

H. J Ä N E S
A. MEIESSAAR
OSKAR PARLO
JA B. S Ö Ö T

EUROOPA KIRJANDUSE PÄÄJOOINI

GÜMNAASIUMI
IV (II) KLASSILE

II



NOOR-EESTI KIRJASTUS TARTUS

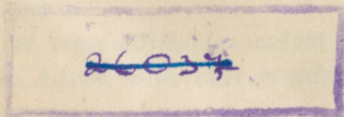
H. J Ä N E S
A. MEIESSAAR
OSKAR PARLO
JA B. S Ö Ö T

EUROOPA KIRJANDUSE PÄÄJOO NI

GÜMNAASIUMI
IV (II) KLASSILE

II

TOIMETANUD H. JÄNES



TEINE TRUKK

NOOR-EESTI KIRJASTUS TARTUS

J. A. M. E. S.
A. M. E. S. S. A. R.
O. R. A. R. P. A. R. T.
J. A. R. S. O. T.

EUROOPA KIRJANDUSE
PÄÄJÕONI

OMASIS
KIRJASTUS



2-63527

A-11814



„Noor-Eesti Kirjastuse“ trükikoda Tartus 1936.

SAATEKS.

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

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

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

Samuti kui I-ses vihkus on ka käesoleva vihu lõppu lisatud raskemate teoses esinevate pärisnimede hääldamisjuhised.

II vihu käsikirja on läbi lugenud ja redigeerinud mag. Joh. Aavik, mille eest avaldan talle siinkohal sügavat tänu.

Toimetaja.

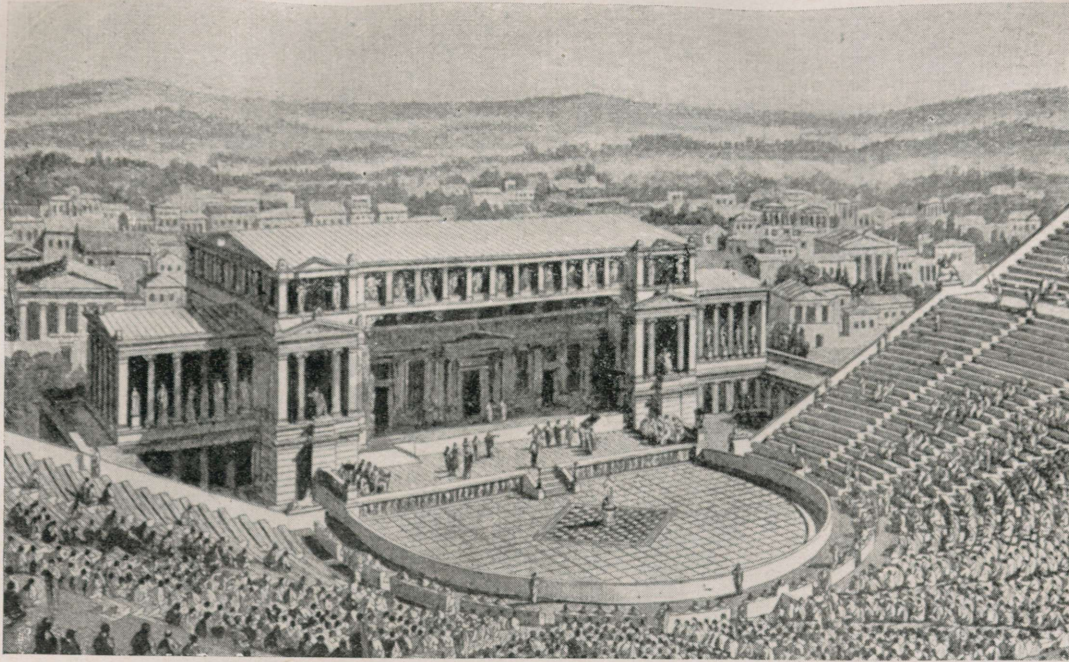
SISUKORD.

	Lk.
I. Vana-kreeka draama	1
A. Draama tekkimine ja kreeka teater	1
B. Aischylos	6
C. Sophokles	9
1. Sophoklese elust	9
2. Sophoklese looming	10
3. „Kuningas Oidipus“	12
4. Lõppvaatlusi	27
D. Euripides	31
II. Shakespeare ja „Hamlet“	35
1. William Shakespeare'i elust ja loomingust. Lühike ülevaade Shakespeare'i aegsest Ing- lise teatrist	35
2. „Hamlet“	44
3. Lõppvaatlusi	60
III. Prantsuse klassitsism ja Molière	64
A. Prantsuse klassitsism	64
B. Molière ja „Ihnur“	71
1. Lühike ülevaade Molière'i elust ja loomingust	71
2. „Ihnur“	74
3. Lõppvaatlusi	84
IV. Realismi ja naturalismi tekkimine, olemus ja esine- mine	87
1. Uue suuna eeldused ja ettevalmistajad	87
2. Realismi esindavad kirjanikud	93
3. Naturalismi tähtsamaid esindajaid	99
4. Naturalistliku kirjanduse teooria	105
V. Henrik Ibsen ja „Rahva vaenlane“	109
1. Ülevaade Ibseni elust ja loomingust	109
2. „Rahva vaenlane“	119
3. Lõppvaatlusi	129
Pärisnimede hääldamisjuhised	131

KIRJANDUST.

- A. Anttila, Johdatus uudenajan kirjallisuuden valta-
virtauksiin. Porvoo 1926.
- A. Aspel, Prantsusmaa ja Euroopa. Tartu 1935.
- Краткий систематический словарь всемирной литературы. Ред. В.
В. Битнер. Ч. I, II. С.-Петербургъ 1906.
- Georg Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur
des 19. Jahrhunderts.
- Г. Брандесъ, Собрание сочинений. Перев. М. В. Лучицкой.
2-ое испр. издание, С.-Петербургъ.
- Georg Brandes, William Shakespeare. Paris, Leipzig,
München 1896.
- Heinrich Bulhaupt, Dramaturgie II: Shakespeare.
Oldenburg u. Leipzig 1920.
- Eduard Engel, Geschichte der Englischen Literatur.
Leipzig 1921.
- Henrik Ibsen, Rahvavaenlane. Tõlkinud G. E. Luiga.
Tartu 1928.
- Mihkel Jürna, Eessõna „Kuningas Lear'ile“. Tartu
1926.
- Wolfgang Keller u. Bernhard Fehr, Die Eng-
lische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung.
Wildpark-Potsdam 1928.
- П. С. Коган, Очерки по истории западно-европейской литера-
туры. Том I. Москва-Ленинград 1931.
do Том II Москва 1928.
do Том III, часть I 1911.
- П. С. Коганъ, Очерки по истории древнихъ литературъ I.
Москва 1907.
- Кранцъ, Опыт философии литературы. Перев. М. Славинской.
С.-Петербургъ 1902.

- O. Kurmiste, „Peer Gynt“ ja tänapäev. Teater 1935, nr. 8/9.
- Bernhard Linde, Henrik Ibsen. Looming 1928.
- Molière, Ihnus. Tõlk. R. Kask. Tartu 1923.
- Мольеръ, Полное собрание сочинений. Редакция П. И. Вейнберга и П. В. Быкова. С-Петербургъ 1913.
- H. Paukson, Romantika ja realism 19. sajandi Euroopa kirjanduses. Tartu 1933.
- М. Пуансо, Основатели социальной школы в литературе. Переводъ М. Н. Тимофеевой. С-Петербургъ 1908.
- E. Raudsepp, Ulevaade skandinaavia kirjandusest. 1935.
- H. Raudsepp, Dramaturgilised juurdlemised. Skeem draamatüübi ja näitekunsti ajaloolisest arenemisest. „Looming“ 1923 (lk. 201—212).
- J. Roos, Kirjandusteose analüüs. Tartu 1934.
- William Shakespeare, Taani prints Hamlet. Inglise keelest A. F. Tombach-Kaljuvald. Ants Orase sissejuhatus. Tartu 1930.
- Wilh. Schmidt, Geschichte der griechischen Literatur I, 2. München 1934.
- К. Тиандеръ, Отъ Софокла до Ибсена. С-Петербургъ 1909.
- F. Tuglas, Henrik Ibsen inimesena. 1920.
- Th. Zielinski, Vana-kreeka kirjandus I. Tõlk. L. Metslang. Tartu 1926.
- do. II osa. 1927.
- F. Th. Vischer, Shakespeare-Vorträge. I Band. Stuttgart u. Berlin 1905.
- P. Wiegler, Geschichte der Weltliteratur. 16—20 Tausend. Berlin.
- Max J. Wolff, Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. II Band. München 1908.
- Richard Wülker, Geschichte der Englischen Litteratur. Leipzig u. Wien 1896.



Kreeka teater

I. VANA-KREEKA DRAAMA.

A. Draama tekkimine ja kreeka teater.

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

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

Ka muinaskreeka draama oli usulise algupäraga ja ta aluseks oli kollektiivne loomine ning tihe kontakt publikuga. Siin ta sai alguse Dionysose (viinajumala) auks peetud usulistest pidustustest, mida korraldati kevaditi (märtsis) rõõmu puhul tärkava looduse üle. See nn. suur dionüüsia (pääle selle oli veel 3 väikest) vältas 3 päeva. Pidustusel korraldati karnevali-taolisi rongkäike laulu ja ja tantsu saatel ning naljateldi vastutulevate kodanike üle. Sellest Dionysose pidude lõbusamast osast are-

*) Siberi rahvaste juures olid tuntud karumängud (tants surnud karu naha ees); teisel rahvail esines sõja- ja surmantse ning tantse loomade auks, nagu härg (egiptlastel), piison (ameerika rahvail), boa jt.

neski komöödia. Tragöödia kujunes aga sama kultuse tõsisemast osast. Pidude kolmas päev pühendati surnud esivanemate mälestusele ja koor laulis Dionysose auks ditürambe (hümne), mis sisaldasid müüte ta üleelatud kannatustest ja võitlustest vaenlasega. Hiljem (Arion'i ajal VI s. e. Kr.) riietusid koorilauljad sikunahkadesse, et sarnelda satüüridega, kes olid Dionysose reisikaaslasteks. Tragöödia tähendabki sõna-sõnaliselt „sikulaulu“ („tragos“ — sikk + „ode“ — laul), mis oli määratud koorile laulmiseks, kus osavõtjad olid sikutaoliselt ümberrietatud (maskeeritud). Isik, kes juhtis niisugust koori (teda nimetati korüfeeks), hakkas omandama üha tähtsamat osa. Sündmuste (s. o. müütide) jutustamine jäi lõppeks tema hooleks, kuna koor tõlgitses muljeid ja meeoleolusid, mida kutsusid esile jutustuse episoodid, avaldades sellega päätegelasele (Dionysosele) poolehoidu ja osavõttu ta kannatustest. Aja jooksul laiendati koorilaulude aineala; ei piiratud üksnes Dionysose lugudega, vaid võeti ainet ka vanust kangelaslugudest ja saagadest. Sellistest ditürambidest ja müütidest koosnevaist koorilauludest tekkiski kreeka tragöödia.

Tragöödia pärispõhjendajaks ja esiisaks peetakse ateenlast Thespist (VI s.), kes a. 534 e. Kr. etendas Atenas esimese tragöödia. Tema ajal koor vabanes täiesti sündmuste jutustamisest ja piirdus üksnes lüürilise elemendiga. Sündmusi enam ainult ei jutustatud, vaid katsuti neid ka tegevuses kujutada. Thespis viis edasi draama arengut, eraldades koori stv ärs side laulja, kes oli ka vastava tegevuse etendajaks, luues seega esimese näitleja. Sellest dialogist korüfee ja ühe kooriliikme vahel ongi tingitud näitleja tekkimine. Näitleja oli tegevuse kandja või lihtsalt sündmuste teadustaja. Sündmus ise oletati suuremalt osalt sündivaks „kulisside taga“. Sel ajal, kui koor laulis, riietus näitleja kulisside taga uude kostüümi ja asetas pähe uue maski, nagu seda nõudis sünd-

muste käik. Thespis ise olevat oma näidendeis kaasa mänginud, nagu seda tegid kõik vanemad kreeka traagikud.

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

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

Orkestra (tantsuvälja) asukoht meenutas nüüdisaja teatrite parterri. Selle keskel oli *ohvrialtar*, mida vahel kujuteldi kalmuna. Selle ümber liikles koor tantsides või lauldes. Kui polnud veel päristeatreid, tõusis näitleja lihtsalt Dionysose altarile või mõnele kõrgendatud kohale ja pidas sääli dialoogi.

*) Oratoorium — tõsisesisuline lüüro-epiline helitöö.

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

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

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

Eesriiet kreeka teatris ei tuntud, seepärast ei saanud näidendil olla ka vaatusi ja teatris vaheaegu. Dekoratsioon praeguses mõttes asendas valmishitus. Hiljem täitsid külgkulisside aset kolmetahulised vertikaalselt püstitatud ja dekoratsioonidena maalitud prismad, mida võidi telgedel pöörata.

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

Näitleja kandis *karaktermaski*, mis kattis näo täielikult. Selle leiutajaks oli Thespis. Maskide kuju, värv ja jooned iseloomustasid tegelast. Nii näit. tume näovärv tähendas mehi, valge naise, haigust kujutati kollase maskiga, kavalust — punasega jne. Maskid sisaldasid suuavauses häälekõvendusvahendeid, et näitleja sõnad oleksid kuulda suure teatri kaugemaise nurgisse. Hääle suurendamise otstarbel olid teatri seintes vaasikujulised resonaatorid. Näitleja kandis ka kõrgeid ($\frac{1}{4}$ m) puutaldadega kingi — *koturne* ja kõrget traagilist parukat või asetati mask üles pää kohale.

Et selle kunstliku pikendusega ka teisi kehaosi tasa-kaalustada, polsterdati näitleja rinda, õlgu ja käsivarsi, kättetorgatud hiiglakindad pidid suurendama käsi; li-saks riietuti ka laiusse mantlisse. Nõnda vastas näit-leja suurus ja pikkus kreeka teatri ruumilisele ulatusele ja neile hiidudele (pooljumalaile), kelledena kreeklane kujutles draama kangelasi, kes olid laenatud päämiselt kangelasmüütidest. Liikumine oli sel nagu kõmpidel kõndival hiiglanäitlejal vaevaline, puine, nii et ta võis teha kõige hädatarvilikumaid ja „suursugusemaid“ lii-gutusi. Et vähegi energilisem tegevus oli võimatu, siis kujuteldi, et see sünnib näitelava taga. Neist lava-taguseist tegevusist (tapmisest, sõjast, abiellumisest jne.) teatasid käskjalad.

Kreeka näitleja ei mänginud meie aja näite-kunsti mõttes, vaid deklameeris või laulis muusika saatel. Laul oli tollal deklamatsioonile lähe-dasem kui nüüdisaegne ja kõneline osa esitati laulmist meenutaval viisil. Üldse oli klassiline tragöödia värsi-kujuline ja selle keel pidi olema ülev ning pidulik.

Naisnäitlejaid ei olnud, nende osi män-gisid meesnäitlejad (eriti poisikesed). Osalt ka sellest seigast oli tingitud maski vajadus. Sufloöri (ette-ütleva) puudumisel pidid näitlejad osad pähe õppima. Koor, kes asus orkestras, harva ka laval, kaastas oma lüürilise lauluga lavasündmuse ja avaldas oma arvamist tegevuse üle; ta esindas rahva häält ja ta mõtteava-ldusis väljendus enamvähem tolle aja keskmise massi maailmavaade ja kõlblus. Ta täitis ka vahekohti näit-leja lavalt puudumise ajal ja ühendas seega üksteisega üksikuid etteasteid.

Kreekas etendati näidendeid ainult tähtsamail Dio-nysose pühadel ja seda ainult mõni kord aastas. Neil oli suur ühiskondlik tähtsus, sest see ühendas ja kasva-tas suuri rahvahulki, kes vaatlesid ülevat mängu vabas õhus päikesekiirte helenduses. Etendus kestis iga päev 7—8 tundi. Tavaliselt lavastati tragöö-diate võistlustel, mis vältasid 3—4 päeva, kolme kuni

nelja poeedi teoseid. Iga päev etendati üks tetraloogia*), mis koosnes kolmest tragöödiast (mis moodustasid nn. triloogia) ja ühest lõbusasisulisest satiirmängust (naljamängust). Võidetud auhinnaks oli loorberpärg kui ülimald austuse tunnus.

Sissepääs teatrisse oli varem al ajal vaba, hiljem aga väikesemaksuline. Periklese ajal võeti jõukamailt kodanikelt erilist teatrimaksu, sest võistluspidude korraldamaks oli riik. Teatripublik koosnes üksnes vabust kodanikest. Naisi ja lapsi ei lastud alati etendusele (eriti komöödiadele).

Et antiik-kreeka näitelava ei võimaldanud oma primitiivsusega ja tehniliste puudustega (näit. puudus eesriie) dekoratsioonide vahetamist, siis oli sellest tingitud kohaühitus, millest omakorda johtus veel aja- ja tegevuseühitus. Kohaühitus nõudis ainult üht tegevuse kohta. Ajaühituse järele pidi näitelavaline tegevus olema koondatud võimalikult lühikesele sündmustikuajale ja see pidi piirduma maksimumaalselt 24 tunniga (öö-päevaga). Selleks tuli varem olnud jutustada tagasihaaravais motiives. Tegevuseühitus nõudis ainult üht sündmustikuniiti, pääfaabulat, mis oli koondunud päätegelase ja tema võitluse (saatuse) ümber. Need kolm ühtsust — koha-, aja- ja tegevuseühitus — olid tähtsaimaiks antiikse tragöödiad iseloomustavaimaiks nõudeiks.

B. Aischylos (525—456).

Kreeka draama õitseajastu algab Aischylosega, kelle elu sattus ühte ta kodumaa ajaloo heroilisema epohhiga — võiduka Kreeka-Pärsia sõdade ajajärguga. See Maratoni, Salamise ja Plataia lahingute kangelane, kes niisutas lahinguvälju oma verega, hindas oma epi-

*) Tetraloogia — nelikdraama.

taafil *) lahinguist osavõttu (haavata saamist) kõrgemaks kui poeetilist tegevust.

Aischylos oli esimene tähtsam ja mõjuvam kreeka tragöödia seaduseandja ja edasiarendaja. Ühele näitlejale, kellega rahulduti üle poole sajandi, tõi ta lisaks veel teise. Sellega kahaneb esilaulja tähtsus ja tegevus pääseb enam domineerivale kohale. Nii muutus oratooriumi-taoline lüüriline tragöödia üha rohkem draamatiliseks. Siiski Aischylose draamades leidub veel lüürilist elementi sageli ligi pool tragöödiast.

Eespool mainitud triloogiline põhimõte on püstitatud Aischylose poolt. Ta nõudis igalt võistlevalt poeedilt ühe tetraloogia esitamist. Ta kirjutas ka oma tragöödiad triloogiatena. Iga üksik tragöödia moodustas ühe episoodi (pildi), mis jätkasid üksteist kogu triloogias, luues kokku temaatilise terviku ühe ühise sündmustikuga. See attika tragöödia suurem seaduseandja viis oma triloogilise põhimõttega läbi ka kindlama vahetegemise tõsise- ja lõbusasisulise (satiirilise) draama vahel. Ta vähendas muuseas ka kooriliikmete arvu 50-st kuni 12-ni, kahandades sellega koori tähtsust.

Aischylos on kirjutanud 80 näidendit (s. o. — 20 tetraloogiat), milledest on säilinud vaid üks triloogia „Oresteia“ ja tragöödiad „Palujannad“, „Pärslased“, „Seitse Teebai vastu“ ja „Aheldatud Prometheus“. „Oresteia“, mis on üldse ainukeks antiik-kreeka kirjanduses tervikuna säilinud triloogiaks, koosneb tragöödiast „Agamemnon“ (kujutatakse Agamemnoni naasmist Trooja sõjast ja hukkumist oma naise ja selle armukese käe läbi), „Ohverdajannad“ (Choefoorid) (Agamemnoni poja Orestese naasmine võõrsilt ja kättemaks isa surma eest) ja „Kättemaksujumalannad“ (Eumeniidid) (kättemaksujumalannad ajavad kõikjal Orestest taga ta süü — ematapmise pärast, kuni lõppeks jumalad ta pääle halastavad).

*) Epitaaf — hauakiri.

Maailmakirjanduses on Aischylose näidendeist võitnud tähtsa koha „Aheldatud Prometheus“ (eesti k. 1908)*), mille süžees on paljud kirjanikud (Byron, Shelley, Goethe) ammendanud oma teoste ainet ja inspiratsiooni. Prometheus on titaan (hiiglane), kes tõi taevast vastu Zeusi tahtmist inimestele tule. See kannataja-titaan on inimkonna häätegija ja kultuuri tooja, ta avab inimestele kõik kunstid ja teadused, mida Zeus varjas saladustena surelike eest. Kuid selle eest needitakse ta üksildase kalju külge, kus kotkas käib ta maksa nokkimas. Prometheusaga kannatusist hoolimata ei alistu, vaid usus tuleviku võidusse laseb kotkal rinda purra. Prometheus on igavesti valgust otsiva kangelase võrdkuju, kelle piinadega on sümboliseeritud alati rahulolematu ja täiusele püüdva inimese kannatusi. „Aheldatud Prometheus“ olevat triloogias järgnenud veel tragöödia „Vabastatud Prometheus“, millest on säilinud ainult vähesed katked, mis ei lase selle sündmustikku lõplikult rekonstrueerida.

Aischylos loob karme ja tugeva tahtejõuga kangelasi. Ta astus sammu edasi iseloomude arendamisel isiku poole, kes juba mõtleb, arvustab ja juurdleb. Siiski ta tragöödiaid valitseb müstilis-usuline maailmavaade: kangelased, kelleks on enamikus jumalad ja titaanid, oma kannatustest ja tugevast tahtejõust hoolimata on ikkagi ettemääratud saatuse („moira“) ja jumaliku tahte orjad. Kõrgeim kõlbeline seadus valitseb maailma üle ja iga selle rikkumine nõuab karistust.

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

*) „Aheldatud Prometheus“ tõlkis eesti keele J. Jõgever 1908. a. (Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastusel) päälkirja all „Kinnineeditud Prometheus“.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Mis on põhjustanud draamakunsti tekkimise?
2. Missuguse iseloomuga oli vana-kreeka esialgne draama? Esimene traagik.
3. Mis osa oli kooril antiikdraamas?
4. Kirjeldage antiikteatrit! Missugune ülesanne oli orkestral ja skenel? Kus toimus tegelikult mäng?
5. Miks oli antiikteatris tarvis näitlejat kunstlikult suurendada?
6. Miks kujuteldi energilist tegevust lava taga sündivaks?
7. Mis on koha-, aja- ja tegevuseühtsus? Millest need on tingitud?
8. Võrrelge primitiivset antiikteatrit nüüdisaja teatriga!
9. Aischylose uuendused draamakunsti alal.
10. Mis on tetraloogia? Selle põhimõtted.
11. Missugune Aischylose tragöödia on oma aine ja ideedega võitnud maailmakirjanduses tähtsa koha?
12. Missugune on Aischylose maailmavaade ja loomingu laad?

C. Sophokles (495 või 496 — 405 või 406).

1. Sophoklese elust.

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

Ta sündis umbes a. 495 või 496 e. Kr. Ateenast veidi põhja pool asetsevas K o l o o n o s e s, Kreeka kauneimas kohas, mille maastiku ilu ta kirjeldab oma tragöödias „Oidipus Kooloonoses“.

Ta elas Periklese hüilgeajastul. Ta elu pole rikas välistest sündmustest, selles ei olnud suuri rõõme ega kibedaid pettumusi. See oli täis vaikset õnne ja õnnestumisi. Kaaskodanikud pidasid teda õnnelikemaks inimeseks ja jumalate lemmikuks. Lapsepõlve veetis ta ilusas ümbruses ja jõukas perekonnas. Ta isa oli rikas relvatööstuse (sepikoja) omanik, kes võis pojale anda väga häa hariduse. Vastavalt kreeka harmoonilise hariduse ja kasvatuses ideaalile arenes ta hästi füüsiliselt

kui ka vaimselt. Ta oli hästi kursis teadustes ja kunstides kui ka tantsudes, spordis, gümnaastikas ja muusikas ning võitis noormehena viimastel aladel auhindu. 16-aastase noormehena juhatas ta poistekoori, kes Salamise võidu auks esines tantsu ja lauluga.

Sophokles algas oma kirjanduslikku karjääri umbes 27-aastasena. A. 468 sai poeet esmakordselt tragöödiavõistlustel I auhinna, võites Aischylose. Ta saavutas üldse 24 võitu, s. o. enam kui ükski kreeka traagik. Ta võitis oma sõbraliku, rahuliku ja suursuguse iseloomuga kaaskodanike poolehoidu ja ta valiti mitmesse riigiametisse, oli ka muuseas sõjanõukogu liikmeks (strateegiks) ja liitlastelt sissenõutud maksude varahoidjaks. Ta võttis osa kodulinna poliitilisest ja ühiskondlikust elust ja olevat kaasa teinud ka Samose sõjakäigu.

Abielus oli tal 4 poega, kelledest Jophon oli pärinud isa anded draamakunsti alal. Suure traagiku elu lõpp oli kibestatud piinlikust kohtuprotsessist. Üks ta poegadest (arvatavasti Jophon) süüdistanud teda nõdrameelsuses, tõstes tema vastu protsessi sihiga võtta vanakeselt õigus oma vara haldamiseks. Kohtus olevat Sophokles hakanud kaitsekõne asemel lugema (oma vaimujõu tõenduseks) üht katkendit oma uuest raugaeas kirjutatud tragöödiast „Oidipus Koloonos“. Seepeäle mõistnud kohtunikud ta õigeaks ja rahvas saatnud oma armastatud poeedi ovatsioonide saatel koju.

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

2. Sophoklese looming.

Sophokles oli oma pika eluea kestel traagikuna tegev ligi 60 aastat, millise aja jooksul ta olevat kirjutanud üle 120 draama. Sellest rikkalikust pärandist on meie ajani tervikuna säilinud ainult 7 tragöödiat: „Aias“, „Antigone“ (eesti k. 1903), „Kuningas Oidi-

pus“, „Trahhiinlannad“ (Trachiniad), „Elektra“, „Philoktetes“ ja „Oidipus Koloonosos.“

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

Sophoklese tähtsaimaks reformiks draama arendamise alal on veel kolmanda näitleja näitelavale toomine. Ka lühendas ta koorilaulude osa. Nii kandus tähelepanu keskkohal individuaalsele psühholoogiale ja draamaatilisele tegevusele. Sophoklese teistest näitelavalisist uuendustest oleks mainida veel dekoratsioonimaalingu esmakordset tarvituselevõttu ja poeedi vabastamist päänäitleja või näitleja kohustusest.

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

teks juba inimesed, päämiselt kuningad ja teised üli-
mused. Ühtlasi ta iseloomustab oma tegelast juba
mitmekülgsemalt, individuaalsemalt, tungides inimese
kirgede ja tundmuste maailma. See on tragöödia
inimestamine.

3. „Kuningas Oidipus“*).

Saamislugu

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

Eellugu ja
faabula

Oidipuse õnnetused algasid juba enne ta sündi. Muinasloo järele olevat Laiose suguvõsa tabanud mitmed õnnetused. Laios, Oidipuse isa, oli röövinud Pelopsilt poja. Selle teo karistuseks ennustas Delfi oraakel Laiosele, et tal sünnib poeg, kes tapab oma isa ja naib oma ema. Kui Teebai kuningannal sünnibki poeg, laseb isa paaripäevasel lapsel jalad läbi puurida ja kinni siduda ning annab ta oma teenija kätte, kes pidi lapse hukkama. Viimasel on aga lapsest kahju ja ta annab selle edasi naabერიიgi (Korintose) karjasele. See viib lapse oma kuninga Polybose juure, kes võtab poisi oma kasulapseks. Suureks kasvanud, saab Oidipus oraaklilt teada, et ta tapvat oma isa ja abielluvat oma emaga. Et seda vältida, põgeneb ta Polybose juu-

*) Eesti keeles ilmus H. v. Hoffmannstahl'i poolt lühendatud ja ümbertöötatud „Kuningas Ödipus“ Anna Haava tõlkes 1924. a.

rest, pidades teda oma isaks. Kuid ta ei suuda põgeneda oma saatuse eest. Põgenemisteel kohtab ta tundmatut rauka (kuningas Laiost) oma saatjaskonnaga, satub nendega tülli ja lööb nad enesekaitsel maha. Ainult üks mees saatjaskonnast (Oidipuse Kitaironi mägedesse viija) pääseb põgenema. Oidipus jõuab nüüd Teebaisse. Seda linna oli aga Laiose pattude pärast tabanud õnnetus. Linna lähedale asus elama sfinks (s. o. kägistajanna lõvi keha ja naise pääga), kes esitas möödaminejaile mõistatuse. Ta hävitas halastamatult kõik, kes ei mõistnud seda lahendada. Linna päästjale lubati pärast Laiose surma autasuks Teebai kuninga-kroon ja leskunud kuninganna. Oidipus lahendab sfinksi mõistatuse*), saab selle tasuks kuningaks ning kuninga abikaasa (Jokaste) meheks. Nii täituski ennustus. Ligi poolteist aastakümnendit elas Oidipus kuningana õnnelikult. Kuid kahekordne roim — isa mõrvamine ja emaga abiellumine — nõuab karistust. Seetõttu tabab Teebaid uus õnnetus — hirmus katk.

Tragöödia algul on kõik see (eellugu) juba sündinud. Me näeme Oidipust kuningana, kes ise pole oma päritolust ja roimadest teadlik. Draama algab sellest momendist, kui hirmus katk on linnas juba möllamas ja rahvas otsib hädas Oidipuselt abi. Palee ette on ühel süngel hämarduval päeval kogunenud inimhulgad, kellele häälekõmin järjest valjuneb, kui nende huuled kordavad abipalveid. Preester tuletab Oidipusele rahva nimel meele, kuidas ta kord juba oma tarkuse tõttu päästnud linna. Kuid kuningas on juba palujaid ennetanud ja saatnud K r e o n i (oma naisevenna) oraakli juure. Kreon, kes vahepeäl on naasnud, teatab, et katkust pääsmiseks on tarvis linnast välja saata või hukata selles peituv Laiose mõrvar.

*) Sfinksi mõistatus on hilisemate kirjanike poolt loodud ja see on järgmine: „Mis see on: hommikul käib neljal, päeval kahel ja õhtul kolmel jäsemel?“ (Inimene lapse-, kesk- ja vanas-eas.)

