selle väikese demokraatliku ühiskonna prototüübi üksmeel jääb veel püsima.

Nendest seitsmest demokraadist on kõige vaesem ja kõige radikaalsemalt meelestatud kingsepp Hediger, kelle tuba kaunistavad Zwingli, Kolumbuse, Hutteni, Washingtoni ja Robespierre'i portreed.

Selle ringi vaeseima liikme poeg armub ringi rikkaima liikme Friemanni tütresse. Friemann ei poolda seda abielu ja Hediger nõustub temaga, sest temas hakkab rääkima uhkus ja kehviku autunne.

Armunute leidlikkus ja energia, aga samuti ka soodsad asjaolud seavad asjad paremuse poole, nii et armunud võivad soodsalt ühineda. Nende saatus laheneb rahvapidustuste ajal, nii et armunute rõõm sulab ühte rahva lõbustusse. Demokraat Kelleri jaoks on olemas orgaaniline side üksikisiku saatuse ja rahva elu vahel. Üksikisiku elu ümbritseb veel alles rahva patriarhaalsuse poeetiline atmosfäär.

17 a. hiljem — 1878. aastal mõistis Keller ka ise, et tema vaadeldava novelli demokraatlikud ideaalid on uues sotsiaal-poliitilises olustikus üksnes anakronism.

1872. a. avaldas Keller kogu «Seitse legendi». Oma seitsme novelli jaoks kasutas Keller kristlike legendide süžeesid, mis olid teda köitnud oma jutustamiskunstiga, ebatavaliste ning mitme-

kesiste situatsioonidega, aga samuti ka eredate kujudega, millel puudus olustikuline prosaism. Erinevalt kristlikest legendidest läbib Kelleri novelle kirglik eluarmastus. Nendes novellides esineb võidutsev maisus sageli transtsedentsete «imepäraste» nähtuste konkretiseeritud kirjeldustes, kirglike maiste tunnete kujul, mis ajendavad inimesi, teiste hulgas ka kristlikke pühakuid. Maisus võidutseb kangelaste usulistes vägitegudes, nende «pöördumises» ja usuotsinguis.

Novellis «Jumalaema ja nunn» lahkub Beatrice nimeline nunn kloostrist, sest teda kiusab janu maise õnne järele. Tagasi tuleb ta rahuldatuna täisvereliselt elatud elust, olles sünnitanud oma armastatud inimesele kaheksa poega. See täisvereline maine elu oligi tema «jumalateenistus», aga tema kaheksa poega — «jumalale meelepärane tegu».

1881. a. ilmus Kelleri järjekordne novellikogu «Mõttesalm». Sellesse kogusse kuuluva kuue novelli raamjutustus moodustab ise seitsmenda novelli, mille mees- ja naiskangelane saavad õnnelikuks paariks pärast seda, kui nad on energiliselt arutanud armastuse ja abielu probleeme. Novellid, mida mõlemad teineteisele jutustavad või kuulevad naiskangelase onu suust, käsitlevad õnnetuid ja õnnelikke lugusid armastuse ja abielu vallast. Humanistlik kasvatuse tendents esineb nendes novellides õige silmapaistvalt.

Selle novellikogu problemaatika teatud kitsenemine tõendab seda, et Šveitsi demokraatia kriisi ilmnemisel ei suutnud Keller enam leida nii avaraid ja igakülgseid puutepunkte tegelikkusega, nagu need olid iseloomustavad tema varasemale loomingule.

«Martin Salander». Šveitsi kodanliku demokraatia kriis on aineks Kelleri viimasele romaanile «Martin Salander» (1883). Vana tüüpi demokraatliku patrioodina näeb Martin Salander ärevuse ja valuga, kuidas igasse ühiskonna eluavaldusse hiilib omakasupüüd, pettus, hooplemine, enesega rahulolu ja piiratud võltspatriotism. Martin ise on saanud kahel korral oma endise sõbra poolt tüssata. Martini tütred langevad ohvriks kaksikutele Weidlichitele. Need on tühised, ilma igasuguste ideaalideta inimesed, kellele mistahes parteisse kuulumine, ühiskondlik kohusetunne, abielu ja armastus on ainult küünilise egoismi kalkulatsioon.

Selle Kelleri romaani kunstilistel väljendusvahenditel puudub see poeetiline eredus ja kõrgendatus, mis iseloomustas autori varasemaid teoseid. Nüüd on jutustus muutunud tagasihoidlikumaks ja karmimaks.

Kelleri pettumus kodanlikus demokraatias ei pannud teda üle jooksma reaktsiooni rüppe, nagu see ilmnes mitme tolleaegse kirjaniku ja mõtleja juures. Keller jäi lõpuni veendunud demokraadiks.

Realistliku kirjanikuna leidis Keller novellis oma kavatsus-

tele adekvaatse vormi. Kelleri novell läheneb renessansi aega ulatuvale klassikalisele novellile.

Kõige sagedamini jutustab autor ebatavalistest lugudest. Provintslikult piiratud materjal, mida kirjanik ammutas teda ümbritsevast šveitsi elust, ei võimaldanud luua Balzaci või Dickensi romaanidele sarnaseid eepilisi panoraame. Keller on suutnud luua üheainsa romaani, mis tasemelt vastab tema novellidele ja see on «Roheline Heinrich». See asjaolu seletub kasvatusromaani problemaatika ja žanri iseärasustega.

Kelleri novelli ja tema «kasvatusliku» romaani taga on rikalik traditsioon, nimelt Goethe ja romantikute kunst, kõik see väärtuslik XIX sajandi saksa jutukirjanduses, millele Keller võis toetuda.

Meyeri looming (1825—98). Conrad Ferdinand Meyer oli Kelleri kaasaegne ja kaasmaalane (nad mõlemad sündisid Zürichis ja elasid seal suure osa oma elust). Kui aga Keller oli suurepärasemaid realismi esindajaid, siis Meyeri loomingus ilmnes selgeid dekadentsi tunnuseid.

Seega tähistab Meyeri looming hoopis teise epohhi algust kodanlikus kunstis. Meyer oli kõigest kuus aastat Kellerist noorem, kuid tegelikult eraldab nende loomingut kronoloogiliselt märksa suurem ajavahemik. Keller kujunes kirjanikuks 40. aastail, Meyer 60. aastail (esimene Meyeri luulekogu ilmus 1864. a.). Esimeste proosakatsetega esines Meyer 70. aastate algul, kui Keller avaldas juba viimaseid novellikogusid.

Sünnipäralt ja sümpaatiatelt kuulus Meyer Zürichi konservatiivsete patriitside ringkondadesse ning sellisena jäi ta eemale 40. aastate revolutsioonilis-demokraatlikust liikumisest. Mitte kunagi ei ole ta olnud mingisuguses ühiskondlikus teenistuses ega ilmutanud vähimatki ühiskondlikku aktiivsust.

Suurt mõju avaldasid Meyerile 1870.—71. aastate sündmused — Saksa impeeriumi loomine. Selle sündmuse otsesel mõjul kirjutas Meyer poeemi «Hutteni viimsed päevad», millest kujunes nagu sissejuhatus tema ajaloolistele jutustustele. Viimaseid kirjutas ta 70. aastate algusest kuni 90. aastate alguseni.

See Saksamaa «ülalt» ühendamisele järgnenud periood tähendas Saksa kapitalismi võidukäiku. Neil aastail näis äsjaloodud impeeriumi võimsus vääramatuna.

Ajaloolised jutustused. Meyeri huvi ajaloo vastu on esijoones esteetilist laadi. Kirjanik otsib ajaloos efektikalt eredaid, pateetilisi ja dramaatilisi situatsioone, otsib kangelasi, s. t. ilmekaid ning silmapaistvaid inimesi.

Suure meisterlikkusega ja lakooniliselt, ilma liigsete arheoloogiliste üksikasjadeta loob Meyer teatava ajajärgu «kostüümi», välise pildi, ületades seejuures Flauberti. Ometigi ei suuda Meyer tabada ajalooliste nähtuste olemust, ta ei püüagi taibata ajaloo loogikat või näidata inimese saatust aktiivse osalisena, «loojana» ajaloos. Meyeri ajalooline jutustus tähistab samal mää-

ral kriisi XIX s. II poole kodanlikus ajalooteaduses, nagu see esines ka Flauberti ajalooromaanis.

Kogu Meyeri huvi tema ajaloolistes jutustustes keskendub hiilgavalt kujundatud ajaloolisel olustikul ja moraal-psühholoogilisel problemaatikal, mis on irdunud ajaloo käigust. Oma kangelaste psühholoogiat oskab Meyer anda väheste sõnadega, kas plastilises viipes või dramaatiliselt ilmekas situatsioonis.

Tema novellide keskpunktis seisavad üksikud silmapaistvad inimesed — «kangelased». Kirjaniku loodud konfliktides ei etenda rahvas peaaegu mingit osa.

Minevikust köidab Meyerit eelkõige Itaalia renessanss, aga mitte kui progressiivne ajajärk, vaid kõigepealt kui «dekoratiivne», esteetiliste võimaluste poolest rikas ja «ilus» epohh, mis aga kirjanikul irdub tolleaegseist sotsiaal-poliitilistest ajaloonähtustest.

Novellis «Plautus naiste kloostris» (1882) jutustab skeptik epikuurlane Poggio Bracciolini valitud seltskonnale, kelle eesotsas on Cosimo Medici, ühe oma «üleskirjutamata» loo. Plautuse väärtusliku käsikirja otsingul satub Poggio ühte saksa kloostrisse ja hangib sealt käsikirja, kuid ühtlasi aitab ta külatüdrukul Gertrudil põgeneda vihatud kloostrist ja saada armastatud noormehe naiseks. Poggiole (nagu Meyerilegi) on Gertrudi saatus esteetilise huvi objektiks. Kuigi Poggio tunneb Gertrudile kaasa, kaob tema huvi neiu vastu otsekohe, niipea kui see ebatavalise loo naiskangelane muutub harilikuks neiuks ning õnnelikuks mõrsjaks.

Samal aastal kirjutatud novellis «Gustav Adolfi paaž» käsitleb Meyer 30-aastase sõja ainet. Novelli huvitavus seisab noore neiu Gusteli ennastsalgavas armastuses Rootsi kuninga ning väejuhi Gustav Adolfi vastu ja neiu erakordses saatuses. Noormeheks riietatuna saadab Gustel kõikjal oma armastatud inimest ja ohverdab enese tema pärast, surres üheaegselt. Vastavalt oma põhimõttele *courte et bonne*[11] elab Gustel lühikest, kuid kirevat elu, riskib iga päev ja on valmis surema paratamatult enneaegset surma.

Gustav Adolfit kujutab Meyer silmapaistva isiksusena, kuid seda silmapaistvust ei näidata seoses ajaloolise teoga, mille kuningas korda saadab.

Meyeri meisternovell on «Munga pulm» (1884), kus esitatakse Dantet Verona türanni Grande õukonnas. Dante jutustab loo, mis on täis saatuslikke juhuseid ja hävitavaid kirgi ning lõpeb kangelaste hukkumisega. Selle looga Dante nagu tasuks külalislahkuse ja «koldekoha» võimaldamise eest.

Novelli huvitavus seisab suurepäraselt kujutatud Dantes ja tragismiga haaravas loos, mis on pandud suure lauliku suhu.

[11] Lühidalt ja hästi (prantsuse k.).

Antud novelli «historism» avaldub meisterlikult reprodutseeritud ajaloolises koloriidis.

Nagu Meyeri novellides sageli, tundub ka «Munga pulmas» peaaegu dekadentlikku huvi julmade ning veriste stseenide vastu (mida sisemiselt terve Keller oli muide hukka mõistnud).

Novell «Pescara kiusatus» on valminud 1887. a. Peategelaseks on siin väejuht Pescara, kangelane Meyeri mõttes, s. t. erakordselt tähelepanuväärne isik. Oma erakordsuse tõttu on ta sisemiselt erak, kes seisab teistest inimestest peajao kõrgemal.

Pescara erakordsust ja üksindust suurendab teda ümbritsev salapärasus. Pescarat meelitatakse kuningale truudust murdma ja seejuures ahvatellakse teda kuulsuse ning võimuga — Itaalia krooniga. Pescara ise on salapäraselt vait. Ta varjab kõikide eest, et tema päevad on loetud, sest ta põeb surmahaigust. Teinud eluga juba lõpparve, paneb Pescara kiusatusele vastu. Ta seisab eemal ümberringi pulbitsevaist kirgedest ja on veendunud, et Itaaliat päästa on võimatu, et hukatus on vältimatu.

Seega esinevad kõrged moraalsed omadused ja kaugenägelik pilk ainult sellel inimesel, kes asub eemal huvide ja kirgede karmist heitlusest.

Terviklike inimeste amoralism, kes oma eesmärke taotlevad ilma südametunnistuseta, kirgede julm amoralism põrkub Meyeri novellides kokku tavaliselt kannatavate, kuid hukkamõistvate inimeste moralismi ja stoitsismiga.

«Pescara kiusatus» on Meyeri viimane väljapaistev teos.

See ei olnud juhus, et Meyer hakkas viljelema ajaloolist novelli, mitte aga ajaloolist romaani (1876. a. jutustus «Jürg Jenatsch» on ainus sellelaadiline katse, mis ei taha mahtuda novelli raamidesse). Ajaloo alal huvitas Meyerit kõige rohkem anekdoot, mõni põnev, erakordne juhus (nõnda oli lugu ka Merimée juures, kes oli Meyeri varasemale loomingule mõju avaldanud). Rahva ajaloolisest elust Meyer ei suutnud ega taht-nudki luua avaramat eepilist maali.

Meyeri novellide väärtus peitub nende suures psühholoogilises tõepärasuses ja ajaloolise koloriidi ehtsuses. Kunstivormi lagunedes naturalismi, impressionismi ja sümbolismi päevil säilitas C. F. Meyer range vormi. Tema paremad novellid lähenevad oma lakoonilise keele, vormipuhtuse ja kompositsiooni dramaatilisuse poolest selle žanri klassikalistele eeskujudele.

AMEERIKA KIRJANDUS

Läinud sajandi teise poole ameerika kirjanduses paistavad silma Beecher-Stowe ja Walt Whitman. Nende loomingus kajastuvad maa ühiskondlik-poliitilise elu tolleaegsed sündmused ja laiade rahvakihtide meeleolud.

Abolitsionistide liikumine. XIX sajandi 30.—50. aastail hoogustub USA-s abolitsionism — liikumine neegriorjuse likvideerimiseks. Abolitsionismiga olid seotud paljud väljapaistvad Ameerika ühiskonnategelased, publitsistid ja kirjanikud. Neegerorjade kaitseks tõstsid häält publitsistid Philips Wendel ja Harrison, kirjanikud Beecher-Stowe ja Whittier, luuletajad Longfellow ja Lowell.

Tööstusliku Põhja ja orjandusliku Lõuna vaheline võitlus orjanduse kaotamise ümber oli suure põhimõttelise tähtsusega USA kodanlik-demokraatliku korra süvendamisel. Abolitsionismi toetasid farmerid, kes võitlesid orjapidajate-plantaatoritega maa pärast, ja teatud osa kodanlasi, kes orjanduses nägid tõsist takistust tööstuse arendamisele.

Abolitsionistide liikumine ajendas rea suuremaid ülestõuse, mis toimusid möödunud sajandi keskel. Nii neegrite ülestõus Virgiinias (1831), kodusõda Kansases ja farmer John Browni juhtimisel toimunud ülestõus (1859). Abolitsionism etendas tähtsat osa 1861.—1865. aastate kodusõja ideoloogilises ettevalmistuses. Kuid isegi kõige käredamad abolitsionismi esindajad, kes pooldasid neegrite vabastamist, ei jaganud neegrite revolutsioonilisi nõudmisi ega pooldanud orjapidajate ekspropriieerimist. Mis puutub liberaal-kodanliku kallakuga abolitsionistidesse, siis avaldasid nad moraalset kriitikat orjapidajate kohta, apelleerisid nende südametunnistusele ja autundele ja vastandasid «kurjadele» orjapidajaile «häid». Sellega oli seotud ka nähtus, et paljude Ameerika abolitsionistlike kirjanike loomingus põimus «värviliste» inimeste võrdsuse ja vabaduse eest peetava võitluse paatos kõige tihedamalt usulist laadi ideede ja eelarvamustega.

Üks esimesi kohti abolitsionistide ajendatud kirjanduses kuulub Ameerika naiskirjanikule Beecher-Stowele, kelle loomingus kajastuvad nii tugevad kui ka nõrgad küljed abolitsionismis.

Beecher-Stowe (1811—96). Harriet Beecher-Stowe sündis

Litchfieldi linnas Connecticuti osariigis teoloogi ning vaimuliku Lyman Beecheri perekonnas. Tulevane kirjanik sai traditsiooniliselt range usulise kasvatuse. Lapsepõlves omandatud usudogmad ja eelarvamused püsisid tal kogu eluaja, jättes kustumatu pitseri ka tema loomingule. Ühtlasi soodustasid isa, vanemad vennad ja õed oma orjusevaenulike vaadetega seda, et Harriet Beecher asus abolitsionistlikule seisukohale.

Juba tütarlapsepõlves alustas Harriet Beecher õpetaja kutsetööd tütarlastekoolis. 1832. aastal kolis Beecherite perekond orjandusliku Lõuna naabruses asuvasse Ohio osariiki. Siin veendus tulevane kirjanik juba oma kogemuste põhjal, kui ebainimlik ja ülekohtune oli orjus. Harriet Beecheri vaateid jagas ka tema mees, teoloogia professor Calvin Stowe.

Beecher-Stowe kirjanduslik tegevus algas 30. aastail. Tema esimesed jutustused, kirjeldused ja märkused avaldati noil aastail väga levinud «Daamide ajakirjas». Beecher-Stowe varasemad jutustused ja kirjutised olid sisult didaktilist laadi ja kirjanduslikult vähese ilmekusega. Pühendatud olid nad kas puritaanliku moraali kirjeldamisele ja ülistamisele või pahede (alkoholismi jms.) hukkamõistmisele. Mõnes jutustuses käsitleb kirjanik kasvatusprobleeme.

«Onu Tomi onnike». Täies ulatuses on kirjaniku talent avaldunud tema parimas teoses, romaanis «Onu Tomi onnike». Romaan oli kirjutatud 1851. ja 1852. aastal abolitsionistide ajakirja «Rahvuslik ajastu» tellimuse põhjal. Selle veergudel ilmuski «Onu Tomi onnike» esmakordselt. Kirjanik oli kavatsenud kirjutada lühema jutustuse, mis aga töö käigus paisus ulatuslikuks romaaniks. Eriraamatuna ilmus see teos 1852. aastal. Beecher-Stowe romaan võeti ühiskonna eesrindlikes ringkondades vaimustusega vastu ja selle menu oli tohutu. «Onu Tomi onnikese» autori nimi sai kuulsaks ka väljaspool Ameerikat.

Selle populaarsuse põhjuseks oli asjaolu, et oma romaanis Beecher-Stowe käsitles suure veendumuse ja kirega üht oma aja aktuaalsemat teemat — orjapidamist.

«Onu Tomi onnike» kuulub XIX sajandi ameerika kirjanduse esimeste realistlike sotsiaalromaanide hulka.

Tuhandete neegerorjade elu ja nende saatuse vapustav dramatism leidis kunstiteoses esmakordse kajastuse. Tõsi küll, Beecher-Stowe ei seadnud oma eesmärgiks paljastada orjuse ekspluataatorlikku olemust: teda vaevas eelkõige orjade ja nende peremeeste moraalse mandumise küsimus. Kuid raamatu aine ise, esitatult suure emotsionaalse jõu ja paatosega, räägib rohkem kui see oli kavatsetud.

Jutustades oma peakangelase neeger Tomi traagilisest saatusest, loob Beecher-Stowe masendavaid pilte valgete omavolist neegrite suhtes, kirjeldab orjade ebainimlikku piinutamist ja alandamist. Perekonnad laostatakse, lapsed eraldatakse vanemaist ja müüakse ära. Naisi võetakse emastena, kes poegimisega

suurendavad peremeeste tulu. Peremehed püüavad oma orjades lämmatada igasuguse inimväärikuse.

Oma romaanis loob Beecher-Stowe rea suurepäraseid neegerorjade kujusid, kes kõigest hoolimata on säilitanud oma rahva paremad iseloomuomadused. Mulatt George Harris vihkab oma peremehi. Temale kui andekale leidurile on orjaelu võimatu. Tema naine Lizzy, kes üllatava mehisusega võitleb oma lapse eest, siis väike, kuid isemeelne, lõbususest ja huumorist sädelev Topsy ja viimaks oma kannatustes ja kurbuses ülev Cassy — kõik need kujud kuuluvad romaanis parimate hulka.

Lugeja ette kerkib elu ise ja selle loogika on niisugune, et sunnib tegema järeldusi orjuse täieliku likvideerimise kohta.

Beecher-Stowe ei olnud radikaalselt meelestatud abolitsioniste. Väljapääsu vasturääkivustest nägi ta kristlikus religioonis, mis tema arvates võis orjad ja nende peremehed lepitada. Siit tuleneb romaani usuliselt leplik suunitlus, mis avaldub kõigepealt romaanikangelase Tomi juures.

Beecher-Stowe silmis on Tom ideaalne inimene. Tema alandused ja kannatused ei tekita temas raasugi raevu või nördimust. Surres palvetab vana Tom oma pererahva eest, et neile nende eksimused ja patud antaks andeks.

Kirjaniku seisukohtade ekslikkus ja tema kriitika järjekindlusetus ilmnevad ka selles, et oma romaanis vastandab ta «halbu» orjapidajaid (ebainimlikult julm Legree ja St. Clare'i naine) «headele» (St. Clare, Eva ja noor George Shelby). Vana Tomi ja väikese Eva sõprus väljendab usku võimalusse täielikult lepitada «värvilised» ja valged kristliku usundi rüpes.

Beecher-Stowe romaanis ilmnev lepitamise tendents ei varjanud aga peamist: ta avas silmad orjandusliku korra ebainimlikkusele.

Romaan «Onu Tomi onnike» kujunes üheks populaarseimaks ning armastatuimaks raamatuks nii Ameerikas kui ka Euroopas. Suurel määral aitas selleks kaasa teose kunstiline väärtus. Sündmuste esitamise dramatism haarab lugejaid. Suure realistliku meisterlikkusega on kirjeldatud oksjon ja stseen Lizzy põgenemisest lapsega süles üle jõe lahtise jää. Beecher-Stowe on osanud edasi anda neegri folkloori omapärast võlu. Laulude kasutamine romaanis aitab selleks tublisti kaasa. Ühtlasi aga leidub romaanis ka palju melodramaatilist ja sentimentaalset laadi pilte ja stseene (Eva surm, Tomi surm jt.), millest kirjaniku religioossed veendumused nähtuvad eriti selgesti.

1853. aastal ilmus Beecher-Stowe raamat «Võti onu Tomi onnikesse». Selle teose ilmumine oli tingitud tarbest näidata nende orjanduse arvukate pooldajate ülekohut, kes süüdistasid Beecher-Stowe'd selles, et tema romaan olevat väljamõeldis.

Orjuse teemat jätkas Beecher-Stowe romaanis «Dred. Jutustus Neetud Soost» (1856). Kunstilises mõttes on see teos märksa nõrgem kui «Onu Tomi onnike» ja tema tähtsus seisab selles, et

siin püüdis kirjanik kujutada neegrite organiseeritud võitlust orjapidajate vastu. Revolutsiooniliste väljaastumiste veendunud vastasena esineb siin kirjanik kompromissettepanekutega vastuolude likvideerimiseks.

60. ja 70. aastail pühendas Beecher-Stowe rea romaane elu ja olu kujutamisele New Englandis XIX sajandi algul («Oldtowni põliselanikud» 1869 jt.). Kuid maailmakirjandusse jääb Beecher-Stowe oma parima teose «Onu Tomi onnikese» autorina.

Whitman (1819—92). Võitlus orjusega ja laiade rahvakihtide, esijoones tööliste tugevnev protest kapitalismi kasvava rõhumise vastu, kutsus ellu suurima ameerika demokraatliku kirjaniku Walt Whitmani loomingu.

Whitmani looming aitas kindlustada realistlikku suunda ameerika luules. Ühena esimestest laulis ta ameerika kirjanduses lihtsaist inimestest, töölistest ja tõstis oma hääle rõhutud rahva kaitseks. Pöördudes oma värssides laiade rahvakihtide poole, pidas Whitman võitlust kunsti tõelise rahvalikkuse ja niisuguste teoste loomise eest, mis nii oma sisult kui ka vormilt oleksid rahvale kättesaadavad.