Katku põhjused selgitatud, teeb Oidipus kõik Laiose mõrvari leidmiseks, et päästa kodulinna katku hävitusest. Ta neab Laiose tapjat ja palub rahvast selle temale välja anda. Ta on valmis Laiose eest kätte maksma kui oma isa eest. Viimaks kutsutakse pime vanake, tark ennustaja Teiresias, kes peab teatama Laiose mõrvarist. Kuid vanake puikleb otsesest vastusest kõrvale, mõista andes, et saladuse avastamine oleks Oidipusele suurimaks õnnetuseks. Sellest kuningas vihastub ja süüdistab oma ägeduses Teiresiast Laiose mõrva kaastadmises ja algatamises. Siis haavunud vanake avaldab oma saladuse, üteldes, et Oidipus ongi otsitav mõrvar. Oidipus aga ei usu oma süüd, vaid tal tekib kahtlus, kas selgelt-nägija poolt temale esitatud süüdistus ei ole Kreoni poolt tema vastu sihitud salasepitsuste vili, sest viimase nõuandel oligi ennustaja kutsutud. Ta arvab, et Kreon tahab teda kuningatroonilt tõugata, et ise valitsema asuda. See pärast ta nõuab Kreonile karistust. J o k a s t e katsub tülitsejaid lepitada ja lohutab meest tõendades, et alati ei tarvitse ennustajaid uskuda. Nii näiteks oraakel ennustanud Laiosele surma oma poja kää läbi, kuid tegelikult olevat rauga surmanud Delfi suunduvall kitsustikuteel tundmatud mehed. Need sõnad sisendavad Oidipuses hirmu ja ärevust. Talle meenub, et tüli tema ja tundmatu rauga saatkonna vahel juhtus samal kohal. Edasisest kõnelusest Jokastega selgub tapmise aeg ja Laiose tunnused (vanus, välimus) ja need tekitavad Oidipuses hirmsa aimuse, et mõrvar ehk ongi ta ise. Kuid ta kõigub veel hirmu ja lootuse vahel. Nüüd ta jutustab Jokastele oma eluloo. Ta olevat Korintose kuninga Polybose ja kuninganna Merope poeg, kelle juurest ta põgenenud, kartes Delfi oraakli ennustuse täitumist, et ta tapvat oma isa ja naivat oma ema. Teel ta tapnud aga kellegi rauga ühes saatjaskonnaga.

Et mõrvalugu selgitada, laseb Oidipus kutsuda ainsa Laiose saatkonnast ellujäänud sulase. Vahepeäl saabub saadik Korintosest, kes on juhuslikult sama kar-

jane, kellele Laiose sulane üle andis Kitaironi mäestikus hukkamisele määratud lapse. Saadik teatab Polybose surmast ja kutsub rahva nimel Oidipuse Korintosse kuningaks. Oidipus kardab minna, sest vahest ehk täitub ennustuse teine osa, et ta naiks oma ema. Korintosest saadud teated uuesti sütitavad lootuse Oidipuse hinges ja Jokaste rõõmutseb ennustuse täitumise üle, sest Polybos oli surnud loomulikku surma, kuna pidi oraakli sõnade järele surema poja käe läbi. Kuid käskjalg, tahtes kuningat rõõmustada, teatab, et Polybos ja Merope ei olevatki ta vanemad, vaid ta olevat leitud laps. Ta olevat karjasena võtnud Laiose sulase käest lapse, kelle ta andnud üle lapsetule Polybosele, kes kasvatanudki ta üles. Seda kuulnud, põgeneb Jokaste meelt heites sisemistesse ruumidesse. Oidipusel on veel lootust, kui ta käseb tuua Laiose vana sulase, kes olnud lapse üleandja ja ühtlasi ainus Laiose saatkonnast eluga pääsnu. Surma ähvardusel ütleb rauk tõtt: Jokaste andnud temale imiku käsuga jätta see mägedesse surema, kuid ta halastanud lapse pääle ja andnud selle Polybose karjasele.

Oidipusele on nüüd kõik selge. Karjatades ja enast kahekordse roima pärast needes tormab ta majja. Sündmusest kohkunud, kahetseb koor Oidipuse kurba saatust ja laulab kaebelaulus inimkonna õnne petlikkusest, surelikele ei ole püsivat õnne, on vaid selle illusioon. Nagu nende sõnade tõenduseks teatab lossi sisemusest väljunud teenija majas sündinud traagilisest finaalist — Jokaste on enese poonud oma vööga, millest oli moodustanud silmuse, Oidipus aga rebinud riietelt kuldsed pandlad ja torganud nendega enesel silmad pääst, et mitte näha enam oma roimi ja õnnetusi. Nüüd ilmub pime, murtud kuningas, purustatud silmaaukudest voolamas veri. Ta ei halasta koori ees enese pääle, vaid kirjeldab eredais värves oma langemise sügavust. Teadmine, et ta kuritegu on teinud õnnetuks ta tütreid, süvendab veel enam valu. Ta jätab härdalt jumalaga oma tütardega, et minna pimedas hulkurina ja hüljatuna

maalt välja. Tragöödia lõpeb koori hüüdega: Surelikud, ärge nimetage kedagi õnnelikuks enne ta surma!

Tegelaskond

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

Et Sophoklese nõuete järele võis laval korruga esineda pääle koori veel kolm näitlejat, kuna tegelaste arv võis näidendil olla siiski suurem, siis pidi mõni tegelastest mängu ajal end ümber riietama ja maskeerima veel mõneks teiseks episoodiliseks või kõrvaltegelaseks ja esinema nõnda mitmes osas.

Pääle eelmainitud tegelaste esineb „Kuningas Oidipuses“ veel raukade ja noormeeste koor, kes oma vahelauludes kajastab rahva arvamist, meeololu, kõlbelisi vaateid ja näidendi ideed.

Oidipus

Oidipus on iseloomustatud k a u d s e l t tema toimimisviiside, tegude ja välimuse järele (kaudne karakteristika). Juba antiikaja näitlejale omane traagiline mask peab teda iseloomustama kui t r a a g i l i s t, aga ühtlasi ka kui k u n i n g a s o o s t põlvnevat tegelast. Ta sarnleb oma välimusest mitmeti surnud Laiosele, nagu selgub Jokaste võrdlusest. Nii saame kujutelu ta suurest kasvust ja tugevast kehahetusest. Üksi võitleb ta 5-liikmelise tundmatu saatkonna vastu mäestikuteel, seda võites.

Oidipus oli oma aja kohta küllalt suur ja tähelepandav isik. Ta evib küllalt tugeva mõistuse, sest päästab oma tarkuse abil linna, lahendab sfinksi mõistatuse. Ta on oma riigi kodanike eest isalikult hoolitsev ja h u m a a n n e valitseja. Ta on mures



Sophokles

linna saatuse pärast ja kodanikud loodavad hädas abi ainult temalt. Temas leidub vähesel määral selleaegsele kreeklasele omast demokraatlikkust, kuna ta peab raukade kooriga kui riigikodanikega õnnetuse korral nõu. Ta on humaanne, kui ta pöördub kõnega rahva poole, üteldes, et kui selle seas leidub Laiose mõrvar, siis lahkugu ta ise siit maalt ja olgu julge, et ta jääb nuhtlemata. Ta tunneb ka austust vanaduse ees. Ta on armastav isa oma lastele. Tragöödia lõpul ta tunneb oma kannatusi veel valusamaina oma tütarde pärast, kes tema roimade pärast on sattunud õnnetusse.

Antiikaja inimese maailmavaatele vastavalt peab ta pühaks kohuseks v e r e t a s u: ta neab mõrvarit ja töötab Laiose eest kätte tasuda kui oma isa eest. Oidipuse aktiivsus ja ühtlasi ka teravat mõistust näeme Laiose mõrvari otsimise loos. Ta viib selle tugevatahtelise inimese järjekindlusega lõpuni, hoolimata sellest et ta oleks võinud oma kuninglikku võimu kasutada selleks, et katkestada uurimine sellest hetkest pääle, mil asjaolud hakkavad kõnelema tema kahjuks. See näitab ta objektiivsust ja õiguse austamist kohtumõistmisel kas või iseenda üle. Ka enesepimestus näitab halastamatust ja karmust enda vastu. See oli suurem karistus kui surmanuhtlus, millele lisandub veel vabatahtlik maalt lahkumine. Kannatus, millega Oidipus süü lunastab, on väga suur: see on pikaajaline kannatus olla kuni eluotsani murtud ja hüljatud pime põgenik endise tugeva ja kõikide poolt austatud kuninga asemel.

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

Oidipuse negatiivseks iseloomujooneks on ägedus, raevukus, mistõttu ta toimetab ebatasakaalukalt ja ettevaatamatult.

Ta surmab mäestikuteel riidu sattudes kuninga ja selle saatkonna, ehkki surmamine enesekaitseks ei võinud selle aja vaadete järele olla kuigi suureks patuks. Ägeda raevuhoomõjul tärkab temas despooot ja ta on valmis Kreoni süütult surma mõistma. Oidipuse süüks on veel antiikmaailma inimese vaate järele uskumatus oraakli ennustusse, õigemini kahtlemine selles.

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

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

Jokaste

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

selle teadmist kanda, vaid surmab enese, leides ennast olevat kaassüüdlasena vääritu elama.

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

Kreon

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

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

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

„Kuningas Oidipuse“ sündmustik keerleb saatuse paratamatuse idee ja süü probleemi ümber. Seda iseloomustab usuline joon, mis tugineb antiikaja maailmavaatele. Sel-

Ideestik ja
probleemistik

les on esikohal idee saatusest, m o i r a s t ehk faatumist. Nimelt oli antiikaja inimesele ta tahe piiratud saatuse poolt, mis seisis temast väljaspool. Kes ei alistanud sellele, seda tabas jumalate viha, see ise tõmbas enesele õnnetuse ja hukkus. Sophoklese tragöödiais on kangelaste süüks soov tõusta kõrgemale jumalate tahetest ja püüd hoiduda kõrvale saatuse paratamatusest. Kuid katse vältida oma saatust aina kiirendab seda.

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

Sophokles ei ole tahtnud siin näidata kangelase ebakõlbelist elu ja uskumatust jumalaisse, nagu seda võiksime järeldada Oidipuse roimadest, vaid ta on püüdnud tõestada, kuidas ükski surelik, olgu ka kõige võimsam ja austatum, kes on enda teada süütu, ei või end elus nimetada õnnelikuks ega või olla kindel kohutava languse eest. Ükski surelik ei pääse oma saatuse eest; isegi kangelased peavad alistuma jumalate tahtmisele ja tegutsema nende ettemääramise järele.

Vastutus teo eest, mis on toimunud saatuse määramisel ilma inimese vaba tahte osavõtuta, näib meie aja inimesele karjuva ülekohtuna ja õigluse põhimõtte rikkumisena. Vanale kreeklasele aga ta lihtsa ja selge kujutlusega maailma harmooniast ei olnud selles mingit vasturääkivust ega ülekohtu. Kõrvalekaldumine (eemalehoidumine) saatuse tahtest oli nende arvates looduslike seaduste ja normaalsuse rikkumine. Iga kannatus ja õnnetus on kannatava kangelase mingi süü tagajärg. Süümotiivi seisukohalt ei ole otseselt süüdi Oidipus, vaid kuningas Laios, sest tema oli teinud kurja, röövinud Pelopsilt

poja ja sattunud seega Apollo viha alla. Kuid, nagu ristiusu vaadete järele, nii siingi pändub süü järeltulijaile — ta (Laiose) pojale ja hiljem selle lastele. Nii saab Oidipus ilma isikliku süüta karmi saatuse osaliseks. Ta kaadab oma suured roimad enesele teadmata. Siinjuures väljendub ka alg-aja inimesele omane veretasu põhimõte: Laiose surm peab leidma kättetasumist. Selle võtab oma ülesandeks Oidipus, kes otsib mörvarit ja lõppeks selle leidnud enda isikus, karistab end rängemini kui surmaga. Ta lunastab oma süü suure üleinimliku kannatusega. See on vaba eneseohverdamine süü lunastamiseks. Sellest kannatuse lunastavast mõjust saabub lepitus saatusega, tundeid ja meeli puhastav katarsis.

Kuid Oidipus ei ole mitte ainult saatuse ohver, vaid ta evib hellenlaste vaate järele teatavas mõttes ka isikliku süü. Ta oli liialt andunud õnnele, enesusaldule, suurusele ja rahulolule, mis oli tingitud ta edust, ta teenete tunnustamisest ja tema austusest kaaskodanike poolt. See viib inimese õnnetusse, sest tõustes kõrgele ei peeta enam meeles oma õnne ebakindlust. Võib-olla väikese demokraatliku rahva vaadete järele rikkus inimese iseloomu iga kõrgem seisukoht ühiskonnas. Kuid sellele lisandub veel Oidipuse uskumatus oraakli ennustusse ja sellest kõrvalepõiklemine ning ägedus ja ennatlikkus iseloomus.

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

Ideelt ja sündmustikult kuulub „Kuningas Oidipus“ saatustragöödiate hulka, sest ületamatud välisjõud (jumalik ennustus), millede vastu inimene osutub võitluses jõuetuks, juhivad kangelase saatust hävitava katastroofini. See tekitab ülevuse tunde — võimsa

faatumivalitsemine inimese üle on tugevam sureliku isiklikust tahtest. Nüüdisaja vaadete järele (tunnustamata antiikaja usundit) oleks see eeskujulikem saatustragöödia, mis kujutab suure ja tugeva isiksuse langemist, ilma et ta isiklik süü vääriks niisugust suurt üliinimlikku kannatust. Süü ja kannatus ei ole siin moodse inimese arvates kausaalselt seotud, seepärast jätab päätegelase traagiline langemine neisse masendava mulje.

Komposit-
sioon

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

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

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

Sophoklese draama tegutseb rohkem juba antud situatsioonide analüüsiga kui päris-konfliktide arenemise ja käigu jälgimisega. Sündmustik arendatakse siin selle lõpust alates ja kogu Oidipuse traagika on surutud nagu ühte viimsesse vaatusesse. Seepärast faabula dramatiseeritakse sellest hetkest päale, kus algab juba inimsaatus avastamine ja võitlus purustatud õnne eest, s. o. algamine peaaegu lõplahendusest. Kõik eelnev sündmustik — Oidipuse sünd, lapse andmine karjase kätte hukkamiseks, sattumine Polybose juure, oraakli juures käimine, kasuisa juurest põgenemine, Laiose

tapmine, sfinksi mõistatuse lahendamine ja Jokastega abiellumine — on antud tagasihaaravais motiives.

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

Jumalad on saatnud linnale katku. Siitpääle algab dispositsioon. Katku hirmus hävitus (turg on täis surnuid, nad tõkestavad jõgede voolu ja tuli ei suuda neid enam põletada) sundis otsima abinõusid selle vastu võitlemiseks. Kreon saabki oraaklilt teada, et Laiose mõrvari maalt väljasaatmise järele kaduvat õudne oht.

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

Mida kangekaelsemalt ja järjekindlamalt Oidipus mõrva lugu uurib, seda tihedamini tõmbub süüdistuste

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

võrk tema enda isiku ümber. Episoodid*) muu-
tuvad siin järjest põnevamaks; tekib hädaohu aimus
kui enne plahvatussilmapiilku. Kui algul uuritakse,
kes on Laiose tapja, siis hiljem tõuseb sellest
johtuvalt esile teine küsimus: kust põlvneb Oidipus,
s. o. kes on tema vanemad.

Koor avaldab vahepeäl rahva meeleolusi-
d, hirmutunnet saatuse ees, oma vaateid ja arvamusi,
lõppeks kahetsust ja kaastundmust Oidipuse vastu.

Põnevuse astmelist tõusu (gradatsioon) aitab suurendada veel see asjaolu, et kohtunik ja süüdlane on sama isik. Surma ähvardusega sunnib ta vana karjuse avaldama saladuse (saabub hariaste), mis ta enese lõplikult hukutab. Nii järgneb pööre („peripeteia“) äkki ja paratamatu halastamatusega. Pöördele järgneb õnnetute meeleheide ja viimse vapustava sündmusena hukkumine — Oidipuse enesepimestamine ja Jokaste enesemõrv. On jõutud traagilisele lõpplahendusele (katastroofile). Viimne sõna on kooril Oidipust kahetsedes müstilis-usulises manitsuses: Surelik, ära kiida kedagi õnnelikuks enne ta surma!

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

Käesolevas tragöödias on saavutatud pinevus suur. Selle tõstmiseks on kasutatud kontrasteerimist, võtet, üllatust, saladuste süsteemi ja meeleolude vaheldumist. Rõõmule ja lootusele järgneb kibe kahtlus, kannatus ja meeleheide.

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

Kui Jokaste jutustab mehele seni täitumatust ennustus-
sest ja Oidipus on seda valmis uskuma, siis Laiose tun-
nuste ja ta hukkamiskoha mainimine tekitab temas
hirmsa kahtluse. Kui enesekahtlustus suureneb, mõ-
jub jälle vabastavalt teade Polybose surmast. Kuid hil-
jem on Oidipus jällegi kokku varisemas suurenevate
kahtluste all. Vana karjuse ilmumine tekitab Oidipu-
ses lootusesädeme, sest ta loodab teada saada oma
päritolu. Kui ta surmaähvardusega sunnib karjuse kõ-
nelema, viib see tema hävimisele (siin väljendub
traagiline iroonia). Need tagasihaaravate
motiivide sissepõimingud aitavadki luua meeoleude ja
sündmuste ootamatut vaheldumist, tõusu ja mõõna.

Tragöödias on pinevuse tekitajaks veel sala-
duste süsteem. Enesele teadmatult sajatab Oi-
dipus ennast. Laiose mõrva lugu varjab saladus, mida
ei taha avaldada ei Teiresias ega vana Teebai karjus.
Tragöödia lõpus on meisterlikult jagatud saladuse tead-
mine Korintose saadiku ja Teebai karjuse vahel. Mõrva
saladuse uurimine kutsub esile uue saladuse — Oidi-
puse päritolu — jälgimise. Mõlema saladuse avasta-
mine hävitab päätegelase ja Jokaste.

Traagilist irooniat leidub päale eelmai-
nitu veel seigas, et kui Laios ja Oidipus teevad kõik en-
nustuse vältimiseks, siis iga nende püüe üha ligendab
seda, ja nad ei pääse saatuse eest.

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

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

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

Stiil

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

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

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

Sophokles katsub saavutada harmooniat (kooskõla) aine ja stiili vahel. Suurte hingeliste kannatuste või kehalise valu puhul vaheldub kõne retooriliste hüüatustega (Ah! Ah! Ah! kuhu lendab mu kisendus? ... Oh pimedus!). Tihti muutub lause hoogsa ja tugeva paatose või energilise elamuse puhul lühisõnaliseks, katkendlikuks, samas vaheldub see meeoleu ja olukorra muutudes laiendatud (tautoloogilise) kõnega. Pikemad perioodilised laused tekiavad rahulikus meeolus, kirm aga sisendab sõnu, mis võivad olla ka oma korratuses (meeleheitlikud hüüded

jne.) tugevad ja ilusad. Käskjalad ja teenijad väljenduvad vähem ladusalt kui ülimused, raugad jutukamalt jne.

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

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

4. Lõppvaatlusi.

Sophoklese suurus peitub klassilisele ajale omases selges kujundamisviisis ja teoste puhtkunstilises küljes. Ta on meister dramatismi saavutamises: ta pinevustehnika, lavaefektsus on haarav, täis kontrasteerimisvõtteid, gradatsioonid, üllatust ja meeleolude vaheldumist. Ta on osav peripeteia („järsk pööre“, mis näit. pärast petlikke lootusi viib hävimisele) ja traagilise iroonia kujutamises. Analüütilise tehnikaga kompositsioonis avab ta järjekindluse ja klassilise selgusega kõik eelneva sündmustiku, surudes tragöödia kokku nagu viimsesse kõike lahendavasse (analüüsivasse) vaatusse.

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

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

Selle humanse, peene maitsega poeedi tragöödiais ei ole enam seda sügavat, pea-aegu müstilist suhtumist kõlbelistele küsimustele, mis iseloomustas Aischylose töid. Ta lahendab päalesaatusprobleemi veel ühiskonnaelu („An-

tigones“ kokkupõrge üksiku isiku veendumuste, tünnete ja riiklike huvide vahel) ja perekonnaelusuhteid, suhet valitsejaile („Aios“, „Antigone“) ja teisi ellu puutuvaid küsimusi.

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

Sophoklese tegelaste valik on juba rikkalikum: karmide isikute (kuningate ja türannide) kõrval kohtame tasaseid (Ismene), õrnu armastajaid (Antigone), paheliste kõrval vooreslikke ja ennastohverdavaid. Hoolimata sellest, et ta tragöödiate faabula keerleb saatuse ja paratamatuse idee ümber, on ta loomingus siiski huvi isiku, ta elamuste, kirgede ja püüete vastu suur. Karakterite väljatötamine, mis on küll lihtne ja üldjooneline, pakub enam psühholoogilist huvi kui Aischylose tragöödias.

Sophoklese tegelaste traagika johtub antiikaja kreeklaste usulisist vaateist. Jumalad juhivad inimeste saatust ja tasuvad nende roimi, lastes oma tahet surelikule teatada nägijate (ennustajate) ja oraaklite kaudu. Nii surutakse karmilt traagiline saatus inimesele väljast pääle, ilma et see kasvaks otseselt välja tegelase hingeelust, ta toimingust ja tegudest. Nii peab tihti kannatama süütu, õilis tegelane mingi pärandatud (perekonnale määratud) patu pärast. Kuid Sophokles on sellele lisanud veel inimliku joonena isikliku süü, millega tõmmatakse enesele kannatus. Seda võivad põhjustada iseloomuvead: ägedus,

ennatlikkus, eneseusaldus, õnnele andumine, ebamõõdukus — seega kõik, mis kõneleb vastu helleenide harmoonia- ja mõõdukusearmastusele.

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

Sophokles on oma aja meisterlikem ja kaasakiskuvaim, klassilist selgust ja vormi harrastav kirjanik, kelle teoste traagikat leevendab peaaegu alati lepitanud element.

Sophoklese järeloomõju maailmakirjanduses on olnud suur. Juba ta eluajal hinnati teda kõrgelt (sai 24 auhinda) ja tema kaasaeglane Euripides on kaudselt mõjustatud ta töödest. Sophoklest nimetati juba antiikklassika ajal „traagika Homeroseks“, Aristoteles (IV s.) soovitas oma „Poetikas“ jälgida Sophoklese tragöödiad peituvaid kunstiseadusi; parimaks tragöödiaks peab ta aga „Kuningas Oidipust“, tuues sellest palju tsitaate. Hiljem matkisid rooma kirjanikest kreeka kuulsat traagikut päämiselt Accius ja Seneca (ka Caesar), kuna Ovidius on kasutanud tema aineid isegi metamorfoosides.

Valdavaks sai Sophoklese kirjanduslik mõju aga eriti XVII sajandil tekkinud prantsuse klassitsismile, mille pääesindajad Racine (1639—99) ja Corneille (1606—84) löid oma tragöödiad tema teoste eeskujul. Isegi Voltaire (1694—1778) kirjutas „Kuningas Oidipuse“ aineil tragöödia „Oedipe“ (1718).

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

Sophoklese töist leidub praegu tõlkeid kõigis kultuurkeelis.

Küsimusi ja ülesandeid.

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

15. Kannatuse lunastav mõju ja katarsis „Kuningas Oidipuses“.
16. Miks võib „Kuningas Oidipust“ nimetada tüübiliseks tragöödiaks, eriti saatustragöödiaks?
17. Millest johtub „Kuningas Oidipuse“ analüütiline kompositsioon?
18. Nimetage „Kuningas Oidipuse“ tähelepandavamaid kompositsioonivõtteid ja leidke näiteid nende kohta!
19. Kus on näidendis meeleolulised tõusu- ja mõõnakohad?
20. Milles seisneb Sophoklese suurus ja pääväärtus?
21. Missugune on ta tegelaste-valik ja kangelaste hingeelu?
22. Võrrelge Sophoklest Aischylosega!

D. Euripides (a. 480—407 või 406 e. Kr.).

Kolmas kreeka tähtsam traagik oli Euripides, kes sündis Salamise lahingu aastal (480). Vanemad tahtsid tast kasvatada atleedi, kuid ta hakkas õppima maalimist, hiljem filosoofiat. Ta oli Sophoklese kaasaeglane ja Sokratese sõber; ta oli oma elus filosoof, kes eelistas raamatuid inimesile ja mõtlemist tegevusele. Euripides ei hiilanud populaarsusega oma kaasaeglaste seas (võitis ainult viis korda esimese auhinna); alles pärast surma hakati teda enam hindama ja ta toodangut pidama isegi väärtuslikumaks teiste suurtraagikute (Aischylose ja Sophoklese) omast. Euripides suri samaaegselt Sophoklesega, s. o. a. 407 või 406 e. Kr.

Arvatakse (Aleksandria õpetlaste poolt), et Euripides on kirjutanud 92 tragöödiat ja satiirmängu. Neist on säilinud 18 draamat, milledest on kuulsamad „Alkestis“ (noore naise endaohverdamise motiiv), „Medeia“, „Hippolytos“, „Iphigeneia Taurises“, „Iphigeneia Aulises“, „Ion“, „Bakchid“ ja „Kükloop“ (satiirdraama).

Euripides on demokraatia kriisi ajastu poeet. Poliitilised intriigid ja kaasaeg kutsusid temas esile massendustunnet, pettumust ja pessimismi. Ta on lõhestatud hingeega, igavesti

otsija poeet, kel puudub olümpiline rahu ja tasakaal. Seepärast on teda peetud „maailmavalu“ kaugeks esiisaks. Ta teoste faabula ei ole ülevat ja usulist laadi, millised on Aischylose ja Sophoklese tragöödiad. Usk saatuse paratamatusse ei rahuldanud Euripidest, sest sofistina oli ta skeptik usu alal. Ta andis tragöödiale rohkem maaise ilme, tõstis esiplaanile tegeliku elu ja isiku oma kirgedega ja tunnetega. Tihti on meie ees tavaline perekonndraama ja inimesed egoistlikkude instinktidega („Medeia“, „Hippolytos“ jt.).

Euripides on kujutanud inimesi niisugustena, nagu need tegelikult on (realistlik suhtumine). Seepärast on ta tegelased inimlikumad*) ja meie ajale lähedasemad. Ta tragöödiais esinevad lõhestatud hingega ja murdunud karakteriga tegelased. Inimeses peituvad kired on süüdi ta hukkamises, mitte ta saatuse. Selliseis karakterite tragöödiais sünnib seetõttu inimese pinev sisemine võitlus. Näit. „Medeias“ esineb Jaasoni abikaasas võitlusemaarmastuse ja kiivusest tingitud metsiku kätemaksukire vahel (Medeia tapab truudusetule mehele kättetasuks lapsed). „Iphigeneia Aulises“ kirjeldab Agamemnoni tütre hingevoitlust, kuni ta on valmis vabatahtlikult ohverdama oma elu oma isa ja kodumaa eest. „Hippolytoses“ Phaidra armastus oma võõraspoja Hippolytose vastu muutub selle mittevastamisel raevuks. Ta hukutab valesüüdistusega noormehe ja lõpetab oma murtud elu.

Euripides on meister kirgedega kujutamises. Sage daimini armastab ta kirjeldada armastust mehe ja naise vahel. Tihti väljendub ta teoseis sünge vaade inimese loomusele (valu, truudusetus, auahnus, jäme egoism ja madalad poliitilised kaalutlused). Oma tragöödiais on ta jälginud ka päevasünd-

*) Sellal valitses Protagorase vaade: inimene on ainuke kõigi asjade mõõt.

m u s i ja tihti need olid ühe või teise idee poeetiliseks propagandaks.

Euripides erineb teravasti oma seniseist kaasaeglasist. Ta töis pole seda harmoonilist ja esteetilist väljatöötust ning need ei moodusta sellist tervikut kui Aischyloesel ja Sophokleesel. Kuid selle eest on neis sageli detailid huvitava mad tervikust. Selle poeedi tugevaim külg on üksiktseen, silmapilgu efekt. Kuid kompositsioonis on ta märksa nõrgem kui ta kaasaegsed suurtraagikud. Ta tragöödiad on huvitavamad just kultuurajalooliselt ja psühholoogiliselt seisukohalt kui esteetiliselt.

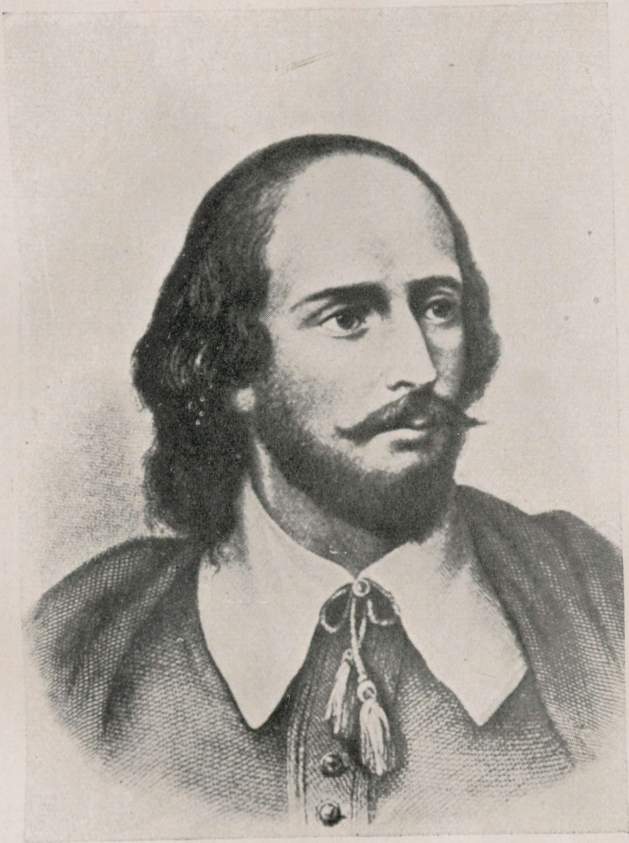
Euripidese tragöödiad jäi koor näitleja tegevuse tähtsustamise tõttu veel enam tagaplaanile kui ta eelkäijail, nii et see kaotas peaaegu oma tähenduse. Koorilaulud jäid ainult kaunistavaiks vahepaladeks, mis oma lüris-miga vaheldust pakkusid. Kompositsioonis võib tähelepanna veel kaht erijoont, mis on dramaatilisele ülesehitusele kahjuks. Proloog (tragöödia algosa) muutus järkjärgult monoloogiks, milles keegi näitleja jutustas, pöördudes otse vaatlejate poole, draama eelloo, s. o. kõik, mis on vaja draama mõistmiseks (tegelased, eelnev sündmustik jne.). Sellega oli proloog kaotanud oma dramaatilisuse. Peaaegu järjekindlalt esineb ta teoseis ebaloomulik konflikti lahendusviis võtte abil, mida nimetatakse deus ex machina'ks (s. o. „jumal masinast“): keerduläinud ja raskesti lahendatava sõlme (intriigi) lahendas jumal, kes lasti masina abil ülalt näitlejate pääkohale.