Värssides ülistas laulik vabadusvõitlust orjapidajate vastu ja kajastas rahva vabadusearmastust. Ühtlasi esines Whitman ka Ameerika kodanliku demokraatia range kriitikuna.

Walt Whitman sündis vaese farmeri perekonnas. Juba noorena hakkas ta töötama algul ajalehe ladujana ja trükkijana, aga kaheksateistkümnendast eluaastast alates külakooliõpetajana. Kasvatusküsimused huvitasid noort Whitmanit, ja juba oma pedagoogilise tegevuse kestel nägi ta kunstis üht võimsamaid kasvatusvahendeid.

30. aastate lõpul hakkab Whitman töötama ajakirjanikuna. Ta on ajakirja «Democratic Review» kaastööline, kus esinesid tuntuimad ameerika luuletajad ja kirjanikud: Longfellow, Whittier, Thoreau ja Bryant. Esimestes Whitmani artiklites ilmnevad üsna selgesti tema demokraatlikud suunitlused. Whitman astub välja dollari kummardamise vastu. Ta kirjutab sellest, kuidas Ameerika ühiskond on nakatatud kasusaamisekirest ja kuidas rahajaht viib inimisiksuse laostumisele («Haiglane rahaisu», 1846). Oma varasemas, 40. aastate luules ülistab Whitman rahva kangelaslikku võitlust iseseisvusesõdade perioodil («Kolumbialase laulud»), väljendades lihtrahva meeleolu, kes oli pettunud ega rahuldunud selle korraga, mis riigis kehtestati sõjavõidu tulemusena. Kodanlikku Ameerikat kritiseerides püüab Whitman vastandada kehtivale riigikorrale oma farmerliku demokraatia utopistlikku ideaali.

«Rohukõrred». 1855. aastal ilmus Whitmani raamat «Rohukõrred». See on luuletaja suurim teos ja tõstis Whitmani silmapaistvate luuletajate hulka kogu maailmas. «Rohukõrte» esimeses trükis avaldati need luuletused, mis Whitman oli kirjutanud 40. aastate lõpul ja 50. algul. See aeg tähistas tõusu

orjusevastases võitluses, millest ka Whitman võttis aktiivselt osa. 1847. aastal kirjutas ta artikli «Ameerika töölised orjuse vastu», 1848. aastal artikli «Meie vaen Lõuna vastu». Neegerorje kaitstes rõhutas Whitman ka seda viletsat olukorda, mille all kannatasid valgenahalised kehviktöölised. Kummatigi nähtub nendes artiklites Whitmani mittetäielik küpsus poliitilises mõttes: noil aastail ei lähe tema nõudmised kaugemale, kui et orjapidamine piirdugu ainult kindlaksmääratud osariikidega, kuigi samal ajal kirjutab Whitman ka sellest, et tulevikus likvideeritavat orjandus täielikult juba ülestõusnud rahva poolt.

Orjandusvastase võitluse teema kujunes üheks kesksemaks kogumikus «Rohukõrred».

«Rohukõrte» esimeses trükis ilmus üheksateistkümmend luuletust ja poeemi, kuid hiljem lisas Whitman oma kogumikku üha uusi teoseid, nii et tema raamat kujunes mitmete Ameerika elu külgede poeetiliseks peegelduseks.

Whitman on arendanud ameerika kirjanduse eesrindlikke traditsioone. Ta jätkas Freneau ja Whittieri revolutsioonilise luule temaatikat, mis oli tuntud oma kirglikkusega orjandusliku korra vastu. Nii mõnigi asi köitis Whitmanit ka Fenimore Cooperi loomingus, esijoones aga tema teoste heroiline romantism, mehiselt tugevad tegelased ja tõepärane kujutus indiaani suguharude mõnedest elunähtustest.

Euroopa maade klassikalises kirjanduspärandis ja Whitmani kaasaegses Lääne-Euroopa kirjanduses hindas luuletaja kõrgelt võitlevaid poeete, nagu Byronit või demokraatlike vaadetega väljapaistnud literaate, nagu Béranger, Dickens, George Sand. Üks Whitmani lemmikkirjanikke oli Shakespeare.

Whitmanit veetles tõepärane ning heroiline kunst, võitlev ning kõrgete moraalsete ideaalidega looming. Siit on ka arusaadav, et Whitmani kõige otsustavama protesti ja range hukkamõistu põhjustas Edgar Allan Poe looming, kus tema sügava veendumuse järgi puudus tõeluse tunne, heroism ja ehtne inimlik soojus. Whitman oli formalismi veendunud vastane, kes ei sallinud hiilgavate välisefektide tagaajamist sisu arvel.

«Rohukõrte» avalauluks oli «Laul enesest», mis kujunes Whitmani poeetiliseks manifestiks. Siin kuulutab luuletaja poeedi ja rahva ühtsust ja väljendab püüdlust läheneda töötajaile täielikult. Luuletaja ülistab nii valgete kui ka mustanahaliste inimeste tööd, tunneb vaimustust nende jõust ning osavusest, sajatab orjust ja ülistades eluarmastust, mõistab hukka passiivse alandlikkuse.

Ma kehastan kõiki kannatajaid, kõiki hüljatuid ...
. . . . . .
Kaebused ja orja tasadus on samas pakendis
apteegi pulbritega haigetele ...
Kes teisi alandab, see alandab ka mind.

«Laulus enesest» seab Whitman järsult teineteisele vastu neid,

kes töötavad, «künnavad, peksavad, valavad higi» ja teisi, kes ilma töötamata kasutavad tööliste ja farmerite enamuse töövilja. Poeemis on antud kogumiku pealkirjale niisugune seletus: «Rohukõrred on minu tundmuste lipp, mis on kootud rohelisest materjalist — lootuse värvist.»

Poeedi orjandusevastased meeleolud väljenduvad mitmes kogumiku palas. Luuletuses «Ma laulan elektrilisest kehast» kuulutab poeet mitmesuguse nahavärvusega inimeste, punaste, valgete ja mustade võrdsust ja majesteetlikkust. Ta ülistab töö ilu ja au, laulab hümni töötavale inimesele («Laul mitmest elukutsest»). Whitmani kangelased on lihtinimesed, teda huvitab «inimese tavaline saatus, igapäevane näide töötaja elust ja surmast».

Luuletaja astub välja ülekohtuse ühiskondliku korra vastu. Poeemis «Suure tee laul» (1856) pöördub Whitman lihtrahva poole ja kutsub teda astuma mööda suurt teed edasi — võitlusele vabaduse eest. Ta ülistab võitlust ja sangarlikku vägitegu, vastandades seda rikastumiskirele, mis on vallanud kasuahneid kodanlasi. Whitman kutsub inimesi katkestama ühendust argipäevaga ja taotlema kõrget eesmärki — sütitama suure vastuhaku leeki.

Jäägu paberid lauale tühjalt, raamat
riiulil suletult seisku!
Jäägu riistad tarbetult töötuppa!
Saamata jäägu ka raha!
Jäägu seisma kool ja õpetajaist
ära hooli!
Jäägu pastori kõne ta kantslis,
advokaat pidagu vaidlust,
uurigu kohtunik seadust.

Poeet usub oma rahva paremat tulevikku, usub rahva jõusse ja seepärast on tema luule optimistlik. Samas aga on Whitman väga kaugel sellest, et aru saada võitluse konkreetseist vormidest ja lõppeesmärgist. Sellest tuleneb teatud abstraktsus tema poeetilistes kujundites.

Whitmani poeetiline novaatorlikkus. Rahva poole pöördudes tahtis Whitman luua vormilt lihtsaid ning käsitatavaid luuletusi. Oma teoste ideede väljendamiseks otsib ta uusi poeetilisi võtteid ja maneere ning loobub traditsioonilistest värsimõõtudest ja võtetest, mis tema arvates takistavad mõtte selget väljendamist.

Whitmani novaatorlikkus oli tingitud tema alatisest püüdest leida ja kinnistada luulele uusi võtteid tegelikkuse poeetiliseks kujundamiseks. Seda nõudis tema loomingu sisuline rikkus ja uudsus.

Whitman maalib avara panoraami riigi elust ja selleks kasutab ta algupäraseid abinõusid.

Väga osavasti ning ulatuslikult kasutab Whitman kõnekunsti võtteid. Tema värsid on oraatori poeetiline kõne, millega pöördutakse suure auditooriumi poole. Poeet taotleb keele lihtsust,

selgust ja mõtteavalduse täpsust. Seda vajas ta, et olla arusaadav rahvale. Iga värss Whitmani luuletuses kujutab endast täiesti lõpetatud ja rangesti formuleeritud mõtet. Nii muutub tema värss arusaadavaks. Perioode ta väldib:

Tuleb meelde hariliku inimese saatus,
töötaja elu ja surma igapäevane lugu,
kuigi igal ühel neist on see erinev.

Väga sageli kasutab Whitman küsivaid konstruktsioone. Need omistavad tema värssidele erilist elavust ja lähendavad neid kõnekeelele. Küsimused vahelduvad vastustega, mis esitatakse autori enese poolt.

Miks kelgi pole julgust küsida? Miks
teised suiguvad ja mina ka?
Kui masendavalt hämar! Milline kõnts
ja muda ujub vee pinnal!
Kes on need nahkhiired? Need šaakalid
seal kapitooliumis?
Küll on nurjatu see presidendiamet!

Mõnd teesi rõhutades või püüdes seda kuulaja teadvuses jäädvustada, kasutab Whitman mitmekordset kordamist. Õige sageli alustab Whitman ka mitu värssi samade sõnadega või väljendustega. Rohkesti tarvitavad seda võtet enamasti oraatorid.

Linn, kus sõpruses kindlust on;
linn, kus meestel ja naistel karskust on;
linn, kus tugevad isad on;
linn, kus emadel tervist on:
seal ongi suur linn.

Oma värssides Whitman peaaegu üldse ei kasuta riimi. Riimitud värsid on tema teostes harulduseks. Whitmani värsid baseeruvad rütmil ja selle mitmekesisus on tal ammendamatu.

Whitman on rikastanud poeetilist keelt sellega, et tõi oma teostesse kõnekeele sõnu ja väljendeid. Tema värsside kaudu pääses ameerika poeesiasse farmerite ja tööliste lihtrahvalik keel.

Kõik Whitmani teosed ei ole samaväärsed. Tal leidub rida luuletusi, mis sisult on vähese tähtsusega, kunstilises mõttes aga nõrgad.

Uus arenemisjärk loomingus. Põhja ja Lõuna vahelise kodusõja perioodil (1861—65) loob Whitman luuletusi, kus ülistatakse rahva kangelasvõitlust orjapidajate vastu. Poeet võttis sõjast vahetult osa. Ta võitles Põhjariikide poolel ja oli sanitariks. Sõjasündmused ja suhtlemine lihtrahvaga, kes osutas tõelist kangelasmeelt, innustasid Whitmanit looma suurt laulu-detsüklit rahva võitluse ainetel. Tsükli pealkirjaks on «Trummipõrin». Whitman kirjutab värsse, mis kõlavad üleskutsena võitlema ja võitma. Mõned siinseist lauludest meenutavad oraatori kõnet, kes sõdurite poole pöördudes kutsub võitlusse. Mõned niisugused laulud meenutavad marssi.

Sõjamuljed on saanud aluseks märkuste ja visandite sarjale, mis ilmus 1883. aastal pealkirja all «Mälestusrohked päevad». Siin jagab Whitman oma muljeid tutvusest sõjast osavõtnud lihtsõduritega, laulab nende mehisusest ja leidlikkusest, kõrvutades seda otsustusvõimetu ohvitserkonna argusega.

Kodusõja lõppedes algab Whitmani loomingus uus etapp. Sõjajärgseil aastail riigis kujunenud olukord tekitas Whitmanis pettumust kodanlik-demokraatlike illusioonide suhtes. Lootused, mida rahvas oli rajanud sõjale, ei täitunud. Kapitalismi kiire arenemine põhjustas tööliste ja lihtfarmerite olukorra halvenemise. Whitman veendub lõplikult, et tema ideaal farmerite demokraatiast on teostamatu.

Uue jõuga asub Whitman kritiseerima kodanlikku Ameerikat. Oma raamatus «Demokraatlikud kaugused» (1870) esineb ta kogu maad vallanud kasuahnuse ning kokkukraapimise mentaliteedi, aga samuti ka üldise müüdavuse vastu. Selles raamatus räägib Whitman Ameerika tulevikust. Poeet usub, et tema kodumaa lihtsad inimesed jätkavad võitlust demokraatia eest koos teiste maade rahvastega.

Kuid nende aastate looming on Whitmanil vastuoluline. Paljudes värssides ülistab ta tehnilist progressi («Laul näitusest» 1877), kus Ameerika tehnilises arengus püüab näha ülemaailmse tsivilisatsiooni suurimat saavutust. Kujud Whitmani luuletustes muutuvad abstraktseks, tema kalduvus loendamisele ja kordamisele kasvab ülemääraselt, nii et teoste ideeline tähendus kahaneb.

Whitmani suurimaks saavutuseks on tema raamat «Rohukõrred» ja sõjaaegsed luuletused.

BULGAARIA KIRJANDUS

Bulgaaria renessanss. Bulgaaria progressiivse rahvuskultuuri ja -kirjanduse arenemine XIX s. on tihedalt seotud bulgaaria rahvamassi poliitilise ärkamisega ja tema vabastusvõitluse tõusuga.

Ajavahemik XVIII s. lõpust kuni 1877.—78. a. Vene-Türgi sõja lõpuni kannab Bulgaaria ajaloos rahvusliku renessansi nime. Bulgaaria rahva ajaloos on see periood üks rõõmustavamaid: juba mitme sajandi jooksul (XIV s. lõpust alates) olid bulgaarlased kangelaslikult võidelnud oma kodumaa sõltumatuse eest. See bulgaaria rahvuse kujunemise periood, mis langeb ühte kapitalismi tekkimise ja arenemisega Bulgaarias, kujunes ettevalmistuseks 1876. a. vabastavale revolutsioonile (nn. Aprilli-ülestõusule).

Bulgaarlaste võitlus rahvuslikuks vabanemiseks Türgist käis kaasas sotsiaalse võitlusega «sisemiste türklaste», s. t. bulgaarlastest jõukurite vastu. Eriti teravaks muutus see võitlus revolutsioonilise liikumise elavnedes, kui tekivad vastuolud türgi ikke hävitamiseks ülestõusnud rahvahulkade ja varakate feodaalide ning kodanlaste vahel.

Bulgaarlaste vabastusvõitluse tõusuaeg langeb XIX s. 60.—70. aastaisse. Rahva põhiülesandeks sai maa vabastamine türgi orjastajaist ja feodaalkorra likvideerimine, sest viimane pidurdas kapitalistlike suhete arenemist.

Vabadustarmastava bulgaaria rahva saatus on alati äratanud tähelepanu vene avalikkuse edumeelseis inimestes. Oma lootused vabadusele on bulgaarlased alati rajanud mõttele abist Venemaalt. Just vene rahvas ongi osutunud Bulgaaria vabastajaks.

Aprilli-ülestõus 1876. a., mille eesmärgiks oli maa vabastamine Türgi ikkest, suruti tooresti maha, kuid vastukaja sellest ulatus Venemaale, kiirendades Vene-Türgi sõja (1877—78) puhkemist. Selle sõja positiivne tähtsus seisis selles, et ta tõi vabaduse Bulgaariale, sõltumatuse Montenegrole ja Serbiale.

Rahvusliku kirjanduse arenemine. Renessansi perioodil kujunes ja arenes hiiglasammudega ka Bulgaaria rahvuslik kirjandus.

Bulgaaria rahvusliku kultuuri ja kirjanduse arenemine moo-

dustas osa sellest kangelaslikust heitlusest, mida bulgaarlased olid kaua aastaid pidanud oma sõltumatuse eest.

Rahvuskultuuri tõus avaldus hariduse edendamises, bulgaaria koolisüsteemi loomises ja võitluses bulgaaria rahvuskeele ja rahvuskultuuri õiguste eest. See üldine tõus avaldus ka kirjanduse edusammudes. XIX s. areneb bulgaaria luule, proosa ja dramaturgia. Ilmuvad perioodilised väljaanded, tõlked ja väliskirjanduse arvukad ümbertöötused. Eriti laialdaselt hakkavad Bulgaarias levima vene kirjanike Puškini, Gogoli, Nekrassovi, Tšernõševski jt. teosed.

XIX s. esimesel poolel tegutsesid bulgaaria luuletajad D. Popski, G. Pešakov, P. Protitš ja teised. Oma teostes taotlesid nad rahvusliku sõltumatust, jätkates seega esimeste bulgaaria «äratajate» Hilendari Paiissi ja Sofroni Vratšanski tööd, kes tegutsesid XVIII sajandi lõpul. Rea lüüriliste luuletuste ja poeemi «Stojan ja Rada» autor oli Bulgaarias väga populaarne luuletaja Naiden Gerov (1823—1900). Tema tõi bulgaaria luulesse silbilis-rõhulise värsiehituse. Tema looming kujunes folkloori tugeva mõju all. Laialdaselt olid Bulgaarias levinud D. Tšintulovi (1822—26) laulud. Ta oli üks esimesi loojaid bulgaaria kirjanduses, kes poeetilises vormis hakkas kujutama inimese intiimseid elamusi. Rahvalauludele lähedastes värssides kajastab ta suure poeetilisusega, lihtsalt ning haaravalt nii kurbust ja rõõmu kui ka norgu ja lõbu. Eriti tähtsad olid D. Tšintulovi revolutsioonilised laulud («Tõuse, tõuse, Balkani võitleja,» «Kus oled sa, oh, rahva ustav armastus?» jt.). Need laulud said bulgaaria rahva seas väga kuulsaks. Oma lauludes kutsub Tšintulov rahvast võitlema välismaiste rõhujate vastu, meenutab vabadustarmastava bulgaaria rahva hiilgavat minevikku ja väljendab veendumust, et kodumaa vabaneb. Tšintulovi vormilihtsad laulud räägivad suurest patriotismist, erksast emotsionaalsusest ja vabaduse armastamisest.

XIX sajandi keskpaigast alates hakkas bulgaaria kirjanduses kujunema kaks põhisuunda, mis 60. ja 70. aastail omandasid lõpliku ilme. Need olid kodanlik-liberaalne ja revolutsioonilis-demokraatlik suund.

Kodanlik-liberaalse suuna esindajad (kelle hulka kuulusid ka niisugused tuntud kirjanikud, nagu Petko Slaveikov ja Vassil Drumev) piirdusid ainult haridusalaste ja üksikute reformide nõudmistega.

Progressiivsema bulgaaria avalikkuse revolutsioonilis-demokraatlik tiib võis oma juhtideks pidada võitlevaid kirjanikke Georgi Rakovskit, Ljuben Karavelovit ja Hristo Botevit. See rinne kutsus rahvast maa vabastamisele relvastatud ülestõusu teel ja tegi ka ettevalmistusi vabadusrevolutsiooniks.

Nende kahe suuna võitlus on kajastunud ka bulgaaria kirjanduses. Kõiki paremaid bulgaaria kirjanikke ühendas igaühele omane püüd kodumaa sõltumatuse poole. Slaveikovi, Drumevi,

Rakovski, Karavelovi, Botevi ja Vazovi loomingu põhiteemaks oli ikka rahvuse vabadusvõitlus. Oma teostes jutustasid kõik need kirjanikud oma rahva ja kodumaa saatusest, Bulgaaria raskest olevikust ja heroilisest minevikust, äratades nõnda kaasmaalaste iseteadvust.

Üks põhilisemaid ja kõige iseloomustavamaid jooni bulgaaria kirjanduse demokraatlikus suunas oli tol ajal kirjanduse seos oma kodumaa rahvuspoliitilise võitlusega.

Slaveikov, Rakovski, Karavelov ja Botev mitme oma tähelepanuväärse teosega ei kuulu mitte ainult kirjandusloosse, vaid jäävad ka kodumaa vabadusvõitluse ajaloosse kui selle aktiivsed osalised ja juhid.

Rakovski, Karavelov ja Botev ei olnud mitte ainult vabadusliikumise õhutajad ja ideoloogid, vaid ka tegelikud osavõtjad sõltumatuse eest peetud võitluses. Oma teoreetilisi seisukohti püüdsid nad teostada ka praktikas. Niisugune tihe seos teooria ja praktika vahel kirjanik-võitlejate tegevuses avaldus täie jõuga ka nende kirjanduslikus loomingus, tingides selle võitlevat hoiakut.

Selle ajajärgu väljapaistvate Bulgaaria kirjanike loomingut iseloomustab sügav patriotism ja järjekindel demokratism. Bulgaaria revolutsioonilis-demokraatliku ideoloogia rajaja G. Rakovski kirjutas oma eluloos:

«Armastus isamaa vastu ületab kõik maailma hüved. See on inimesele kõige lohutavam mõte maa peal. Saades kord inimese alatiseks põhimõtteks, sunnib isamaa-armastus kõike muud põlgama ja kannustab inimest kõige pöörasemaile ning ohtlikumaile tegudele. Millega inimene tegelekski, millist kasu ta tookski maailmale, tal ei saa olla suuremat ja kõrgemat rahuldust või naudingut kui oma isamaale head tehes ja temale mingit kasu tuues.»

See sügav ning kaunis mõte avaldub ühel või teisel kujul Slaveikovi, Drumevi, Karavelovi, Botevi jt. loomingus. Võitlejaid-kirjanikke ühendab üks ühine eesmärk. Armastus kodumaa vastu kaasub neil huviga Bulgaaria ajaloo, rahva elu, kommete ning tavade ja samuti ka rahvaloomingu vastu.

Huvi rahva elu olustikulise külje vastu on eriti märgatav Ljuben Karavelovi loomingus. Karavelov kirjutas:

«Ma armastan rahva elu kõigi ta laulude ja vanasõnade, tema muinasjuttude, kommete ja pruukidega. Ma tahaksin keda tahes tuua oma isamaale ja näidata meie kõrgeid mägesid, männi- ja pöökpuumetsi, mille kohal hõljuvad tumedad pilved . . .

Ma tahaksin igaühele näidata oma rahvast, kes elab valgetes onnikestes, tahaksin näidata selle rahva kombeid ja laule.»

Ajalootõest kinni pidades võtavad bulgaaria kirjanikud oma teoste kangelasteks lihtsaid inimesi, kellele kodumaa vabastamine oli eriliseks südameasjaks ja kes igapäevases visas võit-

luses olid tõelised kangelased: maarahvas, käsitöölised ja rahvaga tegelevad haritlased (enamasti õpetajad).

Suur mõju bulgaaria kirjanduse arenemisele oli vene eesrindlikul klassikalisel kirjandusel. Vene kirjanduse mõju bulgaaria kirjandusele oli tingitud Bulgaaria ajaloost, Bulgaaria ja Venemaa suhetest ja mõlema keele lähedusest.

Kõik bulgaaria eesrindlikud kirjanikud märgivad seda suurt mõju, mida vene kirjandus oli avaldanud nende loomingule. Vene kirjandus ei olnud neile mitte ainult tähtsaimaks õpetajaks kunstimeisterlikkuse täiustamisel, vaid ka ammendamatuks teadmiste salveks, mis oli erakordselt rikas ideelisuse mõttes.

Bulgaaria silmapaistvate ühiskonnategelaste ja kirjanike (Botevi, Karavelovi jt.) kasvatamisel osutusid eriti teenekaks vene revolutsioonilised demokraadid. Belinski ja Tšernõševski teosed etendasid otsustavat osa nende revolutsioonilise maailmavaate kujunemisel.

Vene eesrindliku kirjanduse ja kriitika mõju ilmnes ka bulgaaria paremate kirjanike esteetiliste vaadete kujunemisel. Tegelikkuse kujutamisel eelistasid need bulgaaria kirjanikud realismimeetodit.

Slaveikov (1827—95). Bulgaaria kirjandusliku ja poeetilise keele rajaja oli väljapaistev luuletaja Petko Ratšev Slaveikov. Rahvahariduse veendunud pooldajana kirjutas Slaveikov rahvale ja võitles rahvuskultuuri tõstmise eest. Luuletaja teoste demokraatlik sisu ja elav rahvakeel soodustasid tema loomingu populaarsust.