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

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Missugune on Euripidese maailmavaade?
2. Missugused on Euripidese tragöödiate ained ja tegelased?

3. Euripidese tragöödiade ülesehituslikud (kompositsioonilised) erijooned.
4. Euripidese kirjandusliku toodangu üldilme ja iseloomustus.
5. Võrrelge Euripidest Aischylose ja Sophoklesega!
6. Miks on Euripides oma toodanguga meie ajale lähemal kui teised vana-kreeka suurtraagikud?



William Shakespeare

II. SHAKESPEARE JA „HAMLET“.

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

1. William Shakespeare'i elust ja loomingust.

Lühike ülevaade Shakespeare'i-aegsest Inglise teatrist.

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

Shakespeare'i elu langeb aega, mis on õnnelikem ja kuulsaim Inglismaa ajaloos. See oli Elisabethi valitsusaeg. Inglismaa oli rikas ja vägev. Ta sai maailmakaubanduse keskuseks; ruttu kasvas rahva jõukus ja ühes sellega rahvuslik uhkus. 8. veebr. 1587 langes giljotiini all õnnetu Maria Stuarti päa. Šoti kuninganna surm tä-

Inglismaa
poliitiline
olukord
Shakespeare'i
ajal

hendas Inglismaa usulist vabanemist. Kuninganna Elisabeth sai rahvusliku idee kandjaks. Shakespeare elas just Londonis, kui võitmatu armaada Inglismaale purjetas, mille vägevaim katoliiklik riik Hispaania saatis Inglismaa vallutamiseks. Milline vaimustus aga haaras rahvast, seda osutab järgmine tõik. Kui Inglise valitsus, silmas pidades varitsevat hädaohtu, nõudis Londonilt abi viieteistkümne laeva näol, siis andis linn kolmkümmend; lisaks muretses ta 30 000 sõdurit jalaväge ja laenas riigile 52 000 naela. Armaada hävitati Inglismaa ranna lähedal ja Inglismaa juubeldas võidu üle, millega Hispaania loovutas merede ülemvalitseja seisukoha Inglismaale.

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

Shakespeare'i
elulugu

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

Kuna perekonna majanduslik olukord oli hää, siis võib oletada, et Shakespeare'i lapsepõlv oli päikesepaiseline. Koolihariduse sai ta Stratfordis, kus sel ajal tegutses ladinakool (grammar school). Stratfordi ladinakool varustas teda küllaldaselt humanistliku haridusega, äratas temas huvi uhke, karmi ja sihikindla rooma aja vastu ja tutvustas teda rikkalikult klassiliste müütide ajaloo-episoodidega. Samuti tutvus ta siin põhjalikult Inglise ajalooa. Mida talle hariduse poolest võib-olla veel vajaka jäi, seda omandas ta hiljem loodusest, elust

ja raamatuist. Kui kaua ta selles koolis käis, ei ole teada, samuti kui see, millega ta tegeles ajavahemikul pärast kooliaega ja enne Londonisse siirdumist. On avaldatud väga mitmesuguseid arvamusi ta tolleaegse elukutse kohta. Kõige tõenäolisem on, et ta töötas mõne õigusteadlase juures kirjutajana ja abina, et saada advokaadiks või notariks, nagu see tol korral Inglismaal kombeks oli. Selle poolt kõneleb ta tolleaegsete Inglise seaduste hää tundmine.

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

Teiseks põhjuseks, mis kirjanikku sundis otsima mingit iseseisvamat ja tasuvamat kohta, oli see, et ta a. 1582 oma noorusele vaatamata abiellus endast kaheksa aastat vanema Anna Hathawayga. Viimane oli pärit maalt, ta vanemad olid jõukad inimesed. Neile sündis a. 1585 kaks last: Hamlet ja Judit. See perekonna suurenemine ja uute murede tekkimine andis Shakespeare'ile tõuke teostada oma kavatsust siirduda Londoni ja katsetada õnne näitlejana ja näitekirjanikuna.

A. 1585 või hiljemalt 1586 kolibki Shakespeare Londoni, jättes naise ja lapsed Stratfordi. Parajasti sel ajal asutas tuntud näitleja Richard Burbadge sääl oma näitetrupi. Sellega liitus ka Shakespeare ja töötas sääl algul õpilasena, hiljem näitekirjanikuna. Ta kirjanduslik kuulsus tõuseb kiiresti. Aga ta ei saavutanud siin mitte üksnes kuulsust, vaid ka raha, viimast küll rohkem näitlejana kui kirjanikuna. Sel ajal oli nimelt kombeks, et näitetrupi juhataja ei maksnud näitlejaile mitte kindlat palka, vaid trupi tähtsamad liikmed jagasid sissetulekud omavahel, ja need ei olnud sugugi mitte väikesed. Et Shakespeare hästi teenis, võime järeldada sellest, et ta vanemate majanduslik olukord Stratfordis niivõrd paranes, et isale anti jälle auameteid. A. 1596

3 last
Susanna

astub ta isa samme selleks, et saada vappi oma perekonnale, s. o. omandada aadlitiitlit, mis a. 1599 teostubki. A. 1597 ostis kirjanik Stratfordi suure maja. Hiljem muretses ta üha uusi kinnisvaru juurde, päämiselt Stratfordi, kuna tal kavatsus oli Londonist lahkuda ja oma elu veeta kodulinnas.

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

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

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

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

Jäljendades Itaalia kirjandust ja kunsti, saavutas Inglismaa võrratut edu eriti ühel kultuurelu alal, nimelt näitekunstis. Shakespeare'i ajal leidis Londonis kahekümne teatri ümber. Allpool katsume anda lühikese pildi Shakespeare'i-aegsest Inglise teatrist ja teatrielust.

Kaasaeglasele, kes on ära hellitatud nüüdisaja teatri tehnilise täiusega, on raske kujutella, kui algeline ja vähenõudlik oli teater tol ajal. Suurel lagedal platsil Thames'i kaldal tõusis kuuetahtuline ehitus, enamasti laudadest üles löödud. Teatrit piiras lai kraav, millest

Shakespeare'i-aegne
Inglise teater

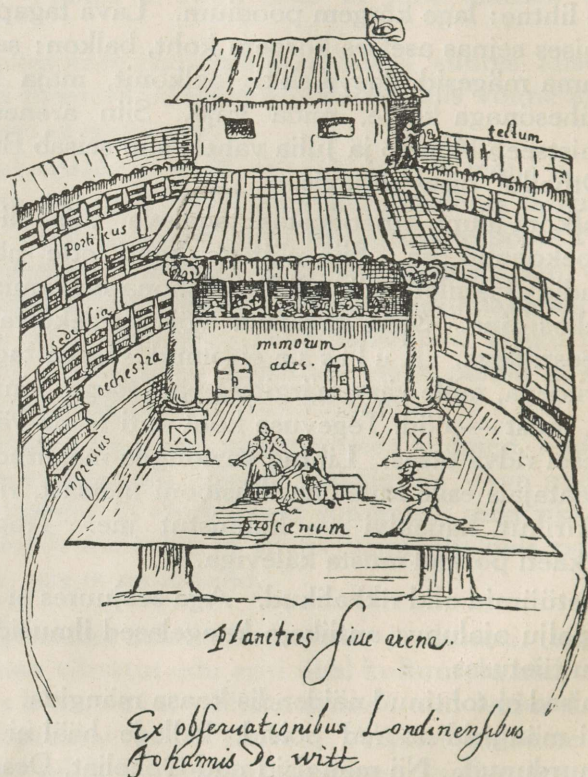
käisid üle mõned sillakesed. Teater oil ilma katuseeta, ainult rõdud ja osa lava oli kaetud pilliroost katusega. Lava ees lageda taeva all asus lihtrahvas. Vaheaegadel ei olnud see muidugi mitte vagune. Siin suitsetati, mängiti kaarte, joodi, hangeldati. Parterr oli kõige odavam, kallimad kohad asetsesid rõdudel. Sääli istusid haritlased, ametnikud, aadlikud, teadlased jne. Naised kandisid teatris maske. Ühes loožis lava ligidal asus orkester, see mängis etenduse ja iga vaatuse algul. Lava oli äärmiselt lihtne: lage kõrgem poodium. Lava tagapõhjas, tagumises seinas asetses kõrgem koht, balkon; see pidi kujutama mägesid, laevatekki, balkonit, maja katust jne., ühesõnaga kõike, mida vaja. Siin arenes näit. balkonistseen Romeo ja Julia vahel; siin seisab Brabantio „Othello“ öises stseenis.

Balkoni-alune moodustas tagalava, mis oli väga otstarbekohane osa. Siin näiteks kanti ette näidend näidendis „Hamlet“, siin oli Desdemona magamisruum „Othellos“ jne. Seda tagalava võis tarbekorral eraldada eesriidega. K u l i s s e ei olnud. Lava tagapõhi kaeti riidega, mille värv märgitses päeva-aega: sinine — päeva, must — ööd. Tegevuse koht anti teada väikesel lauakesel ridva otsas. Lihtne kartongile maalitud puu pidi vaatajais esile kutsuma illusiooni metsast, rist kujutas kirikut, hauakivi — kalmistut jne. Tragöödia puhul kaeti põrand musta kaleviga.

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

Naised ei tohtinud näidendis kaasa mängida. Kõiki naisosi mängisid noored poisid, kellede hääl ei olnud veel murdunud. Nii mängisid nad Opheliat, Desdemonat jt. Etenduse lõpul kogunesid kõik näitlejad lavale, põlvitasid maha ja palusid kuninganna eest. Siis tuli veel midagi: ilmus kloun, tegi groteskseid hüppeid ja laulis koomilisi laule. See on meile praegu võõrastav. Aga tuletame meele, et ka Vanas Kreekas etendati pärast haaravaid saatusedraamasid satiire (vrd. lk. 6).

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



Ülalleiduv joonistus kujutab ühe Shakespeare'i-aegse Londoni teatri, nimelt Luigeteari sisemust. See oli suurim ja parim tolleaegseist teatrist. Ta ehitati a. 1598 kivist, kuna teised teatrid olid ehitatud enamuses puust. Nagu joonistusest näha, asetseb suurem osa lavast ja parterr lageda taeva

all. Lava (proscenium), püstkülikuline põrand, seisab madalail, umbes jalakõrgustel tugeidel. Tagapõhja keskel asetseb näitlejate garderoob ehk riietusruum (mimorum aedes). Selle ettepoole ulatuvat katust kannab kaks sammast. Eesriie, mis eraldas seda ruumi muust lavast, on joonistaja selguse pärast ära jätnud või on see sammaste taha tõmmatud; sellega on kaks ust, mille kaudu näitlejad lavale ilmuvad ja säält lahkuvad, nähtavaks jäänud, samuti balkoniloožid, mida kasutati etenduse jaoks või mida päältvaatajad tarvitasid. Ülalt, kõige kõrgemalt korralt, kuulutatatakse pasunapuhumise etenduse algust. Laval on näha kaks naiskuju ja üks käskjalg. Publik on pildil jäetud joonistamata, et päälkirjad paremini loetavad oleksid.

Shakespeare asus Londoni heledal patriotismi tõusengu ajal. See aeg ja see meeolu määras ka Shakespeare'i esialgse loomingu laadi. Teater vajas vastavaid draamasid. Shakespeare kirjutas nagu vastuseks neile nõudeile rea dramaatilisi kroonikaid. Neis kroonikais kujutab ta suurejooneliselt Inglise minevikku ja selle kuulsusrikkaid kuningaid ning kangelasi. Shakespeare'i kroonikate ilmumisaeg ei ole täpselt teada, kuid võib arvata, et nad ilmusid kõik Hispaania võitlusele järgneva kümne a. jooksul. Tähtsamad neist on: kuningas John, Richard II, Henry IV, Henry V, Henry VI, Richard III ja Henry VIII.

Shakespeare'i
looming

Juba neis kroonikais esineb Shakespeare geniaalse psühholoogina ja moralistina. Aga ta täieneb ja süveneb sel alal üha enam ja siirdub peagi ajalooliselt ainult üldinimlikule, hakates kirjutama tüüpide tragöödiaid ja komöödiaid.

Ajalooliste kroonikate ilmumisega ühteaegu kirjutas Shakespeare ka komöödiaid. Nagu kroonikais, nii ka oma komöödiaski on Shakespeare loonud üldinimlikke tüüpe. Neid on ühtekokku 14: „Kaks Verona džentlmeni“, „Eksimuste komöödia“, „Kadunud armuvaev“, „Suveöö unenägu“, „Veneetsia kaupmees“, „Mõõt mõõdu vastu“, „Windsori lõbusad nai-

sed“, „Palju kära ei millestki“, „Nagu soovite“, „Põikpää taltsutus“, „Lõpp hää, kõik hää“, „Kaheteistkümnes öö“, „Torm“ ja „Talvemuinasjutt“.

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

Tragöödiad on Shakespeare kirjutanud 13: „Romeo ja Juliet“, „Julius Caesar“, „Hamlet“, „Troilus ja Cressida“, „Othello“, „Kuningas Lear“, „Macbeth“, „Antonius ja Kleopatra“, „Coriolanus“, „Cymbeline“, „Timon Ateenast“, „Titus Andronicus“ ja „Pericles“.

Shakespeare'i draamad on karakterdraamad.

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

Kandvaim tegur suuremas osas Shakespeare'i draamades on armastus. Puhtaim armastustragöödia on „Romeo ja Juliet“, millesse ta on sisendanud kogu oma kirgliku tundmuse. Ta tunneb siin sügavalt kaasa oma teose päätegelastele.

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

Hoopis iselaadi kannatustest läbi tungitud on „Kuningas Lear“. Seda võib nimetada kannatuste tragöödiaks. Siin on kujutatud laste tänamatut meelt vanemate vastu. Ühtlasi on see draama, milles võidutsevad äraandlikkus, müüdavus, roim, halastamatus.

„Kuningas Lear“ on „Hamleti“ kõrval üks pessimistlikumaid tragöödiaid. Kõik aus ja ilus hävib, hõiskab väike ja madal.

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

Fantaasiaküllaseima ja muinasjutulisima kõigest Shakespeare'i teoseist „Suveöö unenägu“ on kirjanik ise kui unenägu märkinud, mida on nähtud jaaniööl.

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

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

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

Lai on see inimtundmuste ja -kirgede ala, mida Shakespeare kujutab oma tragöödiais ja komöödiais. Goethe on ütelnud: „Kõik, mis peitub inimhinge sügavuses, ilmub Shakespeare'i tüüpide juures heledana,

valgustatuna päikesest; maailm näib seetõttu läbipaistvana, me jääme ustavaks voorustele, aususele, mehisusele.“

2. „Hamlet“.

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

Enne „Hamleti“ analüüsimisele asumist peatume lühidalt ajastu ideede ja maailmavaate juures ja ka tähtsamate Londoni elu sündmuste juures, mis nii või teisiti on kajastunud Shakespear'i draamas. See on renessansi, uuestisünni ajastu, mil kirik kaotab oma mõjuvõimu ja vaba kriitiline mõte astub kivistunud kiriklike vaadete asemele. Aga nagu ikka üleminekuajastuil, pidi uus maailmavaade ka seekord astuma võitlusse vanade arusaamistega, aga teiselt poolt looma ka uued. Keskaja maailmavaate põhiliseks jooneks oli täielik uskumine ja kahtluse puudumine. Renessansi-ajale seevastu on omane kriitiline suhtumine igale asjale. Midagi ei usuta iseenesest. Ei tunnustata autoriteeti, ei usuta seda, mida oma silmaga pole nähtud. Ainult selles ei kahelda, mida on tajutud oma meeltega. Keskajal usuti kiriku kõikvõimsusse ja arvati, et kiriku põhiõpped on muutumatud. Reformatsioon aga osutas, et isegi ristiusu vaated võivad muutuda. Renessansiaja inimesed hakkavad aru saama tõdede relatiivsest kehtivusest.

Vana maailmakorda järele uurides ning hinnates leiti, et on vaja selle põhjalik parandus. Kus varem nähti tõelikkku harmooniat ideaalide ja tõelise elu vahel, sääl tekkis aja jooksul ületamatu kuristik. Sellest tuli

Renessansi
ideed ja maailmavaade

melanhoolia ja tume pessimism. Leiti, et maailm pole täiuslik, ja tunnutati oma jõuetust seda saavutada. See, mis jättis keskaja inimese täiesti ükskõikseks, surus ja sundis järele mõtlema uueaja inimest.

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

„Hamleti“ loomise ajal elas Shakespeare läbi raskeid perekondlikke sündmusi. Suri ta armastatud poeg Hamlet, suri ta isa, suri üks ta primaist sõbrust jne. See kõik häälestas Shakespeare'i pessimistlikult.

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

Shakespeare kirjutas „Hamleti“ 1602 paiku. Esmakordselt ilmus see a. 1603, II täiendatud, esimesest umbes poole suurem trükk a. 1604. A. 1623 avaldati

„Hamleti“
saamisloost

näidend uuesti esimeses foolio-väljaandes. Praegu tarvitav tekst on 1604. ja 1623. a. väljaannete kombinatsioon.

„Hamlet“ on saanud ebatavalise menu osaliseks, see on tõlgitud kõigisse maailma kultuurkeelisse. On terved biblioteegid „Hamletit“ selgitavat kirjandust, on palju üksteisele vastukäivaid teooriaid. Üha leitakse uusi väärtusi sellest võrratust teosest.

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

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

Näidendi päätegelane Hamlet on tõusnud monumentaalseks kujuks maailmakirjanduses.

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

Vana aine, oma tooreste piirjoontega, oma kesk-aegse maailmavaatega, oma paganlike ja pärast lisan-

dunud dogmaatiliste katoliku usu elementidega, oma põhimõttega, et mõrv tuleb hüvitada veretööga, ei sobinud eriti hästi selle rikkaliku mõtete-, tundmuste- ning unistustemaailmaga, millega Shakespeare varustas oma kangelase. Selle tagajärjel tekkis teatav vastolu päätegelase ja sündmustiku vahel. Prints, kes on oma vaimukuselt sarnane Shakespeare'ile, näeb vaimu ja räägib temaga. Renessansi ajastu kuningapoeg, kes on lõpetanud välismaa ülikooli, kellele on omane filosoofiline juurdlemine ja kes on varustatud paljude tolle aja vaimuinimese õilsate omadustega, tegeleb ühteaegu mõttega sooritada verist kättemaksu. Ta teab ja ütleb, et keegi säält maailmast tagasi ei tule, ja on ometi ise rääkinud vaimuga.

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

Hamlet on oma aja kohta haritud inimene. Ta on õppinud Wittenbergis, kus Giordano Bruno, renessansi ajastu vabamõtleja, kuulutas oma filosoofiat; siin lõi Luther kiriku seinale oma teesid; ühe sõnaga — siin oli maetud katolitsism, vana teadus ja vana maailmavaade. Hamlet tuleb siit oma ajastu vaimuaristokraadina, ta kirjutab luuletusi, harrastab muusikat ja deklamatsiooni, armastab vehklemist ja näitekunsti.*) Ta tunneb kombeid, oskab viisakas olla, kui vaja. Ta on meheea parimais aastais (umbes 30 a. vana — vrd. kalmistu stseeni, kus selgub, et Yorick, keda Hamlet lapsena tunnud, on 23 a. eest surnud), tugev, osav. Hamlet on varustatud geniaalse filosofoeriva mõistuse ja rikkaliku fantaasiaga. Silmapaistvad on ta sügavad mõtted,

*) Viimases avaldab ta haruldaselt peeni ja detailseid teadmisi (vrd. lk. 83).

vaadete ulatavus, kõigekülgset arenenud individualiteet, haruldane teravmeelsus, vaimukus, mõtete kombineerimise võime, loogilisus. On kohti draamas, kus iga lause, isegi iga sõna on kompaktne, sügavamõtteline; on kohti, kus ta kõnelused on otsekui ettekavatsetud osavad malekäigud, mis ületavad kaugelt tema vastaste mõtteavaldused. Hamlet näeb inimesi läbi, ükski nende iseloomujoon ei jää ta silme eest kõrvale. Ainult harukorral ta eksib oma eelarvamistes (Laertese usaldamine enne kahevõitlust). Selle kõrval oskab ta ennastki peenelt analüüsida kõigi oma hüvede ja pahedega (vrd. ta monolooge).

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

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

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

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



Hamlet ja hauakaevajad

või „... suurepärase ehitus, maailm, näib mulle olevat aher neem. See toredaim baldahhiin, õhk, vaadake, see uhkesti ülekumerduv taevavõlv, see majesteetlik, kuldleekidega kirjatud katus — minu meelest see pole muud kui haisev ja katkune aurude koondis“ (lk. 68).
Või vaade inimestele:

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

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

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

Sageli ulatub see pessimism künismini:

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

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

Hamlet usub saatuse, ettemääramisse. Kui ta sõbrad tahavad teda takistada järgimast vaimu, siis rebib ta enda neist lahti ja lausub: „Mind kutsub saatus“. See usk ettemääramisse läbib kogu teost. Enne kahevõitlust Laertesega avaldab ta Horatiole, et teda mingi halb tunne, eelaimus vaevab, kuigi ta püüab sellest üle olla, nimetades seda narruseks. Horatio soovitab Hamletile loobuda kahevõitlusest, aga Hamlet vastab: „Eri-line saatus määrab varblasegi kukkumise. Mis nüüd

juhtub, ei juhtu pärast; ei juhtu see pärast, siis juhtub see nüüd, ükskord juhtub see ometi: valmidus on kõik“ (lk. 155).

Hamleti usk inimestesse on kadunud juba enne seda, kui vaim talle rääkis mõrvast. Sellest hetkest pääle, mil isa vaim talle avastas kõige masendavama tõe teda ümbritsevaist oludest, valdab teda äärmine meeleheide. Ta saab teada, kui alatult on käitunud tema onu, ta pettub ka oma emas, kes on abiellunud oma mehe mõrvariga. Hamlet ütleb selle kohta sarkastiliselt:

„Ihnsus, Horatio, ihnsus! Peiepraad

Nii kõlbas külmaks roaks veel pulmalaua!“

(lk. 30).

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

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

Et Hamlet evib tahtejõudu, seda osutab sündmustiku edasine käik. Kõhelemata tapab ta Poloniuse, kes

on end peitnud vaiba taha, et päält kuulata Hamleti jutuaajamist oma emaga; kõhelemata saadab ta Rosenkrantzi ja Guildensterni surma; võitleb kangelaslikult rõövlitega ja tasub kätte enne oma surma ka kuningale. Mispärast aga ei asu Hamlet, oma ülesande saanud, kohe selle teostamisele, miks viivitab ta kättemaksuga? Tal on, enne kui ta otsustava teoni jõuab, otsustava sammu astub, võita suuri takistusi. Ja need takistused peituvad temas eneses, ta iseloomus. Hamlet on suur juurdleja ja skeptik. Kaalumine, haiglane järelemõtlemine, millest ta oma monoloogis kõneleb, on selleks tõkkeks, mis teda takistab kohe ja otsustavalt tegutsemast.

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

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

„Kakskümmend tuhat meest näen surma suus,
Kes kuulsussära pettepildi eest
Kui süngi hauda sammuvad, et võita
Maaribakest, kus võidelda ei saa
Nad täiel arvul, millest haudadeks
Ei jätku langenuil' . . .“ (lk. 117).

Ja Hamlet lausub seda mõteldes:

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

Ja ta on meeleheitel end võrreldes Fortinbrasega, kes jätab „kõik surma, saatuse ja õnne hooleks vaid munakoore eest“:

„ . . . Suur tõesti olla
Ei tähenda suurt põhjust leida teoks,
Vaid õlekõrrestki suur tüli teha,
Kui au on kaalul . . . “ (IV, 4).

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

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

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

On loomulik, et Hamlet ennast Fortinbras'e kõrval, kes trummide põriseses ja lippude lehvides oma sõdurite eesotsas võitlema tõttab, tunneb häbistatuna, tema, kes oma ülesande sooritamiseks ei ole veel mingit plaaninigi teinud. Ta kannatab oma võimetuse all tegutseda eriti pärast seda, kui ta on näidendi korraldamisega veendunud kuninga süüis (ja sellega ühel ajal kuningale oma mõtteist on annud märku). See võimetus on põhjustatud sellest rabavast muljest, mille Hamlet saab elust, ja sellest muljest esilekutsutud juurdlemised tungivad temas nii esile, et kättemaksu ülesanne isegi tema teadvuses jääb kõrvale. Kõik, mis temas leidub, kohustused isa vastu, kohustused ema vastu, aukartus, viha roima üle, põlgus, kaastunne, kartus ülesande pärast ja kartus tegemata jätmise pärast — kõik see tungleb ja võitleb ta sisemuses. Ta tunneb selgesti — kuigi

ta seda ei väljenda —, kui vähe on kasu ühe kahjuliku ja alatu olendi hävitamisest. Temast on saanud suur kannataja, keda pilgatakse ja häbistatakse, alandatakse ja piinatakse. Hamlet on inimkonna hädakisa kõige selle ülekohtu ja viletsuse üle, mida inimkonnas leidub.

Siin peitub kogu „Hamleti“ mõte. Hamleti kuju selgus ei ole olnud autori ideaaliks. Temas on palju mõistatusi ja vastolusid; aga selles mõistatuslikkuses ja tumeduses peitub ühtlasi veetlus ja võlu.

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

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

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

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

Lugejad ja vaatajad tunnevad temale kaasa ja mõistavad teda; sest kui täiskasvanuna astume ellu, siis leiavad parinad meie hulgast, et elu pole selline, nagu me seda endile kujutelime, vaid see on tuhat korda halvem. Meie vaim ütleb meile: on juhtunud hirmsaid asju, igapäev juhtub hirmsaid asju. Kõrvalda sina ülekohtu

maailmast, vii sina maailm õigeisse rööpaise tagasi. Aga meie käed langevad. Ülekohus on liiga kaval ja võimas.“ *)

Ophelia

Ophelia on vaikse ja õrna, tundelise ja avameelse, ühtlasi lihtsemeelse ja tahtejõuetu armastaja kuju. Ophelia armastab oma isa, ta ei arvusta ta tegusid, ta on talle eeskujulik ja sõnakuulelik tütar. Hamletit armastab ta naiivselt ja häbelikult, ta on temasse kiindunud nii, nagu seda võib tähele panna süütute ja avameelsete isikute juures. Ta on painduv, järeleandlik hing, kes armastab, aga ilma erootilise kireta, sellepärast ka ilma iseseisva otsustuseta. Kui talle teistes värvides ette maalida seda armastatud isikut, siis on ta valmis alistunult loobuma temast. Hamleti sarkasmist ja pis-teist ei suuda ta aru saada, ta ei suuda mõista ka Hamleti näilist muutust. Ta ei mõista Hamleti muret ema käitumise pärast, ta näeb tema raskemeelsust, aga ei aima selle põhjusi. Ta tunnistab Hamleti nõdrameel-seks, sest et teised teda selleks peavad, ja kannatab vaikselt oma saatust. Ja kui ta hiljem näeb oma isa verist laipa ja saab teada, et ta isa mõrtsukaks on olnud i s i k, keda ta nii hellalt on armastanud, siis ei suuda ta enam taluda oma saatust — ta kannatused lahendu-vad nõdrameelsusega, hiljem vabasurmaga. Vene kir-janik Belinski iseloomustab Opheliat järgmiselt: „Ku-jutelge endale vaikse loomuga armastajat, kellele on tundmatud tugevad, vapustavad kired, ent kes on nagu loodud vaiksete, rahulike, aga sügavate tundmuste jaoks; kelle iseloomus puudub jõud võitlemiseks elu-tormide vastu; kes sureb, kuna ta on pidanud loobuma oma armastatust, ent kes end ei hukka mitte mee-leheitest, vaid kes kustutab oma eluküünla tasa, naeratus huulil ja tänusõnad suus, palvetades selle eest, kes ta saatis hukka; kes kustub nagu eha taevavõlvil lõhnadest küllastunud maikuuõhtul — see on Ophelia.“

Ophelia — see on karge põhjala neiu traagilise

*) Georg Brandes.

armastaja kuju, kellel on sugulusjooni meie Saarepiigaga ja Gretcheniga Goethe „Faustis“. Ta elu on vaikne ja tagasihoidlik ja ta surmgi on vaikne üleminek teise olemise seisukorda.

Kui Hamlet on liiga komplitseeritud, püsimatu, muutlik, äärmiselt ebatasane loomus, kes sageli oma alatistes kahtlemistes kaotab silmast selle, mis on vajalik teostada, siis on Horatio lihtsekoelisem iseloom, ta on vähem andeline, kuid kindlate veendumustega, ta on teadlik sellest, mis ta teeb ja mida ta ei tee, ta on rahulikult mehine, kindel, ennastvalitsev. Hamlet hindab teda väga kõrgelt. Ta ütleb:

„Horatio, õigeim oled kõigist mehist,
kes kokku sattund elus minuga“ (lk. 84).

Hamleti arvates on Horatio neid mehi, „kel veri mõistusega nii hästi segub, et Fortuna sõrmel nad pole pilliks, hüüdes, kuis ta tahab“ (lk. 84). Horatio on ta enda sõnade järele „vana roomlane“ (lk. 160). Ta ei otsi hoovkonna soosingut, on meheliku ja siira iseloomuga, vihkab valet. Ta on Hamleti truü sõber, kes järgneb oma sõbrale Helsingöri ja kes on valmis surema koos temaga. Üldse on Horatio näide isikust, kelle väärtus põhjeneb kõlbelistel omadustel. Ta on õilsaim, positiivseim ja sümpaatseim meeskuju kogu tragöödias. Ta sarnleb mitmeti Hamletile, on viimase positiivseks teisikuks, paralleelkujuks.

Hamlet, Horatio, Ophelia — need on kolm positiivsemat tegelast draamas. Neljandaks positiivseks tegelaseks on surnud kuningas Hamlet, kelle üle me võime otsustada vaid teiste lausungite põhjal. Ta on idealiseeritud kangelastüüp. Hamlet ütleb tema kohta:

„Ta oli m e e s, kõik kõiges kokku võetud,
Ei enam leidu talle võrduvat —“ (lk. 30).

Täielik vastandkuju Horatiole on Polonius, kuninglik kojaülem. Temasse on keskendatud kõik kojainimese pahed: silmakirjalikkus, omakasupüüdlikkus, alatus jne. Kõikjal tarvitab ta alatuid võtteid, organiseerib salaluuret (laseb jälgida Hamletit, saadab poja järele

Horatio

Surnud
kuningas

Polonius

luurajaid Pariisi, õpetab tütrele salakuulamist), kuni ta langebki salaluuramise ohvriks. Kuninga ees on ta alandlik, sõnakuulelik ori, kelle soosingut ta katsub iga hinna eest saavutada ja säilitada.

Vahel esineb ta targa ja kogunud inimesena, kelle kõnes leidub palju elutarkust (näit. oma poega välismaale saates annab ta sellele kaasa kõige viisamaid ja parimaid õppeid.*) Aga enamasti on ta tõed lamedad, iseenesest mõistetavad. Ta kõned on ainult väliselt loogilised, näivad vaid sellistena neile, kel puudub suurem vaimne pagas. Loetagu näiteks ta jutuajamist Hamletiga, kus tundub selgesti ta mannetust (lk. 61).

Claudius

Kuningas Claudius on selgeim ja reljeefseim kuju näidendis. Ta on paheline valitseja, egoistlik, südämetu, kes tapab oma venna salakavalal kombel, et hiljem omandada selle trooni ja abikaasat. Ta tunneb küll südämetunnistuse piina, kuid rohkem kartusest Kõigevägevama ees kui kahetsusest oma teo pärast. Südämetunnistuse häält püüab ta summutada alatiste joomingute ja pidudega. Ta on silmakirjatseja, kes leina simuleerides räägib „armsast vennast“. Ka oma vennapoja vastu püüab ta teeselda armastust, ent tõeliselt katsub teda alatute võtetega teelt kõrvaldada.

Langeb lõppeks enda poolt sepitsetud salakavaluse ohvriks.

Gertrud

Kuninganna Gertrud on veidi ähmane kuju. Selgetamatu on ta abiellumine oma tapetud mehe vennaga kahe kuu järele pärast mehe surma. Ta on liiga iseloomutu ja alistub oma mehe soovidele. Vahetevahel, kokku puutudes Hamletiga ja Opheliaga, avalduvad temas õilsamad tunded ja mõtted. Siiski kokkuvõttes on ta paheline kuju, naiseliku nõrkuse kehastus.

Kompositsioonist

Kui võrrelda „Hamletit“ Prantsuse klassitsistlike draamadega, siis nähtub, et esimene, nagu Shakespeare'i draamad üldse, on oma ülesehituselt palju komplitseeritum, aga ühtlasi vabam. Siin leiame kõigepäält mitu

*) lk. 35.

paralleelset faabulaniiti: Hamleti isa mõrva lugu ja Hamleti kättetasu, Poloniuse surma lugu ja Laertese kättetasu, Ophelia saatus, Fortinbrase lugu jne. Traggöödia kestel muutub tegevuse koht 20 korda. Ajaühtsusest ei ole selles draamas kinni peetud, kuna tegevuse aeg ei piirdu öö-päevaga, vaid see kestab mitu kuud. Iga stseeni piirideski näeme teemade ja tegelaste kiiret vaheldumist. Esineb rohkesti teatraalsed elementi: laval võideldakse, surrakse, peidetakse end, kuulatakse peidukohast teiste kõnelust päält, vari ilmub lavale jne. Leidub palju tegevuse arenemisega mitte seoses olevaid kõnelusi: Hamleti alatised kõnelused hoovkondlastega (Polonius, Rosencrantz, Guildenstern jt.), üldse selliseid episooide, mis pidurdavad tegevuse arenemist (näit. hauakaevajate kõnelused kalmistul ei ole kuidagi seotud faabulaga).

Kuna eepilises teoses heeros elab sündmuste hulgas, siis dramaatilises teoses peab ta sündmused esile kutsuma. Ei ole tähtis seejuures, et kangelase tegevus peaks tingima ta hukkumise; seda võib tuua asjade loomulik käik. Siiski peab pääkangelane draamas olema selleks keskpunktiks, kelle saatuse kujundamisel autor valib sündmused ega lase sündmustel areneda juhuslikult. Sellelt seisukohalt vaadatuna paistab, et „Hamleti“ ülesehituses on mõningaid puudusi. Kolm esimest vaatust on dramaatilisuselt võrratud. Hamleti armastusest oma isa vastu on tingitud see, et ta sõbrad, kes näevad vaimu terrassil, teadustavad sellest talle ja nimelt temale üksi; õigupoolest ta armastus on põhjuseks, et vaim üldse ilmub — sest kellele teisele oleks ta võinud usaldada seda hirmsat uudist? Hamleti käitumise tagajärjeks on Rosencrantzi ja Guildensterni kutsumine kuningakotta; need teatavad näitlejate saabumisest Hamletile. Näidendi lavastamine annab Hamletile võimaluse mõrva paljastamiseks. Hamleti käitumine, ta ilmselt avalikuks tulev vastumeelsus kasuisa vastu, ta pahameel kuninganna üle selle teiskordse abiellumise pärast, see tingib loobumise Opheliast: ainult selle-

pärast, et Hamlet on kuninga ebasoosingu osaline, õhutab Polonius kõike tegema, mis lahutaks Hamletit Opheliast. Näidendi lavastamine, kõnelus kuninganna ja Poloniuse tapmine — kõik see on tervikulises kooskõlas. Draama käik on kuni näidendi lavastamiseni näidendis meisterlik.

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

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

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

Ka tundub näidendis võõrastavana see, et autor Horatiol, kes ise on taanlane ja kes järelikult Taani kombeid peaks tundma, Hamletilt laseb küsida, kas Taa-

nis on kombeks tervisejoomist pühitseda trummide ja pasunatega (lk. 39).

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

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

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

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

3. Lõppvaatlusi.

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

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

Shakespeare'i
mõju

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

Oleks kergem loetella nende tähtsamate meeste nimesid, kes ei ole talt saanud mingeid mõjusid, kui nende nimesid, kes talle võlgnevad äratuse ja mõjustuse eest suurt tänu. Kogu inglise vaimumaailm on tema ajast päale märgitud tema geeniuse pitsoriga. Moodne saksa vaimuelu põhjendati Lessingist alates temale. Goethe ja Schiller on oma arengus temata mõeldamatud. Prantsusmaal mõjub ta juba Voltaire'i kaudu; Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de

Musset on algusest pääle olnud temast vaimustatud ja inspireeritud. Mitte ainult vene ja poola draama ei ole talle tänu võlgu, vaid ka slaavi jutustajate ja mõtlejate vaimumaailm on tema järele end kujundanud. Skandinaavias on ta hingeõhku tunda Björnsoni ja Ibseni teoseis.

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

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

Vene kirjanduses võime jälgida Hamleti mõju aalates Puškinist, Lermontovist ja Gogolist kuni Gontšarovi ja Tolstoini; eriti tähtsat osa mängib ta aga Turgenevi loomingus. Poola kirjanduses valitseb ta XIX s. keskpaiku, nii Mickiewicz, Slovacki ja Krasinski teoseis.

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

Kaks suurt kirjanduslikku kuju on loonud renessansi ajastu: Hamleti (1604) ja Don Quijote (1605). Kui võrrelda neid kahte omavahel, siis on Hamlet, võib

„Hamleti“
mõju

Hamlet ja
Don Quijote

ütelda, neist kahest kahtlemata salapärasem, aga ühtlasi huvitavam. Don Quijote seisab ühenduses minevikuga, ta on lihtsimeelne kurvakujuline rüütel, kes on üle elanud oma ajastu ja kes tekitab arukal, proosalisel ajal kõikjal oma vaimustusega pahandusi ja muutub naeruväärseks; teda on näidatud meile karikatuurina. Hamlet seevastu seisab ühenduses tulevikuga, moodse ajaga; ta on juurdleja ja mõtleja vaim, kirglik tõetsija; ta seisab üksinda oma kõrgete paleustega pahelises, roimarlikus ümbruses, ta peab oma sisemust varjama; ta kätkeb endas uurimatut, mõistatuslikku ja vahelduvat ilmet.

Hamlet ja
Faust

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

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

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

1. Shakespeare'i elukäik. Millist mõju avaldas Shakespeare'i loomingusse näitlejaelukutse?
2. Missugune oli Shakespeare'i-aegne Inglise teater ja missugust mõju võis see avaldada Shakespeare'i draamadesse?
3. Nimetage tähtsamad tüübid Shakespeare'i loomingust!
4. Millest sõltub Shakespeare'i draamades tegelaste saatus?

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

III. PRANTSUSE KLASSITSISM JA MOLIÈRE.

A. Prantsuse klassitsism.

Renessansile järgnevat XVII sajandit nimetavad prantslased ise „suureks sajandiks“. See on ratsionalistliku vaimu valitsemise ajastu, äsjavabanenud inimõistuse võidukäik, millal arenes täiuslikkuseni puhtprantsuslik kultuur, aristokraatlik, hoovkondlik, absolutistlik. Prantsusmaa tõusis uuesti kauaks ajaks kogu Euroopa vaimseks juhiks. Selle ülimusliku kultuuri vaimu igaveseks sümboliks nimetatakse Versailles lossi ja parki. Siin avaldub mõistuse üleolek loodusest kogu oma uhkuses ja rikkuses, kivi-keeles, geomeetria ja tasakaalu meistriteosena. See on sümbol uueaja absolutismilegi, kujutades kuninga lossi, mitte enam jumala templit. Selles elas XVII sajandi Caesar Louis XIV. Kõikjal oli säääl loodus painutatud piasajadeni korratahte teenistusse, puudelegi oli antud geomeetriline kuju. Määratu hulk purskkaevusid ehtis parki ja lossiesist, nende vesi hakkas kohisema ühel hetkel, kui aga kästi. Kõik joned olid suunatud ühte punkti. Kõikjal range kord ja toredus. Siin tunneb end inimene täieliku looduse isandana.

Ratsionalism

Selle ajastu filosoofilise maailmavaate andis René Descartes (1596—1650). Tema põhjendatud filosoofilist suunda nimetatakse ratsionalismiks, sageli ka kartesianismiks, mida peetakse prantsuse vaimu iseloomulikemaks avalduseks. See on



Voltaire

renessansivaimu jätk. Renessans oli inimvaimu värske haarang eluõiguse järele, ilu ja tõe järele, mille järele oli janunetud sajandeid pimedaja vältusel. Seda ohjeldamatumana ja otse lapseliku kiirusega tungles nüüd inimõistus uuele elule, XVII s. suurele pidustusele. Joovastuti kunstidest, teadustest, filosoofiast ja kirjandusest. Püüti haarata korruga kõike. Niisuguse universaalsuse, kõiketeadmise vastu tekib XVII s. algul loomulik reaktsioon. See oli sihitud kõigepäält korra- tuse vastu mõtlemises. Descartes'i filosoofia oli selle algatajaks. Tema tähtsam töö „Arutlus meetodist“ nõuab selgust, kindlapiirilist, karmide järelduste süs- teemi ja analüüsi, mille kaudu jõutakse lõpuks asja ole- museni. Iga teadus, kunst, iga ala olgu eraldatud, ükski ärgu püüdku tungida üle oma piiridest. Abstraktsioonis ja analüüsis väljub Descartes kahtlemisest, seega mõt- lemisest ja kriitikast. Põhitõde, milles enam ka- helda ei saa, on mõtlemine („Cogito, ergo sum“). Inimõistus ja tahe tõsteti ausse, kriitiline, juurdlev mõistus ja aru, mis jälgib ranget loogikat ja järjekindlust.

Kartesianismi poolt nõutud eraldamine ja analüüs ilmnes eriti selgesti näitekirjanduse alal. Komöödia ja tragöödia eraldatakse hoolikalt, samuti ka teised kir- jandusliigid. Keele alal nõuab Descartes selgust ja puh- tust, mis on kirjandusele sama mis tervis kehale. Need on kirjandusteose lahutamatud ja loomulikud osad, neid tunnend vaid siis, kui nad puuduvad. Edasi nõuab ta, et kirjanik peab tunnetama tõde, — evima tervet mõis- tust. Suurimaks puuduseks on kirjandusteosele eba- proportsionaalsus ja keerulisus. Näiteks sõnarikkus ja mõtteahtrus või vastupidi. Teos peab olema graatsi- line. Kõrgeim kunst on see, mis kõige rohkem teenib tõde ja mõistust. Kõik need omadused on olemas an- tiikseil kirjanikel ja nende teoseil. Descartes'i järele peab kirjandus olema kõlbeline, austama inimest ja tema loomingut ning hindama loodust vaid kasulikkuse seisukohalt.

Descartes'i põhimõttele tuginevad suurel määral hilisema klassilise kirjanduse teooria ja esteetika, mil-
lede järele kujuneb ka tegelik kirjandus.

Prantsuse klassitsism on esimene kindlaks kujune-
nud põhimõtetega kirjanduslik suund Euroopas uuel
ajal ja selle mõju on olnud suur kõigi maade kirjan-
dusele.

Esindavamad
kirjanikud

Selle esimene tüübiline esindaja oli François
Malherbe (1555—1628), kuid suure sajandi
võimsa loomingu-perioodi sissejuhatavaks teoseks nime-
tatakse Pierre Corneille (1606—1684) kuulsat tragöö-
diat „Cid“ (1636). Ta teisi töid: „Horace“ (1640),
„Cinna“ (1640), „Polyeucte“ (1643) jt. Corneille
ala on heroism, kangelaskarakterid ja rüütellikkus,
stiililt on ta ülev ja korrektne. Teosed käsitlevad pää-
miselt ajaloolisi aineid. Prantsuse kriitika nimetab
Corneille'd „suureks“. Teine klassitsismi suurmees on
Jean Racine (1639—1699). Tema tähtsaimad tragöö-
diad on „Britannicus“ (1669), „Andro-
mache“ (1667), „Phédre“ (1677) ja „Athalie“
(1691). Racine on suurte kirgede poeet ja nende
kandjaina ning kehastajaina esitab ta enamasti naisi
(Andromahhe, Atalia, Phaidra, Iphigenia jt.). Tema
stiil on peenemaitseline, lihtne, tugev ja täpne. XVII s.
kolmas kuulus mees on komöödiakirjanik Jean Baptiste
Molière (1622—1673), kellest lähemalt allpool. Nende
kõrgtippudel seisvate nimede hulka kuulub ka valmi-
meister Jean de Lafontaine (1621—1695), epikuurlas-
poeet ja eelmiste sõber. Nimekaim teos on tal „Val-
mid“ (1668—94). Lafontaine'i luule on lõbus ja elu-
rõõmus. Teataval määral ammandas ta oma loomingu
eeskuju Aisoposelt.

Need olid klassitsismi kuulsaimad nimed, kuna too-
mata on jäetud arvutu hulk teisi, vähem tähtsaid. Selle
suuna vaim valitses Prantsusmaal veel terve sajandi
(XVIII), levides siit ka üle kogu Euroopa ja tõstes
sääal prantsuse vaimu valitsejaks kogu sajandiks ja ena-
makski. XVIII s. suurim nimi Euroopa kirjanduses on

kahtlemata **François Arouet de Voltaire**. Teda nime-tatakse ka kõige prantsuslikumaks, selle tõu hääde ja halbade omadustega. Kahtlemata on ta omaaja suuri-maid intellekte, mõttejõuline ja selgepäine. Tema too-dang on väga suur, haarates filosoofiat, teadust (aja-lugu) ja ilukirjandust. Viimasel alal on ta ka mitme-külgne — traagik, satiirik, lüürik ja eepik. Ta tragöö-diaist on tähtsamad „Oedipe“ (1718), „Zaïre“ (1732) ja „Merope“ (1743); eepilistest proosateostest — filosoofilised romaanid (jutustused) „Candide“ (1759), „Zadig“ (1748) ja „Micromégas“ (1747); pääle selle mainitagu eepost „Henriade“ (1728). Voltaire'i toodang jätkab XVII sajandi klassilisi tradit-sioone, sääl kajastub kõike seda, mis suursajandi kirjani-kud olid rajanud, kuid esitatakse ka palju uut. Võrratu on Voltaire satiirikuna, pilkajana. Ainult prantslastel öeldakse olevat sel alal suurimat leidlikkust ja terav-meelsust. Tema mõju kaasaegsele ja järgnevale kir-jandusele oli väga tunduv.

Klassitsismi viis täielikule võidule **Nicolas Boileau** (1636—1711), olles autoriteetne maitsekohtunik, luu-letaja ja kriitik. Oma põhimõtted avaldas ta värsilises teoses „L'Art poétique“ (1674), mis sai prant-suse klassitsismi seaduseraamatuks. Teos on koostatud suurel määral Descartes'i põhimõtete alusel ja Horatiuse „Ars poetica“ eeskujul ning oli mõõduandvaks juhiseks enam kui ühe sajandi jooksul.

Prantsuse
klassikalise
kunsti esteetika

Boileau nõuab, et kirjanik hakkaks oma teost kirju-tama kavakindlalt ja sihiteadlikult. Selle teose laadi ja väärtust mõjustavad kirjanduslikud žanrid ja reeglid, aga ka kirjanik ise oma eriandega, tal võib õnnestuda ainult ühel alal, teistest hoidugu ta eemale. Päärõhku paneb Boileau tragöödiale, kuna see on dramaatilise kirjanduse täiuslikem vorm, teisel kohal on komöödia ja muud liigid. Üldse on näitekirjandus kõige võime-lisem peegeldama teatava ajastu kombeid. See seis-koht mõjuski nii, et prantsuse klassitsism on jätnud jä-

rele päämiselt näitekirjanduslikke tooteid ja arendanud täiuseni selle liigi teoreetilised reeglid.

Kõik Boileau reeglid lähtuvad ilu teenimise seisukohalt. Ilu s on tema järele üldine ja mõistuse p ä r a n e, ilus võib olla ainult see, mida terve mõistus tunnetab tõena ja mis meid valgustab (harib). Ilu üle otsustame järelikult mõistuse abil. Klassitsismi esteetika ei poolda ilu, mis liigutaks, kõneleks tundmustele, vaid arukat ilu. Selle kriteerium on s e l g u s, segane ja ebatõenäoline ei kõlba kirjanduslikku teosesse. Sellest põhimõttest sõltubki aine ja teemade v a l i k. Klassitsismis me ei kohta ristiusulisi aineid, küll aga antiikse usundi omi. Esimesed on inim mõistusele arusaamatud, meie usume neid, teised arusaadavad, aga neid me ei usu. Veel kehtis üldine nõue, et teos olgu harmooniline, iga asi olgu oma kohal, algus ja lõpp vastaku keskpaigale. Käsitlus ja kompositsioon olgu korrapärane, sirgjooneline ja terviklik. See on selguse vormiline nõue, kõik olgu serveeritud nii, et mõistus sellest kergesti aru saaks ja ka midagi õpiks. Kui konstrueerida teos täiesti vastavalt kõigile reegleile, siis on tulemuseks kindlasti hää töö.

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

1. S e l g u s. Vältida seda, mis on mõistusele vastuvõtmatu ega ole kättesaadav tema analüüsile.
2. Ü h t s u s. See on klassikuile otsekui kümme käsku. Näidendi suhtes kehtis kuulus k o l m e ü h t s u s e s e a d u s, nimelt pidi sääl kinni peetama aja-, koha- ja tegevuseühtsusest. Üksainus katkestamatu tegevus pidi sündima samas paigas kahekümne nelja tunni jooksul. See oli arenenud välja juba enne Boileau'd Viimane tugineb siin osalt Aristotelese poeetika eeskujule. Selle seaduse vastu pidasid hiljem romantikud ägedat võitlust.

Klassikalise kunsti tähtsaimad seadused ja põhinõuded

3. **S a m a s u s.** Heeros või muu tegelane peab olema iseendaga kooskõlas ja jääma teose lõpul samaks, kes ta oli algul. See on eelmistega loogiliselt kooskõlas, sest pole kuigi tõenäoline, et iseloom võiks muutuda ühe päeva jooksul.
4. **L i h t s u s.** Käsitelu ei tohi koormata ülearuste üksikasjadega. Lihtne süžee mõjub ökonoomselt, jätab selge mulje ja jääb kauaks meelde. Liiga raske kunst aga väsitab. Ilu kerguses seisab graatsia, mida ülistas juba Platon. „Iliases“ täidab Achilleuse viha kogu poemi.
5. **T ö ö m e e t o d.** Enne kui kirjutada, peab olema selge, mida kirjutada ja kellest kirjutada. Peab teadma, mis on ihnur, pillaja, armukade, kelm, kangeline jne. Teose pääülesanne seisneb t ü ü p i d e l o o m i s e s.
6. **K a r a k t e r i s t i k a** on üldist laadi ja idealistlik. Klassika armastas iseloomustamist. Ta tegi seda üldiste ja abstraksete sõnadega, nagu: vaimustav, kaunis, õitsev, võrratu, meeldiv, üliilus, tülgas, või öeldi: tema näole ilmus graatsiline naeratus, tal olid vaimustavad silmad jne. Ilu mõiste on üldine ja kõigile sama, erijooni ei ole.
7. **T o o n i ü h t l u s.** Koomilist ja traagilist ei tohi segada. Samuti madalat stiili kõrgega. Tegelasena esinesid kõrgemate seisuste liikmed. Kodanikuseisusest tegelased olid lubatavad koomöödias. Keel pidi olema korralik, riietus laval eeskujulik ja tore, väljugu tegelane parajasti kas või veest, vanglast või tulest.
8. **K õ l b e l i s u s.** Kirjandus peab olema kõlbelisuse teenistuses. Need on Boileau tähtsamad põhinõuded ja juhtnöörid. On veel palju teisi, aga nende loetelu viiks pikale.

Klassikaline stiil oli ülev ja korrektne, sõnavalik hoolikas ja puhas. Harrastati enamasti värsistatud keelt, kusjuures harilikuks värsiks, eriti näi-

dendeis, oli a l e k s a n d r i i n. Unistati kaunist ja toretsevast keelest — kuninga ja printsessi omast — ning hüljati rahvakeele väljendid. Moes olid perifraasid, võrdlused, epiteedid, adjektiivsed metafoorid ja retoorika.

Esteetilis-juhtiv põhilause: ilus on mõistusepärane.

Prantsuse klassitsism hakkas taanduma XVIII s. lõpul, tema vastu selle sajandi keskpaiku alanud opositsiooni mõjul, mille suurim juht oli R o u s s e a u. Algas nn. Voltaire'i ja Rousseau vaimu- ja maitselaadi võitlus. Ka D i d e r o t kuulutas uut suunda. Kuid klassitsism ei loovutanud oma seisukohti kergesti. A. 1801 pääsis C h a t e a u b r i a n d'i „Atala'ga“ romantiline maitse mõjule jutukirjanduses, näitekirjanduses aga alles 1830-ndail aastail V i c t o r H u g o päevil.

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

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

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

B. Molière ja „Ihnur“.

1. Lühike ülevaade Molière'i elust ja loomingust.

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

Jean Baptiste Molière (Poquelin) sündis a. 1622 Pariisis. Tema isa oli kuningakoja mööblimuretseja, seega hoovkondlane ja seisukohaga isik. Ühtlasi tegeles ta rahalaenuajajana ja hoolitses kõigiti oma varanduse suurendamise eest. Ta elas jõukalt, oli iseloomult range ja asjalik, kes oma lastegi suhtes käitus liigagi ärimehelikult. Molière'i ema oli lõbusam, puhta ja jõuka elu armastaja, kuid nõrga tervisega ning suri väikese poja olles üheteistkümnenda-aastane. Isa abiellus uuesti, kuid ka teine naine suri tal üsna varsti. Oma hariduse omandas Jean-Baptiste jesuiitide kollegiumis, kus tutvus põhjalikult ladina keele ja vana-klassilise kirjandusega, hiljem valmistus õigusteadlase elukutse vastu, kuid juristi Molière'ist ei saanud. Juba koolipõlves tundis ta huvi kirjanduse ja teatri vastu ja tegeles nendega. Üliõpilasena tutvus ta ühel reisul näitlejanna Madeleine Béjart'iga, sattus näitlejate ringkonda ja temas ärkas loomupärane huvi näiteasjanduse vastu. Kuigi isa lootis pojast järeltulijat oma ametis, asutas Molière tema vastuseisust hoolimata a. 1643 ühes teistega nn. „Hiilgava Teatri“ ja hakkas ka ise näitlejaks, võttes endale varjunimeks Molière. See teater kiratses vaevalt ühe aasta ja sulges ukсед. Molière sattus võlgadesse, istus mõne aja isegi võlavanglas, kuid ei heitnud meelt. Ühes Madeleine'i ja mõne teise näitlejaga liitub ta ühe provintsi rändteatriga ja asub uuesti samal alal tööle. See on Molière'i õpiaeg, mis kestab 12 aastat. Ta rändab ühest paigast teise ja kuus aastat ei kuulu temast peaaegu midagi; siis hakkab aegamööda tõusma „Molière'i ja Béjart'ide trupi“ kuulsus ning

nende majanduslik olukord paraneb. A. 1658 ilmu-
takse uuesti Pariisi. Trupp on võitnud ja võidab üha
juurde kaitsjaid kõrgemaist ringkonnist ja viimaks
õnnestub neil esineda edukalt kuninga ees. Molière'i
kuulsus on nüüd lõplikult kindlustatud, ühtlasi aga on
kujunenud kindlaks ka tema ala — koomika. Nii saab
Molière'i näiteseltskond eeskätt koomikute trupiks, kes
paneab varsti naerma kogu Pariisi. Molière võidab ku-
ninga soosingu, ta saab hoovinäitlejaks, ta kuulsus ja
rikkus kasvab kiiresti. Ta on nüüd 36-aastane, lepib
isaga ja abiellub endast 20 aastat noorema Armande
Béjart'iga, Madeleine'i õega.

Varsti aga tekib Molière'il jälle sekeldusi ja pahan-
dusi, mis häirivad kirjaniku elu. Pariisi ajajärk kuju-
neb talle üheksainsaks lõpmatuks tööpäevaks ja võitlu-
seks. Ta tegeleb teatrijuhina, kirjanikuna ja näitlejana
samal ajal. Tal tuleb taluda ametivendade kadedust ja
kõrgema seltskonna vaenu, kuna ta oli oma näidendeis
nende pahesid piitsutanud. Teda rünnatakse salakae-
bustega, pamflettidega, pöörase keelepeksuga, püütakse
takistada tema tööde lavastamist jne. Kuid Molière'i
asub kaitsma noor Boileau ja ka kuningas Louis XIV
on tema poolt. Nii võis ta püsida oma seisukohal.
Keda oli Molière pilganud? Esimene näidend, mis ära-
tas kõrgema seltskonna vaenu, oli „N a e r u v ä ä r -
s e d k e n i t l e j a d“ (1659). See naeruvääristas
peenutsemist, tolleaegset moehaigust, mille allikaks oli
proua R a m b o u i l l e t salongiring. Alguses oli see
avaldanud positiivset mõju prantsuse keele arendami-
ses, kuid hiljem sai tooniandvaks kergemeelne ja tühine
element, mistõttu salong muutus peenutsemise ja liial-
datud edvistamise pesaks. Eriti agarad olid naised seda
harrastama. Molière'i näidend andis sellele nähtusele
surmahoobi. Teiselt poolt oli kirjanik teinud oma vaen-
lasteks aadlikud, keda ta pilkab paljudes näidendeis.
„Markii on tänapäeva komöödias päänaljuri, nagu enne-
mini oli tola-teener.“ Molière'i päävaenukinnas vaen-
lastele aga on „T a r t u f f e“ (1664) ja „D o n



J. B. Molière

J u a n" (1665). Esimene on sihitud teeseldud vagatsemise vastu, esitades päätegelasena logelejat seltskonna parasiiti. Sellest näidendist tundsid end vaimulikud puudutatud olevat. Nõutakse isegi Molière'i tuliriidale saatmist. Muide pandi see tema parim näidend viieks aastaks keelu alla, enne kui teda saadi lavale tuua. Ka „Don Juani“ etendamine keelatakse varsti samade ringkondade mõjutusel. Nii tuli kirjanikul alaliselt heidelda oma vastastega, kes olid väga mõjukad. Siiski paistis ta olevat väliselt nüüd oma edu tipul: kirjanduse suurnimi, Boileau ja Corneille sõber, rikas ja hurmava naisega abielus. Kuid hoolimata austustest ja kuninglikust sissetulekust ei olnud Molière'i isiklik elu õnnelik. Noor naine oli küll haritud, kuid osutus kergemeelseks, tühiseks, edevaks, toretsejaks, meeldimishimuliseks ja truudusetuks, keda alaliselt ümbritses austajate parv. Need olid vihatud noored markiid, nood „ruugepääd ja tuuletallajad“, kes teda kõikjal jälgisid. Palju autori isikliku elu avaldustest kajastub „Don Juanis“ ja „M i s a n t r o o b i s“ (1666). Viimane kujutab otsekohest elupõlgajat pessimisti, kes oma ümbruse puudusi teravalt taunib ja lõpuks sellest lahkubki.

Hingeliselt väsitas ja kurnas kirjanikku ka tema sageli väga ebatänuväärne ülesanne—lõbustada kuningat. A. 1668 saab Molière siiski mahti tuua lavale kolm tõsisemat näidendit: „A m p h y t r i o n i“, „G e o r g e s D a n d i n i“ ja „I h n u r i“.