Petko Slaveikov sündis Trnovos keskmise jõukusega kaupmehe pojana. Tema elu, mis on kirjeldatud «Autobiograafias», oli täis loomingulist tööd, võitlusi ja ainelist viletsust. Kaua aastaid töötas Slaveikov õpetajana mitmes Bulgaaria linnas ja külas. Oma haridustegevuse pärast pidi Slaveikov kannatama valitsusvõimude tagakiusamise all, kuid tema meelt see ei murdnud. 1863.—1867. a. toimetas Slaveikov valgustuslikke ajalehti «Gaida» ja «Makedoonia». Publitsisti ja toimetaja töö ühendas Slaveikov poeetilise loominguga. Vene-Türgi sõja ajal (1877—78) oli ta kindral Skobelevi vene vägede teejuhiks üle mägede. Pärast 1878. a. võttis Slaveikov osa Asutava Kogu tööst liberaalide partei esindajana, toimetades ühtlasi ajalehti «Ühendatud Bulgaaria» ja «Trnovo konstitutsioon».

Slaveikov oli esimesi bulgaaria laulikuid, kes väljendas oma vaateid ja püüdeid tõeliselt kunstipäraseis vormides.

Kirjandusega hakkas Slaveikov tegelema ajajärgul, kus uuel bulgaaria kirjandusel ei olnud veel küllaldaselt viimisteldud poeetilist keelt. Rahvalooming ja vene luule saidki nendeks lähteteks, mille rikkusi kasutades kujunes Slaveikov luuletajaks.

Vene kirjandust õppis Slaveikov tundma 1846. a. ja siitpeale muutus ta selle eluaegseks lugejaks. Tema tõlgete kaudu tutvu-

sid bulgaarlased Puškini, Batjuškovi, Nikitini, Ševtšenko, Krõlovi ja teiste vene poeetidega.

1852. a. ilmusid Slaveikovi esimesed luulekogud: «Segakimp» ja «Laulude kogu».

Varasemail Slaveikovi luuleteostel on sentimentaalselt romantiline iseloom. Esialgu puuduvad neis sotsiaalsed ja kodanikuluule motiivid. Esiplaanil asuvad luuletajal armulüürika toonid.

Varasema perioodi luuletustes, mis on kirjutatud enamasti pöördumisena armsama poole, ülistab armunu oma sügavpoeetilistes monoloogides ihaletu ilu, räägib oma armastusest ja truudusest. Tunnete siirus ning ehtsus avalduvad armastaja lihtsais, teeskluseta sõnades. Teemade ja motiivide ring on kaunis piiratud, samuti nagu need kunstilised võttedki, mida autor kasutab. Pehme melanhoolia ja sentimentaalne laad on enamikule Slaveikovi lauludest samavõrd omased nagu korduvad lahusolu, truudusemurde ja armsama mõeldava või tegeliku surma motiivid. Maastiku kirjeldus kannab romantistlikku ilmet. Öö salapärane kate, tume taevas, harvad tähed, pilvede tagant piidlev kuu. Armastus esineb ujeda tundena: kunagi ei avaldu ta erksa ning jõulise tundena. Poeedi melanhoolne meeleolu ilmneb kasinas ning ühekülgses värvide valikus ja monotoonses maastikus.

Armulüürika kõrval sisaldab Slaveikovi varasem looming ka niisuguseid kauneid värsse, milledes kujutatakse kodumaa loodust («Öö», «Sügismets» jt.).

Slaveikov oli esimene kodumaalaulik. Ta näitas ja ülistas maastiku ilu, osates suurt ning kaunist näha ka igapäevases ning väikeses. Suuremalt jaolt aga puudub tema varases loomingus eredam värv ja hele valgus. Slaveikovit iseloomustab mõtlik mets («sügismets»), samuti armastab ta melanhoolselt looritades võrrelda närtsivat loodust ja kaduvat noorust. See mahe nukrus ja äng luuletaja varasemas loomingus seltsib läheneva koidu, päikesetõusu ootusega, mis ereda paistega valgustaks ümbritsevat loodust («Päikese tõus» jt.).

Ühenduses vabastusliikumise tõusuga võtab 60., eriti aga 70. aastail Slaveikovi loomingus esikoha kodanikutemaatika. Suurt tähelepanu pöörab Slaveikov luuletaja kohustusele ja osale ühiskonnas. Luuletustes «Vastus» (1866), «Minu positsioon» (1870) jt. tõstab ta küsimuse poeedi vastutusest rahva ees. Slaveikov ülistab ausat ning julget laulikvõitlejat, kes oma kohuseks on pidanud teenida rahvast. Luulet pidas Slaveikov tähtsaks relvaks ühiskondlike pahede vastu võitlemisel. Kuid ta ei püstitanud ja oma valgustusliku piiratuse tõttu ei võinudki püstitada küsimust konkreetsete võitlusülesannete kohta. Tema arutlustel on abstraktne iseloom ja nad sisaldavad eelkõige üleskutset moraalsele enesetäiustamisele.

Slaveikovi elus esines kõhkluste ja pettumuste ajajärke, kus

tema sulest ilmus rahuldamatuse avaldusi maal toimuva võitluse tagajärgede raskuste ja tagasilöökide suhtes (luuletus «Ei ole laulutuju», 1871).

Mõtted eemaldumisele ühiskondlikust tegevusest ja võitlusest türgi võimu vastu kutsusid välja järsult eitava sõnavõtu Hristo Botevi poolt, kes oma luuletuses «Miks mina ei ole poeet?» naeris välja Slaveikovi seisukohad.

Hristo Botevi ja Slaveikovi omavahelisel tülitsemisel oli suur põhimõtteline tähtsus, mis objektiivselt seisis selles, et see oli kodanliku liberalismi vastu suunatud võitlus.

Slaveikovi kahtlused ja umbusk oma võimetesse ei kestnud kaua, kuid on tunnuslik tema loomingule.

Alates 1873. a. algab Slaveikovi loomingus uus tõus. Vene-Türgi sõja mõjul kirjutab ta oma tuntud luuletuse «Bulgaarlastele» (1879):

Astu julgelt, tule,
vend, kus sõjanui?
Lähme rünnakule,
võitle naerusui!
Priiust maitsta laskem
kord Bulgaarial;
surm on halb, kuid raskem
elada on paarial.

. . . . . .

On see inimene,
kellel orjalõõg?
Võta oma mõõk —
au saab igavene!

Kuid isegi 70. aastail ei ilmu revolutsiooniteema Slaveikovi loomingusse. Küll aga tuleb toonitada sotsiaalsete motiivide sugenemist luuletaja tolleaegseisse töödesse. Sotsiaalne teema Slaveikovi luules tõendab tugeva ning orgaanilise ühenduse tekkimist tema loomingu ja Bulgaaria tõsielu vahel.

Sotsiaal-poliitilist laadi luuletustes, mis olid kirjutatud enne ja pärast Vene-Türgi sõda, saavutab Slaveikovi realism jõulisuse.

Niisugustes luuletustes, nagu «Kehvikuile», «Õnnetu», «Külas» jm. kujutatakse tõepäraselt bulgaaria talurahva elu, tema viletsat elujärge, häda ja ajutisi rõõme. Slaveikov ise oli läbi elanud palju vintsutusi ja tundis rahva olukorda suurepäraselt. Nii oskas ta seda ehtimatult reprodutseerida. Rõõmuta pildid bulgaaria talurahva vaesusest ja viletsusest muutuvad Slaveikovi luules võimsaks paljastuseks. Paljud tema luulepalad on pühendatud lihtinimese tööle ja vaevarikkale elule. Nii näiteks luuletus «Töötajad» (1882):

Neile au, kel tööst on kuumust,
kange selg ja aurav nahk,
kui on tarvis teha sahk,
põllul künda huumust.

Neile au, kes naist ja last
peavad toitma, kandes iket,
kandes rasket tervisriket
allmaatöödel pimedas.

Kiitkem iga töökat meest
tema rakkus käte eest,
tema vaeva palgehigis,
mis on saadud poris, pigis.

Slaveikov oli üks esimesi, kes XIX sajandi bulgaaria kirjanduses käsitles raha ja selle ühiskondlikku tähendust. Laadilt satiirilises luuletuses «Laul minu rahamündile» kirjutab poeet raha kõikvõimsusest ja üldisest müüdavusest autori päevil. Luuletus on kirjutatud poeedi pöördumisena tema viimase järelejäänud mündi poole:

Sinust laulda tahan,
tasku viimne raha.
Mündike, kas kuuled,
sinust teen ma luulet!
Onnis ja palees
oled peremees.

. . . . . .

Igaveseks ajaks
jääd sa valitsejaks...

Edasi annab naljatlev toon ruumi maailmas esineva ülekohtu ja seadusetuse raevukale hukkamõistule. Luuletuse toon muutub järsult:

Sina määrad valitsejad,
sina õilistad ka varga,
sina preestri puhtaks silud,
sina lollistki teed targa,
sina inetust lood ilu,
sina kogu ilma juhid!

Patriarh kõik annab andeks:
teod, mis mulle lubamatud,
rikastele pole patud;
kulla pärast arhiereid
koorivad ka kerjuseid;
rikkaid vargaid meil ei püüta —
vaene läheb vangi süüta;
kuld on pannud diplomaadi
kasutama kelmi laadi.

Slaveikovi «Autobiograafia», mis kirjutatud 1892. a., pakub huvi mitte ainult kui andmestik poeedi elukäigu kohta või kui ürik, mis võimaldab tutvuda tema vaadetega, vaid kui bulgaaria kunstilise proosa mälestusmärk. Peamine teema «Autobiograafias» on poeedi kontakt rahvaga.

Slaveikov elas oma rahva huvidele ja püüdlustele. Kodumaal rännates tutvus ta rahvaloomingu rikkustega, kogus vanavara, jälgis rahva elukäiku ja vaatles maa loodust. Just see rahvalähedus loobki autorist imposantse kuju, mis tema «Autobiograafia» veergudelt kerkib esile. Sageli näljane, seljas närud, rändab ta mööda maad, kuulatab rahvalaule, legende ja päri-

musi. Ta püüab jälile saada, millest tuleneb rahvaloomingu veetlevus, mis teda kisub nii vastupandamatu jõuga enda poole. Kirjanik vestleb lihtsate, kuid tarkade ning tähelepanelike inimestega, ja ükski neist vestlustest ei möödu tal jäljetult. Eluliste muljete küllus ning mitmekesisus suurendasid niigi võimsat, peaaegu ületamatut kujutamistarvet, mida Slaveikov oli kogenud juba varasest noorusest peale. Põhjalikumat ja süstemaatilisemat haridust Slaveikov ei saanud, tema esimene õpetaja oli elu ise ja see päriski õigustatud aukoha tema loomingus.

Luuletaja «Autobiograafias» jutustatud elulugu kujutab endast lugu sellest, kuidas tärkavasse bulgaaria kirjandusse astub sisse tegelikkus ise. On olemas küllaldane alus, et ütelda Slaveikovi kohta D. Blagojevi sõnadega: «Tema oli Bulgaaria, selle kommete, keele, geograafia ja rahva meelelaadi parim tundja.» [12]

Demokraatlik sisu ja kõrge kunstimeisterlikkus Slaveikovi loomingus, aga samuti ka tema ühiskondlik tegevus tõid poeedile tunnustuse rahva poolt.

Oma otsinguis ja püüdeis uue-bulgaaria kirjanduse rajamisel ei jäänud Slaveikov üksikuks. Tema oli ainult üks esindajaid kodumaise kirjanduse plejaadist, kes tegutses bulgaaria renessansi ajal. Slaveikovi looming tähistas bulgaaria luuleõitsengu algust ja tema poeetilised saavutused osutusid ennustuseks XIX sajandi bulgaaria kirjanduse silmapaistvatele edusammudele.

Rakovski (1821—67). Üks tähtsamaid revolutsioonilisi poeete XIX s. Bulgaarias oli Georgi Savva Rakovski, Bulgaaria revolutsioonilis-demokraatliku ideoloogia rajaja. 50.—60. aastail oli ta oma maa vabastusliikumise eesotsas. Bulgaaria kirjanduse ajaloos pälvib G. Rakovski jäädava aukoha revolutsioonilise poeemi «Metsarändur» (1857) autorina. Selles teoses kutsub Rakovski rahvast ülestõusule.

Poeem algab sissejuhatusega, mis on koostatud üleskutsena bulgaaria rahvale. Orjastatud rahva raske elujärje pärast muretsedes kutsub luuletaja rahvast ülestõusule, võitlusele rahvuspoliitilise sõltumatuse eest. Järgneb kevadpilt. Lugeja silmade ette kangastub ärkav kevadine loodus kogu oma toreduses. Metsasalus mäejalamile koguneb vapper haidukisalk [13], kelle eesotsas on uljas vojevood. Selle kuju on poeemis tähtsamaid. Kogu oma elu pühendab ta võitlusele vaenlastega oma ikestatud isamaa hüvanguks. Haidukkide poole pöörates pärib vojevood, missugune on olnud kellegi saatus. Poeemi järgnev osa on üles ehitatud haidukkide jutustustena oma elust. Erinevalt on

[12] D. Blagojev — Bulgaaria silmapaistev ühiskonnategelane, kes rajas Bulgaaria sotsiaaldemokraatliku töölispartei.

[13] Haidukid — türgi anastajatega võidelnud relvastatud partisanid. Nende võitlus osutus maa rahvusvabastuslikus liikumises üheks tähtsamaks võitlusvormiks.

kujunenud Velko, Dragoi, Momtšili ja teiste haidukkide elutee, kuid kõiki neid ühendab orjastajate vihkamine ja võitlushimu. Erinevalt on nad sattunud salka, aga nüüd mõistab igaüks, et ühine võitlus on paratamatu. Lugeja ette kerkivad pildid rõhutud rahva elust: karm ekspluateerimine, ülejõukäiv töö, vanglad, alandused. Peale Türgi valitsusvõimude on bulgaaria rahva leppimatuks vaenlaseks ka kõrgem vaimulikkond ja bulgaaria rahvusest kurnajad. Bulgaarlaste rahvusliku, majandusliku ja vaimse rõhumise fakte kinnitavad haidukkide isiklikud kogemused. Need faktid on võetud igapäevasest elust ja nendega oli kokku puutunud peaaegu iga bulgaarlane isiklikult. Just seetõttu tajub lugeja sama viha ning nördimuse tunnet, mis valdab tervet haidukisalka. Autori poolt nagu bulgaaria rahvale määratud üleskutse vabadusele leidiski tohutu kõlapinna.

Kunstivormi mõttes ei ole Rakovski looming kaugeltki mitte täiuslik. Selle põhjuseks on mitmeti kunstlik, arhaiseeritud, vananenud keelenditega sõnastus, vähekasutatud leksikon ja tinglik lauseehitus ühes keeruka värsistusviisiga. Haidukke, kes üksteisele jutustasid oma elulugu, ei näidata tegevuses. Nad esinevad üksnes jutustajaina, nende keel ei ole individualiseeritud, nende karaktereid ei selgitata küllaldaselt.

Rakovski poeemis kasutatud vorm — pealtnägija isiklik seletus — aitab suurema veenvusega illustreerida poeemi põhilist mõtet, tõestada elust võetud eeskujudega, et aktiivne võitlus on paratamatu. See üleskutse vabadusele, mis kostab poeemi eessõnas, saab sügavama põhjenduse haidukkide jutustustes, mis on rajatud tegeliku elu sündmustele.

Poeem lõpeb sellega, et vojevood viib oma salga taplusse. Üheks paratamatuks tingimuseks vabaduse saavutamisel pidas Rakovski rahva harimist. See oleks äratanud ta iseteadvusele, kuid võitlus rahvahariduse kasuks pidi Rakovski meelest lahutamatult kaasnema rahvusliku ja sotsiaalse võitlusega. Suure tähtsuse omistas Rakovski bulgaaria rahva ajaloo tundmaõppimisele. Rakovski kalduvus idealiseerida Bulgaaria minevikku tulenes soovist sisendada oma rahvale usku tulevikku. Pingelises võitluses oli see väga tähtis.

Tähtis koht Rakovski poeemis on loodusel: selle kaudu näitab autor oma kodumaa-armastust. Poeem algab pildiga varakevadiselt hiirekõrvus metsast, kuhu on kogunenud haidukid, et anda truudusvannet ühisüritusele. Bulgaaria looduse ülevas ilus näeb Rakovski ka oma maa vaba mineviku ülevat ilu, näeb ka samasugust tulevikku. Poeem «Metsarändur» on esimene revolutsiooniline poeem bulgaaria kirjanduses ja selle edaspidisele arenemiskäigule on ta jätnud tugeva mõju. Selle mõju põhjuseks oli poeemi sügav ideelisus, ajajärgu aktuaalsete probleemide lahendamine ja käsiteldud teemade rikkalik mitmekesisus. Kõik need küljed on leidnud edasist arendamist Karavelovi ja Botevi loomingus.

KARAVELOV

(1837—1879)

Realismi rajajaks bulgaaria proosakirjanduses oli Ljuben Karavelov.

Karavelov esindab progressiivset ühiskondlikku mõtlemist Bulgaaria vabastusvõitluse tõusu ajal 60.—70. aastail. Karavelovi kirjanduslik-publitsistliku tegevusega käis kaasas tema poliitiline aktiivsus, mida ta ilmutas Bulgaarias, Venemaal, Rumeenias ja Serbias.

Elu ja tegevus. Karavelov sündis Koprivštitsa (Kesk-Bulgaarias) kaupmehe pojana. Alghariduse sai ta kohalikus kreeka koolis ja Plovdivi gümnaasiumis.

Hulga aastaid (1857—66) elas Karavelov Venemaal, olles Moskva ülikooli ajaloo-keeleteaduskonna vabakuulaja. Elu Venemaal sai määravaks Karavelovi maailmavaate kujunemisel. Moskvas seltsib ta revolutsioonilise noorsooga, tutvub vene klassikalise kirjandusega.

Moskvas avaldas Karavelov oma esimesed teosed. 1861. a. ilmus tema kogumik «Bulgaaria rahva olustiku mälestusi», mis sisaldas vanasõnu, legende ja andmeid slaavi rahvaste usust ja kommetest. Kogus sisalduv rikkalik etnograafiline materjal räägib kirjaniku suurest huvist oma rahva ajaloo ja rahvaluule vastu. 1866. a. ilmus Karavelovi jutukogu «Lehekülgi bulgaaria hõimu kannatuste raamatust». Siia koondatud jutud olid kirjutatud vene keeles ja avaldati neid mitmes vene ajakirjas («Otetšestvennõje zapiski» jt.). Hiljem tõlkis Karavelov need jutud bulgaaria keelde.

Pärast mitmeaastast viibimist Siberis, kus Karavelov oli «Omladina» (s. t. «Noorus») nimelise organisatsiooni liige, hakkas ta 1869. a. koos bulgaaria revolutsionääri Levskiga organiseerima Revolutsioonilist Keskkomiteed, asukohaga Bukarestis. Samal aastal hakkavadki seal Karavelovi toimetusel ilmuma ajalehed «Vabadus» (1869—73) ja «Sõltumatus» (1873—74). Nagu Karavelov «Vabaduse» esimeses numbris kirjutas, pidi see ajaleht kaitsma rahva huve, näidates talle tee poliitilisele sõltumatusele. Karavelov kutsus rahvast revolutsioonilisele võitlusele.

Karavelovi elus ja tema sotsiaal-poliitilistes vaadetes esines

küllaltki kõikumisi. 1874. a. eemaldus ta poliitilisest tegevusest, sest bulgaarlaste revolutsioonilised organisatsioonid olid ajutiselt purustatud. Karavelovi ebajärjekindlus revolutsioonilises hoiakus oli põhjuseks tema lahkumisele Revolutsioonilisest Keskkomiteest. Viimaseil eluaastail annab Karavelov välja ajalehte «Teadmine», mille eesmärgiks oli rahva valgustamine teaduste populariseerimise kaudu.

Karavelovi kirjanduslikud vaated. Bulgaaria ühiskondlikus mõtlemises jätkas Karavelov Rakovski alustatud tööd, tõstes viimase revolutsiooni-ideoloogia kõrgemale tasemele. Suur tähtsus on Karavelovi kirjanduslikul tegevusel. Oma revolutsioonilise kire ja aktuaalsusega vastasid tema teosed ajanõudeile, aidates rahval oma seisukorda paremini mõista. Need teosed kutsusid rahvast võitlema. Karavelov on suur ning algupärane kunstnik. Tema tähtsus bulgaaria kirjandusliku proosa ja realismi ajaloos on sama suur kui Slaveikovil bulgaaria luule alal.

Oma artikleis ja üksikuis sõnavõttudes kunstiprobleemaatika alal on Karavelov esitanud seisukohti ka kirjanduse otstarbest. Bulgaaria kriitika ajaloos oli tema üks esimesi, kes nõudis elu tõepärast kujutamist, kriitilist suhtumist tegelikkusse, kaasaja eesrindlike ideede kuulutamist, temaatika aktuaalsust, aktiivset suhtumist kujutatavasse objekti ja kunstiteose tunnetuslikku väärtust.

Esteetilistelt vaadetelt läheneb Karavelov vene revolutsioonidemokraatide kriitikale. Seda tõendavad tema artiklid, mis ilmusid ajalehtedes «Vabadus» ja «Sõltumatus». Autor püstitab seal teesi, et kirjandusel kui ühel kunstiliigil peab olema kasvatav ning ühiskondlik funktsioon. Hiljem osutusid mainitud artiklid väga tähtsaks Bulgaaria rahvapoeedi ning kirjandusliku klassiku Ivan Vazovi ja teiste bulgaaria realistide võitlusele «Kunst kunsti pärast» teooriaga.

Karavelovi teoreetilised artiklid ei erine tema praktilisest tegevusest realistliku kirjanikuna.

Karavelovi paremad jutustused on pühendatud bulgaaria talurahva vabastusvõitlusele. Neis kujutatakse tõepäraselt orjuse julmust, türgi ikestajate omavoli, kehviktalurahva moraalset ühtsust ja võitlusvalmidust.

60. aastate looming. Esimesed Karavelovi jutustused olid avaldatud kogus «Lehekülgi bulgaaria hõimu kannatuste raamatust» (1868). Nendest olid kirjutatud «Bulgaaria röövlite hetman» ja «Neda» 1860. a., «Vaene perekond» 1862. a., «Dontšo» ja «Boškov» 1864. a., «Võõral haual nutetakse ilma pisarateta», «Türgi paša» ja «Muinasaja bulgaarlased» 1866. a.

Eessõnas sellele kogule märkis autor, et oma teosed pühendab ta «nendele vene inimestele, kellel slaavlaste vabadus on südamelähedane». Faktilise materjali rohkus, kalduvus kirjeldada pikalt-laialt ja rohkete etnograafilist laadi detailidega seletub kirjaniku püüdega tutvustada vene lugejale bulgaarlaste

elutingimusi. Oma jutustustesse on autor võtnud rahvalaule, vanasõnu, kõnekäände ja rahva tavasid. Peateemaks autori loomingus on rahva vabastusvõitlus.

«Bulgaaria röövlite hetman» (1860) ja «Dontšo» (1864) käsitlevad Rakovski eeskujul haidukkide temaatikat.

Esimene nendest jutustab, kuidas haidukkide salga vojevood räägib loo oma perekonnast, kes on saanud kannatada türgi julmurite läbi. Jutustus lõpeb üleskutsega kättemaksule. Võitlust ennast pole otseselt näidatud, kangelaste iseloom on staatiline. Iseloomustamise võte on elementaarselt lihtne: bulgaarlaste positiivseile loomuomadustele vastandatakse järsult türklaste eitavad karakterijooned. Prodan, Prövan, Latinka ja teised suure ning üksmeelselt patriarhaalse perekonna liikmed esinevad positiivsete kujudena: nad on ideaalsed töötajad, eeskujulikud lapsed, ausad, lahked ning tagasihoidlikud inimesed. Vaenlased kujutavad endist eelmiste vastandit. Hassanil ja Memišil puuduvad igasugused positiivsed omadused: nad põlgavad tööd, eelistades sellele avalikku vägivalda ja röövimist, nad on salakavalad ja petlikud. Eelkõige kehtib see Hassani kohta, kelle kujule autor on keskendanud erilist tähelepanu. Väliselt on ta eemaletõukav, seejuures ka räpane ja kasimatu. Hassani eluviis, mida kaitseb türgi seadusandlus, põhjustab seda, et Hassan kaotab inimese ilme. Ta ju teab, et «paša ja kohtuniku näol leiab türklane alati kaitset». Hassan teab, et türklaste ja bulgaarlaste võrdsus, millest räägitakse Türgi seadustes, on ainult «loba, sõnakõlks» ja seda kuulutab ta avameelse künismiga. Stseen türgi kohtupidamisest kinnitab Hassani sõnu täiel määral. Jutustuses esineb tapmisi, matuseid ja halastseene raukvanemaist, kes leinavad türklaste poolt elajalikult mõrvatud lapsi. Kõigest sellest jutustab autor vojevood Stojani suu kaudu ja kutsub siis nii kuulajaid kui ka lugejaid võitlema ja kätte maksma.