Lõpu poole oli kirjaniku elu rõõmutu ja sekeldusrikas. Ta lahkus naisest, asudes elama hotelli ja nähes teda vaid teatris. See kestis neli aastat, siis lepiti uuesti. Kuid Molière ei saanud enam õnnelikuks, kuigi ta otse külvas oma naist üle toredusega. Teda vaevas armukadedus, alati viibisid ta mõtted naise juures ja olid sellega seoses. Pääle kõige muu oli Molière tõsiselt haige, nähtavasti pärilikult. Arstid ei suutnud teda parandada, ka tema kaks poega surid noorelt. Kirjaniku kopsud olid nõrgad, seedimiselundid korratud, nii et ta võis toituda ainult piimaga, tõenäoliselt põdes ta ka

raskemeelsust, oli närvlik ja erutuv. Ta hakkas arste vihkama ja tungis neile ägedasti kallale. Võib ütelda, kirjanik oli sisemiselt täiesti otsas. Kuid seejuures peab ta panema naerust rõkkama publikut, lõbustama inimesi oma kõige valusamate südamepiinadega ja asetama iseennast naeruks oma haigusega, arstidega, halva naisega. Ja lisaks kujutab ta iseennast surma eel veel päältvaatajate lõbuks haigena, vähe sellest, isegi surnuna, mängides oma viimse teose „Ebahaige“ (1673) etendamisel Argani osa. Nii naerab Molière oma surma üle juba ette. Seitse korda sai ta esitada seda oma viimset sümboolselt kurvimat osa, siis tabab teda mängimise ajal äkki ängistushoog, mida ta püüab varjata teeseldud naeruga. Vaevu suudab ta jõuda oma osaga lõpuni, siis laseb ta end koju kanda ja tund aega hiljem ei ole suurt kirjanikku enam. Ta suri 17. veebruaril 1673. Pariisi pääpiiskop ei luba Molière'i kiriklikult matta, ainult kuninga erilise korralduse tõttu võimaldub see, aga „ilma erilise hiilguse ja skandaalita“.

On üteldud, et Molière'i surm, see oli surm lahinguväljal, sest kõik ta viimised tööd olid võitlusteosed, mis käisid risti vastu avalikule arvamisele ja mõjusid otsekui terava oda pisted.

2. „Ihnur“.

„I h n u r i t“ lavastati esmakordselt 9. sept. 1668. Publik võttis selle esialgu kaunis külmalt vastu, mille põhjuseks oli Voltaire'i arvates see, et näidend oli kirjutatud proosas, prantsuse teatri külastajad olid aga harjunud kuulma lavalt värsilist kõnet. Kuid peagi võitis tükk poolehoiu ja tõendas, et ka proosas võib kirjutada häid näidendeid. Kõneldakse, et esialgu olevat „Ihnurile“ aplodeerinud ainuüksi Boileau. Kui Racine, kes oli Molière'i vastane, temale siis kord irooniliselt seda tähendanud, vastanud Boileau: „Austan teid selleks liiga palju, et mõtelda, nagu ei oleks teie naernud, vähemalt südames.“ Hilisemaist kriitikuist arvustab Geoff-

Ilmumisest ja mõjust

roy „Ihnurit“ kiitvalt, Rousseau aga heidab talle ette ebamoraalsust ja kõlblusetust, mis kõigutavat vanemate autoriteeti.

Enamasti on siiski püütud seda Molière'i näidendit kaitsta, selle tegevust õigustada ja on kõrgelt hinnatud sääl esinevaid tüüpe ja juhtivat moraali. Teos on tõlgitud väga paljudesse keeltesse. Eesti keeles ilmus see a. 1923.

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

Kirjanduslikult on Molière'i mõjustanud esmalt mitmesugune itaalia komöödiakirjandus, eriti commedia dell' arte, samuti ka novellid, milledest on pärit paljude tema komöödiate intriigi põhikava. Itaallased on olnud Molière'i esimesed õpetajad. Mitmete tööde teemad on pärit ka Plautuselt ja Menandroselt. Esimese näidendist „Aulularia“ on laenatud ka „Ihnuri“ pääteema. Juhtivaks sihiks on teoses ihmuse piitsutamine, nii on „Ihnur“ sihilik teos nagu iga komöödia.

Teose saamist mõjustanud juhttegereist

Komöödia päälkiri on „Ihnur“ („L'avare“). Sellega on antudki lühendatult teose pääteema; päälkiri vastab täielikult sisule, sest selles kõneldakse ihnest vanamehest Harpagonist ja konfliktid juhtuvad pääasjalikult ihmusest. Sobimatud oleksid ju näiteks kas või sellised päälkirjad, nagu „Armastus“, „Liigkasu võtmine“ vm., kuna need on kõrvalised ja ilmetumad teemad näidendis. Pääteema on huvitava ja erakordselt põhjalikult ning ilmekalt käsitletud. See on ka sobiv komöödiäle. Sündmustik areneb konfliktidest Harpagoni ja tema laste ning ligema ümb-

Teema ja faabula

ruse vahel. Kokkupõrkeks annavad põhjust päämiselt lahkuminevad huvid abiellumise suhtes. Isa ihnus ja omakasupüüdlikkus ei luba lapsi abielluda nii, nagu need tahavad. Tekib võitlus, mida kumbki pool sooritab oma taktikaga. Peab tähendama, et vastaspoolused pole võrdsed. Harpagoni poolel ei võitle pääle tema enda ainustki teist, vähemalt aktiivselt. Tema jõud peitub rahas, teistel aga moraalses õiguses. On loomulik, et viimased võidavad. Tegelaste saatusi, mis vaatajat huvitavad, on kolm; näidatakse seega kolme lugu: Harpagoni lugu, Cleante-Mariane'i lugu ja Valère-Elise'i lugu. Nende esitamisel on vajalik olnud valgustada seda kõike mitmesuguste motiivistikkudega, milledest on tähtsamad: ihnus, pillamine, armastus, teesklemine, keelepeks, kaebused, ülekuulamised, vargus, sõimlemine, peks, õnnelik jälle-nägemine, abielu jne. jne. Lõppude lõpuks on kõigi nende viimne eesmärk päätegelase iseloomustamine. Teose liigi kohaselt on nad enamikus lõbusad, võllanaljalised, koomilised, aga mõnikord ka traagikoomilised (Jaques, Harpagoni monoloog). Aine on võetud Pariisi elust XVII sajandil ja käsitleb rikkaste kodanike elu-olu koomilises värvingus. Tegevus sünnib Harpagoni majas ühes ning samas paigas, on katkestamatu ja kestab vähem kui 24 tundi. Seega on silmas peetud kuulsat kolme ühtsuse põhinõuet. Tegevus on hoogus, kõik oluline sünnib laval.

Tegelaskond
ja ideed

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

Käsiteldavas teoses on päätegelaseks rikkas ja vana Pariisi kodanik Harpagon. See valik oli elulähedane, sest kodanikke-spekulante, kes tegelesid

liigkasuvõtmisega ja rikastusid kergemeelse ja naudin-
gutehimulise aadli arvel, oli küllalt. Pääle selle on Har-
pagon lesk, täiesti üksik, nii saab meie mõistus paremini
aru ta kiindumisest rahasse. Päälegi annab see seik
tänuväärse võimaluse intriigi keerulisemaks tegemiseks
— Harpagon tahab ka abielluda, seejuures saab teda
iseloomustada uuest küljest. Nii võime juba üldjoonis
kujutella Harpagoni väliselt. Ta on vana, rikas, lesk,
kasimatu, lühinägeline, kõhiv ja hädine. Selliste eeldus-
tega sobib ta kindlasti komöödiasse negatiivseks pää-
tegelaseks. Tema külge on võimalik pookida kõiki või-
malikke ihnuri omadusi.

Nagu eespool tähendatud, on Molière'i tugevaim ala
k a r a k t e r i s t i k a. Kuna „Ihnur“ ongi kirjutatud
Harpagoni isiku esiletoomiseks, siis on autor teda ise-
loomustanud põhjalikult ja mitmekülgselt. Selleks
viiakse ta k o k k u p u u t e s s e mitmesuguste k õ r -
v a l t e g e l a s t e g a ja asetatakse teda igasugustesse
olukordadesse, milles avalduksid ta iseloomujooned.
Viimased otsitakse muidugi niisugused, kus ilmneks
eriti ta ihnus; pannakse õhtusööki korraldama, sõrmust
kinkima, laegast valvama, laekavarast üle kuulama jne.
Kõigest selgub, et Harpagon on n e g a t i i v n e i s i k.
Tema suurimaks paheks on i h n u s ja see on kõige
huvitavam ja silmatorkavam joon tema juures, kõik
muud jäävad selle varju, iseloom on selge. Me näeme,
kuidas ta mõtleb esmajoones alati rahale, eemaldudes
oma lastest ja elades nende seas nagu võõras ja vaen-
lane, kahtlustades isegi neid selles, et nad teda tahavad
paljaks varastada. Raha on talle laste eest, vanemate
ja sõprade eest, see on talle ka kallima eest. Ta kardab,
et kõik tahavad seda talt röövida, ja on äärmiselt umb-
usklik kõikide vastu, kes ta ümbruses liiguvad. Kõik-
suguste vahenditega püüab ta oma varandusi suuren-
dada, ta harrastab l i i g k a s u v õ t m i s t, tahab tüdruku
ilma kaasavarata mehele panna, pojale ja endale rikkaid
naisi võtta jne. Teisalt sunnib ihnus teda äärmiselt
kokku hoidma, et vältida kulusid. Tõepoolest, ei ole

midagi kergemat kui leida „Ihnurist“ näiteid Harpagoni rahakire kohta. Kuivõrd tugevasti on ta kiindunud rahasse ja kui ääretu sügavalt vapustab teda raha kaotus, seda illustreerib vaimukalt ta monoloog IV vaatuse lõpul: „Oo, mu vaene raha, mu kallis sõber, sind on minult röövitud. Sinuga olen ma kaotanud oma toe, oma troosti, oma rõõmu: kõik on otsas, minul pole enam midagi teha maa pääl. Ilma sinuta ei või ma elada. Lõpp on käes, ma ei jaksa enam, ma suren, ma olen surnud, ma olen hauda maetud.“ Nõndaviisi kurdab neiu oma kallima järele, naine armsa abikaasa või kalli lapse järele.

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

Kõrvaltegelased

Kõrvaltegelastest on Cléante vastandiks isale. Siin teostub vanasõna: ihnurist isal on pillaja poeg. Poja iseloom on seletatav sellega, et ta, ilma jäetud hädavajalikemast rahast, hakkab seda salaja muretsema ja satub vastupidisesse äärmusesse. Hingeluliselt on see üsna tõenäoline. Üldiselt pole Cléante mingi voorustega ülekülvatud poeg, ta on toretseja, ohjeldamatu raiskaja, hakkab isale ägedasti vastu, kuid selleks sunnib teda isa ihnus ja egoism. Südamel me anname kindlasti pojale õiguse. Päälegi ar-

mastab ta tõsiselt ja omakasupüüdmatult Mariane'i ning tahab teda ja ta ema kõigiti aidata.

Valère'il on Molière'i tuntud teeskleja omadusi: kavalust, pugemisoskust ja häbematumust. Teesklemine on ta võitlustaktika. Kuid me lepime sellega, sest ta püüdluste siht meeldib meile. Ta on kõige arukam, terve mõistusega inimene, nii et autor tema kaudu esitab oma tõekspidamisi.

Noormeestele on valitud seisusekohased armastatud. Elise'is ja Mariane'is on palju naiselikku veetlust ja õrnust, mis avaldub nende kõnedes ja paistab välja suhtumustest. Nad on ausad ja ustavad armastajad. Kui naiselikult avaldab Elise oma tundmusi, püüdes kogu aeg hästikasvatatud armunud neiu osas, ja samuti on tema võitlustaktika isa suhtes hoopis erinev Cléante'i omast. Mariane on temast passiivsem.

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

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

Tegelasi iseloomustab autor enamasti kaudselt, tegevuse kaudu, aga leidub ka otsest karakteristikat. Nii ütleb La Flèche Harpagoni kohta: „Armuline härra Harpagon on kõigist inimestest kõige ebainimlikum inimene, kõigist surelikest kõige kalgim ja kitsim surelik“ jne. (vt. lk. 60).

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

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

Kompositsioo-
nist

„Ihnur“ on komöödia, koosnedes viiest vaatusest. Konfliktide iseloom ei ole liiga raske ega kurb, vaid need arenevad ja lahenevad lõbusalt, siiski aga mitte ülearu pääliskaudselt ja kergelt. See ei ole kerge jant, vaid ideekomöödia, veel rohkem aga ühes sellega karakterikomöödia, olles selle tüübilisimaid esindajaid maailmakirjanduses üldse. Ülesehituselt on teos kõigiti eeskujulik. Ekspositsioon on esimeses vaatuses, kus õpime tundma päätegelast ja ta vahekorda teiste tegevate isikutega. Tegevus areneb progressiivselt, ainult mõningaid asjaolusid seletatakse tagasihaaravalt (Valère'i päritolu, tema tutvumine Elise'iga jt.) ja kiiresti. Kõik peab ju olema lõpetatud 24 tunni jooksul, seepärast on kõik

vahekorrad juba enne kindlad, siin areneb nende viimne järk. Kõik oluline sünnib vaatleja silme ees, isegi laekavargust näeme laval. Seega on tegevus ühtlane.

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

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

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

Kolmandas vaatuses pinevus tõuseb. Siin on tegemist intriigiga isa ja poja vahel. Vaatuse dramaatilisim koht on Mariane'i ja Cléante'i kohtamine. Muidugi kaob esimesel igasugune isu abielluda vana isaga, kõik sümpaatiad kalduvad noore ja nägusa poja poole. Harpagoni seisukord on seetõttu halvenenud. Päälegi paraliüüsib tema teovõimet alatine hirm rahalaeka suhtes ja äärmine kitsidus, mida poeg võllarooglikult oskab oma huvides ära kasutada, lüües isa täiesti reast välja. Selles vaatuses satub osav Valère siiski Jacque'iga vastollu, mis tema hiljem viib täbarasse seisukorda. Kuid isa ja poja vahel oskab ta osavalt laveerida.

Neljandas vaatuses on intriig haritipul, siin toimub ägedaim kokkupõrge isa ja poja

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

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

Selle komöödia eeskujulikult sümmeetrilisele ja selgele ülesehitusele heidetakse ette ainult ebaloomulikku lahendust, mis meenutab antiikse kirjanduse samalaadseid lahendusi, kus jumal ilmub kõige keerulisemal hetkel lavale ja seletas asja. Kuid näidendis, eriti komöödias, on selline võte andestatav. See on maitstav dramaatilise kirjanduse traditsioonide tõttu, sest näidend on ju efektide, üllatuste teos, loomulik ja harilik ei avalda sääl mõju. Päälegi on „Ihnuri“ lahendus mõistusele vastuvõetav, miks ei võinudki asi

nii juhtuda! Siiski tuleb möönda, et Molière armastab üldiselt kaunis kunstlikke lahendusi.

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

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

Molière'i lause on selge ja ilmekas. Tema dialoogist üteldakse, et see on kiire nagu välk. Põnevail ja pingutatud kohtadel muutuvad laused lühikesteks, isegi ühesõnalisteks. Näit. lk. 41—42. Sageli esineb ka monolooge, millistest on huvitavamad Harpagoni monoloog pärast laekavargust ja Frosine'i soovituskõne.

Iseloomulikud olid näidendis sel ajal kõrvalkõned (à part), mida ei kuule isikud, kel seda ei ole

Kõnedest ja
stiilist

tarvis kuulda. Värvingu poolest on stiil humoristlikult veetlev, kuid selle hulka poetub ka mõni element tragismi. Seda on Molière'ile omal ajal Boileau ette heitnud, sest niisugune stiilide segamine ei olnud lubatud.

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

Kokkuvõttes võime nentida, et „Ihnur“ on kompo-sitsiooni ja stiili poolest meistriteos, täiuslik omasuguste seas, väga nauditav ja ehtprantsuslik. Sellega peaks olema tuttav igaüks, kes peab lugu paremast kirjandu-sest. Ta esindab prantsuse klassitsismi maitselaadi, olles selle voolu koolilisem teos.

3. Lõppvaatlusi.

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

Molière'i loomingu üldine laad on kurb ja mõru, nagu ta isegi paistis elus silma mõtiskelejana ja kurvameelitsejana, samuti on ta mõlemas suur armukadetseja ja patsient. Ühiskondlikest pahe-dest ei pääsnud tema arstinoa eest ükski; osavalt, leid-likult ja tagajärjekalt opereerib ta neid oma tabava pilke ja halvustamisega. Imeteldav ja ületamatu on seejuures esitatud tüüpide meisterlikkus ja mitme-kesisus. Sääli leidub kõike, mil on vähegi tähtsust

perekondlikus või seltskondlikus elus: abielumehi ja -naisi, isasid, äiu, ämmi, hooldajaid, poegi ja tütreid, vendi ja õdesid, teenreid ja teenijatäre, võlgnikke ja võlausaldajaid, õpetlasi, arste, apteekreid, notareid, markiisid, kodanikke, talureid, töömehi ja isegi kerjuseid. Naeruvääristatakse ja piitsutatakse neis kehastatud pahelisust: vagatsemist, teesklemist, ihnust, naiste võrgutamistõbe, edevust, upsakust, peenutsemist, oma sünnipära häbenemist, kergemeelsust, tõusiklust, liigkasuvõtmise kirge, rumalust jne. jne. Molière'i erilised vihhaalused on arstid, aadlikud ja ebatruud naised. Esimesed on võhikud, aadlimehed tühised kergatsid, sageli ka ebatruud. Iga üksik tegelane on esitatud ilmekalt ja tugevate joontega, mistõttu neid ei saa ära vahe-tada teistega. Surematud on tema tüübid Tartuffe, Harpagon, Don Juan, Dandin, Alceste jt. Molière'i meisterlikemalt viljeldud iseloomujoon on aga tartüf-likkus — teesklemine, vagatsemine ja omakasupüüdmine. Euroopa kirjanduses on Molière'i mõju olnud suur. Tema toodang on uueaja komöödia alussammas, kust on mõtteid ja aineid ammendanud kõikide maade hilisemad näitekirjanikud. Ja täiesti õigustatult võib teda kõrvutada teiste kuulsate kirjandusmaailma aukohtadel seisvate nimedega.

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

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

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

IV. REALISMI JA NATURALISMI TEKKIMINE, OLEMUS JA ESINEMINE.

1. Uue suuna eeldusi ja ettevalmistajaid.

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

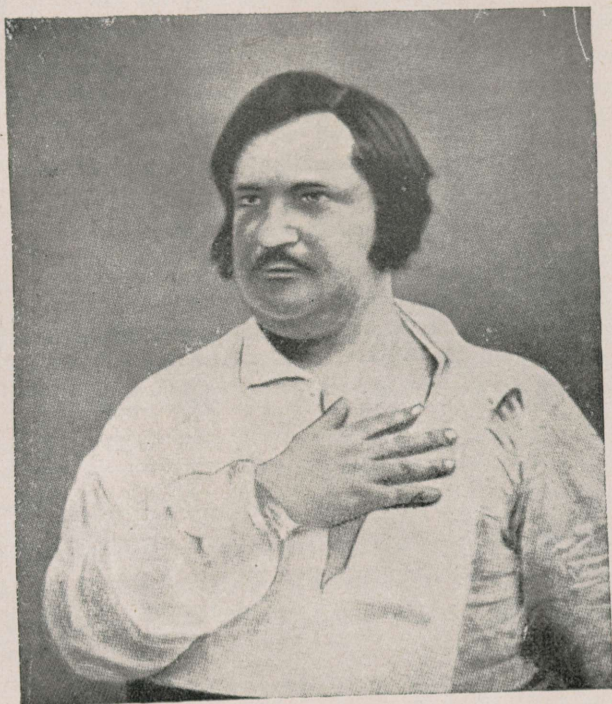
Vaatleme nüüd, mis on realism. Oma nimetuse on see vool saanud prantsuse kirjanikult Champfleury'lt a. 1850, sõna „naturalism“ aga hakkas kirjandusvoolulise terminina tarvitama Emile Zola, tehes seda esmakordselt a. 1867 oma romaani „Sa ei pea mitte abielu rikkuma“ eessõnas. See suund kirjanduses on samalaadne revolutsioon romantismi vastu, nagu viimane oli omal ajal klassitsismi vastu. Realism on faktide poeesia, tõelise elu vaatleja, see ei otsi ideaale ega ilusta elu. Ses suhtes jõudis äärmiste piirideni naturalism, mis ei luba enam mingit kohta idüllitsemisele, muinasjutulisele ainele ja fantaasiale, vaid esitab halastamatut ja ranget tõelisust. See on objektiivse ja teadusliku suuna võit kirjanduses ohjeldamatu fantaasia üle, see tunneb huvi ühiseluliste, loodusteaduslikkude, majanduslikkude ja muude selletaoliste, nn. reaalsete küsimuste vastu, kuna senikehtinud romantika oli tegeliku elu hoopis hüljanud ning lennelnud fantaasia ja unistuste veetleval muinasmaal.

Järgnevalt vaatleme realismi-naturalismi laadi ja ainevalda mõjustanud tegureid, kõigepeält filosoofilis-maailmavaatelisi.

Filosoofia

XIX s. filosoofiale annavad päämise värvingu positivism ja materialism. Saint-simonistlikel pärimustel põhjendas prantsuse filosoof Auguste Comte (1798—1857) positivismi, mõtteteadusliku suuna, mis vastab realismile kirjanduses. Positivism arutleb nii: meile on teadmatu loodusenähtuste sügavaim olemus, me ei saa teada nende algpõhjusi ja -tegureid, me tajume vaid neid nähtusi endid — fenomeene. Need ei ole aga midagi absoluutset. Ainult suhteid nende vahel võime jälgida ja neist aru saada. Võime ütelda, et need on ühesugused samades olukordades. Positivism kuulutas sõja teoloogiale ja metafüüsikale, väites, et nende juurdlemine nähtuste viimsete põhjuste ja olu üle on asjatu. Sellest tuleb loobuda ja leppida ainult sellega, et määrame kindlaks suhted mitmesuguste nähtuste vahel katsete ja vaatluste abil. See on viljakaim ja elulisim teaduslik meetod. XIX s. teisel poolel oli eriti Saksamaal moes materialism, reaktsiooniline suund kehtinud idealismi suhtes. Materialismi järgi on füüsilised nähtused primaarsed, neist tekivad psüühilised. Viimased on seoses ajutegevusega ja taastatavad igasugustele keemilistele ja füüsilistele protsessidele. Niisuguseid tõekspidamisi esines juba vana-kreeka filosoofias (atomistid). XVIII s. kerkis see esile Prantsusmaal ja XIX s. II poolel Saksas, kus materialismi tähtsaimad esindajad olid: C. Vogt, J. Moleschott, L. Büchner ja E. Haeckel. See maailmavaade mõjustas sügavasti laiemaid hulki, kuid teadusmeeste poolt on teda alati teravasti arvustatud.

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



Honoré de Balzac

Realismi tekkimist ja laadi mõjustas teiselt poolt loodusteaduste (nende hulgas ka keemia ja füüsika) hoogus areng. Juba prantslane Saint-Simon (1760—1825) pooldas teaduslik-positivistlikku maailmavaadet. Ta nõudis, et inimese tegutsemise aluseks olgu loodusteadused. Ainult peirimustele toetugu see. Nende allikaiks on aga katse ja vaatlus. Ja kuna vaimne elu sõltub kehalisest, siis peaks ühiskondliku ja isikliku elu juhtimine olema loodusteadlaste kui peirimusinimeste käes. Isegi paavsti toolil tahtis ta näha loodusteadlast-filosoofi. XIX s. algul arenesid loodusteadused imesteldavalt. Suuri teeneid sel alal on prantslastel Lamarck'il, Buffonil ja Saint-Hilaire'il. Kuid grandioossema murrangu maailmavaateis kui need, kutsusid esile kuulsa inglise loodusteadlase Charles Darwini teosed, milledest kuulsaim, nimelt „Liikide tekkimisest“, ilmus a. 1859. See raamat lõpetas järsult Euroopa mõttemaailma kõik teoloogilised ja metafüüsilised perioodid. Mõtteleja inimese silme ees seisis kogu maailm uues valguses. Kõigest sellest, mis enne teda oli väljendatud üksikuis fragmen-
des ja katkendeis, lõi Darwin korrapärase süsteemi.

Kõigepäält on ta arenemisõpetuse agaramaid eestvõitlejaid, mille ühe osa, nimelt põlvnemisõpetuse suhtes ta väljendas väga algupäraseid mõtteid, rajades sellele teadusliku aluse.*) See paiskas üle parda vana loomismuistendi ja väitis, et kõik põlvneb lihtselt rakukesest. Darwin lähtub oma põlvnemisõpetuse põhjendamisel ja seletamisel kolmest tõsiasiast: 1) Organismid on muutlikud. 2) Organismide omadused on päritavad (pärilikkus). 3) Nad sigivad väga kiiresti, mille tagajärjel tekib võitlus olemasolu eest. Nõrgad hävivad ja püsima jäävad tugevad ning enam kohastunud organismid (selektioon). Kõik elusolendid arenevad lakkamatult. Iga põlv parandab järeltulijatele need soodsad omadused, mis teevad ta

*) Seda oli väitnud juba enne ka prantslane Lamarck.

suuteliseks elus võitlema. Kuid sel arenemisel ei ole nähtavasti mingit sisemist, nn. vaimset eesmärki, kõik sünnib puhtväliseil põhjusil. Ka inimene pole muud kui väga arenenud loom-imetaja. Sellest ajast, kui ta oma mõistuse abil kindlustas endale kehalise olemasolu, ei allu inimese keha enam loodusliku selektsiooni seadusele, vaid seda teeb ainult pääaju. Seetõttu areneb inimene mõistuslikult, mida tõendab pääaju kaal. Ahvil, kellest inimene on arenenud, on see palju väiksem. Darwini väited said väga populaarseks ja muidugi kajastus see otsekohe ka ilukirjanduses.

Ühiskondlik
seisund

Kolmas ala, mis tugevalt mõjustas levivat realismi, on ühiskondliku palge muutumine ja uute sotsiaalsete õpetuste ja poliitiliste maailmavaadete tekkimine. Teatavasti hakkas XIX s. esimesel poolel arenema suurtööstus, mis johtus masinate leiutamisest. Sellel olid väga suured ühiskondlik-poliitilised tagajärjed. Seisuslike kihtide asemele arenesid nn. klassid. Vastolu rikaste ja vaeste vahel muutus teravaks, millest arenes klassidevaheline võitlus. Uueks ja arvukaimaks klassiks kujunes töölisklass, kelle huvid põrkavad järsult kokku tööandjate omadega. Nii tekkis kiiresti uusi ühiskondlik-poliitilisi liikumisi. Tähtsaim neist oli töölisliikumist ja klassivõitlust õhutav sotsialism, mille juhtmõtted hakkasid tungima ka kirjandusse. Sajandi lõpu poole levis see prantsuse naturalismi kaudu ka teiste maade kirjandusse. Sotsialismi tähtsamaid esiisaseid on prantslane Saint-Simon (1760—1825), kes oma teostes nõudis kehvikute seisukorra parandamist, varade õiglasemat jaotelu, tööstuse riigistamist jne. Teisist prantslasist pooldasid umbes samu põhimõtteid ja arendasid omi Charles Fourier (1772—1837), Pierre Leroux (1797—1871), Pierre Proudhon (1809—1865) jt. 1830. aasta revolutsioon soodustas nende vaadete levimist ja vasemusliikumine võttis aina hoogu. Töölise kaitsja on ka inglise kuulus utopist Robert Owen (1771—1858). Õiglase sotsiaalse korra otsingul väl-

jub ta põhivaatest, et inimese iseloom on ta elutingimuste ja kasvatuse tulemus. Seepärast on üksikisiku roimade eest õigupoolest ümbrus vastutav. Vaesus ja rumalus on roimade isad, seepärast on vaja parandada tööliskonna seisukorda. Owen oli vägivalja ja võitluse vastu. Töölisliikumise silmapaistvaimad juhid XIX s. lõpul olid aga Karl Marx ja Friedrich Engels. Mõlemate ühine programmteos on a. 1848 ilmunud „Kommunistlik manifest“. Siitpääle muutus see liikumine internatsionaalseks. Marxi ja Engelse poolt arendatud ühiskonnakäsitust nimetatakse marksismiks ja see on tekkinud prantsuse utopistide mõjul. Marksismi maailmavaateliseks põhialuseks on ökonoomiline materialism. Selleks et elada, peab loovalt töötama. Ühiskondlikud suhted on rajatud majanduslikule alusele. Evolutsioon on materiaalne nähtus ega olene vaimsest maailmast, vaid vastupidi. Ajalugu on klassidevaheline võitlus, rõhutute ja rõhujate võitlus, mis lõpeb ühiskondliku ehituse revolutsioonilise ümberkorraldusega. Seni on kogu see kord baseerunud ühe osa ühiskonna ekspluateerimisel. Kaasaeg on kodanliku maailma ajastu, mille tööstus moodustab. Viimane tsiviliseerib isegi barbaarsemaid rahvad. Kogu maailm linnastub. Kuid see kord on määratud hukkamisele, proletariaat — kodanluse toode — purustab selle. Uus ühiskondlik kord ei tunne eromandust, mittetöist tulu ja ebaõiglast kasumit, perekondlikud suhted on hoopis uued ja suurtööstus ning kapital on sõna otseses mõttes pühkinud ära igasugused rahvuslikud erijooned. Samuti aga on kadunud täiesti klassidevahelised vastuolud. Kõik on võrdsed, sarnased, üheõiguslikud. Seadus, moraal ja usk on Marxile ainult kodanlikud eelarvamused. Kuna Saint-Simon, Owen ja teised utopistid lootsid ühiskondliku korra parandamist kapitalistide eneste poolt, siis väidavad Marx ja Engels, et proletariaati ei päästa miski muu kui ta ise. Tööliskond on välja kurnatud, ta sandistub, ta areneb seetõttu iseteadvusele, ühineb ja võidab kapitali.

Seepärast „Kõigi maade proletaarlased, ühinege!“ Need olid iseloomulikemad jooned sotsialismist.

Nagu ülalpool mainitud, oli XIX s. esimene pool teaduste arenemise ja positivistliku vaimu levimise ajastu. Prantsusmaal oli viimane valitsemas juba 1840-ndail aastail.

Uue suuna
algeid

Ilukirjandus käis kõikjal sama rada. Kõik see, mis rahvaste vaimujõud toodab, kajastub kohe sääl. Eespoolkäsiteldud alad aitasid kaasa realismi tekkimisele, selle arenemisele naturalismiks ning avaldasid suurt mõju selle kirjanduse ainevalikule ja temaatikale. Muidugi sündis muutus aegamööda. Mõõduandvaim ses suhtes on jällegi prantsuse kirjandus, kus juba romantika oli esinenud teislaadsena, osutanud huvi sotsiaalsete küsimuste vastu, uurinud massipsühholoogiat jne. Üleminekuperioodi alustajaks romantismist uude suunda võiks nimetada Henry Beyle'i (Stendhali) (a. 1783—1842). Ta on oma toodangus küll üldiselt romantik, Napoleoni austaja, aga ka ateist ja epikuurlane, kes rõhutas psühholoogilist analüüsi. Eriti õnnestunud on tal kirepsühholoogilised kujutused.