Perekonna hävitamise või hukkumise teema, mis esines Karavelovi esimeses jutustuses, kordub edasiarendatult õige mitmes järgnevas teoses: «Dontšos», «Nedas», «Türgi pašas» ja teistes. Kaleidoskoopilised sündmused ja põhitegevusega ainult kaudselt seotud pisiasjade rohkus rikuvad jutustuste kompositsiooni ja takistavad kirjanikku koondamast oma tähelepanu peategelastele. Sel viisil hajub kangelastest tervikmulje. Et aga kirjanik nii sageli tuleb perekonna temaatika juurde tagasi, sellel on oma kindel ning sügav mõte. Ühe või teise bulgaaria perekonna tüüpilise kannatusloo kujutamisega püüdis Karavelov näidata kogu bulgaaria rahva üldist olukorda. Karavelovi teoste faktiline materjal on niivõrd rikas, tema jutustuste toon ise aga sedavõrd veenev, et soovitud tagajärg ei jää saavutamata. Üldistused ja järeldused, mida lugeja iseenesestki teeb, ei põhjene kangelaskujude enese arenemise loogikal. Kangelase sisemise evolutsiooni sotsiaal-psühholoogilisest põhjendamisest võib hakata rää-

kima alles 1866. a. peale, kui oli valminud Karavelovi jutustus «Võõral haual nutetakse ilma pisarateta». Siin püstitas autor esmakordselt sotsiaalse võitluse ülesande.

Peamine idee, mis kogu seda jutustust läbib, on kahe maailma vastuolu. Ühelt poolt vaesed, teiselt poolt rikkad; Tantšo on kehvik, aga Golub ja Neika, need türklaste abilised, on rikkad kurnajad.

Tantšo lugu on lihtne. Lasterikka, kuid üksmeelse perekonna isana töötab ta mitme eest, et oma lapsi ainult ära toita, kuid vaesus on tema majja nii kõvasti pidama jäänud, et sellest vabanemiseks ei jätku Tantšol kuidagi jõudu. Tema väljapääsmatut seisukorda kasutab Golub ja pakub Tantšole tööd, saates teda endale kasuliku tehingu kohaselt kaeru kokku ostma. Tantšo on õnnelik. «Hakkame tööle, siis saame kõik,» seletab ta naisele. «Jumal ei jäta kehvikuid, olen sulle seda tuhat korda rääkinud... Au tema nimele, et õnnistas mu saatust. Mulle antakse hea teenistus!» Usaldava Tantšo pime optimism kaob juba esimesel kokkupuutel tegelikkusega. Maksude koguja võtab Tantšolt õiendamata kohustuste eest tema hobuse. Ilma hobuseta aga ei saa Tantšo täita Golubi ülesannet. Golub nõuab Tantšolt ettemaksstud raha tagasi, Tantšo aga seda muidugi ei suuda, ja ta pannakse vangi. Nüüd lähevad Tantšo silmad lahti: «Milles olen ma süüdi?» küsib ta iseendalt. «Ma olen aus, kurja ma kellelegi ei tee, aga näe — siin ma nüüd kannatan. Mõisnikud ja pašad, need elavad uhketes lossides ja on õnnelikud, käivad siidist ja sametist riideis ja süda ei lähe neil pahaks meie verest. Seda nad joovad, aga meie kõngeme näljast.»

Linnapea Halil on valmis Tantšot aitama sel tingimusel, kui Tantšo annab talle oma tütre haaremisse. Mõisnik Neiko keelitab Tantšot alistuma. Kõik rääkimised jäävad aga asjatuks: Tantšo ei ole enam see, mis ta oli varem olnud. Ta teab, et seadus on rikaste poolt. Tantšo sajatab kõiki mõisnikke, linnapäid ja pašasid — kõiki, kes laastavad Bulgaariat. Ta tapab reeturi Neiko, laseb kõik vangid nende kongist välja ja pääseb nende abil ka ise. Vaikne ning tasane Tantšo on muutunud kättemaksjaks.

Tantšo lugu on tõendiks väitele, mille autor on esitanud jutustuse algul: «Vaesus toob endaga kaasa selle, mis on vaesusest veel hullem, nimelt kerjusepõlve, see aga toob kaasa kuriteo. Nälg teeb inimese veel kurjemaks ja metsikumaks kui mistahes metslooma.»

Antud jutustuses teeb Karavelov esimese sammu teel kangelaste sisemise arenemise näitamisele. Sel põhjusel võib ütelda, et jutustus «Võõral haual nutetakse ilma pisarateta» kujutab endast tähtsat etappi kirjaniku loomingus.

«Hadži Nitšo». Oma järgnevas loomingus täiustab Karavelov kangelaste sotsiaal-psühholoogilist iseloomustamist. Üks suurema

üldistuse väärtusega kujusid Karavelovi loomingus on jõukur Hadži Nitšo samanimelisest jutustusest (1870).

Nitšo lugu, see on tüüpiline näide kodanlase eluteest, kes on osanud reetmiste, spekulatsiooni, pettuse ja silmakirjatsemise abil rikkust kokku kraapida ja niiviisi «seltskonda» sisse trügida. Vaese ema pojana otsustab Nitšo juba lapsepõlves, et temast peab saama kaupmees. Osavust ja kavalust jätkubki tal parajasti nii palju, et oma eesmärk saavutada. Nitšost saab tähtis kommersant, siis pankur, ja autor näitab täie veenvusega, et Nitšo valitud tee on moraalse laostumise tee, mis viib igasuguse inimväärikuse minetamisele. Hadži Nitšost saab nende ori, kes on temast vägevamad ja rikkamad: nende ees ta otse väriseb. Endast vaesemate ja endast sõltuvate suhtes käitub Nitšo karmilt ja nõudlikult.

Nitšo kuju maalimisel ei loobu kirjanik oma tavast tarvitada pakse värve. Eriti teeb ta seda negatiivsete tegelaste kujutamisel. Karavelov kutsub lugejaid rahvuslikule ning sotsiaalsele võitlusele ja oma teostes väljatoodud tüüpidega püüab ta sellise võitluse paratamatust ka tõestada. See on ka põhjus, miks kõigi negatiivsete loomuomaduste kandjateks on kirjaniku teostes ikka ja alati rahvavaenlased: türgi orjastajad, oma rahvusest kurnajad ja kreeka vaimulikud.

Kuid Nitšo ja teiste bulgaaria rahvale vaenulike elementide näol on autoril saavutatud suure üldistusjõuga karakterkujud.

Karavelov ei piirdunud üksnes üleskutsega võitlusele. Ta püüdis rahvale loogiliselt tõestada, et Türgi impeeriumi ja bulgaarlastest rõhujate võimu kokkuvarisemine on paratamatu, nii et rahvas oleks veendunud oma jõus. Türklaste sabarakud — bulgaaria rahvusest ekspluateerijad — pidid vältimatult hukkuma kui moraalselt laostunud isikud, vabaduse ja sõltumatuse eest võitlejad aga on kindlad oma asja õigsuses ja lõplikus võidus. Niisugune on jutustuse «Jõukas kehvik» (1872) sisu kokkuvõetult.

«Muinasaja bulgaarlased». Tähtsama teemana Karavelovi loomingus tuleb märkida kõige iganenu ja kaduva vastandamist uuele ning tärkavale. Esmakordselt kostis see motiiv jutustuses «Muinasaja bulgaarlased», mis on jäänud tähelepanuväärseks teoseks kogu bulgaaria realistlikus kirjanduses XIX sajandil.

Kunstilises mõttes on «muinasaja bulgaarlased» üks parimaid Karavelovi jutustusi. Siin näitab autor end meistrina, kes suudab luua tüüpilisi karaktereid.

Teoses kirjeldatakse elu provintsilinnakeses. Lugu meenutab Gogoli «Jutustust sellest, kuidas läksid riidu Ivan Ivanovitš ja Ivan Nikiforovitš». Gogoli meisterlikkuse ja sooja huumoriga kirjeldatud lugu kahe provintslase elust ja riiust on Karavelovil mitmeti reprodutseeritud rikkalikel bulgaaria ainetel. Gogolilt ja tema realismilt õppides rikastas Karavelov oma loomingulisi kogemusi.

Harimatu õpetaja Gentšo ja jõukas linnakodanik vanaisa Liben elavad parasiitlikku elu. Nad on tohletunud provintsikolka tüüpilised elanikud. Linnakeses valitseb harimatus, eelarvamused ja ebausk. Inimeste vaimuvaesus, piiratus ja paadunud elulaad, see iseloomustabki keskkonda, mida kehastavad Liben ja Gentšo.

Milliseid kunstilisi võtteid kasutab autor oma kangelaste loomisel? Seda on huvitav jälgida Gentšo juures. Karavelov ei ava harimatu õpetaja olemust otsekohe, vaid näitab oma tegelaste karakterit väga osava järjekindlusega pikkamööda. Autor ei rahuldu ainult Gentšo kirjeldamisega, vaid paneb teda tegutsema. Kirjaniku peamine võte Gentšo iseloomujoonte eritlemisel on autoripoolse kirjelduse vastandamine Gentšo tõelisele iseloomule, mis aga avaldub tegudes ja käitumises. Gentšost rääkides esitab autor teatud väite selle auväärse bulgaarlase positiivse iseloomujoone kohta. Näiteks: «Hadži Gentšo on bulgaarlane, kelle sarnaseid leidub vähe. Säherdust meest ei leia Inglismaaltki. Hadži Gentšo on väga auväärt inimene, ta on suurepärane inimene, koolitatud ja tark: ta teab kõik ja kõigele annab vastuse, sest tal on elav hing ja soe süda.» «Hadži Gentšol on lahke loomus: mitte ühtki pulma- ega peiepidu ei jäta ta vahele, mõnikord aga loeb ka ise kadunule psaltrit. Ta ei jäta vahele ka ristseid . . .» «Hadži Gentšo on ehtne oraakel. Minge ja jutustage talle oma uni või teatage, et teil sügeleb käsi, tõmbleb vasem või parem silm, või et te aevastasite vastu nääripäeva, ja Gentšo seletab teile nende tähtsate ning üleloomulike nähtuste tähenduse, mis tungivad sisse mõttetusse inimellu . . .» jne. Iga niisuguse väitega kaasneb konkreetne näide «auväärse ning kõikide poolt lugupeetud» Gentšo elust, mis aga on ilmses vasturääkivuses autori väitega.

Tegelikult on Gentšo ahne, kaval, õel ja piiratud inimene, omaste suhtes despoot, õpilaste suhtes aga ekspluateerija. Väidetava ja tegelikult olemasoleva mittevastavus, Gentšo oletatud vooruste vasturääkivus tema tõeliste pahedega, sellele ongi rajatud koomiline efekt. Et tõestada Gentšo teeneid, voorusi ja mõistust, tuleb autoril kasutada mõnikord alusetuid, vahel koguni absurdseid argumente. Niisugune võte osutub üsna mõjuvaks. Pehme huumor, mis läbib kogu jutustuse ning esialgu kostab ka Gentšo kirjeldamisel, hakkab aegamisi kahanema ühes autori koomiliselt vaimustatud heldimusega oma kangelase ees, andes maad satiirile. Labasus ja õelus tihenevad üha rohkem Gentšo ümber, tekitades tema vastu jälkustunnet. Lõbus naer, mida tekitasid mõned Gentšo veidrused, taganeb temaga lähemal tutvumisel nördimuse eest. Karavelov rõhutab oma kangelase moraalset mannetust ja vaimusõgedust sel teel, et kasutab ülevat tooni Gentšo madalate kirgede ja toimingute kirjeldamisel. Nii tähendavad sõnad Gentšo «külvab headuse seemneid» poisikeste hinge nii palju, et õpetaja oli lapsi kõrvust jälle sakutanud jms. Osavasti paljastab Karavelov neid tõelisi motiive, millest Gentšo

ühel või teisel korral juhindub. Gentšo isikus mõistab kirjanik hukka ja kritiseerib kirikukultuuri ja seda sõgedat haritlaskonda, kes oma käitumises lähtub praktilistest huvidest, jäädes sealjuures võõraks ühiskonna võitlusülesandele.

Gentšost ei erine palju tema sõber, rikas vanamees Liben. Isemeelsuse, egoismi ja despotismi jooned ei puudu temalgi, kuid autori suhtumine sellesse kangelasse on mõnevõrra heatahtlikum, kuigi mitte ebakriitiline. Niisugune suhtumisviis seletub sellega, et Libenil on selja taga huvitav, seiklusrikas minevik, täis tegusid ja vaprust. Tänu oma kogemusrikkamale elule on Liben mõnevõrra kõrgem kui Gentšo: tema hing igatseb vägitegusid. Parema puudusel rahuldab ta seda tarvet väiklase kättemaksuga Gentšole.

Nii Liben kui ka Gentšo on ühe ning sama, nüüd juba ammugi minevikku läinud ühiskonna kaks varianti. Neile mõlemaile on vastukaaluks seatud noorem sugupõlv, antud juhtumil Libeni ja Gentšo lapsed Pavlin ja Lila, kes on «üles kasvanud küll orjapõlves», kuid kellel on energiat ja oskust takistusi ületades abieluks ühineda. Kahjuks on need kujud palju kahvatumad kui Libeni ja Gentšo omad. Pavlini ja Lila spontaanne protest on kirjanikul visandatud üldjoontes, kuid on jäänud analüüsimata.

Palju tähelepanu pühendab Karavelov oma jutustuses eluolu, kommete ja kodumaa looduse kirjeldamisele, mis kohati paisub kaunilt lüüriliseks kõrvalekaldeks.

«Muinasaja bulgaarlastes» nagu teisteski Karavelovi teostes kuulub lüürilistele kõrvalekalletele tähtis koht. Kodumaaarmastus on neil juhtumeil tähtsaim teema. Ilmekaks näiteks võib olla nii sisult kui vormilt kaunis kõrvalekaldumine vaadeldud jutustuse teises peatükis: «Sind armastan, mu kallis kodumaa! Su metsi armastan ja mägesid, su orge, kaljusid, ja puhtaid, kargeid lätteid. Sind armastan, mu kaunis maa! Mu hing ja süda armastavad sind, kuigi sa oled määratud raskelt vaevlema ja kannatama. Kõik, mis on veel säilinud mu hinges pühamat ja head, see kõik on sinule. Sa õnnistatud maa, nii õitsev, õrn ja ühtlasi ka võimas! Sa õpetasid mind, kuidas olla hell ja kaasatundev igaühele ta õnnetuses, ja sellest on ju inimese kohta küllalt!»

«Kas saatus on süüdi?» «Isade» ja «poegade» teema oli muutunud väga aktuaalseks ja huvitas seetõttu kirjanikku kogu tema loomingu ulatuses. Tähtsam koht sellele teemale on antud jutustuses «Kas saatus on süüdi?»

Selle teose kirjutas Karavelov Serbias elades ja serbia ajakirjas «Matica» ilmuski jutustus esmakordselt 1868. a. «Kas saatus on süüdi?» on Karavelovil programmteos realismimeetodi juurutamisel kirjandusse. Karavelov pöördub Tšernõševski ja Herzeni poole, kui ta propageerib progressiivseid ideid, nõuab kodanikuvabadusi ja naiste emantsipatsiooni. Vene revolutsiooniliste demokraatide juurest otsib ta oma aja konkreetsete probleemide

lahendust. Karavelovi jutustuses kajastuvad kirjaniku materialistlikud vaated, mis tal olid kujunenud Venemaal elades klassikalise vene filosoofia mõjul.

Jutustus «Kas saatus on süüdi?» on kirjutatud Tšernõševski romaani «Mida teha?» ja Herzeni «Kes on süüdi?» otsesel mõjul. See mõju avaldub teoste sisulises sarnasuses, süžeede ja kompositsiooni teatud ühtsuses ja terves reas üksikvõtetes (kirjaniku vestlus lugejaga, Veera Pavlovna ja Tsaja uned).

Jutustuse tegevus toimub Belgradi jõukuri Jovanovitši majas. Kirjanik vastandab noore sugupõlve eesrindlikule ideoloogiale kodanliku keskkonna paadunud eluviisid ja laostunud moraali. Isemeelne despoot Sava Jovanovitš, kes usub ainult raha väge, kõrvutatakse noore üliõpilase Kalmitšiga, kes jutustuses esindab progressiivseid vaateid. Kalmitš on segaseisuslik haritlane, veendunud materialist ja ateist, kes pooldab rahvaharidust ja naiste emantsipeerimist. Ta püüab Sava tütart Tsajat ümber kasvatada oma vaadete järgi, tahab teda jõhkra võimu alt välja kiskuda, aga enne, kui ta seda jõuab teha, saadetakse tema peale salakaebus, ja üliõpilane satub vangi «vabameelsete aadete» levitamise pärast.

Jutustus on jäänud lõpetamata, kuid autori põhimõtted on selgesti aimatavad. Ta pooldab naiste vabastamist ja arvustab kogu omaaegset kasvatussüsteemi, kuid autor ei piira oma arutlusainet ainult kasvatuse või moraali küsimustega. Ta läheb kaugemale ja selles peitub kirjaniku suur teene. Karavelov paneb lugejat järeldama, et ülekohtule ehitatud ühiskonna revolutsiooniline ümberkorraldamine on paratamatu.

BOTEV

(1848—1876)

Bulgaaria luule tipuks oli XIX sajandil Hristo Botevi looming. Kogu oma lühikese, kuid pingsa elu pühendas Botev võitlusele kodumaa sõltumatuse ja rahva sotsiaalse vabastamise eest. Ta oli veendunud revolutsionäär-demokraat, vene, bulgaaria ja teiste vabadustarmastavate rahvaste sõpruse arendaja ja rahvavabastusliku liikumise andekaid juhte selle kõrgajal Bulgaarias. Botevi luule ja publitsistika kuulub Bulgaaria rahvusliku kultuuri paremikku.

Elu ja tegevus. Hristo Botev sündis Kaloferi linnas hästi tuntud bulgaaria rahvakooliõpetaja Botju Petkovi pojana. Luuletaja isa oli oma aja haritumaid mehi. Oma poega õpetas ta armastama ja austama vene kultuuri ja kirjandust. Juba lapsepõlves mõistis Hristo Botev vene keelt, tundis Puškini, Gogoli ja Belinski teoseid. 1863. a. saadeti Hristo Odessa gümnaasiumi õppima. Venemaal veedetud kolm aastat kujunesid määravaks noormehe maailmavaate kohta. Botev suhtles revolutsiooniliste narodnikutega, tutvus lähemalt vene demokraatide teostega. Kroonugümnaasiumi režiim mõjus talle rusuvalt, õppesüsteem ei rahuldanud. Botev lahkus gümnaasiumist ja asus iseseisvalt lugema. Tema lemmikkangelaseks sai Rahmetov. Kõigis oma elu üksikasjades püüdis Botev väljendada seda Tšernõševski romaanikangelast.

Venemaalt lahkus Botev 1866. a. Ta alustab tööd Bulgaaria relvastatud ülestõusu ettevalmistamiseks, sest kodumaale oli ta saabunud teadliku revolutsionäärina. Revolutsioonilise teooria ja taktika põhimõtteid, mis Botevil olid välja töötatud mõnede Marxi ja Engelsi teostega tutvudes («Kapitali» I köide, «Kommunistliku partei manifest»), ja vene revolutsiooniliste demokraatide ideid rakendas ta Bulgaaria konkreetseis oludes. Neid olusid oli ta põhjalikult tundma õppinud kogu oma võitleva organiseerimistöö kestel.

Revolutsioonile agiteerimise pärast tuli Botevil alatiselt kannatada. Ta töötas õpetajana mitmes Bulgaaria ja Rumeenia linnas, oli korrektoriks trükikojas, kuid oma elu peaülesannet nägi ta revolutsioonilises võitluses.

Alates 1874. a. on Botev Bulgaaria Revolutsioonilise Keskkomitee juht. Kui 1876. a. puhkes Bulgaaria ülestõus, siirdus Botev kahesajast revolutsionäärist koosneva salga eesotsas Bukarestist (kus tollal asus bulgaaria emigrantide-revolutsionääride keskus) Bulgaaria territooriumile. Tema salk purustati, ta ise hukkus vaenlase kuulide all.

Kirjanduslikud vaated. Väljapaistev mõtleja ja ühiskonnategelane Botev oli ühtlasi ka oma aja parim bulgaaria luuletaja.

Botevi esteetilised vaated esindavad demokraatlikke põhimõtteid kunstis. Ta pooldab rahvalikkust ja tõepärasust, vihkab teooriat «kunst kunsti pärast». Ühes artiklis kirjutas Botev järgmist: «On tarvis, et nii teadus, kirjandus, poeesia kui ka ajakirjandus, ühe sõnaga: kogu tema (s. o. rahva — N. M.) juhtide tegevus omandaks poliitilise propaganda iseloomu, seega et ta kohaneks rahva elu, püüdluste ja vajadustega, nii et ei oleks teadust teaduse pärast, kunsti kunsti pärast ja et ajakirjandus ei nämmutaks vanu, äraiganud ja Euroopas ammugi kõrvaldatud jäänuseid.» [14]

Botevi publitsistikas on sõnastatud need nõuded, mis ta esitas nii kirjandusele kui ka kirjanikele.

Kirjanduse peamist ülesannet nägi Botev rahva teeninduses, rahva abistamises vabaduse ja sõltumatuse taotlemisel. Seepärast peab tema arvates igale kirjanikule tähtsaimaks probleemiks kujunema küsimus: milleks ja kellele ta kirjutab, millist kasu võib tema töö tuua rahvale? Selle küsimuse asetas Botev alatasa ka enesele.

«Ainult see, kes on elanud, kannatanud ja nutnud ühes oma rahvaga, ainult see võib teda mõista ja teda aidata,» kirjutas Botev.

Luulel, ajakirjandusel, teadusel ja üldse haridusel on Botevi silmis ainult siis mõtet, kui nad relvastavad rahvast poliitiliselt. Pidades ajakirjandust tähtsaks relvaks revolutsioonilises võitluses, arvustas Botev kogu talle omase jõu ja kirega seda valskust ja printsiibitust ametlikus ajakirjanduses, millel puudus elav mõte ja tunnetuslik väärtus, kuid mis oli täis silmakirjatsevaid arutlusi pisireformide kasulikkusest.

Botev mõistis, et teaduse, kultuuri ja kirjanduse õitseng «eeldavad üht tingimust, mille nimeks on vabadus» ja et ainus tee selle teostamiseks on revolutsioon. Tolleaegse ajakirjanduse apoliitilisust ja aktuaalse temaatika puudumist arvestades näitas Botev teid nende lünkade kõrvaldamiseks. Ta tõestas veenvalt, kuivõrd kaugel on ametlik ajakirjandus ja liberaalse kodanluse algupärane kirjanduslik looming kui ka välismaa autorite kolmanda järgu tõlketeosed rahva püüdlustest ja vajadustest.

Botevil oli arvamus, et kasulikud ning vajalikud on niisugu-

---

[14] Христо Ботев, «Единственное спасение в революции». Избранное, М., 1948, lk. 175.

sed teosed, mis vastavad rahva tarvetele, millel on tunnetuslik ja kasvatuslik tähtsus. Ta kirjutas: «Romaanid, jutud ja jutustused, üldse puhtkirjanduslikud teosed peavad kohanduma või lihtsalt vastama selle rahva iseloomule ja vajadustele, kelle keelde nad tõlgitakse. Seetõttu vajame meiegi antud momendil sääraseid kirjandusteoseid, mis vastaksid meie vajadustele ning püüdlustele ja millel on ühtlasi ka täiesti üldinimlik mõte.» [15]

Tõeliselt rahvalik kirjanik on Botevile kodanik-võitleja, kel ei puudu vastutustunne oma tegevusest rahva kasuks, kel on progressiivne maailmavaade ning armastust kodumaa ja rahva vastu, kodaniku tublidust, tagasihoidlikkust ja ausust.