Ilmekam ja tähelepandavam realismi eelkäija oli naiskirjanik George Sand (Aurore Dudevant) (a. 1804—1876). Evides tundliku, teravmeelse ja tugeva iseloomu, vaimustus ta juba noore neiuna Rousseau juhtlauseist ning andus idealismile ja tundeülistusele. Abielu võrdlemisi hääsüdamliku mõisniku Dudevant'iga ei rahuldanud teda, rohkem paelusid noort abielunaist kunst ja kirjanduslik tegevus. Ta lahkuski kodust ja asus elama tormilisse Pariisi, kus värskel naiskirjanikul algab äärmiselt viljakas kirjanduslik tegevus. Selle suurus on otse imeteldav, võrdudes pea-aegu Hugo, Balzac'i ja A. Dumas' tootlikkusele. Tähtsamad teosed: „Indiana“, „Valentine“, „Lélie“, „Lucretia Floriani“ jt. Neis on George Sand Rousseau mõju all avaldanud sügavat naise hingeelu ja armastuskire tundmist. Teda ongi nimetatud armastuse poe-

teessiks. Teine huviala on Sand'il ühiskondlikud küsimused. Kuna kõik ta teosed ilmusid pärast a. 1830, siis huvitasid need küsimused prantsuse avalikku arvamust suurimal määral ja 30-ndate aastate lõpul oli Sand kaldunud juba püsivalt sotsiaalsete küsimuste käsitlele. Ühtlasi on ta esimene, kes avaldab protesti naise orjastamise vastu perekonnaikke ja seadustega. Ühiskondlikes romaanides on Sand saint-simonist, idealiseerib tööliskonda ja talupoegi ning esitab kapitaliste õige tumedais värves. Selles mõttes on need teosed tendentsioossed. Neist võiks nimetada kolme: „Horace“ (1840), „Kaaslane ringreisil mööda Prantsusmaad“ (1840) ja „Härra Antoine'i patt“. George Sand'i ei või nimetada realistiks, aga ta ei ole ka romantik. Hilisemais romaanides avaldab Sand juba uut maitselaadi rahvalik-sotsialistlikku vaimu ja asjalikkust.

2. Realismi esindavad kirjanikud.

Realismi üheks selgejoonelisemaks esindajaks Prantsusmaal on **Honoré de Balzac** (1799—1850), kes on teatavas mõttes otse kontrastseks nähtuseks G. Sand'i suhtes, olles sellest mitmekesisem ja parem. Tugevatooniline, andekusest sädelev, tuline, jäme ja õrn, terav ja tundeline, realist ja romantik, ühendab ta oma väga keerulises isiksuses sügavatundelisuse ja läbinägevuse, peene vaatlaja ja humoristliku vestleja. Väliselt atleet, keskmist kasvu, laiaõlgne, tüse, naiselikult valgenahaline, mustajuukseline, säravate silmadega otsekui lõvitaltsutajal, oli ta välimuseltki väga omapärane.

Realism
Prantsusmaal

Balzac

Isa soovide vastu hülgas Balzac juristi karjääri ja otsustas võita kuulsust ja raha kirjanikuna. Kogu oma elu kestel tuli tal võidelda majanduslike raskustega, millest ta ei saanud üle surmani oma hiiglaslikust tööjõust hoolimata. Nii oli Balzaci elu alatiselt pingul. Algul ei õnnestu tal, ta ei leia õiget kirjanduslikku

tooni, mis vastaks ta iseloomule, ta satub võlgadesse, kuid töötab väsimatult ja äratab viimaks a. 1829 tähelepanu romaaniga „Les Chouans“. Sellest ajast valmib temal haruldase kiirusega romaan romaani järele ja varsti on Balzac kuulus. Tä evis erakordsed võimed ja ande kirjanduslikuks loominguks. Kujutusvõime tugevuse ja suurejoonelisuse poolest võib teda võrrelda suurimate meestega sel alal. Oli hetki, kus Balzac tõeliselt uskus enda loodud kirjanduslike kude olemasollu, ta kõneles neist uudiseid tuttavaile, valmistus nendega koos reisileminekuks, ootas neilt teateid ja kirju — sel määral oli ta hing neist vallatud. See, võib ütelda, kohutav kujutlusvõime töötas väsimatult ta pääs ja sundis teda üha uuele pingutavale tööle, see tegi ta elu rahutuks, mis niikuinii oli juba häiritud arvatute võlausaldajate pääleikäimistest, kahtlustest, pettumustest ja rahutuist, teostamatuist unistustest. Balzaci elu möödus palavikulises tempos nagu gladiaatoril areenil ja selle all varises tugev mees järsku kokku, vaevalt viiekümne-aastasena. Ta toodang koosneb ligikaudu sajast novellist ja romaanist ning suurim osa sellest kannab üldpäälkirja „**Inimlik komöödia**“. Tähtsamad romaanid: „Viimne Chouan“ (1829), „Šagrään-nahk“ (1832, e. k. 1926), „Abielu füsioloogia“, „Kolmekümneaastane naine“ (1832, e. k. 1928), „Eugénie Grandet“ (1833, e. k. 1928), „Isa Goriot“ (1834, e. k. 1929), „Liilia orus“ (1836), „Kaotatud illusioonid“ (1837—39). Novellidekogu „Veidrad jutustused“ (1832). Eesti keeles on veel ilmunud novell „Armastus“ (1931).

Balzaci ei nimetata asjata realismi isaks, ta on tõepoolest faktide poeet. Osavasti ja armastusega kirjeldab ta tõelisust, kõige sagedamini esitades seltskonda kõigi ta hüvedega ja ebardikkusega. Balzac on ühiskonna füsioloog, kes on endale teinud ülesandeks kirjutada ühiskonna loomulikkude ajalugu. Tege-laskonda, keda ta esitab, nimetab ta ise loomaiaiks.

Kirjeldustes kaldub Balzac kergesti üksikasjalikkusele: linnale, tänavale, majale, toale ja mööblile — kõigele juhib ta kõigutamatu rahuga täpset tähelepanu. Sellelaadsete kirjeldustega ta algabki oma romaane, olles kogunud enne hoolega ja huviga andmeid, vaadelnud ja õppinud. Sageli segab liigne üksikasjalikkus teose maitsemist.

Balzaci kirjanduslik kujunemine sündis romantismi tähe all, mis pole jätnud mõjustamata ka ta hilisemat loomingut. Kuid siiski on „Inimlik komöödia“ üldiselt väga erinev romantikute teostest oma meetodi ja maitse poolest.

Balzaci tuttavaim tüüp on noor R a s t i g n a c, mees, kes on seadnud endale sihiks jõuda haljale oksale, koguda raha ja teha karjääri. Rastignac on tüübiline „pugeja“, uus tüüp kirjanduses, demokraatliku ja kodanliku ühiskonna saavutis.

Kuulsate Balzaci tüüpide hulka kuulub ka rikas vanahärra G o r i o t, kes oma elu on alanud veeringutega, aga jätab surses maha kümneid miljoneid. Kogu elu pühendab ta kapitali kogumisele, olles kaval ja osav spekulant. Raha — on tema religioon, see kirk tõrjub kõik teised kõrvale, aga põhjustab ka tegelaste õnnetuid saatusi. Nii areneb romaanis kodanlik draama ilma mürgi, mõõga ja verevalamiseta. Kõik on kurb ja masendav; olnud elus sünge türann, kelle ees kõik värisevad, ei saa ta õnnelikuks, vaid sureb unustatult ja valuliselt pettudes laste armastuses.

Uuelaadne on Balzaci romaanides ka n a i s t ü ü p i d e valik ja iseloomustus. Ta tunneb huvi kolmekümnendais aastais olevate naiste vastu ja ta teoseis ei ole enam ülekaalus noored, naiivsed tütarlapsed — pruudid, vaid k ü p s e d n a i s e d, keda ei idealiseerita, vaid kellest näeme isegi väga ebameeldivaid külgi. Naised on Balzaci siiski enamasti iseseisvad võitlejad, tegevusehimulised ja elulised, hoopis midagi muud kui Opheliad, Gretchenid ja Esmeraldad. Selles mõttes on Balzac vastand George Sand'ile.

Üldse käsitlevad Balzaci romaanid prantsuse elu XIX s. algupoleel. Tegevusse on sääl rakendatud üle 2000 tegelase, kes on kõik võetud tegelikust elust. Siiski ei ole ta puhas realist, vaid kaldub kohati romantikasse ja müstitsismi. Keelestiili alal ei ole B. hiilgav, ta lause on pikk ja raskepärane. Kuid ta mõju oli vaieldamatü juba kaasajal, mis aastate möödudes üha kasvas. Eeskätt muidugi prantsuse kirjanduses, aga ka välismaal ei olnud ta kuulsus väike. Iseloomulikult on Balzaci mõju all tulevased realismi ja naturalismi koolilised esindajad, nagu Flaubert, Zola, Goncourt, Daudet, Maupassant, Bourget, Dostojevski jt.

Uue suuna esimeseks teaduslikuks ja teoreetiliseks põhjendajaks sai praegu võrdlemisi vähetuntud kirjanik Champfleury (1821—1889). Ta väitis, et romaanikirjanik peab olema maalija ja kujutama igapäevast, tõelist elu. Niisugust kirjandust nimetas ta realistlikuks. Champfleury oli seega esimesi teerajajaid realismi suurajastule.

Esimese üldtunnustatud võidu saavutas realism a. 1856, kui ilmus **Gustave Flaubert'i** (1821—1880) „Madame Bovary“ (e. k. 1934). See romaan ilmus ajakirjas „Revue de Paris“ ja on realismi puhtaim ning esinduslikem saavutis. Sääl kirjeldatakse prantsuse provintsielu maal ja jutustatakse Emma Bovary pettumuslikust abielust. Hääkohtlane, argipäevane, tuimavõitu ja andetu maaarst Charles Bovary naib romantilise mõisnikutütre Emma. Varsti pettub Emma abielus ja hakkab oma meest vähehaaval petma, hävitab lõpuks selle nime, vara ja õnne ning lõpetab ise oma elu juues rotimürki. See on täpseim argipäevakujutus, siin ei püüta arvustada ega süüdistada, kirjanik vaatleb elu erapooletult. Tähelepanдав on, et Flaubert'i poolt esitatud kujud on siin kõik labased, pahelised või kahetsusväärselt armetud, ja niisuguseiks nad jäävadki. Flaubert nagu ei tunne kaasa oma romaani tegelastele ja ainele. Tegelaste kannatusi esita-

des jääb autor nagu külmaks päältvaatajaks, kuid see on näilisus: tegelikult on kirjanik suure sisemise erutusega suhtunud oma romaani sündmustikule. Ühes oma kirjas Taine'ile mainib ta, et Emma surmastseeni kirjeldamise järele on ta tunnud suus mitu päeva rotimürgi maitset ega ole tahtnud süüa.

Flaubert'i on veedelnud labasuse ja rumaluse kirjeldamine. Tal oli kireks koguda kõiksuguseid rumaluse ja andetuse avaldusi, evide sel alal suure kollektsiooni, kus võis näha halbu maalinguid, viletsaid värse, ebaõnnestunud novelle, vaimuvaeseid artikleid jne. jne. Nii ka selles teoses. Kuigi kõigis tegelastes peitub hüvelisi eeldusi, ei taha Flaubert käia vana kirjandusliku maitse radadel ja loobub poeesiaga varustamast nn. sulneid patte. Kusagil ei pääse võimule hääd omadused, kõikjal kustuvad need naeruväärsusse ja labasusse. Isegi noore Justin'i, positiivseima kuju üle selles romaanis ironiseerib autor teose lõpus, süüdistades teda tema elu kurvimal ja tõsisemal hingeheitluse hetkel kahtlivarguses!

Flaubert'i teisi teoseid: „Tundeline kasvatus“ (1869—1879), „Salammbô“ (1862, e. k. 1928). Eesti keele on tõlgitud veel kolm Flaubert'i novelli päälkirja all „Kolm lugu“ (1922).

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

Vaatleme nüüd realistliku kirjanduse arengut teisis tähtsaimais Euroopa mais.

Inglismaal olid XIX s. algul vastolud rikaste ja vaeste vahel väga suured. See äge arvustus ja võitlus ebaõiglase ühiskondliku korra vastu kajastub ka kirjanduses, kõige ilmekamalt romaanis, mis XIX s. algupoolel oli muutumas valitsevaks kirjandusvormiks. Kuulsaim inglise realist oli **Charles Dickens** (1812—1870), kirjanik, kes läbi eluraskuste ja puuduse rajas endale kindla tee kuulsusele ja jõukusele. Dickens on

Realism
Inglismaal

Dickens

tõelisuse kirjeldaja, väsimatu pahede kinninaelutaja ja kõigi nende vägev vaenlane, kes püüdsid egoistlikult lõigata kasu ühiskondlikus korraldamatuses, kuid ennastohverdav hüljatute ja kannatajate kaitsja, kõigi nende, kelle osaks on ebaõiglaselt langenud liiga vähe õnne. Selle kujutamiseks valib ta äärmisimaid pilte ja jooni, jäädes inimlikuks ja tundeliseks. Dickensi poolt ülesseatud probleemid ja esitatud kujud on imeteldavad oma mitmekesisuse poolest. Tema romaanides areneb lugeja ees tööstusliku sajandi keeruline elu, tüübiline inglise elu, omapärane ja usutav. Tegelasena esitatakse pankureid, ärimehi, vabrikuomanikke. Nad on kivistunud uhkusega, jäigad ja egoistlikud. Neile vastu seatakse lihtse ja vähenõudliku pisiinimese elu, kus valitseb töö, hool, aga ka soojus ja armastus.

Tähtsamad teosed: „The Pickwick Papers“ (1836—37, e. k. 1907), mis tegi autori kuulsa. See humoristlik romaan karikerib teravmeelselt kõiki Inglise ühiskonnakihte. „Oliver Twist“ (1837—39, e. k. 1927), „Martin Chuzzlewit“ (1844), „Dombey ja poeg“ (1846—48), e. k. 1933), „David Copperfield“ (1849—50), mida peetakse Dickensi meistriteoseks. Ta eesti keeles ilmunud teoseist võiks nimetada veel jutustust „Kilkoldes“ (1926).

Nagu mainitud, võitleb Dickens sotsiaalsete pahede vastu, otsides üles vanglad, vaestemajad, erakoolid, tänavad, vabrikud ja muud kohad ning paljastades neis valitsevat pahelisust ja õiglusetust. Sagedi kaldub ta seejuures sentimentaalsusse, kuid seda korvab suur fantaasiaküllus ja leidlikkus kujude ning situatsioonide loomises.

Thackeray

Teine tähtis inglise realist on **William Thackeray** (1811—63), kes on rangem ja lihtsem eelmisest. Tema populaarseim romaan on „Edevuse laat“ (1847—48), milles kujutatakse päämiselt negatiivset heroini. Üldiselt suhtub siin Thackeray naise loomusele eitavalt. Üks päätegelane on edev avantürist, teine keskpärane,

huvideta ja mäge kodanikukihi esindaja. Teiselt poolt piitsutab ta snobismi — klassiuhkust, edevust, ülespuhutud käitumist ja liigset eneseaustust ning üleolevat uhkust. Thackeray on sihilikema id kirjanikke maailmas, moralist ja satiirik, kes pooldab täielikult kirjandust „pour l'idee“ (idee pärast). Teisi teoseid: „S n o b i r a a m a t“, „The Newcomes“, „Barry Lindon“ jt.

Nende kirjanikega piirdumegi inglise realismi vaatlemisel.

S a k s a m a a d huvitasid XIX s. algul esteetilis-filosoofilised küsimused enam kui sotsiaalsed. See pärast annab selle sajandi esimene pool küll mõnegi nimeka filosoofi, aga ilukirjanduse ja muil aladel ei esine Euroopalise kuulsuse ja tähtsusega nimesid. Elevust sel alal sünnitas Noor-Saksa liikumine. Seegi ei jätnud järele üldtuntud nimesid. Üldiselt valitsesid säääl XIX s. esimesel poolel teissugused olud kui teistes suurriikides. Tööstuslik pööre toimus kõige enne Inglismaal, siis Prantsusmaal ja viimaks Saksas ning teistes riikides.

Realism
Saksamaal

3. Naturalismi tähtsamaid esindajaid.

Realismi arenemise vaatlemisel peame nüüd pöörduma tagasi prantsuse kirjandusse. „Madame Bovary“ ilmumise päevist arenes see suund siin hiiglasammudega ja jõudis naturalismini. Realismi ajastu oli soodus ka teadusliku kirjandusearvustuse tekkimisele ning andis sel alal mitu tuntud nime. Uue voolu kriitiline juht oli esialgu Saint-Beuve († 1869), hiljem kerkib sellele kohale Hippolyte Taine (s. 1828). Nendega töötasid koos vennad Goncourtid (Edmond de G. 1822—1896 ja Jules de G. 1830—1870), kelle töödel on tähtis koht naturalismi arendamisel. Eriti populaarseks sai nende ühine romaan „Germinie Lacerteux“ (1865), mis kujutab endast otsekui külma ja asjalikku uurimust

hüsteeriajuhtumi kohta. Nooremasse kirjanikkude põlvesse avaldas see teos suurt mõju. Kõigepäält tuleb siin kõnelda naturalismi kuulsast suuresindajast **Emile Zola'st** (1840—1902), kes oli väga tootlik kirjanik, aga ühtlasi ka naturalismi teoreetik. Kirjanduslikku liikumist võib ju ainult siis lugeda täiesti läbilöönuks, kui ta on loonud oma teoreetiku. Nii oli seda klassitsismi suhtes Boileau, romantikas Hugo, Zola aga andis maailmale ilmeka naturalistliku ehk eksperimentaalse romaani teooria ja teostas seda isiklikult. Aastal 1870 ilmuvad Zola'lt esimesed sellesisulised artiklid. Ilukirjanduse alal aga äratas Zola esmakordselt tähelepanu a. 1867 oma romaaniga „*T h é r è s e R a q u i n*“ (e. k. 1930 päälkirja all „Sa ei pea mitte abielu rikuma“). Sellega tahab ta anda näidise teaduslikust romaanist, esitades ühtlasi selle teoreetilised pääomadused. Siin on Zola juba Taine'i ja Goncourt'ide õpilane, tema eksperimentaalse romaani teooriat on tunduvalt mõjutanud ka kuulsa teadlase Claude Bernard'i teosed. Pärast esimest edu valmib Zolal *g r a n d i o o s n e k a v a*: kirjutada Balzac'i „Inimliku komöödia“ eeskujul hiigelromaan. Selle mõtte teostabki ta 22 aasta jooksul (1871—93) oma kuulsa romaanide seeriaga „*Rougon-Macquart'id*“, mis peab kujutama Prantsusmaa teise keisririigi ajal elava perekonna looduslugu ja sotsiaalset ajalugu. Esimene Rougon-romaan on „*Rougonide õnn*“, viimne „*Doktor Pascal*“; teistest on populaarseimad: „*Nana*“ (1880, e. k. 1907), „*Söekaevurid*“ (1885, e. k. 1928), „*Maa*“ (1888, e. k. 1918), „*Kokkuvarisemine*“ (1892., e. k. 1899) ja „*Raha*“. Pääle selle kirjutab Zola veel tsükli „*Kolm linna*“ ja „*Neli evangeeliumi*“, viimasest jäi kirjutamata üks romaan.

Oma esimese romaanideseeriaga on Zola tahtnud anda inimliku languse eepost. Ta ei süüdistata ühtki ühiskondlikku klassi, vaid näitab, et kõik nad püüvad sama eesmärgi poole: püüavad rahuldada oma

„apetiite“. Kõiki juhivad samad instinktid ja need on pahelised, tumedad. Iga inimene on isekas ja julm loom, kuid see väljendub igaühe juures eri vormides. Võib kohe veenduda, et igas Zola romaanis esineb mingi suundaandev ja valitsev ürginstinkt, näiteks rahaahnus, sugutung, nälg, neimahimu, viha vaenlase vastu jne. Nii on Nana külma kõlvatuse näitlikem kehastus. See on naine-vampiir, kes on otsustanud kätte tasuda kõigile meestele seda, et üks neist on kord teda häbistanud. Selle naise elutee alandusest tõusule ja toredusele ning kättemaksule, millele järgneb uus langus äärmisse armetusse ja porri, on südamesseööviv kujutus ürgsest vihkamiskirest ja järjekindlusest, millega see inimest tegutsema sunnib. Õudse pildi instinktide hävitustööst ja hüveliste omaduste surmamisest inimestes pakub „Maa“. Kõik puhtad ja pühad südameomadused on siin kadunud, ei ole enam armastust ega sõprust isegi vanemate ja laste vahel. Viimased varastavad ja röövivad neid, isegi kiirustavad nende elulõppu, et siis omandada kiiremini ihaldatud vara — maad. Maa teeb siin inimesed üksteise vaenlasteks: vanemad vihkavad oma lapsi ja õed ning vennad on kirglikemad vastased.

Nii on terve see romaanide seeria otsekui süüdi s t u s a k t, kus igaühes eraldi loetellakse roimi ja roimareid, nende kõrval vaimuhaigeid, rumalaid, nürimeelseid inimesi, ja kõigi nende kaudu kostab autori kirglik hüüe: nii on määratud mandumisele rahvas, kus kõik kihid on andunud madalate vaistude meelevaldal! Säärane masendav pilt on esitatud tõsise viha ja põlgusega pahelise ja degenereeruva vastu. Seda saavutab Zola omapärase käsitlusviisiga. Ta laseb oma tegelasi elada täiesti loomalikult, nad ei kannata mingeid südametunnistusepiinu, nad peaaegu ei mõtlegi, neil ei tule meelegi, et nad on paheliste vaistude pillutada. Füüsilised kannatused on esikohal ja üle vaimsetest, vastupidiselt näiteks Dostojevski heeroostele, kes vaevlevad peaaegu ainuüksi hingeliste va-

lude tormides. Zola kirjeldab vahel erilise kahjurõõmuga niisuguste oma tegelaste nürimeelsust ja ebardlikkust. Isegi „Söekaevureis“, kus avaldub muidu tugevat kaastunnet tööliste vastu, tundub, et kaevandustööliste viletsus oneneb nende vaimsest ja kõlbelisest armetusest.

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

Maailmavaatelt evivad Zola romaanid sotsialistlikku tendentsi.

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

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

Zola kriitilised esseed ja artiklid on ilmunud teoseis: „Eksperimentaalne romaan“ (1880), „Kirjanduslikud dokumendid (1881), „Meie dramaatilised autorid“ (1881), „Naturalistlikud romaanikirjanikud“ (1881), „Naturalism teatris“ (1881) jne.

Kuigi ta võitleb romantismi vastu ja tahab kirjandust muuta objektiivseks teadusekirjanduseks, siiski ei

saa ütelda tema toodangust, et see vastaks täiesti neile põhimõtetele, mida ta kuulutas. Tema kirjanduslik temperament purustab väga tihti tõelisuse piirid ja kirjeldused ning pildid omandavad ülijõulise ilme, muutu-
vad sümboolseteks ja kujundilisteks. Nii on Zola kõigest hoolimata selles mõttes isegi romantik, kuigi ta püüab jälgida teaduslikku meetodit.

Zola ümber tekkis varsti terve kirjanduslik kool. Tema õpilane ja viljakas kirjanik prantsuse naturalistide hulgast on Guy de Maupassant (1850—1893), kes on väga andekas novellist. Teda on nimetatud prantsuse moodseks Boccaccio'ks. Võr-
ratu on Maupassant reaalse illusiooni taotlejana, kõike esitab ta täiesti usutavalt. Tähtsamad romaanid: „Ilus sõber“ (1885, e. k. 1931), „Üks inimelu“ (1883, e. k. 1927), „Pierre ja Jean“ (1888), „Tugev kui surm“ (1889, e. k. 1930) ja reisikirjeldus „Vee pääl“ (1888, e. k. 1929). Ühtekokku on ta kirjutanud umbes 300 novelli ja 6 romaani. Ka esimesi on eesti keele tõlgi-
tud („Horla“ 1902, 1927, „Õeksed Rondolid“ 1930, „Nülitud käsi“ 1927, valimikud „Sõjajutud“ ja „Vali-
tud jutud“ jne.).

Realismi ja naturalismi ajastu tõstis novelli ja romaani esiplaanile. Kuid Zola püüdis viia naturalismi ka näitekirjandusse. Sel oli tagajärgi. Kuulsaim mees sel alal on norralane Henrik Ibsen (1828—1906). Esinduslikemaid naturalistlikke näitekirjanikke on ka sakslane Gerhart Hauptmann (s. 1862), kelle näidend „Enne päikese tõusu“ (1889) esitab Saksa laval esmakordselt Zola juhtmõtteid. See on näidend mandumisest, loomaliikset vaistudest ja pärilikult omandatud pahedest. Hauptmanni tähtsaim näidend on „Kangrud“ (1892, e. k. 1929). Hiljem siirdus Hauptmann naturalismist uusromantismi ja sümbolismi.

Lüürikas püüdis naturalismile läheneda parnaslased (Prantsusmaal) Lesconte de Lisle'i

Naturalism
näitekirjan-
duses ja
lüürikas

juhtimisel. Harrastati impersonaalsust, maalilikkust, pessimismi, ateismi jne. Siiski ei võitnud naturalism lüürikas kuigi laialdast poolehoidu.

Langus ja muutumine

Naturalismi kõrglainetus vaibub sajandi lõpupoole ja irdub mitmeks, kuid tema poolt istutatud põhimõttest jäävad õige paljud kirjandusse püsima. Selle voolu otseseks järglaseks on uus naturalism, mis vanast mõningal määral erineb. Muutust põhjustab suurel määral väliskirjanduse tung Prantsusmaale, kus oligi ju naturalismi häll ja pärismaa. A. 1886 ilmus E. M. de Vogüé' uurimus „Venemaal“, mis tutvustab prantsuse avalikkusele päämiselt Dostojevski ja Tolstoi toodangut. Pea ilmus ka nende teoste tõlkeid, mitte ainult Prantsus-, vaid ka Saksamaal ja mujal. Nii oli Vene kirjandus raiunud endale akna Euroopasse. Ja seda ei teinud ta mitte häbenedes, vaid isegi uusi teid ja sihtjooni rajades. Dostojevski (1821—1881), vene kuulsaima naturalisti tähtsaimad tööd on romaanid „Roim ja karistus“ (1886, e. k. 1929 päälkirjaga „Kuritöö ja karistus“) ja „Vennad Karamazovid“ (1880). Need olid siis uudsed oma väga peene psühholoogilise eritelu poolest, esitasid usumotiive, müstilisi joonigi ning olid enam idealistlikud ja materialismivabad kui prantsuse naturalistlikud teosed. Leo Tolstoi (1828—1910) on teine vene realismi suurnimi. Tema romaanidest peame mees kahte, nimelt „Sõda ja rahu“ (1865, e. k. 1893—98) ning „Anna Karenina“ (1876, e. k. 1902—03). Tolstoi teoste vaimulaad on ligidane Dostojevski omale. Nad avaldasid oma teostega Prantsusmaal ja mujal sügavat mõju.

A. 1887, pärast Zola „Maa“ ilmumist, arvustasid viis tema õpilast seda teost teravasti ja kuulutasid avalikult, et nad loobuvad vanameistri põhimõttest. Sellega algabki vananaturalismi taandumine prantsuse kirjanduses. Isegi Zola püüab leevendada oma äärmist pessimismi.



Emile Zola

Tema endine õpilane **Huysmans**, alanud täisverelise naturalistina, loobub nn. „ainelisest naturalismist“ ja propageerib „hangelist naturalismi“ à la Dostojevski. Nii algas uusnaturalism, mis liikus osalt Dostojevski jälgedes, osalt dekadentses laadis. Huysmans'i huvitavaim romaan on dekadentne „Vastuoksa“ (1884). Prantsuse psühholoogilise romaani silmapaistvaimaid viljelejaid on **Paul Bourget** (s. 1852). Tema tuntuimaist töist on eesti keele tõlgitud romaan „Õpilane“ (1889, e. k. 1930). Sama ala nimekas esindaja on **Marcel Prévost** (s. 1862). Teoseid: „Poolneitsid“ (1894), „Tugevad neitsid“ (1900) jt.

Kuid nende kirjanike toodangu üldilme on muutuv, see on lõpu poole üha vähem vana-naturalistlik. Nii taandus naturalism aegamööda, andes ruumi jälle uutele tõekspidamistele, kuid jättes kirjandusse rikkalikke mälestusi ja muutes selle palge hoopis teissuguseks, kui see oli klassitsismi ja romantismi päevil. Võib ka ütelda seda, et käesoleva ajani on naturalism jäänud viimseks võimsaks kirjanduslikuks liikumiseks euroopaliku kultuuriga maailmas ja on levinud kõigisse maisse ning mõjustanud nende kirjandusi. Kõik hilisemad rühmitusnähtused kirjanduse alal on möödunud palju vaiksemalt ja kitsapiirsemalt.

4. Naturalistliku kirjanduse teooria.

Ülaltoodust mäletame, et naturalistliku kirjanduse teoreetiliste juhtmõtete vanemate arendajatena esinevad vennad Goncourt'id, Saint-Beuve ja Taine. Viimase pääteos sel alal, „Inglise kirjanduse ajalugu“ (1863), on eriti ja tugevasti mõjustanud naturalismi suurteoreetikut **E. Zola**'d. Taine austas peirimust, kataset ja vaatlust, rõhutas ümbruse (miljöö) tähtsust ja alahindas üksikisikut. Need saidki realism-naturalismi tähtsaimaiks põhilauseiks. Temale kuuluvad ka need tuntud sõnad, mis omal ajal kutsusid esile ägedaid sõnalahinguid (kirjalikke) ja töid nende

väljendajale palju meelehärmi: „Hüve ja pahe on samalaadsed nähtused kui silmakivi ja suhkur.“ Samuti on pärit Taine'ilt Zola esteetiline juhtlause, mille järele kunstiteose ülesanne seisneb selles, et selgitada selgemini ja täielikumalt kui reaalne elu mingit olulist ja silmapaistvat omadust või ideed. Zola järgi on kunstiteos „kirjaniku temperamendi kaudu nähtud ja käsitatud osake loodust“. Sellest nähtub, et ta ei nõua kirjanikult looduse täielikku kopeerimist, vaid püüab ainult moodse loodusteaduse (Darwin, eriti aga Claude Bernard) meetodeid istutada kirjandusse. Eksperimentaalne romaanist peab olema vaatleja ja katsetaja. Algul ta esitab fakte esimesena, siis muutub eksperimentaatoriks, viib tegevad isikud üksteisega suhtlemisse ja sunnib neid käituma nii, nagu nõuab loomulike nähtuste kogemuslik determinism. Tuleb võtta faktid, muuta seisundeid ja miljööd ning pidada sel puhul silmas, et kõik sünniks looduseseaduste kohaselt. Sellele põhilausele on vastuväidetena ette toodud kõike seda, mis võib ütelda materialismi, selleaegse loodusteaduse ja sotsiaalsete liikumiste vastu. Pääle selle aga võib kas või näiteks kahelda selles, kas Zola poolt esitatud analoogia keemiliste katsete ja katsete vahel inimtegelaste hingeeluga ei ole liiga vägivaldne.