Kõik Botevi avaldused kirjanduse kohta on rangesti järjekindlad. Nad on lähtunud eesmärgist, mille Botev kirjandusele püstitas: revolutsiooniline võitlus rahva vabastamiseks.

Botevi kirjanduslik tegevus kujutab endast kirglikku ideelisust ja aktuaalsust ühendatult kõrge poeetilise meisterlikkusega. Tema värsid kutsuvad revolutsioonilisele võitlusele, mis on ainus tee vabaduse ja sõltumatuse saavutamiseks. Botevi teene seisab selles, et ta oli õigesti mõistnud oma ajajärgu tendentsi: bulgaaria rahva püüdlust rahvuslikule ja sotsiaalsele vabanemisele. Tema luule ilu ja tema publitsistika jõud just selle tendentsi rõhutamises seisavadki, sest see tendents vastas rahvahulkade huvidele. Siit ka Botevi raugematu optimism ja tema usk oma rahva helgesse tulevikku. Artiklis «Rahvas eile, täna ja homme» kirjutas luuletaja: bulgaarlastel «ei ole minevikku, ei ole ka olevikku, on üksnes tulevik ja see on helge, sest koos teiste slaavlastega on meie rahval midagi ütelda maailmale ja anda inimkonnale.» [16] Sellest kindlast usust eesmärgisse, mille poole Botev püüdis kogu oma rahvaga, räägib veel suurema jõuga kuulus «Bulgaaria kommuuni usu sümbol», milles on leidnud täit kajastumist Botevi sotsialistlikud ideaalid: «Mina usun kõigi inimeste üht ning jagamatut isamaad ja kogu varanduse ühist valdamist. Mina tunnistan üht helget kommunismi, mis parandab kõik ühiskonna vead. Mina ootan rahvaste ärkamist ja tulevast kommunistlikku ühiskonda kogu maailmas.» [17]

Botevi luulelooming. Botevi luule paatost iseloomustab isikliku ja ühiskondliku ühtsus, oskus õigesti mõista ja määrata oma aja põhilisi tendentse.

Kui Botevi varasemais luuletustes («Minu emale», «Vennale», 1867) kõlab alles unistuse ja realiteedi lahkheli, siis õige pea taganeb see üleskutse ees aktiivsele revolutsioonilisele võitlusele («Eleegia», 1870, «Võitlus», 1871).

---

[15] Христо Ботев, Избранное, М., 1949, lk. 212.
[16] Sealsamas, lk. 153.
[17] Sealsamas, lk. 27.

Siin roojases, verises riigis,
kus toorus ja vägivald kõikjal on jõus,
kus valu ja ahastus ühes nõus,
on puhkenud, puhkenud ülestõus!
Nüüd läheneb lõpp, kaob orjuse vina,
eks hüüdkem siis ühiselt: «Leiba või tina!»

Sotsiaalse protesti teema võtab Botevi luules esikoha. Isiklike elamuste lüürilised motiivid alistuvad kohustuste kutsele («Minu esimesele armastusele», 1871).

Botevi luules siirdub isiklik teema orgaanilisest ühiskondlikusse, sulades sellega täiesti ühte.

Motiividelt ja temaatikalt rikkas Botevi luules võib märkida kaht põhilisemat, juhtivat teemat, mida autor arendab igas luulepalas üheaegselt. Üks nendest teemadest on bulgaaria rahva raskete elutingimuste kajastamine; teine — kirglik protest ja üleskutse lepitamatule võitlusele. Kuivõrd sügav ei olekski poeedi kurbus, tugevam temas on siiski rahvavaenlaste, kurnajate ja vaimulikkude vihkamine («Trahteris», 1873). Just seetõttu nüpeldabki Botev nii halastamatult apolitismi ja passiivsust («Jüripäev», 1873), just seetõttu häbistab ta nii põlastavalt väikekodanlaste egoistlikku ning arga arukust ja vaimulikkonna võltspatriotismi («Patrioot», 1872), valskust, teesklust ja rumalust («Minu palvus», 1873).

Ühtlasi iseloomustab Botevi loomingut kasvava ning läheneva äikese motiiv («Pilv», 1873), milles kõmab rahvaviha lähenev kärgatus:

Saame varsti ränga saju:
Balkanitel, kerkib raju.
Ei saa rahu part ja hani,
jõuab torm ka magajani.

See motiiv muutub Botevi luules valdavaks.

Üks põhilisemaid kujusid tema loomingus on võitlev kangelane, kes langeb vaprana, jäädes igavesti elama rahva mälestuses ja lauludes («Vassili Levski hukkamine», «Hadži Dimitr» 1873).

Kes langeb sõjas vabaduse hääks,
see mälestuses iialgi ei hukku;
kõik leinavad, et tema nimi jääks
ja läheks rahvaluules ajalukku.

Botevi loomingu omapärasus ei seisa üksnes selles, et iga tema luuletus kajastab seda või teist momenti bulgaarlaste elus, vaid oluline on see, et mõistnud kord tegelikke ning põhilisi aja tendentse, väljendab poeet nende arenemise suundi tulevikku, nii nagu ta neid ise käsitas. Siit tuleneb siis ka tema luule sisemine kirg ja dünamism.

Botevit ei rahulda üksnes tegelikkuse realistlik näitamine. Ta ei piirdu ainult tumedate elukülgede paljastamisega. Kirglik protest, kutse võitlusele, kindel veendumus võidusse, mida poeet

väljendab elulõpuni oma teostes, nakatavad ja innustavad ka tema lugejaid ja kuulajaid, avades tee helgesse tulevikku.

Vormilt on Botevi luuletused väga lähedased bulgaaria rahvalauludele. Botevi poeesia seos suulise rahvaloominguga nähtub ka tema keele lihtsuses, paljude värsside meetrumis ja traditsiooniliste rahvaluule teemade kasutamises. Õeldut tõendab kõige paremini Botevi luuletus «Hadži Dimitr», milles ülistatakse bulgaaria rahva uljast kangelast vabastusvõitluses. Rahvaballaadi vormis kirjutatud teos on saanud levinumaks ning armastatumaks luuletuseks kogu Bulgaarias. Kangelasromantika kehastub siin folkloorilistes kujudes, ajaloolised faktid aga ühinevad fantaasia ja rahva tõekspidamistega.

Suurima jõu ja täiusega realiseerivad Botevi luule kunstilised kujundid bulgaaria rahva püüdlusi ja ootusi. Seepärast peetakse tema loomingut õigustatult kogu bulgaaria kirjanduse tipuks XIX sajandil.

TŠEHHI KIRJANDUS

Tšehhi renessanss. Tšehhi rahvusliku kultuuri ja kirjanduse arenemine XIX s. kulges käsikäes rahvusvabastusliikumisega Austria impeeriumi surve vastu.

Alates XVIII sajandi lõpust toimub Tšehhimaal niinimetatud tšehhi renessanss, mis kestab ka veel XIX s. esimesel poolel.

Sel ajal käib Tšehhimaal kapitalistlike suhete arenemisprotsess. Hiiglasammudega areneb tööstus, tugevnevad ja teravnevad klasside vastuolud. Iseloomustavaks jooneks Tšehhimaa elus on töörahva sotsiaalse võitluse põimumine rahvusliku võitlusega saksa kapitali ülemvõimu vastu. Vastavalt sellele, kuidas teravnevad klasside sotsiaalsed vastuolud, ühineb vabastusliikumisega üha arvukamaid tšehhi rahvakihte. Tähtis osa tšehhi renessansis kuulus noorele tšehhi kodanlusele ja haritlaskonnale, kes taotlesid rahvuslikku sõltumatust ja samuti ka oma kultuuri äratamist ning arendamist. Nende ülesannete teostamisele oligi pühendatud XIX sajandi silmapaistvate tšehhi ajaloolaste, keeleja kirjameeste tegevus (F. Palacký, P. Safařik, J. Dobrovský, K. J. Erben jt.). Elada ja töötada tuli neil kõigil väga rasketes oludes Austria politseirežiimi all. Igaüks, kes söandas kõnelda või kirjutada oma tšehhi emakeeles, muutus tagakiusatavaks.

«Tšehhi äratajail», nagu neid rahvusliku renessansi tegelasi nimetati, oli niisugustes tingimustes töötamine tõepoolest kangelasteoks.

Ükski ametivõimude repressioon ei suutnud seisma panna rahva võitlust oma õiguse eest rääkida emakeeles ja arendada oma rahvusliku kultuuri paremaid traditsioone. Tšehhi «äratajate» haridustöö osutus suure riikliku tähtsusega ürituseks. XVIII s. lõpul ja XIX s. algul peetakse Tšehhimaal visa võitlust tšehhi keele õiguste pärast (riigikeeleks peeti üle kogu maa saksa keelt). Asutati asjaarmastajate teater, avati Praha konservatoorium, rajati rida teaduslikke asutusi, kirjastati tšehhikeelseid raamatuid.

Rahvuskultuuri ja emakeele taaselustamist ning edasiarendamist taotlevad tšehhi ajaloolased ja filoloogid uurivad XVI—XVII sajandi kirjalikke mälestusi ja tutvuvad suulise rahvaloominguga. Elav huvi tšehhi folkloori, rahva ajaloo, tema kul-

tuuri ja pärimuste vastu liitus huviga muude slaavi rahvaste, eelkõige vene kultuuri vastu. XIX s. esimese poole õpetlaste, kirjanike ja luuletajate teostes kajastuvad slaavlaste solidaarsuse põhimõtted, mis olid kujunenud oma aja juhtivaiks ideiks. Napoleoni sõdade ajal võisid tšehhid oma slaavi vennasnaabritega (serblaste ja kroaatidega) lähemalt tutvuda. Samal ajal hakkasid tšehhid mõistma ka seda, et rõhutud rahvaste sõprus ja solidaarsus võib saada kindlaks edu pandiks nende ühises võitluses rahvusliku sõltumatuse eest. Vene vägede võit 1812. a. sõjas veenis tšehhe vene vennasrahva võimsuses. See oli ühtlasi ka uueks stiimuliks slaavlaste rahvusliku iseteadvuse tõusule. Huvi vene rahva, tema folkloori, keele, teaduslike ja kunstisaavutuste suhtes kasvas veel rohkem. Paremate tšehhi kirjanike soov tutvuda vene literatuuriga, mis võis täie õigusega olla uhke oma saavutustele, määras mitmeti ka tšehhi kirjanduse iseloomu ja soodustas selle edukat arenemist.

XIX sajandi tšehhi kirjanduse ajaloos võib ära märkida (nagu teisteski väliskirjandustes) kaks põhilist suunda: romantismi ja kriitilise realismi.

Need kaks kirjanduslikku suunda on tihedasti seotud maa rahvusvabastusliku liikumisega. Kumbki neist kajastab teatud kindlat etappi selle arenemisloos.

Tšehhi romantismi õitseaeg langeb 1810.—1830. aastatele. Sel ajajärgul loovad oma tähtsamad teosed niisugused silmapaistvad romantismi kirjanikud, nagu Jan Kollár, František Ladislav Čelakovský, Karel Jaromír Erben, Karel Hynek Mácha. Nimetatud kirjanike omapärasus seisneb suures huvis oma kodumaa mineviku ja rahvaloomingu vastu.

Tšehhi rahvuskirjanduse rajajad Čelakovský ja Kollár pöörasid suurt tähelepanu suulise rahvaloomingu kogumisele, sest täipasid suurepäraselt, et folkloori kui tšehhi keele ammendamata rikkuste alglätte talletamine osutub viljakaks tšehhi rahvusliku kunstikirjanduse arendamisel. Erilised teened tšehhi rahvaluule kogumisel kuuluvad Čelakovskýle, Erbenile ja Kollárile. Nendest peale muutus folkloori uurimine põhiharrastuseks tšehhi kirjanike tegevuses. Viimati mainitud kirjanikke peetakse tšehhi rahvusliku kirjanduse rajajateks, nemad olid ka suurimad tšehhi luuletajad XIX s. esimesel poolel.

Čelakovský (1799—1852). František Ladislav Čelakovský, kuulus poeet ning filoloog, nagu teda nimetas N. Dobroljubov, oli tuntud kui slaavi rahvaste folkloori koguja. Teda huvitasid peamiselt rahvalaulud, mis käsitlevad rahva kangelaslikku minevikku, rahva vabadustarmastav vaim ja rasked elutingimused. 20. aastail ilmus tema kolmeköiteline slaavi rahvalaulukogu. See sisaldas peale tšehhi rahvaluule ka vene, ukraina, slovaki ja serbia laule. Teine suurem Čelakovský töö — «Vene laulude kaja» (1829) — sisaldab tema algupäraseid, rahvalaulu vormis koostatud teoseid. Need luuletused on kirjutatud vene rahvalaulude

omapärasuse põhjaliku uurimise tulemusena. Nagu paljud teisedki tema kaasaegsed, pidas Čelakovský vene folkloori uurimist hädatarvilikuks tšehhi luulekunsti arendamisel. Suulist rahvaloomingut pidas Čelakovský õigusega kõige täpsemaks rahva iseloomu ja kultuuri väljendajaks. Sellest tegi ta järelduse, et ainult folkloori alusel võib rajada tšehhi kirjanduslikku keelt ja rahvuslikku poeesiat.

Čelakovský pöördumine vene rahvaluule poole seletub sellega, et vene lauludes nägi ta rahvusliku poeesia kaunimaid eeskujusid, mis väärivad igakülgset uurimist ja jäljendamist. Teadagi ei olnud vene rahvalaulude vorm üksi see, mida Čelakovský oma luuletustes püüdis matkida, eelkõige köitis teda ikkagi nende sisu. Tähtsam koht kuulub «Vene laulude kajas» just nendele paladele, milles ülistatakse heroismi, julgust ja sõjalist mehisust: «Vägilane Muromets», «Ilja Volžanin», «Suur hingepalvus», «Õine kõnelus» jt.

Nii vormilt kui ka sisult meenutavad «Vägilane Muromets» ja «Ilja Volžanin» bõliinade laadi. Rahvaloomingule lähendavad Čelakovský teoseid kangelaste päritolu lihtrahva hulgast ja motiivide eepiline iseloom (kangelaste kahevõitlus hiidlinnuga, linna kaitsmine ründavate vaenlaste eest). «Suur hingepalvus» ja «Õine kõnelus» on jällegi leheküljed vene ajaloost, nad peegeldavad vene rahva heroilist võitlust oma vaenlastega. Rääkides Moskva põlemisest 1812. a., rõhutab Čelakovský vene vägede võidu tähtsust Napoleoni üle kõigile slaavlastele.

Čelakovský luulekogu sisaldab ka lüürilisi laule, milledes käsitletakse rahva elu-olu, kombeid ja tavasid.

Čelakovský peamine tähtsus tšehhi kirjanduse arengu seisukohalt väljendub selles, et autor ei seadnud oma eesmärgiks vene rahvalaulude vormi omapärasuse otsest jäljendamist, vaid püüdis reprodutseerida ainult nende kõige iseloomustavamaid omadusi. Nõnda suunas ta tšehhi poeesia oma rahva ajaloo käsitlemisele, tõeliselt rahvapäraste karakterite loomisele ja rahva elu ning huvide realistlikule kujutamisele. Čelakovský tegevus rahvaloomingu kogumise ja avaldamise alal osutus tähtsaks baasiks tšehhi kirjandusliku keele arenemisele. Suureks panuseks tšehhi rahvuskultuuri arenemisloos oli ka Čelakovský tegevus tõlkijana. Tema oli esimesi, kes tõlkis tšehhi keelde Puškini, Delvigi ja Jazõkovi luulet.

Kollár (1793—1852). Suur tähtsus oli ka teise silmapaistva tšehhi luuletaja, Jan Kollári kirjanduslikul tegevusel XIX s. esimesel poolel. Teda tuleb pidada üheks uuema aja tšehhi luulekunsti rajajaks. Nagu Čelakovský oli ka Kollár innukas patrioot, kelle luule kajastas tšehhi rahva vabadusjanu. Slaavlaste ühinemise idee on Kollári loomingus üks peamisi. Ei ole juhuslik, et Kollárit nimetatakse slaavi rahvaste vabaduse ja vendluse laulikuks.

Päritolult oli Jan Kollár talupoeg. Ta sündis ja kasvas Slo-

vakkias, õppis Bratislavas ja tegi matka Saksamaale. Oma hariduse lõpetas Kollár Jena ülikoolis. Pärast kodumaale tagasitulekut (1819) hakkas Kollár vaimulikuks, elades pikemat aega Budapestis. Viimased eluaastad veetis ta Viinis, kus töötas slaavi arheoloogia professorina. Kollár ei olnud üksnes tunnustatud poeet ja publitsist, vaid ka silmapaistev teadlane. Tema sulest on ilmunud hulk väärtuslikke uurimusi slaavi etnograafia alalt. Palju aega ja energiat pühendas Kollár slaavi rahvaste folkloori kogumisele. Nii on temalt ilmunud kaheköiteline kogu slaavlaste rahvaluulet («Ungari slovakkide rahvalaule»). Huvitav on Kollári kirjanduslik-publitsistlik teos «Slaavlaste kirjanduslikust sõltuvusest» (1833). See töö on Kollári loomingule väga iseloomustav, sest siin kutsub autor slaavlasi kultuurilisele lähenemisele ja rõhutab mõtet, et slaavi rahvaste kultuuri edukaks arendamiseks on vaja tihendada kirjanduslikke sidemeid.

Luuletamist alustas Kollár armastusteemaliste sonettidega, kuid õige pea asendub armsama ülistamine patriotismi ja kodanikuteema motiividega. Armsama kuju kasvab üle slaavluse kollektiivseks mõisteks, mida ühendab sõprus, rahuarmastus ja vastastikune arusaamine. Poeet nimetab oma armsamat slaavi jumalanna tütreks Slaviaks. Hiljem, kui Kollár oli oma luuletused ühte kogusse koondanud, nimetas ta selle «Slavia tütreks» (Slávy dcera). Selle esimene väljaanne ilmus 1821. a., kolmas ning viimne 1851. a. Tervikuna sisaldab kogu üle 60 luuletuse sonetivormis. Kollár oli esimene, kes tšehhi kirjanduses arendas sonetivormi.

Iseloomult on «Slavia tütar» ühtne luuleteos, omamoodi kodanikupoeem, mille üksikuid osi seob idee ühtsus. Teose põhiideeks on slaavi rahvaste vendlus, mis tagab nende õitsengu.

Ei vaja mina kulda, jooke, rooga,
ka võimule mu silmad pole kiivad.
Kui tahad anda, anna mulle tiivad,
mu ema Slavia, siis lendan hooga
ja kohtun oma rahva hõimusooga.
Mind slaavi maile lennud viivad,
mind näevad Volga, Visla kaldaliivad,
ma tutvun iga Venna elulooga.
Kui mesilind, kes hõljub üle taime,
ma vaatleks kõrgelt sugulaste taru
täis heameelt, et viimaks kokku saime.
Ma aega igavesti nõnda viidaks
ja iga slaavi peret, igat haru
siis kogu hingest ülistaks ja kiidaks.

Tšehhi, vene ja teiste slaavi rahvaste ajaloo hea tundjana avaldab Kollár oma poeemis mõtteid slaavluse saatuse üle, puudutades nii minevikku, olevikku kui ka tulevikku. Slaavi rahvaste kangelaslikust minevikust ammutab Kollár veendumuse, et nende tulevik kujuneb helgeks.

Kodumaa-armastus, võitlus kodumaa vabaduse eest ja võõ-

raste anastajate vastu on Kollári poeemis juhtmotiivideks. «Isamaad sa armasta ja leegi vabaduse tules,» niisugune moto heliseb paljudes Kollári luuletustes. Raevukalt kõlavad autori sõnad, kui ta kodumaa reeturitest rääkides häbistab neid põlastava pahameelega.

Kollár mõistab, et iga rahvas peab tundma oma kodumaa minevikku. Seetõttu pöörab ta erilist tähelepanu rahvuskeelele, kultuurile ja traditsioonile. Nende säilitamine ja uurimine on hädatarvilik iga slaavi rahva vabale ning iseseisvale arenemisele. Iga üksiku rahva keele ja kultuuri arenemisvõimalust näeb Kollár esmajoones võrdõiguslikkusele ja vastastikusele mõistmisele rajatud koostöös. Nagu kõik progressiivsed ühiskonnategelased ja kirjanikud kutsub ka Kollár looma sõbralikke suhteid vene rahvaga. Venemaa võrdkuju näeb Kollár suures ning võimsas tammes. Selle varju alla kutsubki ta kõiki slaavlasi ühinema. Venemaa teemal on autori luules üldse tähtis koht. Ta kirjutab venelaste vahvusest võitluses Napoleoniga, ülistab Moskvat, et see ei alistunud prantslastele, räägib vaimustatult Minini ja Požarski patriootilisest vägiteost ja Lomonossovi teeneist, jutustab nördinult d'Anthes'ist, kes mõrvas A. Puškini.

Kollári teoseid läbib humaansuse ja rahuarmastuse vaim. Ta on agressioonide ja rahvaste rõhumise vastane. Raevuga kirjutab ta rahvusliku sõltumatuse hävitajaist, ennustades nendele hukatust:

> See, kes on vabadust väärt, oskab teistele vabadust anda;
> kes aga orjastab muid, pole orjusest kaugele jõudnud.

Kollári teosed, mis olid kirjutatud tollal alles kujundatavas tšehhi kirjanduslikus keeles, said kõrge hinnangu osaliseks mitte ainult kaasmaalaste seas: «Slávy dcera» tõlgiti õige mitmesse Euroopa keelde.

Oma kirjandusliku loominguga samuti kui ühiskondlik-poliitilise tegevusega taastasid tšehhi kirjanikud-romantikud tšehhi keele õigused ja lõid rahvuslikku kultuuri, mis väljendas rahva õilsamaid püüdeid.

Realismi arenemine. Uut arenemisjärku tšehhi kirjandusloos tähistavad aastad 1840—1860. Sellal kujunes ja juurdus tšehhi kirjanduses kriitiline realism. Selle arenemine oli seotud uue puhanguga rahvuslikus vabastusliikumises ja sotsiaalses võitluses Tšehhimaal, eriti 1848. a. revolutsiooni tõttu.

40. aastaile langeb tšehhi ajakirjanduse isa ning rauklauliku Karel Havlíček-Borovský tegevus. Samal ajal ilmuvad ka Božena Němcová esimesed teosed. Němcová osutus tšehhi töötava talurahva elu tõepäraseks kujutajaks. Revolutsioonilised sündmused 40. aastail avaldasid tohutu suurt mõju tšehhi suurema kriitilise realisti Jan Neruda maailmavaatele ja loomingule.

Kogu Euroopa hõlmanud 1848. aasta revolutsioon puhkes ka Tšehhimaal. Kuigi see revolutsioon suruti maha, mõjutas ta ometi kogu maa edaspidist ühiskondlik-poliitilist ja kultuurilist elukäiku.

Revolutsiooni tõusuperiood ei möödunud jäljetult ka tšehhi kirjanikele. Parimad nendest kajastasid oma teostes töörahva ja haritlaskonna elutingimusi ja meeleolusid.

NĚMCOVÁ

(1820—1862)

Julius Fučiki hinnangu järgi oli Božena Němcová kaasaegse tšehhi proosa rajaja. Oma eelkäijate (Čelakovský, Kollári ja Erbeni) traditsioone jätkates omistas B. Němcová suurt tähelepanu tšehhi rahvakeele ja folkloori tundmaõppimisele. Sellele tugines kogu tema kirjanduslik looming. Sisult demokraatlikul Němcová loomingul oli suur tähtsus tšehhi rahva vabastusvõitluses.

Loomingu üldiseloom ja probleemid. Božena Němcová sündis 1820. a. Viinis. Tema isa oli rikka aadlimõisa tallimees, ema täitis aidamehe kohustusi. Haridus, mis need lihtsad inimesed võisid oma tütrele anda, piirdus algkooliga. Oma silmapaistva kirjandusliku hariduse eest võlgnes B. Němcová tänu iseseisvaile õpinguile. Teadmisjanu ei kadunud naiskirjanikul iialgi, hoolimata ka rasketest tingimustest õnnetult kulgenud perekonnaelus. Ei ole juhus, et just kasvatuse ja hariduse probleemidele pühendab naiskirjanik oma loomingus suurt tähelepanu («Pildikesi Domažlice piirkonnast», «Vanaema», «Mägikülake» jt.). Němcová oli rahvahariduse ja naiste emantsipatsiooni veendunud pooldaja, ta vihkas igasugust perekondlikku ja ühiskondlikku rõhumist. Põhjalikku haridust pidas kirjanik naiste vabaduse paratamatuks eeltingimuseks, mille kaudu nad võiksid eksisteerida iseseisvalt.

Seda haridust ja kasvatust, millest Němcová unistas, on J. Fučik iseloomustanud järgmiselt: «Haridust nõuab ta ilma igasuguste kompromissideta; asi ei seisa kirjanikul mitte ükskõik millises hariduses, mitte mistahes koolis, vaid niisuguses õppesüsteemis, mis oleks vaimu arsenaliks, kus laps või noor inimene võib õppida võitlema «lõpmata ilu ning headuse» maailma eest. Niisuguse maailma asustaksid teadlikud ja kaunid inimesed. Němcová tahtis, et see õppeasutus oleks tõeliselt progressiivne, et ta hariks ja valgustaks eelarvamusi juurutamata, ei süvendaks õiglusetust ega vabandaks vabaduse puudumist... Tema mõtted tulevad kogu aja niisuguse kooli juurde, mis oleks andnud üldist haridust uuele inimesele uues ühiskonnas.» [18]

[18] Ю. Фучик, Борющаяся Божена Немцова, в сборнике «Избранные очерки и статьи», М., 1950, lk. 241.

Oma kirjandusliku tegevuse mõtet nägi B. Němcová kaasabis lihtrahva, eriti tšehhi talupoegkonna harimisel. Püüdes kujutada rahva elu tõepäraselt, tegeles Němcová rea aastate jooksul talurahva elu-olu ja kombestiku uurimisega, kogus Tšehhimaa eri kohtades suulist rahvaloomingut ja omandas põhjalikult rahva keelt.

See uudsus, mis B. Němcová on toonud tšehhi kirjandusse ning andnud J. Fučikile õiguse rääkida temast kui «sõna revolutsionäärist» või «uue tšehhi proosa rajajast», seisab eelkõige selles, et B. Němcová võtab rahva keelt tšehhi kirjandusliku keele aluseks põhjalikumalt ja teadlikumalt kui tema eelkäijad. Tema novaatorlus avaldus ka järjekindlalt tõepärases tegelikkuse kujutamises.

Němcová keele kohta kirjutas J. Fučik: «Jah, tõepoolest on ta kirjutanud erinevas keeles .... see ei olnud kunstlik või vägivaldselt deformeeritud ja vaesestatud keel. See oli elav ning ehtne keel, mis suutis mitte ainult korrata vana, vaid väljendada seda, mis enne teda oli jäänud väljendamata ... Božena Němcová otsib uusi väljendusviise. Ilma nendeta ei suuda ta avaldada uut teadvust, väljendada oma uut vaadet elule. Ta otsib neid väljendusviise rahvakeeles ja toetub sellele, sest rahva olemasolusse tungivad kirjaniku teadvuse juured. Sel alal jätkab ta esimeste «äratajate» tegevust, kes rahvakeeles olid otsinud tšehhi keele uuendamist, kuid Němcová teeb seda märksa teadlikumalt.» [19]

Milles peitus siis see kirjaniku «uus teadvus» ja mis oli selle tekitanud?

B. Němcová kirjandusliku tegevuse algus langeb 40. aastate keskele, seega ajajärku, mis vahetult eelnes 1848. a. revolutsioonile. Oli ühiskondlik-poliitilise võitluse kõrgperiood, mis pani liikuma Tšehhimaa arvukaid elanikkonna kihte.

B. Němcová kuulus progressiivselt meelestatud tšehhi haritlaskonda. Tema tuttavate hulgas olid tolle aja silmapaistvad, vaadetelt edumeelsed inimesed: pahempoolsete ringkondade esindaja ning esimeste tšehhi sotsiaalsete romaanide autor Karel Sabina, František Klacel, kes kirjutas esimesed üldsusele mõistetavas tšehhi keeles koostatud artiklid utopistlikust sotsialismist, ja paljud teised huvitavad isiksused.

Elav huvi oma aja ühiskondlike sündmuste vastu ja utopistliku sotsialismi tundmine viis B. Němcová uute ning täiuslikumate ühiskonnavormide taotlemisele. Tema leppimatus tollal kehtinud korraga ilmneb suurepäraselt ühest kirjaniku kirjast: «Kes ühiskondliku karjaga ei suundu molli poole, see lüüakse risti. Iga niisugune inimene muutub märtriks. Kuid parem juba olla märter kui parasiit, kes ei tea, milleks ta elab.»

B. Němcová saatus kujunes mitmeski suhtes traagiliselt. Esi-

---

[19] Ю. Фучик, Борющаяся Божена Немцова, в сборнике «Избранные очерки и статьи», М., 1950, lk. 233.

joones peitus tema traagika selles, et tegelikkust arvustades ei tundnud ta konkreetseid abinõusid selle muutmiseks. Sotsiaalsete suhete tõeline olemus jäi naiskirjanikule mõistetamatuks. Siit tulenesidki kõigile tema teostele omased «õnnelikud lõpud». Oskamata leida väljapääsu sotsiaalseist vastuoludest, mida ta kirjeldab oma teostes, otsis Němcová lahendust moraalinähtustes. Nõnda tekib tal eluvõõras kompromiss rõhujate ja rõhutute vahel. Seda aga just siis, kui kirjanik oli suutnud avastada ja loomingus kajastada omaaegse ühiskonna klassivastuolusid.

B. Němcová osa XIX sajandi tšehhi kirjanduse arenemisloos määrab see, et tema osutus üheks esimeseks kirjanikuks, kes valgustas töötavate rahvakihtide elu ja kirjeldas neid inimesi, kelle kohta enne teda tšehhi kirjanduses veel ükski ei olnud sõna võtnud. B. Němcová looming oli mitmeski suhtes töötava talurahva meeleolude ja seisukohtade peegliks. Němcová väljendas talurahva rahulolematust raskete elutingimuste ja sotsiaalse ülekohtu suhtes.

Esimesed kirjanduslikud teosed. Němcová esimesed kirjanduslikud tööd olid patrioötilise sisuga laulud. Nii sisult kui ka vormilt ei erinenud need paljudest tolleaegseist luuletustest, sest enamik Němcová laule olid jäljendavat laadi. Poeesia vallas ei suutnud kirjanik midagi uut pakkuda, tardunud kujundite ja vormide uuendajat temast ei saanud.

Et aga B. Němcová kuulus nende inimeste hulka, kes 40. aastail ei saanud valitseva korraga leppida, sest ta oli üks esimesi tšehhi rahvaelu uurinud kirjanikke, siis juba oma loomingu algaastail oskas ta ütelda oma iseseisva sõna, mida tšehhi kirjandus enne teda veel ei tundnud. B. Němcová jätab luule ja siirdub proosa valdkonda, sest proosažanrid (jutustused, olupildid ja kirjeldused) võimaldavad tal jutustada sellest, millest ta pidas vajalikuks rääkida — tšehhi talurahva olukorrast. Kui Němcovást ei saanud novaatorit luule alal, siis proosa valdkonnas tundis ta end vabana ning sõltumatuna.

1846. a. ilmus esimene B. Němcová teoste kogu «Rahva muistendid ja muinaslood». Siia lisatud omad palad olid kirjutatud folkloori uurimise põhjal (autor oli kogunud muinasjutte, legende ja laule). B. Němcová tundis põhjalikult Karel Erbeni loomingut; see tšehhi poeet-romantik oli juba varem kirjutanud folkloori ainetel. Mõned Erbeni ja Němcová teoste süžeed on väga lähedased, kuid motiivide ühtsusest hoolimata on mõlema kirjaniku käsitluslaad sootuks erinev. B. Němcová teeneks jääb see, et nii 1846. a. ilmunud kui ka järgnenud muinasjutukogudes «Slovaki muinasjutud» (1858) oskas ta kujutada rahva elu realistlikult. Selle kohta kirjutas J. Fučik: «Juba esimesed Božena Němcová proosateosed, juba tema muinasjutud tähistavad uute teede otsinguid. Muinasjuttudes peitub juba see, mida te asjatult otsiksite tema luuletustes: fantaasiajõud, värskus, leksikaalne ning fraseoloogiline leidlikkus, mis ei ole kabinetis leiuta-

tud, vaid mis kõigi oma juurtega on seotud rahvakeelega. Nüüd me näeme endi ees kirjanikku, kel on midagi ütelda. Nii algab Němcová originaalne looming, mis paratamatult pidi tolleaegses ühiskonnas põrkuma vaenulikule mõistmatusele.» [20]

Němcová muinasjuttude hulgast kuulub esimene koht nendele, milles kujutatakse talurahva võitlust feodalismi rõhumise vastu (kogu «Slovaki muinasjutud»). Siin räägitakse lihtsate inimeste jõust, mehisusest ja leidlikkusest, sellest, kuidas nad igast äpardusest tulevad välja ja oma vaenlasi võidavad. Mitmed muinasjutud pajatavad rahva tarkusest, tööarmastusest, teravast tähelepanuvõimest ja peenest huumorimeelest («Karjane ja rüütel», «Tark juveliir» ja teised muinasjutud).

Lood ja jutud talurahva elust. Kõige harrastatumaiks B. Němcová žanrideks olid olupildikesed, jutud ja jutustused. 1847. a. ilmus tema kogu «Pildikesi Domažlice piirkonnast», kuhu oli koondatud seeria olupildikesi külaelust. Tähtis koht neis palades kuulus etnograafilist laadi kirjeldustele.

Mitmes 1845.—47. a. pildikeses kujutab kirjanik tšehhi külainimeste tüüpe, räägib rahvakommetest ja tavadest.

Kuigi B. Němcová olupildid olid koostatud realistlikus maneeris, on neil teatud määral fotograafiline iseloom. Tegemist on siin osavasti ning asjatundlikult tehtud etnograafiliste visanditega, milles pole vähimatki tõsist üldistust.

Olupildikeses «Pikk öö» (1846—47) kirjeldatakse traditsioonilist ketruspüha tšehhi külas, mida peetakse igal talvel. Püha puhul austavad neiud endi hulgast valitud parimat ketrajat, keda nimetatakse «pika öö» kuningannaks. Němcová olupilt kujutab seda «pika öö» püha realistliku täiusega. Üksikasjalikult kirjeldatakse noorte mänge ja tantse, töökuninganna ehteid ja seda, kuidas võitja neiu sümboliks tehakse väike ploomipuust, paeltega kaunistatud vokk. Armastuse märgiks kingib kuningannale värtna tema austaja.

Jutuke on kirjutatud pidulikus toonis ja sellisena peegeldab ta külaelu rõõmsaid külgi.

Hoopis erinev on «Külapildike» (1846—47), milles kirjeldatakse kahe armastaja õnnetut armastust, keda «lahutavad nurjatute inimeste õelad sepitsused ja nende oma vanemate jonn ning kalkus.»

Kirjanik räägib siin ainelise kasu nimel sõlmitud abielude sageli hukutavaist tagajärgedest. Teineteist palavalt armastavate Hana ja Tomeši traagiline lugu esitatakse tšehhi külaelu taustal, kus on veel säilinud tugevad eelarvamused ja toorus. B. Němcová seletab viimaseid täieliku harimatusega: «Ühtedel on süda rikutud võltsharidusest, teistel aga on ta liiga jõhker. Ihu ja hingega on talupoeg aheldatud nende maakamakate külge, millest ta palgehigis oma leiba soetab. Tema mõte ei tõuse kõrgemale.

[20] Ю. Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, lk. 239.

Varasest noorusest peale komberdab ta pimeduses ja ükski ei valgusta tema teed, keegi ei kõrvalda kammitsaid, mis rõhuvad ta hinge! Tema meel on lihtne ja puhas, kuid õilistamata; tema mõistus on terve, kuid harimata; tema süda on põhiliselt siiras ja hea, kuid umbusklik; tema sõltumatus aga on ikke all ammugi murdunud.»

Just talurahva hulgas leiab B. Němcová oma kangelased. Ta kõrvutab nende «siirast ning head südant», nende «tervet mõistust» ja «puhast, lihtsat meelt» niinimetatud «kõrgemate» rahvakihtide, «võltsharidusega» rikutute kõlvatuse ja labasusega.

Jutustuses «Kohvitassi juures» (1855), mis kujutab stseeni aineliselt kindlustatud linlaste elust, antakse otse eitav iseloomustus linna väikekodanlaste tühisest elust, milles puuduvad vähimadki püüded ja õilsamad kavatsused. Unistused kasulikust meheleminekust, keelepeks, tülitsemised, tühised, sisutud jutuajamised etiketi järgi tehtud visiitidel — see ongi nende inimeste mõttetult sisutu elu, kes ei tööta ja keda linna tsivilisatsioon on rikkunud.

Teravaks kontrastiks on niisuguseile Bara («Metsik Bara»), kes on kasvanud looduse rüpes, kaugel teistest inimestest. Bara on julge ning tubli, tugev ja töökas neiu, kel puuduvad eelarvamused. Ta tunnetab sügavalt loodust, on ustav sõpruses ja truu armastuses.

Samasugust vastandamist linnas rikutud inimloomuste ja maal kasvanute vahel näeme veel mitmes B. Němcová teoses («Vanaema», «Lossis ja lossi ümber», «Tubli inimene» jt.). See vastandamine seletub sellega, et B. Němcová kaldus tšehhi külaelu idealiseerima ega näinud maal toimuvat klasside diferentseerimist, kuigi oma paremais töödes («Lossis ja lossi ümber» jm.) on kirjanik loonud küla sotsiaalsest elust suure sisendusjõuga paljastavaid pilte.

B. Němcová jutte ja olupilte iseloomustab peen lürism. Hurmavad on tema maalitud pildid lihtsaist inimestest. Nendel on selge vaade elule, neil on helde ning osavõtlik süda ja nad tunnetavad ümbritseva looduse ilu.

1848. a. revolutsioon ei toonud töötavaile rahvakihtidele olulisi paremusi. Revolutsioonile rajatud lootused tõid pettumuse.

«Lossis ja lossi ümber». B. Němcová oli pettunud revolutsioonis, sest see ei toonud rahvale kauaigatsetud vabadust, küll aga järgnes kogu maal ränk reaktsioonirežiim. Kirjanik hakkab otsima uusi teid sotsiaalse ülekohtu kõrvaldamiseks. Ikka endiselt omistab ta suurt tähtsust haridusele, mis tema kaljukindla veendumuse kohaselt peaks suutma kujundada elu täiuslikumal alusel.

Ses suhtes on väga iseloomustav üks B. Němcová paremaid jutustusi «Lossis ja lossi ümber» (1856).

Juba selle teose pealkiri ise räägib siin aluseks võetud kontrastvõttest.

«Lossis ja lossi ümber» — seega on juttu kahest eri maailmast: rikkusest ja vaesusest. Lossirahva muretu ning mõttelage elu on täis meelepärast olelemist.

«Raha eest saab osta kõike» — selle tõe põhjal ostavad rikkad saksad nimega Skočdopole uhke tiitli «von Springenfeldt» ja suurepärase mõisa. Perenaise jõudeaeg kulub lemmikkoerakese Joli hooldamiseks. Peale pereproua hoolitseb koerakese eest ka kammerneitsi Sara. «Hoolt kandis koera eest m-lle Sara. Tema toa pehmes tugitoolis Joli harilikult magaski sametpadjal. Hommikul, kui m-lle Sara einetas, maitses koerake kohvi või koort, pärast hommikueinet viis Sara Joli perenaise juurde, kes loomakesega pisut mängis... Keskpäeval sai Joli lõunaooteks pisut kastmega liha, kell neli aga kotleti kana, põldpüü või mõne muu linnu õrnast rinnatükist. Et see menüü ei muutuks Jolile tüütavaks, muudeti seda iga päev. Teener kandis Jolile ta toidu portselantaldrikul ja asetas selle kaetud lauale — vastasel korral Joli ei puudutanudki sööki — pärast lõunat aga pühkis teener koerakese koonu puhtaks.» Perenaine oli määranud oma lemmikule 500 hõbetukatit pensioni, kui ainult Joli elaks temast endast kauemini. Viissada tukatit lubati sellele, kes hakkab koerakese eest hoolt kandma. Lossi teenrid ja teenijatüdrukud püüdsid koerakesele meeldida.

Lossielule on jutustuses vastukaaluks seatud linna kehvistu, sulaste olukord, kes elutsesid lossi naabruses. On huvitav, et linnaelanikest rääkides püüab kirjanik vahet teha sotsiaalsete kihtide vahel.

«Linnaelanikud jagunesid kolme rühma. Esimesse kuulusid jõukad peremehed, kel oli oma maja, talu ja tubli tükk maad. ... Teise rühma kuulusid vaesemad käsitöölised, kel oli ainult tükike maad ja majake... Lõpuks kolmas rühm, niinimetatud rahvarämps, sulased, kes suuri vaevu ajasid ots otsaga kokku.»

Sulaste elutingimused olid talumatult rasked. Nad kiratsesid kitsastes ning räpastes kongides, mil olid «tibatillukesed aknad ja muldpõrandad, kuid polnud ahju ega kollet». Õiguse eest elada oma perekonnaga niisuguses urkas oli sulane kohustatud maksma aastaüüri ja töötama aasta läbi peremehe talus. Mustus ja pimedus sünnitasid haigusi.

Sulaste elu-olu kirjeldus on Němcová jutustuses kõige haaravam sotsiaalne episood. Teose teises peatükis esinev sulase kõnelus oma peremehega on suure paljastava tähtsusega. Koolera levikuohust hirmunud isand nõuab, et sulasrahvas muudaks oma eluviisi, kuid üks lihtnaine vastab talle: «Härra, me hakkame meelsamini sööma liha ja klimpe kui nõgesesuppi, maltsa või kartulit, ainult olge nõnda heaks ja makske meile nii palju, et me saaksime kõike seda head osta. Rikas sööb, mida ta soovib, vaene aga seda, mis tal on. Me tuulutaksime oma kambrikesi, aga meie ei saa aknaid avada, sest nagu te võite näha, raamis on meil üksainus klaasike, raam aga on seina külge naelutatud.

Uksi me ei ava kartusest, et keegi võiks meilt meie päevase äraoleku ajal võtta selle vähese, mis meil on olemas. Isegi kartulid me viiksime toast välja, kui meil oleks mõni muu hoiukoht. Meie ei lase öömajalisi sisse, kui teie, härra, alandate meie korteriüüri.»

Niisugune jõukurite ja kehvikute elu kontrasteerimine läbib kogu B. Němcová jutustuse. Kirjanik räägib Vojtekist, kelle õnnetu leskema Karasková on surnud koolerasse, ja ütleb siis selle vanema poja kohta järgmist:

«Rikaste lapsed jäävad kaua lasteks ja nende lapsepõlve õndsus kestab kaua... Kehvikute lapsed niisugust rõõmu ei tunne. Kõige õrnemast east peale avaneb neile elu kogu oma julmuses, kannatuste rikkuses ja nukruses. Külma ning karmi hoovusega puhub ta lapse õrnalt hingeõielt peene tolmu ja säravad värvid, nii nagu pakane kõrvetab vaevalt puhkenud õiepungad.»

Kontrast kui kunstipärane võte omandab Němcová teostes sügava sotsiaalse tähenduse. «Kirjaniku mailmavaate aluseks on tema ühiskonna vasturääkivused,» kirjutab Julius Fučik. «Kuskil ei näe ta üksnes vaesust, vaid märkab alati selle vastandit ja rõhutab nende mõlema vahelist seost.»[21]

Sotsiaalse ebavõrdsuse teema, mis heliseb jutustuses «Lossis ja lossi ümber», etendab tähtsat osa kogu Němcová loomingus. Ometigi ei osutunud kirjanik suuteliseks näitama õiget teed tema enda poolt lahatud sotsiaalsest vastuolust pääsemiseks. Tema seisukoha paikapidamatus ilmneb täie selgusega ka jutustuses «Lossis ja lossi ümber».

B. Němcová toob välja programmi kodanliku ühiskonna ümberkorraldamiseks. Selle programmi mõte seisab antagonistlike vastuolude lepitamises, mis tugineb vastastikusel arusaamisel ja armastuse ning kaastunde äratamisel ekspluateerijate südames vaeste suhtes.

Tähtis koht jutustuses kuulub arstile. Viimane esitab autori vaateid.

Arst jutustab Skočdopole mõisaprouale kehvikute elust ja esitab ühtlasi oma utopistliku programmi võitlusest töörahva vaesusega. Arst alustab oma arutlusi põhiliselt õigest väitest: «Mida enam üks osa elanikkonnast rikastub, seda enam kiratseb ja vaesub teine», kuid sellele olukorrale ei leia arst mingit õiget ja vähegi veenvat seletust. Ta soovitab rikastele, et need müüksid vaestele odavama hinnaga leiba, ehitaksid neile tervislikumaid kortereid ja varjupaiku ja asutaksid haiglaid. Arsti arvates on seda täiesti võimalik teha, kui rikkad lähtuksid ligimesearmastuse tundest. Kõige pealt on tarvis rahvast tõeliselt armastada. Kus on armastus, seal ei ole midagi võimatut, seal tuuakse kõige rängemaidki ohvreid. Kahjuks meil küll räägitakse armastusest palju, kuid südames on seda liiga vähe.»

---

[21] Ю. Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, lk. 245.

Tüüpiline Němcová suhtes on ka jutustuse lõpp. Skočdopole mõisaproua sünnib ümber. Selgub, et tal olevat «helde ning terve süda ja õilsad kavatsused». Vojteki ja Klara saatus kujuneb soodsalt, kurjus kammerneitsi Sara isikus saab teenitud karistuse.

Jutustusel on «õnnelik lõpp», nagu see on omane Němcová teostele («Vanaema», «Tubli inimene» ja paljud teised). Kirjaniku teoste niisugune õnnelik lõpp, mis «peaaegu alati on vastuolus teose üldise kõlapinnaga ning tundub seetõttu alati kunstlikuna,» seletub sellega, et kuigi Němcová «seletab maailma omamoodi, põhiliselt isegi õigesti, ei tea ta siiski, kuidas see ümber muuta» (J. Fučik). Němcová teoste «õnnelik lõpp» on ainult sunnitud väljapääs, nagu tähendab J. Fučik. «Seda teie leiate alati seal, kus Božena Němcová ei leia teissugust — reaalsemat, konkreetsemat ja, ma ütleksin, maisemat väljapääsu. (Kirjanik tundis kõiki Heine teoseid peast. Kui kahju, et ta ei saanud tunda ka tema sõpru!),»[22] kirjutab J. Fučik, silmas pidades Karl Marxi.

B. Němcová põhiliselt demokraatlik looming oli suureks panuseks XIX sajandi tšehhi kirjandusse hoolimata ka selle loomingu nõrkadest külgedest.

---

[22] Ю. Фучик, Избранные очерки, М., 1950, lk. 248.

NERUDA

(1834—1891)

B. Němcová ja teiste 40.—60. aastate kirjanike parimaid traditsioone on arendanud XIX s. teise poole silmapaistev realist Jan Neruda. Tema loominguga on realism saanud tšehhi kirjanduse põhisuunaks, määrates suurel määral ka tšehhi kirjanduse edaspidiseid arenemisteid.

Neruda teoste ideeline tähtsus ja tema kõrge kunstimeisterlikkus oli eeskujuks mitmele tšehhi kirjanike sugupõlvele. Õigustatult peavad teda oma õpetajaks ka tänapäeva rahvademokraatliku Tšehhoslovakkia kirjanikud.

Kõrge hinnangu J. Neruda kirjanduslikule ja publitsistlikule tegevusele on andnud Julius Fučik, kes selle silmapaistvama tšehhi realisti loomingu osatähtsust on tšehhi kriitikuist esimesena valgustanud marksistlikelt positsioonidelt. Enne oma hukkamist kirjutas J. Fučik selle kirjaniku kohta järgmiselt: «Tulevasele kirjandusloolasele pärandan ma armastuse Jan Neruda vastu. See on meie suurim luuletaja.»

Jan Neruda sündis 1834. a. Prahas. Tema isa, erusoldat, pidas väikest vürtspoodi, ema töötas päevilisena. Tulevane luuletaja lõpetas akadeemilise gümnaasiumi ja õppis Praha ülikoolis, kus kuulas filosoofia- ja õigusteaduskonna loenguid. Mitu aastat töötas ta Praha kantseleides ja oli keskkooli saksa keele õpetajaks.