Zola on positivist, kes ütleb, et vaimuelu nähtusi tuleb uurida samade meetoditega kui materiaalseidki. Ei või üle astuda loodusteaduste piiridest, tuleb loobuda küsimusest: miks? Võimatu on jõuda viimse põhjuseni, seepärast peame rahulduma küsimusega: kuidas? Peame aru saama nähtustest ja seletama neid ainult võimaluse piirides. Kui suudame seda, siis võime neid ette näha ja juhtida või vältida. Seepärast ei ole naturalistlik kirjandus ka sugugi ebamoraalne, kui ta esitab pahelisi nähtusi, mis tegelikult esinevad. Oleks ju kummaline, kui näiteks teadusmees vihastuks lämmastikule sellepärast, et sellele ei ole omased elulised nähtused! Kirjanik ei pea olema idealist. Ta

ei lähtu nägemustest, kõrgest ja ülevast või salapärasest, mis pole teaduslikult analüüsitav. Kuid ta otsib ideaalset sellegi pisku seast, mis leidub meie argipäevases ümbruses. Täiesti tagaplaanile peaks jääma kirjaniku isik oma isiklikkude ideaalide ja tundmustega ning alistuma tõekontrollile. Seega võitleb Zola fantaasia vastu, õigupoolest ohjeldamatu fantaasia liialduste vastu, mis lendleb väljaspool reaalseid asju ja inimesi. Kunagi aga olid poeedid uhkeldanud sellega, et nende fantaasiale ei saa seada ette piire. Zola on tõeprohv et ja oponeerib romantika ning klassitsismi vastu, sest need põhjenevat tõelisuse moonutamisel. Nende arvates reaalne ei vääri poeesiat, teda peab ilustama, pää pääle pöörama. Klassikud riietasid oma looduse antiiksesse rüüsse, romantikud murdsid piike, et seda maha kiskuda ja võita aukohta rüütli varustusele. Naturalism aga tuleb ja ütleb, et siitpääle tõde võib käia alasti!

Niipalju tähtsamaid jooni Zola teooriast.

Realism-naturalismi päätunnused.

1. Kunstiteos peab püüdma sarnelda teaduslikuga: otsima tõde ja esitama seda.
 2. Maha kõrgelennuline fantaasia ja idealism!
 3. Kirjanik ärgu esitagu oma isiklikke veendumusi, vaid olgu objektiivne ja rahulik teadusmees. Kõik, mis elus esineb, on talle samaväärne.
 4. Käsitelu olgu üksikasjalik ja põhjalik!
 5. Naturalistliku teose käsitelu mõjustavad loodus-teaduslikud teooriad: pärilikkus, selektsioon, olemasoluvõitlus.
 6. Üksikisikud on nõrgemad kui ümbrus. Miljöö.
 7. Sümpaatia vanemate ühiskonnakihtide vastu. Sotsialistlik tendents, utopism.
 8. Harrastatakse eriti romaani ja novelli.
- Esteetilis-juhtiv põhilause: ilus on tõde.

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

1. Kuidas kajastuvad kirjanduses rahvaste eluavaldused? Missugune oli prantsuse kirjandusehuvilise ringkonna seisukord klassitsismi ajal, romantismi ajal?
2. Ühiskondlik seisukord Prantsusmaal realismi tekkimisel ja naturalismi kõrgajastul.
3. Kus esines naturalism pessimistlikemal kujul, miks?
4. Tutvuda pessimismi tähtsamate põhilausetega!
5. Kas võib mõne maa naturalistlikus kirjanduses leida pessimistliku filosoofia tõekspidamisi?
6. Kõrvutada romantiliste ja realistlikkude teoste ilmumisaastaid! Kas esimesed kaovad järsku või mitte?
7. Naturalismi levimine Prantsusmaal ja selle mõju mujal.
8. Missugused rahvad on XIX s. teisel poolel ilukirjandusliku loomingu alal tähtsamad?
9. Läbi lugeda vähemalt kaks Balzac'i, Flaubert'i, Dickens'i ja Zola teost!
10. Esitada kodutööna kahe läbiloetud romaani eritelu!
11. Jälgida filosoofia mõju kirjanduses!
12. Jälgida loodusteaduste mõju kirjanduses! (Näit. olemasolevõitluse küsimust.)
13. Jälgida ühiskondliku elu kajastusi teoseis!
14. Kõrvutage romantilisi ja naturalistlikke teemasid ja aineid!
15. Kõrvutage romantilisi ja naturalistlikke tegelasi! Pidage meeles tähtsamad tüübid! Missugustesse ühiskonnakihtidesse nad kuuluvad?
16. Kuidas on mõlemas liigis põhjendatud tegevust?
17. Jälgida naturalistlike teoste tõlgete ilmumist meie kirjanduses! Naturalism meil.
18. Võtta läbimõeldud seisukoht naturalismi suhtes!
19. Kas on nüüdisajal naturalismi mõju täiesti kadunud?

V. HENRIK IBSEN JA „RAHVA VAENLANE“.

1. Ülevaade Ibseni elust ja loomingust.

Skandinaavia kirjandus sai meile esmakordselt lähedaseks käesoleva sajandi algul päämiselt norra näitekirjaniku Henrik Ibseni kaudu. Aga mitte ainult meile — Ibsen tõstis oma maa kirjanduse, mille vastu ei tuntud varem väljaspool mingit tähelepanavat huvi, XIX s. teisel poolel kogu maailma kirjanduslike huvide keskusse. Teda on õigusega asetatud maailma teiste suurimate näitekirjanike Sophokles'e ja Shakespeare'i kõrvale. Kui Sophokles oma tragöödiais tõlgitses võimast ja üllast traagikat, Shakespeare renessansliku uuestisünni-aja tulvavat elu- ja vaimuküllust, siis Ibsen võitis maailma tunnustuse oma idee- ja probleemi-rikkuse ning ühiskonnakriitika tabavusega.

Henrik Ibsen sündis 20. märtsil 1828. a. Lõuna-Norras väikeses Skieni linnakeses, põlvnedes rikkast ja auväärsest kaupmeheperekonnast, kelle esivanemad olid kõik kas taani, saksa või šoti verd. Linnakodanlus oli ettevõtlik ja lõbujanuline. Ibseni vanemate maja oli eriti linna kõrgema kihi meelsaks külastuskohaks. Alaliste külaliste arvu suurendasid veel turistid, kes võõrastemajade puudumise tõttu kasutasid perekondade külalislahkust.

Ibseni saanud 8-aastaseks, jäi perekond isa majandusliku kokkuvarisemise tõttu kiratsema ainelisse kitsikusse. Vaesuse hädad ja tuttavate põlgus pankrotti-

langenute vastu muutsid noore Ibseni varakult tagasihoidlikuks, tõsiseks ning pessimistlikuks. Teiste laste mängudest ta tavaliselt osa ei võtnud, kehalik tegevus teda ei veedelnud. Ta armastas istuda omaette ja vaadelda.

Lõpetanud oma õpingud Skiени reaalkoolis, tuli tal jätta varem hellitatud kavatsused õppida maalikunstnikuks ja minna 15-aastase noormehena hankima elatust Grimstadi linnakeses apteegiõppurina. Vähesese teenistusega, vaeselt ning puudulikult rietatud, mõnikord koguni sukkadeta ja aluspesuta, iseloomult päälegi riikas ja kangekaelne, ei sobinud ta paremasse seltskonda. Päevatöö lõppenud, sulgus ta oma ärklittoa üksindusse ja uuris sääli rohuteaduse raamatuid või valmistus ülikoolieksamite vastu.

Tavalise töö kõrval haaras Ibsenit eriti 1848. a. revolutsiooniliikumine, mida ta vaimustatult tervitas oma noorusluules ja mis viis ta vastollu vanemate ja vendadega. Pääle rea luuletuste valmis Ibsenil Grimstadis ka ta esimene draama „Catilina“ (ilmus a. 1850). Juba selles värsstragöödias avalduvad selgesti ta loomingu põhiomadused ja -vaated: järsk kalduvus individualismi ja teose rajamine üldtähtsaile vastoludele (see-kord vastolu soovide, tahte ja suutmise vahel). Rooma ajaloo reetjana tuntud Catilinat julgeb noor Ibsen kujutada hoopis uues ning vastupidises valgustuses — ta on idealiseeritud kangelaseks, kes tõstab mässu Rooma paheküllase kodanluse vastu, kuid hukkab sisetiste vastolude tõttu.

See kirjastaja puudusel oma kuludega ilmunud esikteos sai aga õige puuduliku menu osaliseks: temast müüdi ära ainult 45 eksemplari, ülejäänud osa läks aga võla kattena toiduainetekaupluse pakkimispaberiks.

1850. a. hakkab Ibsen üliõpilaseks ja asub päälinna Kristiaaniasse (Oslosse). Varsti aga haarab teda siin hoogus loomistarve, mis juhib ta kõrvale ülikooliõpinguist. Elatuda tuleb tal päämiselt viletsasti tasutavast ajakirjanduslikust tööst. Lühemat aega annab

ta koguni ise välja koos kirjanik Vinjega „Kirjandusliku satiiri ja poliitilise opositsiooni“ nädalalehte. Ühevaa-
tuselise näidendiga „Kangelaskalmistu“ saavutab ta
esmakordse menu teatris, kuigi käsitelu on tunduvalt
vähem iseseisev kui esiknäidendis, jälgides nii ainult kui
ka stiililt taani kirjaniku Oehlenschlaegeri eeskujul.

Saavutanud teataval määral tunnustust, kutsutakse
Ibsen 1851. a. näitejuhiks ning dramaturgiks Berge-
nisse. Tol ajal tehti parajasti katset vabastada norra
teatrit taani valdavaist kultuurimõjudest ja seega vajati
ka rahvuslikku repertuaari. Ibsenile kui lootustandva-
male näitekirjanikule sai kohustuslikuks teatri varusta-
mine algupäranditega. Bergenis valmiski tal rida uusi
näidendeid, mida etendati teatri aastapäevadel. Need
olid rahvusromantilised draamad, koostatud peamiselt
norra ja islandi muistendite aineil, mille kogumine norra
folkloristidel oli just päevakorral.

Saanud tegelikult teatri-inimeseks, omandas Ibsen
praktilisi teadmisi lavatehnikas, mil oli pöördeline täht-
sus ta hilisemas loominguks. Bergenis teatri kulul tegi
Ibsen uute kogemuste saamiseks ka oma esimese välis-
maareisi Kopenhaagenisse ja Dresdenisse.

A. 1857 asub Ibsen Kristiaaniasse säälsse „Norra
teatri“ direktoriks, kuhu ta jääb 1862. a., millal teater
jäi pankrotti.

Ibsen avaldas juba varakult põlgust norra valitseva
seltskonna vastu, mis koos ta range ning põikpäise ise-
loomuga soetas talle palju vaenlasi, keda hakkas ärritama
Kristiaanias lisaks veel ta draamades väljendatud
ideede uudus ning julgus. Ibseni protestivaim väljen-
dus esmakordselt teravamal kujul värssides kirjutatud
kaasajakomöödias „Armastuse komöödia“ (1862), mis
naeruvääristades mugavat, majanduslikule hääolule
rajatud abieluideaali andis põhjust kokkupõrkeiks selts-
konnaga. Kriitika pidas näidendit sobimatuks „mitte
ainult tõe ja kõlbluse, vaid ka luulega“.

Terav arvustus mõjus niivõrd, et Ibsen jäeti ilma
riiklikust abirahast, mida said teised kirjanikud, ja kui

ta palus reisistipendiumi, tähendanud üks komisjoni liikmeist: „Mees, kes kirjutab Armastuse komöödia vajab vitsahirmu, aga mitte abiraha.“ Ruvavat olukorda aitavad suurendada veel konfliktid vallandatud teatrinäitlejatega ja rasked majanduslikud olud, mis järjest suurendasid võlakoormat. Neis tingimuses ei saa kirjaniku looming olla kuigi viljakas. Pääle „Armastuse komöödia“ kuulub sellesse ajajärku veel ainult rahvusromantiline „Vägilased Helgelandil“ (1857), mis annab valdava pildi viikingite elu karedast keskajaõhkkonnast.

„Norra teatri“ pankroti järele Ibsen siirdub „Kristiaania teatri“ kunstiliseks nõuandjaks, mis aga tema ainelist seisukorda ei paranda. A. 1863 valmib tema parim ajalooline draama „Trooni pretendendid“ (eesti laval 1928/29), mis käsitleb Norra troonivõitlusi XIII sajandil. Hoolimata kaugest ajaloolisest ainekajastub ses teoses Ibseni isiklike sisevõitlusi ja kahtlusi. Nagu draamas jarl Skule kahtleb enese kuningakutsu- muses, nii Ibsengi põdes tollal teravat kahtlust, kas ta vahest polnud eksinud valides kirjanikukutse.

A. 1864 kibestab hõimuaatelise Ibseni meeoleolu eriti Taani-Saksa sõjakäik, mis lõppes Schleswig-Holsteini liitmisega Saksamaa külge. Norra abi selles lähiste hõimude raskes kaotuses piirdus ainult, Ibseni suureks pettumuseks, nooruse vaimustatud kõnede ja töotus- tega ohverdada oma elu hõimude eest.

Saanud lõppeks 1864. a. 1500-kroonise reisistipendiumi, siirdub Ibsen 27 aastaks vabatahtlikku maa- pakku, esmalt Itaaliasse ja säält hiljem Saksamaale, asu- des sääal päämiselt Dresdenis ja Münchenis. Selle aja kestel Ibsen külastab ainult 2 korral lühemat aega kodu- maad.

Välismaale asumisega algab Ibseni loomingu või- mas tõusujärk, kus ta võidab esialgu välismaail ja siis ka Norras maailmakirjanduse juhtivama draama- kirjaniku nime.



Henrik Ibsen

Itaalias elades avaldab Ibsen värssides oma suurema ideedraama „Brand“ (1866) ja „dramaatilise luuletuse“ „Peer Gynt“ (1867, eesti laval 1927 ja 1935).

„Brand“ käsitleb eetilise-usulise üli-inimluse traagikat. Kangelaseks on fanaatiline norra mäestikuvaimulik, kes tahab kogu ümbritsevat elu ümber kujundada vastavalt oma ideaalidele. Ta nõuab oma usuliste põhimõtete täielikku ning kompromissideta täitmist, mida ei tohi takistada ei mingi kaastunne ega armastus. Kui Brandi karme usunõudeid ei suuda täita ta perekond ega kogudus, lahkub ta neist. Ta juhtmõtteks on: kas kõik või mitte midagi.

Brandi filosoofia sarnleb tähelepandavasti Nietzsche Zarathustra omale. Kokkuvõttes on see järgmine: ole kestahes, aga ole seda täiuslikult; võitle halastamatu rangusega oma ideede teostamise pärast, sest see on ainus võimalus kaasa aidata inimkonna täiuslikumaks muutmisele.

„Brandi“ ideestik kordub Ibseni järgnevais teoseis lugematult uuis variatsioonides.

Pääle „Brandi“ ilmumist juhib Ibsenile tähelepanu maailmakuulus taani arvustaja Georg Brandes ja siitpääle algab tee üldisele tunnustusele ning kuulsusele.

Kui oma kaasmaalastes pettunud Ibsen lõi „Brandis“ ideaalse kuju, kes ei arvesta takistusi, vaid tegutseb oma veendumuse kohaselt, kes võidab või kaotab, aga ei alistu, siis Peer Gyntis seevastu kehasas igas suhtes Brandile vastupidist — keskpärast, halli, iseloomutat ja ahtalt egoistlikku.

Peer Gynt on iseenesega rahulolev ja vastutustundetud, lubadusi ja töotusi pillav, hooplev ja fantaseeriv kuju, kes valetamise hetkel isegi usub oma õhulosse. Ta on kui ebaõnnestunud aasata nõop jumala nõobitöökojast, mida sümbolne nõobivalaja (surm) tahab tagasi saada oma sulatuspatta uue ning täiuslikuma valmistamiseks.

Kui Peer Gynt rahulolus iseenesega on mõttetult rännanud mööda maailma, saavutanud ja kaotanud

rikkusi ja hullumajas saanud pähe enesele unistatud kuningakroonigi, ta, tundes elu nurjumist, lõppeks pöördub tagasi koduonni, kus teda truult ootab kaunis Solveig — naiseliku õrnuse ning helluse kauneim kehastus, kelle saatuseks on olnud „armastada, ohverdada kõik ning olla unustatud“. Naise armastuses leiab siis Peer Gynt ootamatult oma elu lunastuse.

„Peer Gynt“ on norra rahva iseloomunõrkuste, naeruväärsuste ja poliitilise saamatuse tüübiline väljendaja, satiir, milles Ibsen ainult ei süüdistata teisi, vaid nimetab avalikult kaassüüdlaseks ka iseennast. „Peer Gyntis“, eriti teose alguses, leidub mitmeti isikuloolist elementi. Peer Gynti kõrglennukas valepaatos, ta unistuste ebamäärsus ei olnud omane ainult norra rahvuslikule romantikale, vaid kirjaniku tunnustuse järele ka temale enesele.

„Peer Gynti“ kaudu Ibsen püüab lahendada üht oma loomingu tähtsaimat probleemi: üksikisiku eneseteostuse vabaduse ja elu mõtestamise küsimust.

Järgmiseks Ibseni teoseks oli ta ainus, aga siiski vähe olulise tähtsusega luuletuskogu „Digte“ (1871), kus ilmus valik varem ajakirjades ilmunud kui ka avaldamata luuletusi.

Asunud Itaaliast Saksamaale enam meeldivaisse töötingimustesse, lõpetas Ibsen sääl oma Itaalias alatud suurima ning viimse ajaloolise draama „Keiser ja galilealane“ (1873, eesti keele tõlgitud a. 1928). Siin autor käsitleb kahe vastaka maailma — kristluse ja paganuse — kokkupõrget. Julianus Taganeja kaotades viimses otsustavas võitluses ristiusu vastu, hüüab alituses: „Sa oled võitnud, galilealane!“ Suurte maailma-vaatelistel eluprobleemide sidumine inimsaatusel ja hingeelu veenvad tõlgitsused kindlustavad draama vastu püsiva huvi.

Uue pöoret-loova ajajärgu tõid Euroopa näitekirjandusse siiski Ibseni realistlikud, olevikulise sündmustiku ja kaasaegsete tegelastega ühiskonnadraamad, milledest esimene teos „Noorte liit“ ilmus juba 1869 (eesti laval

1914/15). Selles naeruvääristatakse nn. vabameelsete poliitikameeste suurte sõnade ja lööklausete taga peituvaid väiklasi omakasupüüeid.

Aastast 1877—1882 on Ibseni realistlike ühiskonnadraamade ainuvalitsuse ajajärk. Selle aja kestel ilmuvad „Seltskonna toed“ (1877, eesti laval 1907/08), „Nora“ ehk „Nukukodu“ (1879, eesti laval 1910/11), „Kummitused“ (1881, eesti laval 1910/11 ja 1935), varasemas tõlkes päälkirja all „Tondid“, ja „Rahva vaenlane“ (1882, eesti laval 1908/09), mis kõik kuuluvad Ibseni päteoste hulka.

„Seltskonna tuges“ paljastab kirjanik seltskonna- ja ärimoraali pahesid. Päätegelane konsul Bernick on väliselt eeskujulik suurärimees, keda töökuse ja häätegevuse eeskujuna peetakse linna uhkuseks. Aga nii Bernicki kui ka kogu linna kandvamate kodanike hääolu rajaneb salajastel pettustel ning valedel. Teos näitab Bernicki sisemise uuestisünni teostumist. Ta jõuab selgusele, et kord peab saabuma aeg, millal kogu ühiskond jõuab tõe tundmisele, ja otsustab loobuda valedest. Teostunud pööre on niivõrd haarav, et Bernick tunneb vajadust avalikult pihtida seltskonna ees.

„Noras“ püstitab Ibsen ka naise kohta oma individualismiharrastuse põhinõude: leiuta enese tõeline loomus ja käi võltsimatult selle järele. See on päätegelase „Nora“ hingeelulise ümberkujunemise ja võitluse draama iseseisvuseõiguste eest. Nora ei suuda leppida sellega, et temas ei nähta eeskätt inimest, vaid naist. Ta jätab maha oma ebakohase mehe ja lapsed, et üksi kasutada inimvabadusi. Kirjanik näitab ta arenemist iseseisvalt mõtlevaks naiseks, kes suudab arvustavalt ning õieti hinnata ümbritsevaid elunähtusi.

„Nora“ saavutas eriti pääosa mängivate häade näitlejannade tõttu Euroopa lavadel haruldast menu.

Ibseni süngeimaks draamaks tuleb pidada tema „Kummitusi“. Siin näidatakse õuduseni ulatuva traagikaga noore kunstniku elu hävingut vanemait päritud haiguste ja seltskonna iganenud eelarvamuste talumatu

koorma all. Näidendi hingeeluline tihedus ja pinevuse loomulik ning paratamatu tõus katastroofini aitab tunduvalt süvendada draama põrutavat mõju.

„Rahva vaenlast“ kui üht Ibsenile kõige iseloomulikumat teost, mida peetakse ühtlasi XIX s. teravaimaks individualismi kuulutuseks, käsitleme allpool üksikasjalisemalt.

Oma ühiskonnadraamades saavutab Ibsen juba puhtisikulise tiheda sõnastusviisi ja kompositsiooni tehnika, mis teda ilmekasti eraldab kõigist eelkäijaist.

„Rahva vaenlase“ järele algab Ibseni loomingus uus, sümbolistlik ajajärk, mis kestab tema viimse teoseni „Kui me surnud ärkame“. Aktuaalse ühiskonnarvustuse asemel käsitleb Ibsen nüüd üksikuid inimsaatusi süvendatud psühholoogilisel valgustusel. Seejuures saab saatus mingi aimatava, salapärase jõu tähenduse ning kogu sõnastus, eriti ilmekalt draamade lõppsõnas, tugevasti sümbolse värvingu.

„Metspart“ (1884, eesti laval 1911/12) on Ibseni esimene tõsielulise sümbolikaga mõjuvam sümbolistlik draama. Ideeliseks uuduseks on siin, et Ibsen loobub täieliku tõe ja eluvalde paljastamise nõudest, kui sellel võiksid olla saatuslikud tagajärjed. Sest kõik, kel endine elu puruneb, pole küllalt võimelised uut algama.

A. 1886 ilmub draama „Rosmersholm“ (eesti laval 1906/07). Päätegelane, endine pastor Rosmer, on vaimuaristokraat, kes püüab täita kõiki nõudeid, mida Ibsen tavaliselt asetab oma kangelastele. Draamas näidatakse ta positiivset hingelist mõju ühe kahtlase minivikuga naise Rebekka Westi ümberkujunemises. Naine omakorda evib tugevat mõju Rosmerisse ning temast saab mehe tööleõhutaja.

Järgmine draama „Naine merelt“ (1888, eesti laval 1916/17) on õigupoolest „Armastuse komöödia“ ja „Nora“ järg, mis moodustavad kokku triloogia.

Päätegelane Ellida on abielus, kuid unistab kunagi kohatud meremehest. Ta mees annab talle vaba valiku-

võimaluse. Naine vabana pettub helliteldud unelmais ja valib oma mehe.

Ellida ületamatu igatsusega mere järele väljendab autor sümboolselt tema piiritud vabadusiha.

Naine on pääosas ka järgmises draamas „Hedda Gabler“ (1890, eesti laval 1913/14). See on osalt Rebekka Westi taolise, aga veel erakordsema ning keerulisema hingeeluga, „saatanliku hingega“ naise abielukurbmäng ebavääriga mehega. Hedda Gableri kujus on leitud sarnasust skandinaavia muistendite kangelasnaistega.

63-aastase raugana 1891. aastal asub Ibsen, kõige pingutuslikumad tööaastad selja taga, jälle lõplikult tagasi kodumaale, kus talle korraldatakse suurepärase vastuvõtt.

Endise vaenu põhjused olid siis juba ammugi taandunud ning vananenud. Uus võrsunud põlvkond tunnustas vaimustusega oma rahva geeniumi, kes oli Norra viinud Euroopasse. Aga ka Ibsen ise oli muutunud. Ta võitlustahte teravus oli taltunud ja asendunud resignatsiooniga. Ta oli tunnustatud suurimaks kaasaegseks draamakirjanikuks ning saavutanud pideva tööga ühtlasi ka jõukuse, mis võimaldas aineliselt muretut ning mugavat elu. Austuspidudel ta esines auväärse vanahärrana, rind täis välismaisi aumärke.

Esimene tähelepanevaim teos, mis ta kodumaal avaldas, oli „Ehitaja Solness“ (1892, eesti laval 1919/20).

Kord, kui kuulus ehitaja Solness asetab pidulikult pärga valminud kiriku torni, avaldab päältvaatajate hulgas eriti väljapaistvalt vaimustust noor tütarlaps Hilda. Hiljem märkab Solness sama tütarlast pidulaua taga, nimetab teda naljatelles printsessiks ning lubab tagasi tulla kümne aasta pärast ja osta talle kuningriigi. See kergemeelne lubadus, mille Solness varsti unustab, jääb tütarlapsele unustamatuks unelmaks. Kümne aasta pärast, kui juba vananenud ning väsinud Solnessil on jälle valminud uus ehitus, torniga elumaja,

tuleb noore neiuna sama Hilda vaimustama teda uuteks suurtegedeks. Ta avaldab soovi näha jälle kuulsat ehitajat kõrgel võimsana, kõigest üleolevana. Solness tõusebki torni, kuid langeb südamepööritysest.

Hoolimata sellest oli Hilda õnnelik: Solness saavutas haritipu! — Solness suri, kuid mida muud võib tähendada iga täielik eneseteostus kui surma! Solness näitas vankumatu tahte ülevat eeskuju. Ja Ibseni arvates tulebki inimest hinnata eeskätt tahte tugevuse järel.

Solness on vaimustunud ehitaja-kunstnik, kes ohverdab kogu oma elu, et teostada midagi enneolematut. Et teistele mugavaid maju ehitada, peab ta loobuma kodu loomisest enesele, alatine pingutus ei võimalda tal hoolitseda isikliku õnne eest.

Ibsen on Solnessi kaudu kujutanud mitmeti oma isiklikku elutraagikat. Ibsenigi genius tundis sisemist tarvet töötada lakkamata ning kulutas selleks kogu oma jõud.

A. 1894 ilmus draama „Väike Eyolf“ ja 1896 „John Gabriel Borkman (eesti laval 1908/09), mis mõlemad käsitlevad mehe ja naise traagilise kooselu väärolukordi sümbolistlikus valgustuses.

1899. a. lõpul avaldas Ibsen veel oma viimse teose, „dramaatilise epiloogi“ „Kui me surnud ärkame“.

Vana kujur prof. Rubek läheb oma noore naisega mäestikku, et kõrgusist imetella maailma. Ta kohtab sääl oma endist modelli Irenet, tema naine aga seltsib ühe meela karukütiga, kellega tunneb sisemist kooskõla. Irene pihib Rubekile avameelselt oma pettumust temas. Kuna Rubek on näinud temas ainult imeteldavat modeli, on ta ihaldanud, et kunstnik oleks aatelse austuse asemel tundnud temas tõelist, armastavat naist. Mäestiku üksinduses, vanade mälestuste mõjul tekivad nüüd ka Rubekis aimused, et miski ta elus on ebaõnnestunud. Ta oli kaotanud oma kunstinägemuse, kui Irene temast lahkus, ja talle tundub nüüd, et ta on ohverdanud kunstile oma isikliku elu õnne ja et

inimesena on olnud kogu eluaeg surnud. Ta ärkab nüüd nagu surnuist, aga liiga hilja: ühes on hävinud kunstnik, teises inimene. Viimse pingutusega nad tõusevad mäetipule, aga siis matab langev lumeveere nad enese alla.

Puhtisiklikuna tundub teoses ülesseatud küsimus: kas kunstile pühendatud elu on olnud ka tõeliselt elatud elu? Ibsen on jätnud otsese vastuse andmata, aga tema nukrusest ning pessimismist näeme ta kahtlusi. Fr. Tuglas küsiteleb oma essees Ibsenist sel puhul: „Kas ei hõõgu siin valu vanast südamest, mis nii palju kunstlikule, olemasolematule on tuksunud, kuid nii harva isiklikust õnnest on värisenud?“

Ibseni vanaduspäevad mööduvad üldises austamises ning lugupidamisavaldustes. 70. a. sünnipäeva pühitseb kirjanik kogu Norra ning haritud maailma õnnitluste paistel. Ja kui 1. sept. 1899 uus „Norra Rahvusteater“ avatakse, paljastatakse selle ees Ibseni aksammas.

Pärast oma „dramaatilise epiloogi“ ilmumist jälgis Ibsen huviga oma koguteoste väljaandmist, kuid sai a. 1900, enne viimse köite ilmumist, halvatus, millega varsti kaastus ka mõistuse tumenemine. Pikkamisi kaotas kirjanik ka oma kõnelemisvõime. Igatsedes päikest istus ta sageli oma elu lõppaastail laua taga ja õppis uuesti tähti, mis ta oli unustanud. Kord ta ütelnud oma viletsaid varesejalgu näidates: „Vaadake! vaadake, mis mina teen! Mina istun siin ja õpin — t ä h t i! Mina, kes kunagi olin kirjanik!“

Elanud niiviisi aastaid varjuelu, suri Ibsen vaikselt 23. mail 1906. Ta maeti suurte austusavaldustega riigi kulul ning kogu haritud maailm võttis osa norra rahva leinast.

2. „Rahva vaenlane“.

Viimse ning tähelepandavaima ühiskonnadraama „Rahva vaenlane“ kirjutamisele juhtis Ibsenit juba varakult vallanud idee üksikisiku õigusest ja enamuse üle-

Saamisloost

kohtust. Esimesi mõtteid selle üle ta väljendas a. 1850 Kristiaanias enese väljaantud „kirjandusliku satiiri ja poliitilise opositsiooni“ nädalalehes. Kaasmaalaste ülemäärana karm arvustus mitmegi Ibseni draama puhul andis põhjust selle idee ühendamiseks isikliku eluga. Kui siis „Kummituste“ ilmumise järele (1881) jälle möllas Norras Ibseni nime ümber vaenuavalduste kära ning kirjanikku tembeldati rahva vaenlaseks, sai mainitud idee uuesti aktuaalse tähenduse. 2. jaan. a. 1882 kirjutab Ibsen G. Brandesele: „Björnson ütleb: enamusel on alati õigus. Poliitika-praktikas see on õige ja tuleb nii rääkida. Mina, vastupidi, pean ütleva: Vähemusel on alati õigus. — — — Ma räägin vähemusest, kes sammub ees ja kellele enamus ei ole veel järele jõudnud.“

Esialgu Ibsen kavatses halba arvustust tagasi tõrjuda mingi hoopis uue biograafilist laadi teosega, kus ta oleks selgitanud oma kirjanduslikku usutunnistust ning valgustanud oma teoste tekkimise nii väliseid kui ka sisemisi tingimusi. Siis aga loobus ta, nähtavasti kirjastaja soovitusel, sellest ja vastas „Kummituste“ vastuvõtule uue draamaga „Rahva vaenlane“.

16. märtsi kirjast ühe Kopenhaageni kirjastuse juhile Hegelile (saadetud Roomast) näeme, et Ibsen tegeleb juba uue näidendi ettevalmistustöödega ja juba 9. sept. samal aastal saadab ta samale kirjastajale ära erakordselt kiiresti valminud näidendi lõpposa.*) Sel puhul ta ühtlasi teatab: „Töö selle näidendi kallal lõbus-tas mind, ja nüüd, millal olen selle lõpetanud, tunnen nagu mingit tühjust, nagu mingit puudust. Dr. Stockmann ja mina saime nii hästi läbi teineteisega, me harmoneerume nii paljus. Kuid doktor on veelgi suurem põikpea kui mina.“

Nii on „Rahva vaenlane“ kahtlemata suurel määral isikuline draama.

*) Tavaliselt kulutas Ibsen iga uue näidendi kirjutamiseks kaks aastat.

Oma ülesannet lähemalt määrates on Ibsen uue draama teemaks valinud ühe norra väikese supellinna seltskonna vaenulise suhtumise vankumatu töökuulutaja vastu, mis on tabava lakoonilisusega märgitud ka päälkirjas. Sellest hoolimata, et sündmustiku toimimiskohaks on määratud väikelinna piiratud olustik, on valitud teema ilmsesti üldinimlik. Ta on seotud ühtlasi kirjaniku mitmete teiste lemmikideedega ning -probleemidega, mis on tunnetatud isikliku elu kogemustest ning sügavalt seoses elamustega.

Teose sündmustiku põhikavand on järgmine: dr. Stockmann, ühe norra väikese supellinna arst, leiab ravila vees tervisele kahjulikke pisilasi. See tema poolt ääretu tähtsaks peetud leiutus teeb ärevaks kogu linna, mille elanikud saavad oma sissetulekud päämiselt just suvitajailt. Et avastus ähvardab viia linna ainelisse katastroofi, asub kogu elanikkond arstiga vaenujalale, tunnustab ta rahva vaenlaseks ning tahab igasuguste mõjuavaldustega sundida teda loobuma oma avastuse avaldamisest. Stockmann aga otsustab vankumatult tõtt kuulutada. Ta pole nõus järele andma ka siis, kui ta ametist vallandatakse, lapsed koolist ära saadetakse, taga kiusatakse sõpra. Üksi jäetuna ta tunneb end kõigest tugevamana ning otsustab võitlust jätkata.

„Rahva vaenlase“ faabulaks on seega kokkuvõttes dr. Stockmanni kui tugeva isiksuse ning vankumatu töö eest võitleja saatuse arendamine.

On tähelepanndav, et süžee kunstiliseks kujundamiseks ei ole kirjanik valinud mingit erakordset olustikku, kuigi ta tahab näidata Stockmanni väljapaistvat kangelaslikkust. Tegevuse koht ja aeg on nähtavasti kaasaegsed, kuid pole täpsemalt määratavad. Idee-kirjanikuna Ibsen ei piira ka oma realistlikemais teoseis sündmustikku konkreetsete tingimustega. Ta ei lasku kunagi ainelise miljöo kujutamise huvipiirkonda.

Draama keskseks kajuks ning ideede kandjaks on dr. Stockmann, keda ta perekond toetab. Kogu linna

seltskonnategelased moodustavad vastasrinna, kelle juhiks on linnapää, dr. Stockmanni vend. Dr. Stockmanni poole jääb ka laevakapten Horster, kuid isikliku sõbrana, mitte ideelise kaasvõitlejana.

Dr. Stockmann

Juba esimeses vaatuses iseloomustab linnapää dr. Stockmanni: „Sul on igatahes sissesündinud kalduvus käia ikka omaenese teid . . .“ Sellega on öeldud olulisim draama kangelase iseloomust. Ta jääb algusest lõpuni valitud õigusekuulutamise teele. Aga juba draama alguses tutvume ka Stockmanni iseloomu olulisema puudusega — ta eluvõõruse ning naiivsusega. — Kui ta kahtlus linna ebatervislike olude suhtes tõestub, satub ta otse lapselikku vaimustusse. Ta inimesetundmine on niivõrd puudulik, et ta kujuteleb oma avastusest vaimustusse sattuvat ka venda linnapääd, linnavalitsust ning kogu linna rahvast. Tõe valgus on temale niivõrd pimestav, et ta ei pane tähele, mis sünnib lähemaski ümbruses. Ta ei aima, et eeskätt just tema vennale on avastus talumatuks solvamiseks. Täielikus lihtsemeelsuses ta mängib kord hiljem otse lapseliku lustakusega linnapää mütsi ja kepiga võimukandjat. Kui igaüks püüab Stockmanni avastuse järele tekkinud olukorda kasutada puhtisiklikes huvides, kui temaga ühinevad kodanike „liitunud enamus“, rahvalehe toimetajad ja rikas parkalmeister Morten Kiil, siis doktor ainult rõõmusteleb ning imestab, miks iseenesest nii selge ja lihtse asja teostamiseks pakutakse nii ohtrasti abi.

Hoolimata neist nõrkusist, saab Stockmannist vääratamatu kangelane, niipea kui teda sunnitakse loobuma tõe kuulutamisest, mille avastamine on talle olnud sügavaks elamuseks. Tõde on talle omaette väärtuseks, mida ei või suurendada ega kahandada asjaolu, kas see toob rahvale kasu või kahju. Teda ei huvita, et paljud satuksid ainelisse kitsikusse, et hulga lootused puruneksid. Kui ta seob oma avastust linna hääluga, siis ainult möödaminnes. Linnapää meeletuletusele,

et avastus pole ainult puht-teaduslik, vaid on tähtis ka majanduslikult, vastab Stockmann: „Minul peab olema vabadus rääkida igasuguseist võimalikest asjust kogu maailmas.“

Vaimustus tõest viib Stockmanni kõige revolutsioonilisemasse äärmusse, kui ta tunnistab: „Armastan nii väga kodulinna, et pigemini olen valmis teda hävitama, kui vaatama, kuidas ta õitseb valel!“ Ta oleks valmis hävitama isegi kogu rahva, kui see ei suudaks hinnata tõtt.

Stockmann ei pillu ainult sõnu, ta võtab tõekuulutamise õiguse pärast vaprosti vastu kõik saatuselöögid, mis hävitavad ta enese ning perekonna majandusliku hääolu.

Lõppeks, hüljatuna oma kodulinnast, ta jõuab Ibseni tööüksinduse paradoksaalsele lemmiktunnetusele: kõige tugevam on maailmas see, kes on kõige enam üksi.

Stockmann on Ibseni draamakangelaste hulgas uus, algupärane kuju, kuigi ta põhiliselt on sama võitlejaloomus nagu enamik Ibseni tegelasi. Kui Ibseni varasemad kangelased oma võitluses tõe pärast jäävad üksi ja põgenevad seltskonnast, siis otsustab Stockmann oma edaspidise eneseteostuse probleemi väheste kahtluste järele teisiti: „Siin on võitlusväli; siin tuleb lüüa lahing, siin tahan võita.“ Ta loodab kasvatada vaesest ning mahajäetud noorusest vabu ausaid mehi, kes jätkaksid ta tööd.

Stockmanni mõtete kaudu väljendub XIX s. individualismiharrastus kõige teravamini väites, et „liitunud enamik“, „mille valdav enamik paratamatult koosneb rumalaist“, valitseb ainult iganenud eelarvamuste varal ja on vaenuline „neile vähestele üksikutele, kes on omaks teinud noored tärkavad tõed“, kes kaugel eelpostidel võitlevad „tõdede eest, mis on alles vastündinud maailma teadvuses, nõnda et pole veel suutnud võita mingit enamust“.

Kuigi Stockmann on rakendatud hoopis üle tavalise määra ideede teenistusse, ei kaota ta siiski usutavust. Ta seos ideedega tundub loomulikuna ning orgaanilisena.

Kokkuvõttes jääb Stockmann positiivseks kujuk, hoolimata oma tõekuulutamise äärmuslikkusest, mis vähimatki ei arvesta olusid. Tema tõehindamine, julgus ja ausus mõjuvad kõigisse sügavasti positiivselt. Ta sunnib mõtlema ja ümber hindama iganenud harjumusi ning veendumusi, ja see on inimkonna igavese edasiarenemise paratamatuks eelduseks.

Kõrvaltegelased

Nagu tavalisesti, on sellegi draama kõrvaltegelaste ülesandeks esile tõsta või süvendada päätegelase iseloomujooni.

Petra

Stockmanni toetab ta võitluses täiel määral ta perekond, eriti tütar Petra, kellel on sama otsekohene ning tõtt taotelev loomus kui isal. Kahtlusi on ajuti ainult proua Stockmannil perekonna hääolu kaotuse pärast muretsedes, kuid lõppeks haarab tedagi mehe vaimustus.

Vastasrind

Stockmanni vastasrinna juhtideks on ta vend linnapää, majaomanikkude ühingu esimees Aslaksen ja „vabameelset, rippumatut“ ajakirjandust esindav Hovstad, kes on kogu linna meelsuse kajastajaiks. Kõiki neid iseloomustab jämetoimne egoism ja enesearmastus, mis on aga peidetud „üldise kasu“ ja „üldsuse huvide“ sildi taha.

„Üldsuse huvides“ nõuab linnapää, et iga alluv ametnik ei tohi evida migeid omi veendumusi, mis erinevad ülemuse omadest. Ta kinnitab Stockmannile: „Üldsus ei vaja hoopis uusi mõtteid. Rahvale kõlbavad kõige paremini vanad head kõigi poolt tunnustatud mõtted, mis tal juba olemas.“

Aslaksen toimetab oma isiklike huvide jahti mõõduka, korraliku, seadusi-armastava kodaniku-ideaali ja Hovstad rahva tahte ja huvide varjus.

Neile kõigile on väga iseloomustav, et ükski neist ei suuda taibata Stockmanni puht-idealistikku teoviisi. Tema tõe avastuse taga nähakse soovi palgakõrgenduse saamiseks, petlikku ärilist võtet, tasulist kättemaksu juhtivate isikute vastu, Stockmanni äi Morten Kiil nimetab seda lihtselt „kavalaks ahvijandiks“.

Ibsen esitab nende tegelaste kaudu tagurlust, „vaba-meelse“ lehe müüdavust, „liitunud enamuse“ nürimeel-sust, kuid mitte selleks, et näidata, milliste positiivsete vahenditega neid parandada. Elu varjukülgi on tal tarvis oma ideaalide eest võitleja kangelase võimalikult eredamaks valgustamiseks, tema tugeva isiksuse esile-tõstmiseks. Probleemi, kuidas vabaneda pahedest, Ib-sen ei lahenda, nagu ta muudelgi juhtumel jätab vasta-mata paljud püstitatud küsimused. Kuid kirjaniku ideelist ülesannet võib lugeda juba täidetuks, kui ta on avatelnud ning õpetanud mõtlema elu põhiliste prob-leemide üle.

Kuigi päätegelase kõrval on kõrvaltegelasedki otse-selt või kaudselt rakendatud eeskätt pakutavate ideede teenistusse, jäävad nad oma toiminguis ja vastastikuses suhtumises siiski täiesti usutavaiks ning elavaiks, ki-beda pilke ning teravmeelsusega loodud kujudeks.

„Rahva vaenlane“ on 5-vaatuseline olustikuline ideedraama, mis on ehitatud valdavasti kontrastiprint-siibile.

Kompositsi-
oonist

Draama algab Ibsenile omase meisterliku eksposit-siooniga I vaatuses. Õige napolisõnalistest vihjetest sel-gub meile kahe venna kontrastsus: üks lõbus, bra-vuurne, heldekäeline, inimsõbralik, aga ka isemeelne; teine raskepärase loomuga, külmalt arvestav, nähta-vasti ihne, hoolimatult bürokraatlik kõrgema võimu esindaja, kes nõuab täit alistumist alluvailt. Huvi ära-tab Stockmanni mingi salapärase kirja rahutu ootus ning selle üllatav lahendus: supelasutus, mida kavatse-takse just reklaamida, osutub Stockmanni leiutuse ning kirja kindlustava tõenduse järgi pisilastepesaks. Stock-

mann on tõe avastamisest vaimustatud. Rahulikult alatud sööming lõpeb rahutute oletustega, mida äratav esialgu iga erakordne uudis. Nagu iseenesest kerkib küsimus: mis ütleb leiutuse kohta linnapää? See küsimus moodustab sõlme.

Teise vaatusega algab faabula: tõe eest võitleja saatuse arendamine. Juba alguses mõjutakse kontrastiga, kui Morten Kiil nimetab korduvalt vaimustatult hinnatud avastuslugu ahvijandiks. Kui Stockmanniga liituvad nähtava isikliku huviga toimetaja Hovstad ja „liitunud enamuse“ esindaja Aslaksen, aimame tõsisemat kokkupõrget, mis teostubki efektselt linnapää ilmutamisega.

Kolmanda vaatuse alguses kerkivad selgesti esile ajalehemeeste isiklikud huvid ning muutlik olupoliitika, mis toob kaasa teataval määral pinevuse langust, kuigi Stockmanni võitlusrind näitab tõusu. Linnapää ootamatu ilmumine loob aga olukorra järsult pinevaks ja tema osav tegutsemine uue kontrastse seisundi — Stockmanni sõpradest saavad vaenlased. Pinevus tõuseb haripunkti, kui dr. Stockmann hoolimata kõigest otsustab rahvale tõtt teatada.

Lavalise vaheldusvõttena mõjub hästi selles vaatuses Stockmanni linnapäädmängimise stseen.

Neljas vaatus algab ärevusega, millega oodatakse Stockmanni kõnet. Ootamatud takistused kõne ettenähtud käigus kutsuvad esile järjest suuremaid üllatusi doktori tabavate vastuste, sententside ja paradokside kaudu. Stockmann teatab oma uued avastused, need on: linna ametivõimude ääretu rumalus; vabaduse kardetavaim vaenlane on liitunud enamus, mis koosneb päämiselt rumalaist; üksikul eelkäijal on õigus ja enamus on ülekohtune; enamuse tõesed tuigerdavad vanadusest ning tõdede iga on üldse üürike; rahvamass pole ühiskonna tuum, vaid „tooraine“, millest alles peame looma rahva; suursuguse puudelinimese ja harimatu lihtpeni-inimese võrdlemine; vabameelsus on peagu sama, mis kõlblus; hapniku puudusel jääb inimese sü-

dametunnistus kiduraks. Pinevus näitab kõne kestel astmelist tõusu ning saavutab kõrgeima astme Stockmanni tunnustamises rahva vaenlaseks. Kogu vaatus toimub õigupoolest pinevuse kõrglainetuses.

V vaatus algab mõõnaga, kus regressiivselt teatakse rahva kallaletungist Stockmannile ja ta majale. Huvi tõstavad korteri ülesütlemine, Petra vallandamine, laste eemaldamine koolist. Kui ilmub Morten Kiil ja paneb kaalule pr. Stockmanni kaasavara, tuleb Stockmannil läbi teha veel kord tõsine katse, mis on draama viimseks pinevuspunktiks. Stockmann jääb „meeletult“ oma otsuse juure tõe kuulutamisest mitte loobuda.

Lõpplahendus hoidub katastroofist. Stockmann otsustab jääda võitluskohale ja hellitab kavatsusi jätkata võitlust. Stockmanni viimne äratundmine, „et kõige tugevam inimene maailmas on see, kes on kõige enam üksi“, annab tugeva puänti.

V vaatus toimub nagu esimenegi Stockmanni korteris, seega saavutatakse ehituslik sümmeetria. Olu korrad aga on kontrastsed.

Kompositsioon on eeskujulik oma päämiselt kontrastidele rajaneva lainelise tõusu ja huvierutavate lavalistete võtete ning situatsioonidega (linna-pääd-mängimine, tegelaste ootamatud ilmumised jt.). Sügavaimalt ning ulatuslikumalt esineb kontrast tegelaskonnas, nagu juba iseloomustamisel nägime.

Tegelaste hingeelu ja mõtestiku arengut jälgitakse teemakohaselt ning pidevalt (kaldumisi kõrvalistele probleemidele on Stockmanni kõnes, kuid needki on kunstiliselt põhjendatud). Dialogid on kokkusurutud, tihedad ja loomulikud.

„Rahva vaenlase“ kui võõrkeelse teose stiili käsitluses piirdume üldise iseloomustusega.

Mõtestikulise külje väljapaistev rõhutamine annab „Rahva vaenlase“ stiilile üldiselt abstraktse, kuiva, hallivõitu ilme. See ei muutu siiski kunagi igavaks,

Stiilist

olles elustatud alati Ibsenile omasest teravmeelsest paradoksivaimust ja julgelt hüperboolsest mõttearendusest. Loomupärane kalduvus paljastada pahesid ning kritiseerida on teinud kirjanikule üldiselt omaseks ki-beda ning terava väljenduse, mis on ühtlasi lööv ning tabav.

Autoril on alati ütelda kaalukat ja ta teeb seda lühidalt ning kokkusurutud tihedusega. Kujundiline külg jääb peagu tähelepanematuks, kui mitte arvestada võrdlusi, mis on küllalt sagedased ning ilmekad (näit.: „Kõik need enamustõed on nagu läinudaastane suitsuliha, nagu mõru läpastanud ja kollakaks läinud sea-pek“, lk. 91). Lausekujundeist kasutatakse huvierutavalt kõnekeelele omast aposiopeesi ja anakoluuti, eriti kunstikavatsuslikult aga parenteesi (näit.: ja sellepärast — e i, J u m a l a s u r m — teie loaga, seekord ma ei või kaasa minna doktor Stockmanniga, lk. 83. Majas, kus ei tuulutata ruume ega pühita igapäev põrandaid — m u n a i n e K a t r i n e k i n n i t a b, e t p e a b i s e g i i g a p ä e v p e s e m a p õ r a n d a t, a g a s e l l e ü l e v õ i b v e e l v a i e l d a — jah, niisuguses majas, ütlen ma, kaotavad inimesed paari-kolme aastaga võime kõlbliselt mõelda ja teot-seda, lk. 97).

„Rahva vaenlane“ on realistlik teos, eriti oma keeliseliselt ja suurelt osalt ka stiililiselt koostuselt. Ta läheneb koguni teatava kalduvusega tendentslikkusse naturalismile. On aga tähelepanndav, et draama evib veel väga olulisi romantismigi tunnuseid, milleks on kõige-päält erakordse isiksuse harrastus ja terav individualismikuulutus. Nagu Ibsen üldse, ei mahu ta ka selles teoses kindla kirjandusliku voolu raamidesse. Selline elu igakülgne haaramine, ilma et kaotataks tõelisuse ning usutavuse põhja, on omane igale geniaalsele loo-mingule.

Küsimusi ja ülesandeid.

1. Miks pole „Rahva vaenlane“ tragöödia, vaid lihtdraama?
2. Kas võib pidada dr. Stockmanni käitumist õigeks?
3. Miks ei saa siiski pidada õigeks väidet, et vähemusel on alati õigus?
4. Tooge näiteid draama tähtsamaist mõtelistest ja hingeelulistest motiividest!

3. Lõppvaatlusi.

Ibsen ei põlvenud kirjanduslike traditsioonidega perekonnast. Kirjanikukutset valima juhtis teda tugev sisemine loomistarve, mis teda kogu elu kestel sundis karmilt loobuma kõigest muust ning pühenduma kogu jõuga oma valitud kutsele.

Oma toodangut algas ta vana-ajalooliste, muistendiliste ja fantastiliste ainete käsitlemisega, siirdus siis ühiskonda arvustavate võitlusdraamade alale ja lõpetas psühholoogilisi keerdküsimusi harutlevate sümbolistlike näidenditega. Eriti kahel viimasel alal saavutas ta oma maailmakuulsuse ja on mõjutanud kõigi kultuurmaade näitekirjandust.

Ibseni suurust neis draamades ei tule aga otsida loodud tüüpidest, nagu ta suuremate eelkäijate puhul, vaid eeskätt ta mõtte- ning probleemirikkusest. Nagu „Rahva vaenlases“, nii on kangelased Ibseni draamades üldse enam ideede kehastajad kui elavad inimesed. Shakespeare'i Hamleti või Lear'i elukülluse kõrval tunduvad Ibseni kangelased kahvatuina, kuigi nad ei kaota oma usutavust. Ibseni hingeletundmine on selleks liiga peen ning eksimatu ega kaota tasakaalu ka kõige tendentslikumais näidendeis.

Ibseni looming näitab, et elule annab mõtte kõige üleva võitlus elu pahedega. Seejuures pingutus ning andumus võitlusele on kirjanikule tähtsam kui tulemus,

nagu nägime „Rahva vaenlasestki“. Võitlus karastab, olude ebasoodsus harjutab ning kindlustab vastupidavust.

Pessimistliku kallaku annab Ibsenile see, et ta näeb elus tumedate jõudude määratud ülekaalu, mis kõigele esileküündivale ning kangelaslikule ette määrab nurjumise. Ibseni kangelane on oma võitluses ning tõekuulutamises üksi.

Eriti hinnatav Ibseni loomingus ideestiku ja probleemistiku kõrval on ta kompositsiooni-tehnika. Ta on loonud uueaegse draama, mis ehituselt rajaneb tugevail ning elulisil kontrastidel. Teatri-inimese oskusega ta kujundab tiheda ning elava draamakompositsiooni, mis kõigepäält loobub pikkadest monoloogidest ja kõrvalekõnelemistest. Huvi tõstavad erutavad ütlemata-jätmissed ja katkestused just hoo tõusu-momentidel. Mõju suurendab veel alati tabav dialoog, mis suudab väheste sõnadega ütelda palju.

Sellest hoolimata, et Ibsenile suhtuti kaua vaenuliselt eriti tema kodumaal, oli tema see, kes norra rahva omapära tõstis maailma huvi keskusse ja rajas uued teed draamakirjanduses, mis eriti väljapaistvalt parandas norra kirjanduse taset. Ibsen ühendas rahvuslikku üldinimlikuga. Tema meelsasti ja korduvalt kujutatud tugeva isiksuse võitluses looduse, seltskonna ja isene vastu on rahvuslikult tüübiline tõstetud üldinimlikult huvitavate probleemide ja ideede valgustusse.

Pärisnimede hääldamisjuhised.

Kaugemal esimest silpi olev rõhk on osutatud rõhumärgiga, välja arvatud pikal vokaalil, mis iseenesest on rõhuline. Kreeka nimedel on antud niihästi kreeka kui ka ladina rõhk; ladina rõhutamiseviis on Lääne-Euroopa keelis rohkem tarvitusel, seega ka eesti keeles eelistatavam.

Aischylos (áishülos)

Alceste (alssést)

„**Amphitryon**“ (—ü—)

„**Andromaque**“ (andromák)

„**Antigone**“ (kr. —ó—, lad. —tí—)

Arion (aríon)

„**Athalie**“ (atalii)

Balzac, Honoré de (balzák, onoree dö)

Béjart, Armande (bežaar, armánd)

Béjart, Madeleine (bežaar, madlään)

Beyle, Henry (beel, anrii)

Boccaccio (bokátšo)

Boileau, Nicolas (bualoo, nikolaa)

Bourget, Paul (buržee, pol)

Bruno, Giordano (bruuno, džordaano)

Buffon (büfoon)

Burbadge, Richard (börbedž, ritšard)

Byron (báiron)

„**Caesar**“ (tsääsar e. tseesar)

„**Candide**“ (kandiid)

Cervantes (servántes)

Champfleury (šamflörii)

„**Cid**“ (sid)

„**Cinna**“ (tsínna)

Claudius (klaudius)

Cléante (kleánt)
Comte, Auguste (kont, ogü'st)
Cordelia (—dee—)
„**Coriolanus**“ (koriolaanus)
Corneille, Pierre (kornéi, pjäär)
„**Cymbeline**“ (sämbeliin)

Dandin (dandään)
Darnley (darnli)
Daudet, Alphonse (dodee, alfónss)
„**David Copperfield**“ (deeviid kóperfiild)
Descartes, René (dekárt, renee)
Desdemona (—moo—)
Dickens, Charles (díkens)
Diderot (didroo)
Dionysos (kr. diónüsos, lad. dionüüsus)
„**Don Juan**“ (don žuán)
Don Quijote (don kihóte)
Dostojevski (dostojévski)
Dumas (dümaa)

„**Elektra**“ (eléktra)
Elise (eliis)
Essex (ésseks)
„**Eugénie Grandet**“ (öženii grandee)
Euripides (kr. -pí-, lad. -rí-)

Flaubert, Gustave (flobäär, güstáv)
Fourier, Charles (furjee, šarl)
Frosine (frosiin)

George Sand (žorž sand)
„**Georges Dandin**“ (žorž dandään)
„**Germinie Lacerteux**“ (žerminii lassertöö)
Goethe (gööte)
Goncourt, Edmond de; Jules de (gonkuur, edmoon dö; žül dö)
Guildenstern (gildenstern)

Haeckel (hekkel)
Hamlet (-á-, ingl. hämlet)
Harpagon (hárpagon)
Hathaway (häthäue)
„Henriade“ (anriaad)
Hippolytos (-ól-)
„Horace“ (oráss)
Horatio (hóraatsio)
„Horla“ (horlaa)
Hugo, Victor (ügoo, viktór)
Huysmans (üismánss)

„Indiana“ (indiaana)
„Isa Goriot“ (gorioo)

Jacques (žakk)
Justin (žüstään)

Krasinski (-sín-)

La Flèche (la flešš)
Lafontaine, Jean de (lafontään, žan dö)
„L'Art poétique“ (laar poetík)
Lamarck (lamárk)
„L'avare“ (lavaar)
Lear (liir)
Leicester (lester)
„Lélie“ (lelii)
Leroux, Pierre (löruu, pjäär)
„Les Chouans“ (lee šuaan)
Lesconte de Lisle (lökónt dö liil)
Louis (lui)
„Lucretia Floriani“ (lukreetsia -á-)

„Macbeth“ (makbet, ingl. mäkbéth)
„Madame Bovary“ (madám bovarii)
Malherbe, François (malärb, franssuá)

Mariane (mariánn)
„Martin Chuzzlewit“ (tšazluit)
Mary Arden (märi arden)
Mary Stuart (märi stjuart)
Maupassant (mopassaan)
Medeia (medéia)
„Mérope“ (meroop)
Mickiewicz (mitskévitš)
„Micromégas“ (mikromégas)
Molière, Jean Baptiste (moljäär, žan batíst)
Montaigne (monténj)

„Nana“ (nanaa)

„Oedipe“ (edíp)
Oidipus (ó—)
„Oliwer Twist“ (tuíst)
Ophelia (ofeelia)
„Oresteia“ (-téia)
Orestes (-rés-)
„Othello“ (-é-)
Owen, Robert (ouen)

Pelops (-é-)
„Phèdre“ (fedr)
„Philoktetes“ (filoktétes)
„Pierre ja Jean“ (pjäär ja žan)
Polybos (pó-)
Polyeucte (poliökt)
Poquelin (poklään)
Prévost, Marcel (prevoo, marssél)
Prometheus (kr. -té-, lad. -meeteus)
Proudhon, Pierre (prudoon, pjäär)

Racine, Jean (rassiin, žan)
Rambouillet (rambuiee)
Rastignac (rastinják)
„Revue de Paris“ (rövüü dö parii)

„Romeo ja Juliet“ (roomeo, džuu liet)
Rosencrantz (roosenkrants)
„Rougon-Macquart'id“ (rugoon makaarid)
Rousseau (russoo)

Sainte-Beuve (sänt-bööv)
Saint-Hilaire (sänt-iläär)
Saint-Simon (sän-simoon)
„Salammbô“ (salamboo)
Shakespeare, William (šéekspiir, uiljam)
Shelley (šel[l]i)
Slovacki (slovátski)
Sophokles (kr. sofoklees, lad. só-)
Stendhal (standál)

Taine, Hippolyte (teen e. tään, ipoliit)
„Tartuffe“ (tartúff)
Teiresias (kr. -sí-, lad. -ré-)
Thackeray, William (thäkere)
„The Newcomes“ (the njuukams)
„The Pickwick Papers“ (the pikuik peipö [r]s)
„Thérèse Raquin“ (terees rakään)
Thespis (-é-)
„Timon Ateenast“ (tiimon)
„Titus Andronicus“ (-ró-)
„Trachiniad“ (trahhiiniad)
„Troilus ja Cressida“ (trooilus, kréssida)

„Valentine“ (valantiin)
Valère (valeer)
Versailles (versái)
Vigny, Alfred de (vinjii, alfréd dö)
Voltaire, François Arouet de (voltäär, franssuá aruee dö)
Vogüé (vogüee)

„Zadig“ (zadíg)
„Zaire“ (zaiir)
Zola, Emile (zola, emiil)

Yorick (joorik)

Hind kr. 1.40