J. Neruda esimesed luuleteosed valmisid 50. aastate algul. See, 1848.—1849. a. revolutsioonile järgnenud kümmeaastak kannab Tšehhi ajaloos «Bachi reaktsiooni» nime (Austria valitsuse minister Bachi järgi). Sel ajajärgul määratses reaktsioon, mis surus maha kõik revolutsiooniga vallutatud demokraatlikud vabadused.

Bachi valitsuse reaktsiooniline poliitika kutsus rahva seas esile suure nurina ja nördimuse. Hoolimata maal kehtestatud politseirežiimist, mõtte-, sõna- ja trükivabaduse ahistamisest, tõstsid paremad tšehhi kirjanikud siiski oma hääle tšehhi rahva tallatud õiguste kaitseks. Just neil aastail kirjutas tollal juba asumisele saadetud Havlíček-Borovský oma parimad teosed, mis ta oli suunanud Austria impeeriumi vastu (poeemid «Püha Vladimiri ristimine», 1854, «Kuningas Lavra» 1854). Samal aja-

järgul ilmus terve rida B. Němcová teoseid, Karel Erbeni ballaade ja muinasjutte.

Neruda esimesed luuletused. Jan Neruda esimesed kirjanduslikud avaldused ilmuvad 50. aastate algul. Tema esimene luuletus «Elusalt maetuist» ilmus 1852. a., esimene luulekogu («Surnuaia lilled») 1857. Juba tema esimesed palad näitasid, et suurt tähelepanu oli noor poeet pööranud sotsiaalsele temaatikale. «Surnuaia lilledes» leidis kajastuse 50. aastate periood, nn. «Bachi reaktsioon».

Juba kas või pealkiri «Elusalt maetuist» osutub küllaldaseks iseloomustuseks süngele kümmeaastakule tšehhi rahva ajaloos. Selles luuletuses loob autor pildi orjakütkeisse aheldatud kodumaast ja oma vabadust janunevast rahvast, kelle ajalugu on täis kangelaslikku võitlust röövitud õiguste pärast ja kes ise vaevleb seejuures orjapõlve «kitsas surilinas». Poeet loob pildi tšehhide minevikust, katsub kujutella rahva tulevikku ja kirjutab raskeist olevikupäevist.

Võime hingata, kuid — ettevaatust sellega!
Tohime ka rääkida, kuid — saksa moel.
Elada on lubatud, kuid — direktiivi toel.
Tohime ju kakeldagi, ainult — kellega?

Juba selles esimeses luuletuses räägib Neruda oma armastusest rahva vastu ja püüdest teda kõigiti aidata.

Oh minu kallis rahvas, kuulus Tšehhia!
Su hääks ma oma luigelaulu pakuks,
kui saades selle tiibadega hakuks
su lootustele, oleksin su trööstija.
Kui õnnetult küll sinu elu paatus:
su mineviku võimsus kadus, kulus,
jäi timukate mõõga alla saatus
ja olevik on kammitsas ning sulus.

«Surnuaia lillede» autori oluline teene seisab selles, et ta ei piirdunud ainult protestiga rahvusliku rõhumise vastu, vaid tõstis häält ka sotsiaalse ülekohtu vastu. Isegi nendes värssides, mis väliselt sarnanesidki romantismipäevil nii levinud «surnuaia» -lüürika žanrile, on Neruda esikohale tõstnud just sotsiaalse ebavõrdsuse motiivi. Luuletuses «Nagu rõõm on sirgund pajud» jutustab poeet oma käigust kalmistule ja rõhutab silmatorkavat erinevust rikaste uhkete hauasammaste ja tagasihoidlike muruküngaste vahel, mille alla on sängitatud vaesed. Isegi surm ei silu erinevusi vaesuse ja rikkuse vahel. Uhketes kabelites kõdunevad kaupmeeste lehkavad kered,

aga kehvikud? Te kalmust
ei jää lilli, marmorplaate.
See on kõik, et viimaks saate
ühisaugus mingit almust.

Iseteadvalt kuulutab end Neruda tööinimeste hulka ja toob

üsna kindlakujuliselt oma programmi — laulda kehvikute elust, kes peavad igapäevast võitlust olemasolu eest.

Kiidetakse mind, et laulan igas salmis
kehvikuist ja olen osavõtuks valmis.
Kütkeist laulab see, kes näeb, et ise hukkub,
keda valvab kuus või seitse vanglalukku.
Tunnen võitlemist, mis algab enne koitu,
lõpeb aga hilisööl, kui lapski küsib,
kuidas kätte saada oma päevatoitu.
Eluõhtuni see leivamure püsib.
Ikka viib su sõõgipala teise kurjus,
lapse kõhu arvel rikastub ju lurjus.
Elad lootuses, et tulevik on parem,
aga sured õitsvas eas, kui mitte varem.

Põhilisi motiive Neruda varasemais luuletustes on unistus vabadusest. Orjakütkeis vaevleva emakese kodumaa kuju («Läkitus Slovakkiale») äratab luuletaja südames palava janu rõhutud rahva vabaduse järele. Vabaduse saavutamiseks on luuletaja valmis ohverdama kõik.

Võta minu elu, kui sa soovid,
võid mind peksta, kuni ära väsid.
Ei ma vaidle vastu, kui sa proovid
minu veres pesta oma käsi.
Minu emaga võid nägeleda,
laima isa — see ju lamab hauas —
kui vaid vabadust, jah, kui vaid seda
poleks vennal oodata nii kaua.
Armuunelmate kuninganna
saadan ära — sellest võin ka loobuda,
kui vaid vabadust, kui seda annad,
nii et saaksin sellest ükskord joobuda.

Parimad luuletused kogus «Surnuaia lilled» on need, kus kõlavad kodanikumotiivid, kus Neruda väljendab tšehhide püüdlusi vabadusele. «Kirjutises Neruda publitsistika kohta» märkis Julius Fučik, et «vabaduse vaim pulbitseb elava allikana» kõigis tema (Neruda) artiklites ja kõigis tema värssides, niisama nagu kogu tšehhi kirjanduses. Neruda kasutab iga juhust selleks, et toonitada: meie elu mõte seisab vabadusvõitluses, ja kes selle võitluse reedab, see, kes vabaduse eest võidelda ei taha, see ei ole meie oma, see on meie vastu ja teenib vaenlast.»[23]

«Surnuaia lilledes», selles oma esimeses värsikogus on Neruda esile tõstnud rea tähtsaid teemasid, mille edasine ning süvendatud arendus jätkub juba luuletaja järgnevas kirjanduslikus tegevuses, kuid mis määravad tema loomingu põhisuuna.

Tegevus publitsistika alal. 50. aastaisse kuuluvad mitmed Neruda sõnavõtud kirjanduse kohta. Need sõnavõtud on väga hinnatav materjal programmi mõistmiseks, mis kirjanik-kodanik ning kirjanik-realist Neruda oli esile tõstnud. Neruda dek-

[23] Ю. Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, lk. 179—180.

lareerib selgesõnaliselt, et ta suhtub eitavalt niinimetatud «puhtasse», elust irdunud luulesse. Ühes 1859. a. artiklis märkis poeet: «Ei sobi meie ajale niisugune «puhas» lüürika, mis hoolimata ümbritsevas maailmas toimuvast laskub spontaanselt värsisepa südamesse ja piirdub seal üksnes tema isiklike elamustega ega otsi avaramaid horisonte.» [24] Ja edasi: «Kahtlemata on igaühel õigus kirjutada niisuguseid värsse, millised talle meeldivad, kas või alati oma südamest. Niipea aga, kui värsisepp laseb oma loomingut trükkida, nõuame me sellelt suuremat tähendust ja tahame, et poeet ei laulaks ainuüksi sellest, mida ta elab läbi indiviidina, vaid sellest, mida igaüks peab läbi elama temaga koos.» [25]

Suurt mõju Jan Neruda loomingulisele arenemisele avaldas tema publitsistlik tegevus. Ajakirjaniku praktika andis talle väga palju. Oma 30-aastase tegevuse kestel ajakirjanduses (1860—90) on Neruda koostanud üle kahe tuhande kirjutise ja essee. Ajakirjaniku töö aitas luuletajal veel lähemalt tutvuda eluga ja õpetas teda kiiresti reageerima kaasaja aktuaalseile vajadustele. Julius Fučik, kes Neruda publitsistikat hindas väga kõrgelt, kirjutas: «Mõned kriitikud, isegi nii selge peaga kriitikud nagu Šalda, peavad Neruda ajakirjanduslikku tööd piduriks tema luuleloomingule. Mõttetus! Ajakirjanikuna võis Neruda kirjutada nii kauneid asju, nagu «Ballaadid ja romansid» või «Suurtest motiividest». Ajakirjandus võib-olla killustab inimest, kuid sealsamas ta viib autori lugejale lähemale ja soodustab poeetilist loomingut. Eriti võib seda väita nii ausameelsest ajakirjanikust, nagu seda oli Neruda. Ilma ajaleheta, mille eluiga on ainult üks päev, oleks Neruda võinud kirjutada palju raamatuid ja luuletusi, aga ta ei oleks kirjutanud ühtki raamatut, mis oleks üle elanud sajandeid nõnda, nagu neid elavad tema teosed. [26]

Neruda ajakirjanduslikud artiklid, millest suurem osa oli avaldatud ajalehes «Rahva hääl», on kantud tõeliselt demokraatlikust ja vabadust armastavast vaimust, sest Neruda kirjutas nad rahva poole pöördudes. Rahvale ta apelleeris, tema vabaduse eest võitles ja tema sitkust uskus ta isegi siis, kui valitsev ülemkiht ajas ta vastu oma teravat poliitikat. Nerudale oli selge, et kõik see on ainult ajutine, et üksnes rahvas on igavene ja üksnes temas kätkeb kogu rahvuse tulevik. Seda mõtet on Neruda avaldanud paljudes kirjutistes, kuid eriti kujukalt on ta seda teinud 1866. a. följetonis: «Kuhu lähed, Jan?» [27] Selles, ühes oma parimas ja iseloomulikumas följetonis rõhutab kirjanik mõtet, et just lihtrahvale võlgneb rahvus tänu kogu oma kuulsuse ja arenemiskäigu eest: «Millega tšehhi rahvas on ajaloos kuulsaks saanud, sellest pole aristokraatlikud, kõrgemad ühiskonnakihid peaaegu

[24] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 512.
[25] Sealsamas.
[26] Ю. Фучик, Слово перед казнью (Мое завещание).
[27] Ю. Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, lk. 181—182.

üldse osa võtnud, kuid selles kätkeb kogu rahva poolt loodud sõjaline ja kultuuriline kuulsus. Samale lihtrahvale võlgneme tänu ka oma imepärase renessansi eest: me kasvame loomulikult nagu puu, üha kõrgemale ja samavõrd kaunilt.» [28]

Tähtis koht Neruda ajakirjanduslikus tegevuses kuulub tema artiklitele ja retsensioonidele, mis ta on pühendanud vene kirjanikele ja dramaturgidele. Püüdes juba oma viimases loomingus tegelikkust õigesti kujutada, suhtus Neruda seda suurema huviga vene kultuurisse ja kirjandusse, mis on nii rikas realistliku kunsti kauneilt eeskujudelt. Neruda tundis Puškini, Gogoli, Krõlovi, Ostrovski ja Turgenevi loomingut.[29] Teatri retsensendina kirjutas ta terve rea arvustusi Praha teatrites lavastatud vene dramaturgide näidendite kohta (Ostrovski, Gogol, Turgenev, Suhhovo-Kobõlina). Hinnang, mille Neruda andis vene realistide loomingule, oli väga kõrge. Eriti hindas Neruda Gogolit. Retsensioonis «Revidendist» (1865) nimetab Neruda Gogolit suurimaks satiirikuks, kirjanikuks, «kes maalis satiiripiitsaga». Neruda mõistis komöödias antud pärisorjusliku Venemaa sotsiaalse paljastuse sisu ja rõhutas, et Gogol on naelutanud «häbiposti naeru alla neid tagajärgi, milleni Venemaa on viinud isevalitsus.» [30] «Mäherdune hulk kisendavaid ning värdjalikke koletisi on siin kujutanud Gogoli võimas poeetiline sulg!» hüüab Neruda ja tähendab siis artikli lõpul: «Nähes tervet ahelikku ametnikkonna vempe ühes nende tagajärgedega ja nähes ka oletatavat revidenti, võime oletada, et Gogol ei kujutanud mitte ainult selle linnakese vahekordi, mida tabas eriline ebaõnn.» [31] Sellega rõhutas Neruda suure vene kirjaniku lavakujude ja sündmustiku tüüpilisust.

Nagu juba tähendatud, pidas Neruda rahvast igasuguste kultuuriväärtuste loojaks. Seepärast, rääkides eesrindliku vene realistliku kunsti saavutustest, rõhutas Neruda vene rahva jõudu ja andekust, sest see rahvas on andnud väljapaistvaid kirjanikke, heliloojaid ja kujutavaid kunstnikke. Nii kirjutas Neruda silmapaistva vene lahingumaalija Vereštšagini kohta: «Vereštšagini maalid on tõepoolest tõend hiiglaslikust jõust, mis on ärganud vene rahva hulgas.» [32] Samas artiklis räägib Neruda nii vene rahvale kui ka kogu inimkonnale omasest rahupüüdest ja rahvaste vihast sõdade vastu. Vereštšagini mõtet ja peamist tähtsust nägi Neruda kõigepealt selles, et ta «kujutab sõda viletsusena». «Jah, võib-olla, et just niisuguse kunsti kaudu on võimalik saavutada igavese rahu ideaali, mille poole nii kaua ja nii veendunult on püüdnud rahvaste igavesest võitlusest ärapiina-

---

[28] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 511.
[29] Andmed A. Solovjova väitekirjast «Реализм «Малостранских повестей» Яна Неруда», М., 1951.
[30] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 514.
[31] Sealsamas, lk. 515.
[32] Sealsamas, lk. 516.

tud inimkond»,[33] kirjutas Neruda vene eesrindliku kultuuri tõelist humanismi rõhutades.

Ühtlasi meenutas Neruda pidevalt vajadust tundma õppida ja täiustada tšehhi rahvuskultuuri. Kirjanikke ergutas ta suhtuma emakeelde hoole ja tähelepanuga, sest selles keeles kätkevat tema meelest rahva kultuur. Artiklis «Emakeel» (1890) kirjutas Neruda: «Keel muutub, kasvab, avardub ja rikastub. Keele kasvu ja muutusi tuleb meil hoolega jälgida ja säilitada. Keele avardamisele tuleb meil rakendada kõik jõud. Meil tšehhidel on olemas suur eelis: rahvakeel ja kirjakeel on meil üks ja seesama. Kirjandus võib ammutada otse rahva vaimuvarast, kirjandusest aga võib mõtete ja kujundite küllus voolata otse rahva juurde.»[34] Sellega rõhutas Neruda orgaanilist seost rahvuskultuuri ja kirjanduse kui eelmise lahutamatu koostisosa vahel.

Neruda publitsistlik tegevus, mille algus ulatub 60. aastatesse, samuti ka tema töö ajakirjanikuna on mitmeti soodustanud kirjaniku kunstimeisterlikkust, rääkimata sellest, et töö perioodilistes väljaannetes aitas Nerudal luua teoseid, mis temaatikalt olid aktuaalsed ja sotsiaalse sisukuse poolest teravad. Kirjanik reageeris erksalt ühiskondlikele sündmustele.

Neruda looming 60.—70. aastail. 60.—70. aastail oli Tšehhimaal märgata töölisliikumise tõusu. Endisest kiiremini arenes kogu maal tööstus. Areneva ning kasvava proletariaadi näol oli tšehhi kodanlus saanud endale tugeva vastase. Tšehhi tööliste klassiteadvuse kasv toimus Marxi ja Engelsi ideede mõjul. Revolutsioneeriv tähtsus oli Esimese Internatsionaali loomisel. 1878. a. asutati tšehhi sotsiaaldemokraatlik töölispartei.

Töölisliikumisega Neruda otseselt ei ühinenud, sellest oli ta kaugel, et jagada tšehhi sotsiaaldemokraatide vaateid täielikult, ent kogu oma elu kestel sümpatiseeris ta töörahva raskele olukorrale ja võitlusele. Tõsi küll, Neruda eksis arvates, et võitlusele kogu rõhutud tšehhi rahvuse elujärje parandamiseks peab eelnema võitlus tööliste olukorra parandamiseks.

Neruda teoste objektiivne väärtus peitub selles, et ta oskas tõepärasena kujutada töörahva elu-olu, huve ja taotlusi. 60. ja 70. aastail kirjutas Neruda seeria jutustusi, mis olid koondatud kogusse «Arabeskid» (1864). Suurem luulekogu «Värsside raamat» ilmus 1867. a.; jutukogu «Mitmesugused inimesed» (1871) oli tulemuseks matkast Euroopa ja Lähis-Ida maades. Jutustus «Paljasjalgsed» ilmus 1872. a., kuna 1878. aastal nägi esimest korda päevavalgust luulekogu «Kosmilised laulud». Samal aastal lõpetas Neruda oma parima ning laialdaselt tuntud proosateose «Malá Strana jutustused» viimistlemise.

«Värsside raamat» ja «Malá Strana jutustused» on Neruda parimad teosed antud perioodil.

---

[33] Ян. Неруда, Избранное, М., 1950. lk. 516.
[34] Sealsamas, lk. 509—510.

«Värsside raamat». «Värsside raamatu» temaatikas kuulub juhtiv koht kodumaa-armastusele, millele kaasneb kirjeldusi rahva viletsast olukorrast ja sotsiaalsest ülekohtust. Siia kogusse on võetud ka need patriootilised luuletused, mis varem olid avaldatud kogumikus «Surnuaia lilled» («Tšehhi laulud», «Elusalt maetuist» jt.). Põhilise tuumiku moodustavad vaadeldavas kogus siiski need värsid, mis olid kirjutatud 50. aastate teisel ja 60. aastate esimesel poolel. Parimais nende seast kõlavad sotsiaalsed motiivid. («Varjupaiga väravas», «Vabatahtlik», «Tantsime, poisu», «Kaltsakas» jt.). Sotsiaalne teema on valdavam ka ballaadižanris, mida Neruda oma eelkäijate traditsioone jätkates on viljelnud õige sageli. Täie õigusega peetakse Nerudat sotsiaalse ballaadi žanri rajajaks («Õlgpärg» jt.). Rida luuletusi kajastab vaeste inimeste rasket ning rõõmutut elu. Vaesuse tõttu on noormees sunnitud soldatiks minema («Vabatahtlik»). Kuigi tal on kahju oma vabadusest lahkuda, sunnib saatus teda loobuma isiklikust õnnest ja müüma oma lehma selleks, et päästa oma vana ema näljasurmast.

Luuletuses «Varjupaiga väravas» jutustatakse vanamehe traagikast, kes on tööd rüganud kogu elu jooksul, aga vanaduses osutub kodule «liigseks suuks» ja oma lastele koormaks. Häda sunnib teda varjupaiga uksele koputama. Just enne uksest sisse astumist jätab vanamees oma väikese lapselapsega hüvasti ja meenutab oma elu, mida ta armastab kõigi viletsuste ja raskuste kiuste. Vanamehe lahkumiseelseis sõnades kostab sügavalt traagilisi sõnu, kui ta jätab eluga jumalaga:

.....mind kuidagi teeb araks
see viimse varjupaiga sissepääs.
Veel ära helista! Mu aeg on käes,
kuid olen äkki nagu ramb või rauge...
Mu leib on ikka olnud mõrk ja kauge:
küll töötasin, sa tead, — ma tööd ei pelga,
kuid sain vaid rakkus käed ja küüru selga.
. . . . . .
Te armastate mind, ma seda tean,
ja süüdi pole hädas miski muu
kui see, et majas on üks liigne suu.

Mitte vähem inimelu traagika avaneb luuletustes «Kaltsakas» ja «Balletil». Esimene nendest räägib rikka isanda väljaspool abielu sündinud pojast, kes räbaldunud kaltsakana pöördub ähvardades isa poole:

nuttes tõstab hulkur kisa:
«Korjan raha, teenin palka,
otsin üles oma isa,
annan talle õige malka!»

Selle lühema luuletuse väliselt naljatava vormi all peitub lapse mõru solvumine ja ahastus, kes on jäetud ilma mingi elamisvõimaluseta saatuse hoolde.

Luuletuses «Balletil» räägitakse noore tantsijatari raskest saatusest, kes on sunnitud lõbustama tühist vaatajaskonda sellal, kui ta ise raskesti kannatab. Tardunud naeratus tema huulil on vaid mask, mis kõrvaltvaatajate eest peab varjama tema siseelamusi.

Naise kohutav saatus avaneb ballaadis «Õlgpärg». Rääkides «langenud» naise saatusest, analüüsib Neruda väga veenvalt põhjusi, mis on selle naise põhja viinud. Näljast kiduva, pimeda isa surm, näljast kuritegevusele aetud venna surm ja lõpuks surnult sündinud laps, see ongi õnnetu naise elu, keda väljapääsmatu viletsus ja nälg on ajanud pahelisele teele.

Üksteise järel mööduvad «Värsside raamatu» kehvikute sünged elupildid lugeja silma eest. Õigusega võib Nerudat nimetada elu vaeslaste laulikuks.

Luule ülesandest ja oma suhtumisest lauliku kohustustesse räägib Neruda luuletuses «Tundsin rõõmu kõigest!»:

> Mul saatus ütles: ole tšehhide poeet
> ja laula nii, kuis vaene rahvas väärib.
> Las ahastus ja häda tema soontes kääribi,
> sa laula — tema ise võitku need.
> Et rahvas terveks saaks, pead sina murduma.

Kodumaa ja rahva kannatuste temaatika on Neruda loomingus seega endiselt juhtival kohal. Mis puutub tema proosateostesse, siis nendeski pöörab kirjanik tähelepanu «väikeste» inimeste saatusele tšehhi kodanlikus ühiskonnas.

Jutustused. Jutustuste kogud «Arabeskid», «Mitmesugused inimesed» ja jutustus «Paljasjalgsed», mis eelnesid «Malá Strana jutustustele», on kunstipärased kirjeldused «väikeste» inimeste elust ja olust, kes on saanud kogeda sotsiaalse ülekohtu täit raskust.

Traagiline on noore ning andeka luuletaja Horačeki saatus (jutustus «Ta oli lurjus» kogust «Arabeskid»), kes juba lapsepõlvest peale Malá Strana[35] elanike hulgas on tuntud lurjusena ainult sellepärast, et ta ei sarnanenud omavanustega. Juba kihelkonnakoolis oli Horaček valusasti kogenud seda erinevust, mis ilmnes õpetajate suhtumises temasse kui vürtspoodniku pojasse ja teiselt poolt inspektori pojasse. Horaček peksab inspektori poja läbi «ja ta aetakse parandamatu lurjusena koolist minema». «Ta oli tuntud kõlvatuna, sest et kakles poistega, kes narrisid teda, tema aga ei saanud neile midagi vastata, sest ta ei tundnud saksa keelt.» Õnne ei toonud Horačekile ka tema kirjanduslik talent. «Tema esimesed kirjanduslikud katsed avaldati ajakirjades, kuid Malá Strana elanikud pidasid literaate läbikukkunud inimesteks, eriti veel neid, kes Horačeki taoliselt trükkisid oma teoseid tšehhi ajakirjades.» Oskamata oma elu sisse seada,

---

[35] Malá Strana — väikekodanlik linnaosa Prahas.

loobus Horaček oma mõrsjast. Tema ebaõnne ja äpardusi seletasid naabrid Horačeki kergemeelsusega. Teda süüdistati täiesti ülekohtuselt rahavarguses. See murdis noormehe jõud lõplikult, ja Horaček suri 25-aastasena.

Horačeki kuju on Neruda loomingule tüüpiline. See tark ning omakasupüüdmatu inimene, kes mitmeski suhtes seisab oma ümbruskonnast kõrgemal, langeb labasuse, väikekodanliku piiratuse ja nürimeelsuse ohvriks. Horačeki elutraagikast rääkides arvustab Neruda paadunud väikekodanlust.

Ausate ning õiglaste inimeste raskest saatusest, kes kogu jõust peavad võitlema olemasolu eest, räägitakse ka mitmes muus jutustuses («Harfimängija Joosep», «Franc», «Praha idüll»). «Arabeskide» jutustused on Neruda esimesed proosakatsed. Siin näeme tervet piltide sarja töötajate, muusikute, väikeste ametnike ja vürtspoodnike elust. Jutustuste vormi võib nimetada kunstipäraseks olukirjelduseks, üksikute stseenide, isikute või sündmuste põhjal tehtud visanditeks.

Sedasama olukirjelduse võtet kasutab Neruda ka pikemas jutustuses «Paljasjalgsed», mis on pühendatud hooajatööliste elule raudtee ehitustel. Oma suuremast mahust hoolimata ei sisalda jutustus ranget kompositsiooni, järjekindlalt arendatud süžeed. Tegemist on siin olukirjeldusega ühe töölisasula olustikust. Tööstuse tõusu perioodil tekkis tol ajajärgul üle kogu maa rohkesti töölisasulaid. Jutustuse kangelasteks on päeviti töötavad mullatöölised ehk «paljasjalgsed», nagu neid ümberkaudsed külainimesed nimetasid. «Paljasjalgsed,» tähendab Neruda, «on täiesti uus nähtus tšehhi aladel. See ei ole mitte enam endine Praha «flamendr» [36], nagu neid nähti enne 1848. aastat ega ka mitte ungari mustlane, vaid see on tööinimene. Vaata neid ainult lähemalt, seda kirevat inimhulka.»

Tegelikkus ise sundis kirjanikku seda uut nähtust, neid inimesi ja nende elu-olu kirjeldama, sest neist said tšehhi proletariaadi eelkäijad. Rääkides laostunud talunike ja väikekäsitööliste laostumisest, oskab Neruda näidata nende inimeste ühtsust, mis põhineb nende sotsiaalse olukorra sarnasusel. Millisesse rahvusse «paljasjalgsed» kuuluksidki, kust nad ka pärineksid ja missugune olekski nende isiklik saatus, neil kõigil on palju ühist, mis neid lähendab ja liidab üheks tervikuks. «Paljasjalgne — selle üle me ei hakka vaidlema — on lõpmatult kergemeelne ja pillaja. Kui tal oleks palju raha, siis võetaks ta vist hoolduse alla. Raha aga ei ole tal kunagi olnud sel määral, et inimesed oleksid temast kas või raasugi lugu pidanud ja seetõttu ei ole «paljasjalgsel» raasugi lugupidamist raha vastu... Kui ta tõstab häält, siis teeb ta seda vendade seltsimeeste eest. Tema ei ole egoist, vaid jagab kõike, mis tal on, nagu hoolitseja ema. Kui ta midagi on lubanud, siis võib tema sõna uskuda. Kui ta oskab kirjutada

[36] Flamendr — tšehhi kõnekeeles «hulkur», lakard. (*Tõlk.*)

ainult «labidavarrega», oskab teha ainult kolm risti, siis usu neid ristikesi.»

Neruda jutustusest raudteetööliste suure kollektiivi elust kasvab üldistatud pilt areneva proletariaadi esindajaist. Teadagi on Neruda kangelased alles kaugel arusaamisest, et oma klassihuvide kaitseks peavad nad ühinema võitlusse, kuid juba ainuüksi kirjaniku katse näidata ja osalt ka seletada sotsiaalseid põhjusi, mis «paljasjalgseid» ühendavad, juba seegi on kahtlemata positiivne joon tsehhi kirjanduses.

«Malá Strana jutustused». Neruda suureks kunstisaavutuseks olid tema «Malá Strana jutustused», mis valmisid rea aastate jooksul (1875—77) ning ilmusid 1878. aastal. Selle teose avaldamisega oli realism saanud valitsevaks suunaks tšehhi kirjanduses. B. Němcová ja teiste algatus oli Neruda kaudu süsteemiks kujunenud.

«Malá Strana jutustustes» on Neruda realistlik meetod leidnud täieliku ning viimisteldud väljenduse. Tüüpilistes, ehtsalt kunstipärastes kujudes on Neruda fikseerinud väikekodanliku keskkonna elutingimused, olustiku ja mõtteviisi.

Kogu sisaldab 13 pikemat või lühemat jutustust, mida ühendab ideeline ühtsus. Jutustuste kangelasteks on lihtsad poodnikud, ametnikud, käsitöölised ja vaesed haritlased. «Alamate klasside» esindajaid hakkas Neruda kujutama täiesti teadlikult. Autori enda poolt kirjutatud retsensioonis oma jutustustele on öeldud järgmist: «Meil tundub, et kirjanikul on oma täiesti kindel arvamus selles suhtes, et meie «alamad» inimesed on hulga tuumakamad kui «kõrgemad» inimesed. Neruda kirjutab ainult alamaist klassidest, nendest ühiskonnakihtidest, kus tundmused ei ole kinnastatud, kus tõel on alles palju suurem väärtus kui kõige pikantsemal valel. See Neruda võib kirjutada jutustuse kõige tavalisemast konduktori naisest, rääkida kümnel leheküljel mingisugusest puuraiujast või teatada habetunud kerjuse elulugu.» Osatades iirooniliselt kroonulikke kriitikuid tähendab Neruda sealsamas: «See on väga kardetav.» [37]

Retsensioonis rõhutatakse, et Neruda teosed on määratud laiemale lugejaskonnale ja et just selle keskel tekib huvi demokraatliku kirjanduse vastu, mida «kõrgemate» klasside esindajad ei saa heaks kiita. «Jutustuste hulgas ei leidu ainsatki, mida oleks hinnanud kõrgema ning õilsama seltskonna esindajad»,[38] märgib Neruda ise ilma vähemagi kahetsuseta.

Jutustuste sündmustik hõlmab ajavahemikku 1840.—70. aastail. Juba «Arabeskides» ilmnenud kriitika ja väikekodanliku mugava oletsemise paljastamine on «Malá Strana jutustustes» eriti tugevnenud. Neruda näitab veenvalt, kuidas kodanliku ühiskonna kõike vallutav raha surub inimesed põlvili, kuidas ta

---

[37] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 503.
[38] Sealsamas.

orjastab inimese hinge ja arendab neis ainult üht kirge — rikastumisjanu. Väikekodanlased lömitavad nende ees, kes kuuluvad rikaste kilda ja põlastavad hädavareseid. Inimeste toiminguid juhivad meelitused, teesklus ja silmakirjalik vagadus (III ptk. «Majaomaniku perekonnas» jutustuses «Nädal vaikses majas»). Tutvused ja heanaaberlikud vahekorrad rajatakse ainelistele kalkulatsioonidele. Iga katse muuta kujunenud elulaadi manab esile väikekodanlaste ärritumise ja pahameele («Kuidas poodnik Vorel suitsetas oma merevaigust piipu»).

Veetes kogu oma elu väikekodanlikult läpatavas piiratuses, kaotab suurem osa «Malá Strana» elanikke positiivsed inimlikud jooned, muutudes hingetuiks olevusteks. Just seetõttu pöörab Neruda nii suurt tähelepanu olustiku kirjeldamisele, milles voolab tema kangelaste üksluine elu. Enamik nendest inimestest näib ümbritsevate esemetega nagu kokku sulavat.

Autori suhtumine oma kangelastesse, s. t. «väikestesse inimestesse» ei ole mitte ilma teatava soojuseta, kuid Malá Strana elukirjelduste puhuti pehmelt lüüriline toon ei ole jutustustes domineeriv. Kriitiline ning paljastav joon võtab ilmselt ülekaalu. Tšehhi väikekodanlust, tema elu ja vaateid kritiseerides, esitab Neruda ka positiivseid kangelasi. Eelkõige kuulub siia Bavorová oma pojaga. Tema poeg Václav ületab oma kaaslasi nii huvidelt kui ka taotlustelt. Noormees unistab kirjaniku elukutsest, tööst kodumaa hüvanguks, kuid Neruda ei näita seda inimest tegevuses, võitluses elu varjukülgedega. Václav on unistaja, mitte aga aktiivselt toimiv inimene. Sellest hoolimata on Václavi kuju üks tähtsamaid Neruda jutustustes. Maailmas, mis kubiseb väiklaselt tühistest ning omakasupüüdlikest inimestest, selles olukorras, mis hävitab loova mõtte pisimagi eneseavalduse, on paremast ning rikkamast elust unistav Václav siiski erakordne isiksus. Suure soojuse ja sümpaatiaga suhtub Neruda Václavi vanasse emasse, kelle kogu elu on kadunud väsimatus töös. Autori poolehoid kuulub ka lõbusale ning ennastsalgavale üliõpilasele samas jutustuses.

Václavi ja Bavorová kõrvutamine nende kaasinimestega on Nerudal antud kõigepealt moraalsest aspektist. Sotsiaalsete vastuolude avamist ei ole «Malá Strana jutustuste» autor endale ülesandeks teinud. Ses mõttes jääb käsiteldud teos maha paljudest Neruda luuletustest.

Viimane loominguperiood. Elu viimasel kümmeaastakul avaldas Neruda luulekogud «Ballaadid ja romansid» (1883) ja «Lihtsad motiivid» (1893). Pärast Neruda surma avaldati tema värsikogu «Suure Reede laulud».

Nende luulekogude paremais värssides jätkab Neruda üht oma põhilisemat luuleteemat, nimelt kodumaa-armastuse käsitlemist. Oluline koht nendes värsikogudes kuulub ka tšehhi folkloori ainetel loodud paladele, mida autor kirjutas suure asjatundlikkusega rahvaluule alal («Ballaadid ja romansid»).

Millest Neruda ka kirjutaks, kas ühiskondlik-poliitilistest sündmustest («Ballaad 1848. kevadest») või oma isiklikest tundmustest ja elamustest («Lihtsad motiivid») —, tema värssides esineb ikka rahvas, kelle saatus on kirjanikul alati südamel («Armastus», «Ainult edasi!», «Kord norgus pead langetades...» ja teised). Oma elu ja tegevuse mõtet näeb poeet rahva teenimises. Helge optimism, kindel usk tšehhi rahva kaunisse tulevikku täidab Neruda loomingut ka viimaseil eluaastail:

Suud vaikigu ja lõppegu ka ohked,
et ajamärk ei anna selget nõu,
eks roosid endiselt ju ole rohked,
kui päikse all on kõmav, raksuv kõu.
Jää taamale, kui väsid laintekünnil:
kes tüüril tukastab, see varisegu.
Ei ükski päev meil korduvana sünni,
käi edasi — ei kordu ükski tegu.
Kui tuleb verepulm ja mehi kaoks,
hussiidilauluga võid minna hauda;
meil jätkub rauda mõõkadegi jaoks,
käi edasi — me vereski on rauda.

Tšehhi proletariaadi kiire arenemine tähistas uut etappi tšehhi rahvusvabastuslikus liikumises. Neruda osatähtsust sel alal on väga tabavalt väljendanud Julius Fučik, rõhutades, et elu viimaseil tööaastail tunnetas Neruda proletariaadi tähendust oma kodumaa ajaloo arenemiskäigus. «Proletariaati tuleb tutvustada Neruda loominguga. Kirjanikule on külge kleebitud etikett Malá Strana idüllist, mõistmata seda, et sellele «idüllilisele» Malá Strana väikekodanlasele oli ta «nurjatu», et ta oli sündinud Smichovi rajoonis, mida asustavad töölised ja et Malá Strana kalmistule oma «Surnuaia lillede» järele oli ta käinud üle Ringhofrovka. Ilma selleta ei suudeta mõista Nerudat, alates tema «Surnuaia lilledega» ja lõpetades «1. maiga 1890. aastal».[39]

Kirjutuses «1. mai 1890. aastal», mis oli valminud aasta enne Neruda surma, tervitas autor vaimustusega töölisi, kes rohkearvuliselt võtsid osa maidemonstratsioonist, esinedes oma õiguste kaitseks.

«Tihedamais ridades, raudse ning rahuliku kõnnakuga astusid 1. mail 1890. a. tööliste pataljonid, loendamatul ning lõpmatul hulgal sammudes võitlejatena inimõiguste eest, selleks et alati niisama nagu selgi päeval edasi minna ühes nende õigustega inimkonna suurimale eesmärgile, võideldes õigluse eest ja ületades samu raskusi niisama rõõmsasti.

See oli võimas rongkäik, vääramatu nagu ookeani lainevoog. Kes sel päeval silmitses rahvahulki, see mõistab, mida võib tähendada suurest ideest ajendatud «primitiivne jõud»».[40]

---

[39] Ю. Фучик, Слово перед казнью.
[40] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 479.

Ei ole juhuslik, et oma rahva ajaloosse süvenedes leiab Neruda seaduspärase seose tema sangarliku mineviku ja oleviku vahel: «Samad värvused — must tumepunasel taustal — lehvisid ka hussiitide pea kohal, kes võitlesid südametunnistuse vabaduse eest. Need samad värvused lehvivad nüüd täieliku kodanikuvõrdsuse eest võitlejate kohal!» [41]

Demokraate tervitades tervitas Neruda nende isikus oma kodumaa kaunist tulevikku. Seda nimelt ongi rõhutanud Julius Fučik märkides, et Neruda oli neid suuri laulikuid, kes «vaatas kaugele tulevikku».

---

[41] Ян Неруда, Избранное, М., 1950, lk. 480.

Inglise ja prantsuse nimede ja sõnade hääldamine

Abbey — 'äbi
Abel — a'bel
Abydos — ä'baidos
Alfred — al'fred
Alphonse — al'fo(n)s
Angibault — a(n)ži'bo
Antoine — a(n)'tuan
Arcis — ar'si
Argueil — ar'göi
Arnoux — ar'nu
Arsene — ar'sen
Arthez — ar'teez
Atala — ata'la
Athelstane — 'äselstein
Auguste — o'güst
Aurore — o'roor

Bain — bä(n)
Barbier — bar'bje
Barbusse — bar'büss
Barrot — ba'ro
Beaudelaire — bod'leer
Beaumanoir — boumänuaar
Beauséant — bose'a(n)
Beecher-Stowe — 'biitšö-'stou
Belot — bö'lo
Béranger — bera(n)'že
Bernard — ber'naar
Bernhardt — ber'naar
Berthet — ber'te
Besançon — böza(n)'so(n)
Bette — bet
Beyle — bel
Bianchon — bja(n)'šo(n)
Birague — bi'raag
Birotteau — biro'to
Bois-Guilbert — buagilbeer
Bonald — bo'nald
Bondy — bo(n)'di
Bonnet — bo'ne
Bounderby — 'baundöbi
Bouvard — bu'vaar
Brocklehurst — 'broklhööst
Brontë — 'bronti
Bryant — 'braiönt
Bug-Jargal — bügžar'gal
Bysshe — biš

Cabanis — kaba'niss
Caleb — 'keileb
Campbel — 'kämbl
Carlyle — kaa'lail
Caron — ka'ro(n)
Chabert — ša'beer
Chactas — šak'tass
Champfleury — ša(n)flö'ri
Chardon — šar'do(n)
Chardonnet — šardo'ne
Chateaubriand — šato'brja(n)
Chaworth — 'tšoovös
Cheeryble — tšiiriböl
Chrestien — kre'tjä(n)
Childe Harold — tšaild 'häröld
Chillon — 'tšilön
Christabel — 'kristöbel
Chuzzlewit — 'tšazlwit
Cimourdain — simur'dä(n)
Cinq-Mars — sä(n)'maar
Claës — klaass
Claude — klood
Cloître-Saint-Merri — kluatrsä(n)me'ri
Code — kood
Coleridge — 'koulridž
Collin — ko'lä(n)
Compeyson — 'kompeisn
Cooper — 'kuupö
Copperfield — 'kopöfiild ('koper-)
Corinne — ko'rin
Cosette — ko'zet
Courbet — kur'be
Croisset — kruas'se
Cullembourg — küla(n)'buur
Cuvier — kü'vje

Dambreuse — da(n)'brööz
de — dö
Desgenais — dezö'ne
Delacroix — döla'krua
Delmare — del'maar
Delphine — del'fin
Delteil — del'tei
Derville — der'vil
des — de
Deschamps — de'ša(n)
Deslauriers — delo'rje

Diane — djan
Diderot — did'ro
doña — 'donja
Dudevant — düd'va(n)
Dupin — dü'pä(n)
Dupont — dü'po(n)
Duranty — düra(n)'ti

Edmond — ed'mo(n)
Elca — elc'a
Endymion — en'dimiön
Enjolras — a(n)žol'rass
Esgrignon — egri'njo(n)
Espard — es'paar
Esther — es'teer
Etienne — e'tjen
Eugène — ö'žen
Eugénie — öže'ni
Eyre, Jane — öör, džein

Fadette — fa'det
Fantine — fa(n)'tin
Félicité — felisi'te
Finot — fi'no
Flaubert — flo'beer
Fourchon — fur'šo(n)
Francois — fra(n)'sua
Frédéric — frede'rik
Front-de-Boeuf — fro(n)dö'böf

Gaubertin — gober'tä(n)
Gautier — go'tje
Gauvain — go'vä(n)
Gavroche — gav'roš
Gazul — ga'zül
Gérard — že'raar
Géricault — žeri'ko
Germaine — žer'men
Gertrude — žer'trüüd
Giaour — džauö
Gilberte — žil'bert
Givry-Saint-Martin — ži'vri sä(n)mar'tä(n)
Goncourt — go(n)'kuur
Goriot — go'rjo
Gradgrind — 'grädgraind
Grandchamp — gra(n)'ša(n)
Grandet — gra(n)'de
Grasselin — gras'lä(n)
Grenoble — grö'noobl
Grève — greev
Gueux — gö
Guizot — gi'zo
Gustave — güs'taav
Guzla — güz'la

Harney — 'haani
Hawkins — 'hookinz
Hawthorne — 'hoosoon
Hazlitt — 'häzlit
Héloïse — elo'iiz
Henri — a(n)'ri
Henriette — a(n)'rjet
Hitchener — 'hitšinö
Homais — o'me
Hood — hud
Horace — o'rass
Huguenin — üg'nä(n)
Hulot — ü'lo
Husson — üs'so(n)
Hyacinthe — ja'sää(n)t

Ille — il
Indiana — ä(n)dja'na
Irving — 'ööving
Ivanhoe — aivönhou

Jacquerie — žak'ri
Jacques — žak
Jappeloup — žap'lu
Jarndyce — 'džaandais
Javert — ža'veer
Joe — džou
Jones — džounz
Joseph — žo'zef
Jules — žül
Julie — žü'li
Julien — žü'ljä(n)

Keats — kiits
Kingsley — kingzli

Lachambeaudie — laša(n)bo'di
Laffitte — la'fit
Lafontaine — lafo(n)'ten
Lalla Rookh — 'lälö- 'ruk
Lamarck — la'mark
Lamartine — lamar'tin
Lamennais — lam'ne
Lantenac — la(n)t'nak
Laravinière — laravi'njeer
Leconte de Lisle — lö'ko(n)t dö'lil
Leigh — lii
Lehérissé — löeris'se
Lélia — le'lja
Léon — le'o(n)
Leroux, — lö'ru
Leuwen — lö'ven
Lheureux — lö'rö
Linton — lintön
Lokis — lo'kiss
Lorme — lorm
Louis — luii
Loup-Garou — luga'ru
Lousteau — lus'to
Louvre — luuvr

Lucien — lü'sjä(n)
Lucy — 'luusi
Lyon — ljo(n)

Mademoiselle — madmua'zel
Maglanovich — maglano'vitš
Maistre — mestr
Mme — ma'dam
Manerville — maner'vil
Marie — ma'ri
Marion — ma'rjo(n)
Mary — 'määri
Massey, Gerald — 'mässi, 'džeröö
Mathilde — ma'tild
Maupassant — mopas'sa(n)
Maupin — mo'pä(n)
Mérimée — meri'me
Michel — mi'šel
Mignet — mi'nje
Milbanke — 'milbänk
Mole — mol
Molière — mo'ljeer
Montauran — mo(n)to'ra(n)
Montcornet — mo(n)kor'ne
Montesquieu — mo(n)tes'kjö
Montijo — mon'tihho
Moore — 'muur
Moreau — mo'ro
Murrey — 'mari
Musset — müs'se
Myriel — mi'rjel

Natchez — na'tšez
Neville — ne'vil
Newstead — 'njusted
Nicholas Nickleby — 'nikolös 'niklbi (-köl-)
Niseron — niz'ro(n)
Nohant — no'a(n)
Notre-Dame — notr'dam
Nucingen — nüssä(n)'ža(n)

Ornans — or'na(n)

Paine (Thomas) pein, tomös (-mäs)
Pocket — 'pokit
Paul — pol
Pecuchet — pekü'še
Peyrehorade — peiro'raad
Piennes — pjen
Pierre — pjeer
Pellerin — pel'rä(n)
Poe — pou
Polignac — poli'njak
Pope — poup
Popinot — popi'no
Pottier — po'tje

Prosper — pros'peer
Pujol — pü'žol

Racine — ras'sin
Rastignac — rasti'njak
Raymon — re'mo(n)
Rênal — re'nal
Renaud — rö'no
René — rö'ne
Richelieu — rišö'ljö
Rigou — ri'gu
Robespierre — robes'pjeer
Rochelle — ro'šel
Rodolphe — ro'dolf
Rogers — 'rodžöz (-dzers)
Rolla — ro'la
Rosanette — roza'net
Rubempré — rüba(n)'pre
Ruy — rüli

Saint-Clair — sä(n)'kleer
Sainte-Beuve — sä(n)t'bööv
Saint-Germain — sä(n)žer'mä(n)
Saint-Hilaire — sä(n)ti'leer
Salons — sa'lo(n)
Samuel — 'sämjuel
Sand — sa(n)d
Sandeau — sa(n)'do
Sankey — 'sänki
Sarah — ša'ra
Scrooge (Dickens) — skruudz
Séchard — se'šaar
Sedley — 'sedli
Sénécal — sene'kal
Seymour — 'siimoor
Sharp — saap
Shelley — 'šeli
Sheridan — 'seridön
Shirley — 'šööli
Sorel — so'rel
Staël — stal
Southey — 'sazi
sublime — sü'blim
Sue — sü
Sully Prudhomme — sü'li prü'dom

Taitbout — te'bu
Thackeray — 'säkerei
Théophile — teo'fil
Thierry — tje'ri
Trelawny — tri'looni
Tours — tuur
Tuileries — tüil'ri
Tyrrel — 'tirel

Valenod — val'no
Valjean — val'ža(n)

Valvèdre — val'veedr
Vauquer — vo'ke
Vautrin — vo'trä(n)
Vendée — va(n)'de
Vendôme — va(n)'doom
Vergniaud — ver'njo
Verneuil — ver'nöi
Verrières — ver'jeer
Victurnien — viktür'njä(n)
Vigny — vi'nji
Villemer — vil'meer
Walt Whitman — volt 'vitmön
Wat Tyler — vot 'tailö
Westbrook — 'vestbruk
Whittier — vitjö
Wolcot — 'uolkot
Wolfe Tone — vulf toun
Wollstonecraft — 'uolstounkraft
Wordsworth — wöödzwört
Yale — jeil
Yvetot — iv'to

SISUKORD

Eessõna 3

I osa

VÄLISKIRJANDUS XIX S. ESIMESEL POOLEL 5
Romantism XIX s. väliskirjanduses 5
Saksa romantism 17
Hoffmann 46
Chamisso 57
Inglise romantism 61
Byron 74
Shelley 111
Keats 130
Scott 136
Ameerika romantism. Cooper. Poe 147
Prantsuse romantism 162
Hugo 173
Sand 194
Poola romantism. Mickiewicz 202
Kriitiline realism XIX s. väliskirjanduses 222
Prantsuse revolutsiooniline luule. Béranger 230
Stendhal 241
Mérimée 261
Balzac 279
Saksa kirjandus 30. ja 40. aastail 315
Büchner 318
Heine 322
Herwegh, Freiligrath, Weerth 351
Ungari kirjandus. Petõfi 357
Kriitiline realism Inglismaal 368
Tšartistlik luule 371
Dickens 382
Thackeray 408
Brontë ja Gaskell 417

VÄLISKIRJANDUS XIX S. TEISEL POOLEL 424
Prantsuse kirjanduse arenemine XIX s. teisel poolel 424
Flaubert 430
Saksa ja šveitsi kirjandus 455
Keller 469
Ameerika kirjandus. Beecher-Stowe. Whitman 480
Bulgaaria kirjandus 488
Karavelov 497
Botev 505
Tšehhi kirjandus 510
Němcová 516
Neruda 524

Rbl. 9. 20

Rbl. 9. 20

VÄLISKIRJANDUSE AJALUGU XIX SAJAND

27353

B. KOLESNIKOV · M. JELIZAROVA · S. GIŽDEU · N. MIHHALSKAJA

VÄLIS-KIRJANDUSE AJALUGU XIX SAJAND